

**20-**

**РЇКИ:**

**ЛІТЕРАТУРНІ**

**ДИСКУСІЇ,**

**ПЇЛЕМІКИ**





**20<sup>-і</sup>**  
**РОКИ**  
**ЛІТЕРАТУРНІ**  
**ДИСКУСІЇ,**  
**ПОЛЕМІКИ**

**20-і РОКИ:**

---



# **ЛІТЕРАТУРНІ ДИСКУСІЇ, ПОЛЕМІКИ**

---

**ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ  
СТАТТІ**

**КИЇВ  
ВИДАВНИЦТВО  
ХУДОЖНЬОЇ  
ЛІТЕРАТУРИ  
«ДНІПРО»  
1991**

ББК 83.3Ук7

Д22

Як уявляли письменники й критики свої творчі завдання в перше повоєнне десятиліття? Які існували літературні групи й течії? Які змагалися погляди й позиції, в яких полеміках і дискусіях шукали себе, відстоювали власний шлях, метод, стиль творці молодшої української прози, поезії? Довкола яких принципових питань сперечалися вони? У чому суть відомої літературної дискусії 1925—1928 років, що принесла вона українській культурі, як розуміти сьогодні її трагічні й сумні наслідки? На такі й ряд інших питань широкое коло читачів знайде відповідь у цій книжці, де без упередження і стереотипів дається новий погляд на літературний процес 20-х років — так зване розстріляне відродження.

Книга посвящена малоизвестным страницам становления украинской советской литературы. Это новый — без предубежденности и стереотипов — взгляд на литературный процесс 20-х годов — так называемое расстрелянное возрождение.

Рецензенти:

*А. Г. Погрібний, О. В. Шпильова*

Упорядник *В. Г. Дончик*

Редактор *В. М. Чучко*

Д  $\frac{460300000-023}{M205(04)-91}$  23.91

ISBN 5-308-00916-3

© Упорядкування. В. Г. Дончик, 1991

Віталій Дончик \*

## ПОЗБУВАЮЧИСЬ ДОГМ

Демократизаційні процеси в політичному житті України початку 90-х років — останнього десятиліття ХХ віку (та й узагалі — другого тисячоліття!) можуть прибирати і вже прибирають найрізноманітніших форм і виявлень, зазнають і, мабуть, ще зазнаватимуть перекосів, турбулентностей, карикатурних збочень і задкувань,— чому не доводиться дивуватися. Від цих демократизаційних процесів залежить розвиток української культури і науки, можливості й перспективи розвитку, зокрема літератури й літературознавства, з цим пов'язане і піднесення нашої культури, наших знань про себе, історико-національного усвідомлення, національно-духовного оновлення.

Водночас не можна не бачити й зворотного впливу українського духовно-культурного відродження другої половини 80-х років, розгорнутого демократичними рухами, письменництвом, засобами масової інформації, видавництвами, на суспільно-політичну ситуацію в Україні, пробудження політичної й національної свідомості людей.

Можна ставити під сумнів серйозність і незворотність тих чи інших суспільно-політичних змін і новоутворених структур, але досягнуте на ниві культурного відродження, відновлення імен і явищ (того, що ми називаємо усуненням «білих плям») сьогодні для всіх самоочевидне.

Зміни оцінок, підходів, понять, зміни в світорозумінні й світосприйманні... Їх, може, особливо відчу-

---

\* © В. Дончик, 1991.

ває старше покоління, принаймні ті, хто, переживши сталінщину й брежнєвщину, зуміли порадіти новим умовам, піти їм назустріч, пізнаючи сьогодні — чи не вперше! — що таке свобода (а не духовне рабство), що таке незалежне думання, право на власні (а не єдині для всіх) ідейні й естетичні погляди.

Етапи перетворень мають свій логічний внутрішній зв'язок, поступальність: гласність і демократизація, політичний плюралізм і багатопартійність, роздержавлення ідеології і свобода слова, друку, думки, виборювання суверенності народами і долання імперської ідеології... Так, повторимо, процеси ці охоплюють аж ніяк не всі сфери і не поспіль усіх, там і там помітні і половинчастість, непослідовність, і прагнення загальмувати рух, залишити «все, як було», надто поволі усвідомлюються переваги національного розмаїття, багатоманітності шляхів розвитку, необхідність гармонійного поєднання права націй на самовизначення і прав людини; унітарне, усереднене, однастайно-безлике, тобто блюзнірськи «рівне», сприймається масовою свідомістю поки що легше.

Але особливість теперішніх процесів демократизації в тому, що тут не можна залишити якусь частину реальності непорушною — наприклад, реорганізувати економіку і залишити без змін політику чи домагатися поліпшити міжнаціональні взаємини і зберегти унітарну побудову Союзу. І в цьому розуміні — процесів, свідками яких ми є, не відмінити. Відмінити можна різні постанови, ухвали, резолюції, укази, безліч постанов і указів, але відмінити мислення, яке, всупереч довголітнім утискам, цензурі, знову виходить на дорогу незалежності, вірності правді, — неможливо.

Природність закону «сполучених посудин» у розгортанні процесів демократизації і шпучність тут усілякої половинчатості, усіченості з наочною вираз-

ністю засвідчили кілька останніх років, зокрема і особливо щодо відновлення імен і явищ в українській літературі й літературознавстві. Справді, дуже швидко виявилось, що не можна об'єктивно розглянути творчість Миколи Хвильового, по-новому перечитуючи його «Сині етюди» і залишаючи старі кліше в поцінуванні «Вальдшнепів», не дістаючи з архівів памфлету «Україна чи Малоросія?». Не можна було вести мову про повернення українській літературі такого феноменального багатогранного таланту, як Володимир Винниченко, плануючи лише перевидання його ранньої прози, а над рештою спадщини залишаючи застережливі знаки питання й сумніву. Логіка історизму пезабаром продиктувала необхідність повернення читачеві і художньо складних «Записок киршатого Мефістофеля», і соціально-філософської «Сонячної машини», і політично викривального роману «Слово за тобою, Сталіне», і самобутніх п'єс письменника. На черзі видання багатьох інших речей з творчого доробку В. Винниченка, його щоденників, листів, публікація архівних матеріалів, зокрема, таких, як видрукуваний 1990 року лист до М. Горького з приводу української мови та ін., — і ось тоді проблема повноти, об'єктивності, всебічності осмислення одного з видатних явищ у нашій літературі першої половини ХХ століття, а відповідно і самої української літератури, буде близька до справжнього наукового розв'язання.

Певна річ, зупинятись на правдивому висвітленні тільки кількох, хай і ключових, постатей і полишати інших у приневоленому забутті, знімати безглузді і нищівні ярлики з В. Винниченка, М. Хвильового, Г. Косинки, В. Підмогильного, М. Зерова, М. Куліша, Є. Плужника та ін. і не переглядати їх стосовно М. Івченка, Г. Чупринки, С. Єфремова, С. Черкасенка, Б. Тенети, М. Ялового і ін. — теж означало робити

півсправи. Такі й будь-які подібні обмежені й купі уявлення про перебудову в літературі, ліквідацію «білих плям» в українському письменстві, яке понесло найбільші жертви за останні сімдесят років, могли існувати і мати солідних та впертих репрезентантів, але не могли мати перспектив, кінетичною енергією вже володіли інші тенденції.

Доконечна необхідність вивчення всіх ланок літературного процесу, безплідність «клаптикового», дозувально-цензурного підходу особливо даються взнаки, коли йдеться не лише про окремих письменників, а про цілі угруповання, течії, організації (наприклад, символісти, неокласики, «Ланка», ВАПЛІТЕ тощо). Так, досьогодні, вивчаючи художній процес передвоєнного часу на західноукраїнських землях, історики літератури зосереджувались переважно на організації пролетарських письменників, «вікнівцях» — В. Бобинському, С. Тудорі, П. Козланюку, Я. Галапі, О. Гаврилюку, Я. Кондрі, В. Мизинцю та інших. В той же час така видатна постать, як Б.-І. Антонич чи, скажімо, львівська група «Молода Муза», до якої входило чимало помітних письменників (Б. Лепкий, П. Карманський, В. Пачовський, С. Гординський, О. Луцький, М. Яцків та ін.), в кращому разі ігнорувалися, а то — тлумачилися викривлено. Годі й говорити, що в підсумку загальна картина спотворювалася, українська література позбавлялася цілого солідного масиву з притаманним йому комплексом художніх ідей, образів, стильових пошуків, тобто відверто й цинічно обкрадалася.

Те ж саме впродовж десятиліть спостерігалось й у ставленні до еміграційної літератури (Є. Маланюк, Ю. Клен, Т. Осьмачка, О. Ольжич та ін.), поетів, прозаїків, літературознавців української діаспори, щедро представленої поважними іменами,— про весь цей естетично своєрідний материк дозволялося

писати нам тільки в суворо розвінчувальних тонах і з найобразливішими епітетами, з-поміж яких «українські буржуазні націоналісти», «закляті вороги радянського ладу» є досить безневинними.

Сьогодні одним із популярних гуманітарних понять стало поняття цілісності української культури, цілісної концепції її розвитку. Досі ж, хоч як це трагічно усвідомлювати, про це не могло бути й мови (і відрубання живих гілок від її багатого, пишного, дотепер гаразд не уявлюваного нами дерева — це ще далеко не все, що стояло цьому на заваді).

Сьогодні ми наближаємося до відновлення єдності й цілісності національного організму нашої культури, шматованого й смугованого «класовими», політично кон'юнктурними жупелами з імперським прицілом. Сьогоднішнє відродження української культури невід'ємне від загальнонаціонального відродження. І це дедалі більше відчувається на теоретичному й на практичному рівнях, дедалі поширенишим стає усвідомлення того, що «все взаємопов'язане, взаємозумовлене настільки міцно, що варто розірвати одну ланку, як розпадеться весь ланцюг причин і наслідків. Та насамперед необхідно ці ланки поновити в суспільній свідомості, бо донедавна ми те й робили, що вилучали з політично спекулятивних міркувань певигідні або неприємні нам явища, постаї, а то й цілі процеси»<sup>1</sup>.

Досить згадати тільки один із аспектів цієї взаємопов'язаності: залежність літературної «реставраційної» роботи і вивільнення від вульгарно-соціологічних, чи імперсько-шовіністичних, чи їм подібних кривотлумачень в історичній науці. Щоб, наприклад, об'єктивно розібратись і належно поцінувати не лише

---

<sup>1</sup> Жулинський М. Із забуття — в безсмертя: Сторінки призабутої спадщини. — К., 1990. — С. 11.

художні достоїнства й прорахунки, а й суто дослідницький, пізнавальний рівень романного циклу Богдана Лепкого «Мазепа», необхідно, аби сама постать гетьмана України розглядалася на засадах об'єктивного історизму, тобто було знято різні, ще в царські часи встановлені тут приписи й заборони, більш ніж химерні кліше, вперто впроваджувані в масову свідомість. Щоб проникнути в суть творчих процесів в Україні першої чверті нашого століття, бути максимально точними у висновках щодо різних течій і угруповань 20-х років, необхідні глибоке прояснення істориками напрямку й характеру тогочасної суспільно-політичної боротьби, справжньої розстановки політичних сил, об'єктивне, без припасовування до «потрібної» концепції, без всіляких нашарувань висвітлення всієї сукупності фактів, стосовних УНР, Центральної ради та її універсалів, діяльності М. Грушевського, В. Винниченка, інших державних лідерів України, боротьбистів, складних перипетій того, що охоплюється досить приблизним поняттям «громадянська війна», тощо.

Ні, йдеться не про нову «політизацію» літературно-мистецьких явищ і процесів, тільки з протилежним знаком; йдеться про те, що неправда в одній галузі, на одному рівні тягне за собою неправду в іншій галузі, на іншому рівні, отож відновлення правди й справедливості, щоб бути успішним, має бути послідовним і фронтальним.

Що ж до «політизації», спрощеного соціологічного міряння художніх сутностей, то якраз одною з вельми примітних ознак сьогочасної літературно-критичної, літературознавчої практики є, сказати б, деідеологізація художньої творчості. Дослідники відчутно ближче приступають до художньо-образної специфіки, до літератури як мистецтва слова, і досить швидко облітають спочатку негативні кліше, ярлики й епі-



тети (від «буржуазно-націоналістичний», «антирадянський», «відступи від марксизму» до «декадентствующий», «модерністський», «прояви герметичного психологізму» тощо), а затим — і «позитивні» («високоідейний», «комуністична партійність», «радянський характер», «соціалістична особистість», «класовий підхід», «марксистсько-ленінська концепція життя», «передовий світогляд», «соціальний оптимізм» і ін.). Стрімкість, з якою змінюється сама літературознавча мова, якою ми майже всі вправно послуговувалися, не просто вселяє надії, а й засвідчує якусь формальність, ритуальність, чужорідність для самої естетичної природи отих «заідеологізованих» наліпок...

Ми вчимося ходити, позбуваючись спрощених політичних догм і стереотипів, ідеологічної нетерпимості, ми звільняємось од зашореності, полуди на очах, опаповуємо мову правди, вчимося не зважати на «закриті зони» й «заборонні знаки», вчимося не лише зважати на іншу, протилежну думку, а й розуміємо її необхідність у нашому спільному видобуванні істини. На цьому шляху для нас дуже важливими є умови для вільного розвитку літератури, науки, творчості, але й не менш важливим — наше вміння виносити уроки з попереднього досвіду, вчитися на цих уроках.

Витоки наших уроків, як і самого досвіду літератури радянського періоду, — в 20-х роках. Микола Жулинський висловлює думку, що найприкрішою втратою для історії нашої літератури є спотворення наукового «уявлення про стан української культури кінця ХІХ — початку ХХ ст., а, особливо — перших пореволюційних літ. Робилося це начебто з метою зміцнення інтернаціональних зв'язків, дружби між народами, та забувалося (чи не усвідомлювало-

ся?), що Російська імперія була тюрмою народів і в цій тюрмі Україні було особливо тяжко»<sup>2</sup>.

Можливо, щодо завданої українській літературі і всій культурі шкоди та щодо міри деформації національного духовно-культурного організму 20-і роки були такі самі, як і 40—50-і чи й кінець 60-х — початок 70-х (згадаймо звинувачення в буржуазному націоналізмі М. Рильського, Ю. Яновського, В. Сосяри та ін., а згодом штучно роздмухану кампанію проти «Собору» О. Гончара!), але якщо говорити про масштаб втрат, репресій, розстрілів, викреслень і вилучень з літератури, які почалися у 20-і роки, то аналога такому «покосові» у світовій практиці не знайти. Близько 500 українських письменників, які виступили після революції творцями нового мистецтва слова, вибуло з літературного життя, близько ста з них були знищені фізично, понад двісті замовкли... скільки ще стали писати по-іншому!.. Серед вилучених — когорта першорядних прозаїків, поетів, драматургів, критиків — Г. Косинка, М. Хвильовий, В. Підмогильний, Є. Плужник, М. Зеров, М. Куліш, великі потенційні можливості яких ще не розгорнулися на повну широчінь, їхні таланти мали потужне силове поле, від їхньої творчості відгалужувалися оригінальні художні течії, довкола них виформовувалися цілі школи — досить уявити нормальне й повноцінне функціонування в процесі цих і багатьох інших письменників (і багатьох митців!) та їхньої творчості, щоб збагнути, якою могутньою постала в першій чверті ХХ століття українська культура і яке місце їй, пригнобленій тепер у багатьох випадках до рівня провінційної й другосортної, випадало б у світовому контексті...

Про ці надзвичайно драматичні і трагічні уроки

---

<sup>2</sup> Там же.

літератури слід говорити як про уроки тоталітарної згуби, уроки розстріляного національного відродження.

Сьогодні дослідники, як правило, не проводять чіткої межі між літературою дожовтневою й пожовтневою, розуміючи, що існує єдиний організм, єдиний потік, і його поділ хронологічною межею 1917 року на два категорично різні етапи чи межею класовою на дві ворожі культури в одній культурі не є конструктивним, бо веде до ігнорування законів розвитку, наступності, до порушення діалектичної єдності національного й загальнолюдського. Разом з тим в пореволюційне десятиріччя завдяки порівняно вільнішим, особливо в перші роки, умовам для розвитку української нації відкрилися нові джерела творчої енергії, були підтримані продуктивні процеси попереднього десятиліття, започатковані характерні ідейно-тематичні, художньо-стильові напрямки й течії, відбулося становлення нових жанрів і форм. У прозі, поезії, драматургії, критиці 20-х років багато що виникло й розвинулося уперше в нашій літературі, тож і з цього боку уроки тогочасного відродження повчальні для нас, тим більше, що в страхітливих 30-х роках більшості з тих започаткувань було покладено край і відновлення якщо й настало, то значно пізніше. У час післясталінської відлиги було зроблено спробу повернутися до 20-х років, реабілітувати цілий ряд письменників та їхні твори. І справді, чимала кількість імен була повернута із забуття, але не всі, багато було перевидано, але далеко не все. Найнищівніші політичні ярлики не були зняті, звинувачення на національним ґрунті (націоналізм!) залишились незайманими і такими ж застрашливими, а головне, набутки тих літ — і ті, яким пощастило бути перевиданими, і, природно, ті, що й далі залишались у спецфондах і архівах КДБ,— звичай-

но ж, не ввійшли в літературний обіг, не долучилися до новочасних надбань, не стали живою, діючою частиною загальнохудожнього досвіду українського письменства.

Сьогодні ця величезна й необхідна робота по освоєнню силоміць відібраної у народу його культурної спадщини розгортається.

Звернення до досвіду першого пореволюційного десятиліття необхідне ще й тому, що то — досвід літературного життя, будованого на наявності безлічі творчих організацій і журналів, розмаїтті художніх уподобань і позицій, плюралізмі поглядів і концепцій. Згодом, за шістьдесят років, аж до перебудовних часів, він так жодного разу й не повторився. Футуристи, символісти, неокласики, «Плуг», «Гарт», «Ланка», ВАПЛІТЕ, «Авангард» тощо — на перших порах це були органічні утворення, і їхні стосунки загалом можна визначити як творче змагання, що сприяло розвитку літератури, посилювало в ній дух шукань. Втім, не впадатимемо в найпоширеніший нині гріх ідеалізації, — він, звичайно ж, зумовлений і зрозумілий: повернення до літератури, до історії досі переслідуваного й заборонюваного не може не викликати позитивних емоцій. І все ж слід досліджувати всю повноту фактів, не заплющувати очі на те, що не «вписується» в загальну картину літературного процесу.

Не в 30-і роки, не після відомої літературної дискусії 1925—1928 рр., яка завершилася трагічними для українського письменства наслідками — політичним розгромом тих учасників, що відстоювали справді конструктивні, плідні, спрямовані на розвиток української культури позиції, а раніше, разом з установленням «диктатури пролетаріату», намітилася згубна, руйнівна для мистецтва іржа цілком особливих явищ і тенденцій. Це сектантство й орто-

доксія, претензії на гегемонію, «найпоследовніше» виявлення пролетарської ідеології, те, що звалося тоді комчванством, нетерпимість до інших поглядів, течій, що часто набувала характеру політичних звинувачень, підозрювання інших в ідейній неблагонадійності... А відповідно в художній творчості, в критиці — наступ вульгарного соціологізму, зневажливе ставлення до культурної спадщини, нехтування традиціями, національним і загальнолюдським началом, недооцінка світу краси, гармонії, любові, природи, що чимдалі призводило й до крайніх хворобливих виявів,— досить простежити, наприклад, як поступово поняття «психологізм», «романтизм», «лірика», «національні святощі» і навіть «інтелігенція» вживалися не інакше, як з епітетами «реакційний» і «буржуазний». Все це зрештою виливалося в наругу над самою природою художньої творчості, і корінь усіх цих сумних явищ, їхня першопричина полягають, на наш погляд, у тому, що утвердилося, самоузаконилося уявлення, положення про партійне керівництво творчим процесом, що література розглядалась як «гвинтик і коліщатко» загальнопролетарської справи (за всіх застережень автора цього порівняння), що фактично було освячено монополією на художню істину, на якусь «вищу», «остаточнішу», не «буржуазну», а пролетарську позицію в мистецтві. Таким чином розв'язувалися руки диктатові, дарма — пролетарському, чи партійному, чи державному, однаково згубному для культури. Деформація творчого процесу, загрозлива аберація цінностей відбулися досить швидко, одержували широке сприяння «ідеологічно витримані», хай і безталанні, твори, «червоне графоманство». І те, що потім, з утворенням єдиної Спілки письменників, подавалося як досягнення єдності й консолідації літературних сил, таким бути не могло, бо не можна поєднати талант і посередність,— то

була форма розправи з «неблагонадійними» утверджуваного тоталітарного суспільства, закріплення його командно-адміністративних методів у творчому житті.

Це колективне дослідження учених Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Академії наук УРСР не має на меті фронтальний огляд художньої творчості 20-х років, усіх її родів і жанрів, усіх «сюжетних перипетій» тогочасного літературного процесу. Автори зупиняють свою увагу головним чином на дискусіях і полеміках першого пореволюційного десятиліття, адже в них, мабуть, найвиразніше і постає саме тодішнє суспільство з його політичними й ідеологічними боріннями, чітко виявляються найрізноманітніші позиції учасників обговорень, наочніше, зриміше розкривається художня творчість тої бурхливої пори з її особливостями, відмінностями, суперечностями.

Кажемо про дискусію 1925—1928 рр., але й попередні роки не були «тихими» й «спокійними». Полеміка в пореволюційній літературі, зрештою, й не припинялася, і навіть ті самі питання постійно в тій чи іншій формі зачіпалися. Микола Зеров відзначає, наприклад, три такі напрямки «літературної війни»: між «змістовиками і формалістами», між «представниками різних літературних груп — асоціації панфутуристів, харківської групи пролетарських письменників та київських «неокласиків» і між «носіями різних поглядів на справу «Жовтневого» та «широкого Радянського блоку діячів мистецтва»<sup>3</sup>. Більше того, сьогодні, коли ми відмовляємось від вимуровування глухої стіни між художньою творчістю до і після 1917 року, не можна не бачити, що літера-

<sup>3</sup> Зеров М. Українська література в 1923 році // Нова громада. — 1924. — С. 29.

турні диспути й полеміки 20-х, тобто післяреволюційного десятиліття, тісно, «багатьма нитками» (С. Гречанюк) пов'язані з серйозними дискусіями, що точилися в письменстві початку ХХ сторіччя. Розрив часів, руйнування зв'язків, природних ниток у національному організмі літератури почалися згодом, з утвердженням у 30-х роках сталінського тоталітаризму в житті й мистецтві.

Перед читачем — своєрідна система кількох дослідницьких призм, «документована» мозаїка, на кінцевий ефект якої «працюють» саме уважний розгляд мирних, але не тихих суперечок з приводу ранньої прози, її жанрів і стилів, її зв'язку із блискучими новелістичними набутками початку століття чи прикметних дебатувань, здебільш теоретичного, літературно-критичного характеру, довкола вибору українською літературою найвідповідніших шляхів, засобів, методології чи полеміки, викликані тими або тими окремими творами та їхніми героями, чи, нарешті, докладний аналіз «центральної», 1925—1928 років, літературної дискусії з усіма її первокоренями, приводами, причинами, домінантами, драматичним перебігом і сумними наслідками і, здається, останньої перед війною, вже «під завісу», на початку 30-х років, дискусії з приводу казки, що «наївно» висвітлила всі малоприємні симптоми уже серйозних на той час захворювань літературної, як і загалом суспільної, ідеології.

Основне, до чого прагнули автори, — це спробувати прочитати по-новому, без колишніх упереджень і нав'язливих стереотипів літературний процес 20-х років, допомогти читачам, надто викладачам, учительству, позбутися застарілих оцінок і висновків. (Де хто ж з авторів вдається й до самоперегляду — наприклад, «самоуточнення» Л. Новиченка щодо оцінки окремих творів Павла Тичини).

Це колективне дослідження — один з кроків (чи спроба кроку) по шляху оволодіння принципово об'єктивним, поглиблено діалектичним, ідеологічно незашореним, позбавленим кайданів спекулятивної політичної заангажованості мисленням. Хто його не прагне?



## Юрій Ковалів \*

### ТАК, «КАМО ГРЯДЕШИ»...

Численні літературно-полемічні зіткнення початку 20-х років торкалися найрізноманітніших питань творчого життя на Україні, та мало чіпали основну проблему нашої літератури — шляхи її розвитку в контексті світового мистецтва. Постійно спалахували суперечки, як, приміром, гарячкове з'ясування меж свого впливу на здібну молодь та на читацький загал між «Плугом» і «Гартом» — досить заполітизованими угрупованнями, закомплексованими на міфичній «пролетарській» літературі, або ж перейнята спортивним азартом «хатня війна» між панфутуристами і динамістами-конструктивістами.

Грубі порушення принципів ведення спору (еристики), нехтування ними були постійними, неодноразово заплутували суть справи, а то й призводили до непередбачених драматичних наслідків. Мовиться не тільки про недостатню культуру дискусій. На жаль, повчальні уроки пенастанних баталій, що нагадують «броунівський рух», нічому не навчили ні сучасників, ні їхніх наступників, — як і гаразд не усвідомлена небезпечна тенденція приборкання митця, перетворення його на слухняний «гвинтик і коліщатко загальнопролетарської справи». Мало хто вбачав тоді «троянського коня» у перенесенні методів політичної боротьби, антилюдської класової конфронтації на терен мистецтва, що підтверджувалося резолюцією ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року «Про політику партії в галузі художньої літератури», зокрема в четвертому пункті: «...як не припиняється

---

\* © Ю. Ковалів, 1991.

у нас класова боротьба взагалі, так само вона не припиняється і на літературному фронті»<sup>1</sup>. Фатальним було штучне розмежування письменників на «пролетарських», яким відкривалася «зелена вулиця», і на «попутників», так званих «спеців», перетворених офіційною критикою на об'єкт запідозрення в контрреволюції або саботажі. Про гнітючу, нестерпну атмосферу тих літ писав В. Підмогильний у своєму листі, опублікованому в журналі «Червоний шлях»: «Ця підозра кожний відбиток життя повертала на контрреволюцію, кожне слово, сказане не в романтичному дусі, мала за доказ бандитизму, всякий глибший підхід до людської душі проголошувала містиккою, і за цим сипались на нас обвинувачення»<sup>2</sup>.

Але процес духовного відродження, початий на Україні ще у 1905 році (який підготував демократичні процеси 1917 року), будучи каталізатором вивольних змагань, що так нещасливо закінчилися, виявився настільки могутнім, що з ним не можна було не рахуватися. Більшовики у досить складний для себе час нещадної боротьби з опозицією та погіршення міжнародного становища взяли національні рухи під жорсткий контроль, названий *коренізацією*, на Україні — *українізацією*. За таких умов спалахнула літературна дискусія 1925—1928 років. Вона сконцентрувала в собі енергію полемічних збурень на терені мистецтва і життя, загострила громадське сумління, порушивши найсуттєвіше питання: *бути* чи не *бути* українській літературі зокрема і культурі загалом як повноцінному суверенному явищу в контексті світового духовного розвитку?

30 квітня 1925 року на сторінках додатку до газети «Вісті ВУЦВК» — «Культура і побут» з'явилася

<sup>1</sup> Матеріали до вивчення історії української літератури: В 5 т. — К., 1963. — Т. 5. — Кн. 1. — С. 43.

<sup>2</sup> Див.: Червоний шлях. — 1923. — № 4—5. — С. 289—290.

стаття із чудернацькою назвою «Про „сатану в бочці“, або про графоманів, спекулянтів та інших „просвітян“». Автор її — відомий український письменник Микола Хвильовий, учасник першої світової і громадянської воєн, добре знаний тогочасним читачам за поетичними (зб. «Молодість», «Досвітні симфонії», поема «В електричний вік») та прозовими творами («Сині етюди», «Осінь» та ін.). Памфлет «Про „сатану в бочці...“» був пристрасною відповіддю початківцю Г. Яковенку, нині майже невідомому автору повістей «Прапорщик Голобузенко», «Вербівчани» та ін.

Навряд чи міг хтось передбачити тоді, що ця літературна суперечка невдовзі зазнає карколомних метаморфоз, втягуючи у свій вир митців, критиків, партійних функціонерів. Уперше з такою виразністю та сміливістю було порушено найболючіший нерв духовного життя на Україні. Не особисті мотиви спонукали М. Хвильового — романтичного співця «загірних комун» — взятися за перо памфлетиста. Дарма, що перед цим у журналі «Знання» (1925. — № 12. — С. 3) з'явилася некоректна стаття «плужанина» М. Биковця. Дарма, що Г. Яковенко, теж «плужанин», дошкульно зачепив самолюбство М. Хвильового, — зневажливо відгукнувся про його новелу «Я (Романтика)», в якій мовиться страшна правда матірвбивчої війни в ім'я «світлого майбутнього». До того ж Г. Яковенко слізно скаржився на «сивих дідусів», тобто на літературознавця О. Дорошкевича, упорядника хрестоматій з історії української літератури, наукових розвідок про творчість Т. Шевченка, П. Куліша тощо. Вчений, член конкурсного журі журналу «Червоний шлях», до складу якого входив також М. Хвильовий, цілком слушно відхилив художньо незріле оповідання «Хворі на землю» молодого автора Г. Яковенка, котрий жалівся і на «про-

летарських» письменників з їхньою «олімпійською святістю»<sup>3</sup>. До речі, відтоді слово «олімпійство» з іронічним, як правило, змістом часто вживалося офіційною критикою, коли мовилося про М. Хвильового, «неокласиків», «ланківців» (марсівців). Високі ідейно-естетичні критерії були незрозумілі ні Г. Яковенку, ні «плужанам» (і не тільки їм).

Уже в першому памфлеті «Про „сатану в бочці“...» М. Хвильовий спромігся побачити в пересічній статті Г. Яковенка ще ледь помітну лиховісну тінь тієї консервативної сили, що здатна повністю дискредитувати літературу як художнє явище, підштовхуючи її в глухий кут провінційного животіння. М. Хвильовий першим ударив на сполох з приводу «баналізації» творчості, пов'язуваної раппівцями, а за ними і «плужанами», з так званим «масовізмом», коли перед багатьма здібними дітьми села і міста, хто тільки навчився писати, відкривалися сторінки тогочасної періодики. Вважалося, що молоді — від плуга та верстата, — оволодівши літературною технікою, мають тепер можливість стати письменниками нової доби, перед якими мусять поступитися різні «буржуазні» «специ». Таке визначальне поняття, як талант, не бралось до уваги. «Масовізм», педальований пролеткультівцями та їхніми послідовниками, не мав нічого спільного з пробудженням природного інтересу до мистецтва найширших пародних мас, звідки прийшли у велику літературу В. Сосюра, І. Сенченко, А. Головка, В. Мисик та ін.

Більшість початківців були малоосвіченими. Їм ще тільки належало оволодіти класичною спадщиною, долаючи ультраревольюційне нігілістичне ставлення до неї. Процес опанування літературного досвіду від-

---

<sup>3</sup> Яковенко Г. Про критику і критиків у літературі // Культура і побут. — 1925. — 30 квіт.

бувався по-більшовицьки, «кавалерійським наскоком». Таку «оранжерейну» школу М. Хвильовий влучно назвав «червоною просвітою», де профанується поняття «письменник» і відкривається простір графоманам та халтурникам, механічним ілюстраторам політичних гасел (вони зображені в сатиричній повісті М. Хвильового «Редактор Карк»). «Пролетарські» та «селянські» літературні угруповання проголошували претензійні декларації про створення — на противагу «буржуазній» — абсолютно нової, класово «чистої», що відповідає свідомості пролетаріату, художньої якості. Найбільше така тенденція, утопічна у своєму зародку, проявлялася у «плужан». І коли, скажімо, активний критик В. Коряк з самого початку існування «Плугу» вбачав у його діяльності анахронізм «просвіти» «грінченківського штибу»<sup>4</sup>, то він глибоко помилявся. Просвітянська робота Б. Грінченка, що пробуджувала національну та соціальну свідомість українського народу, готувала ґрунт для духовного ренесансу, була актом громадянської мужності навіть у моменти вимушеного «каганцювання» серед ночі шовіністичного російського гноблення.

В середовищі «плужан» годі було знайти ознаки грінченківської «просвіти», тут панували виразні зрівнялівські тенденції, в яких відчувалась небезпека нівеляції всього самобутнього, оригінального. Тому не випадково керівник організації «селянських» письменників С. Пилипенко (до речі, в редактованій ним фронтовій газеті «Український голос» дебютував М. Хвильовий як фейлетоніст і поет), колишній учасник двох воєн, журналіст, автор близько тридцяти книжок (оповідання, байки), зачеплений за живе памфлетами М. Хвильового, активно втрутився в роз-

---

<sup>4</sup> Коряк В. Від просвітництва до плужанства // Література. Наука. Мистецтво.— 1924.— 18 трав.

мову рядом статей «Куди лізеш, сопливе, або Українська воронщина», «Тов. Хвильовий у ролі літпопа», «Від агітації до пропаганди» та ін. Однак непереконливими виявилися його аргументи про відмінність мистецтва професіоналів від мистецтва непрофесіоналів як відмінність лише кількісну. Сумнівною була і його спроба поставити в один ряд письменників і робітників, ототожнити «просвітительство» з ліквідацією неписьменності, абсолютизувати «масовізм» як єдино можливе джерело літературного поповнення: «Масовізм — наша позитивна програма, і його ми не зречемось»<sup>5</sup>. Треба сказати, що не всі «плужани» поділяли думку свого керівника, визнавали, що «масовізм ніс в собі культурну небезпеку — спрощений підхід до мистецтва...»<sup>6</sup>

М. Хвильовий викривав нещире популістське загравання з масами на терені мистецтва. І все ж дискусія вплинула на організацію «селянських» письменників, привела до зменшення кількості її членів: уже восени 1925 року з 222 лишилося 136. Третій з'їзд «Плугу» відмовився вже від організаційного керування багатьма літературними гуртками (їх нараховувалось 67), де панував крикливий дух політосвіти, а не творчості, частина їх була розпущена. Та лише на четвертому з'їзді (травень 1927-го) «Плуг» офіційно зрікся свого «масовізму»; тоді ж відбулася перереєстрація «плужан». Проте синдром «масовізму» виявився надто живучим, знову дався взнаки під час педальованого «призову ударників» у літературу» без урахування їх творчих здібностей на межі 20—30-х років. Досвід С. Пилипенка, котрий у памфлетах М. Хвильового вбачав зверхне («олім-

<sup>5</sup> Пилипенко С. Наші гріхи // Плужанин.— 1926.— № 4 — 5.— С. 2.

<sup>6</sup> Ведміцький О. Літературна дискусія.— Харків, 1932.— С. 41.

пійське») ставлення до початківців з народних низів, став тут у пригоді. «Ви ж прекрасно розумієте,— звертався до нього пристрасний памфлетист,— що вся та масова література, що ви її друкуєте, і близько не лежала біля мистецтва. Навіщо ви нацьковуєте цю молодь на Хвильового?»<sup>7</sup>

Заслуга М. Хвильового на початковій стадії літературної дискусії полягала в тому, що він точно вказав на приховану за лаштунками «червоної просвіти» небезпечну тінь літературного чиновника (а саме до нього апелював Г. Яковенко, радячи утворювати «при редакціях журналів і газет контрольні секції з людей ідеологічно витриманих»), позбавленого чуття прекрасного, байдужого до істини, здатного в ім'я партійно-корпоративних інтересів нівечити мистецтво, як воно і сталося в роки сталінщини.

У «Третьюму листі до молоді» розкривалася залежність «Плугу» з його «червоною просвітою» від російського Пролеткульту, що так і не прижився на Україні через свій національний нігілізм<sup>8</sup>, від «вузьколобих ідеологів «папостівства», «октябризму» і т. д.»<sup>9</sup>. У пореволюційну добу вульгарно-соціологічні доктрини, що спиралися на положення марксизму, плекалися в роботах Ф. Фріче, В. Переверзева, В. Келтуяли, у теоретизуваннях Пролеткульту (В. Плетньов, Ф. Каліпін), критиків журналу «На

<sup>7</sup> Хвильовий М. Про демагогічну водичку, або Справжня адреса української воронщини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. // Культура і побут.— 1925.— 21 верес.

<sup>8</sup> М. Куліш, виступаючи 22 липня 1928 року на Всеукраїнській художній нараді при культвідділі ВУРСР, сказав, що Пролеткульт на Україні сприймався «мертвою дитиною», «між нами і Пролеткультом містка не те що індустріального, а навіть стежки не було встановлено» (ЦДАЖР.— Ф. 2605.— Оп. 2.— Спр. 661).

<sup>9</sup> Хвильовий М. Про демагогічну водичку, або Справжня адреса української воронщини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. // Культура і побут.— 1925.— 21 верес.

посту» (Г. Лелевич, С. Родов), «На літературному посту» (Л. Авербах, І. Гроссман-Роцин), у практиці РАППу (Російської асоціації пролетарських письменників), ВАППу (Всесоюзної асоціації пролетарських письменників) і т. д. До речі, «Плуг» брав участь у заходах ВАППу, мимоволі переймався його нездоровим духом, що знаходив собі ґрунт в історично відмежованому від світу (колонізаторська політика російського уряду, втрата національної самосвідомості і т. д.) українському феномені, названому «малоросійщиною». Понад два століття на руїнах колись великої української культури, тісно пов'язаної з європейською, формувався тип недолугого провінціала, творився міф про недорікуватого Стецька та «месію» москаля Скорика за п'єсою «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка.

Комплексе «хуторянства» постійно пов'язувався українському мистецтву. Одним з таких свідчень може бути лист М. Кривиницького, писаний з Москви до Соломії Крушельницької: «Нам тут, між москалями, не геть-то радісно й корисно: вимагають, бачте, щоб ми більше танцювали гопака, пили горілку і щоб співали; а щоб про біль серця, про скорботи душевні, про лихі стосунки й відносини — анічирк!»<sup>10</sup>. Проти провінційного безчасів'я різко виступали П. Куліш, І. Франко, Леся Українка, В. Самійленко та ін. Подібні протести лунали і серед сучасників М. Хвильового й С. Пилипенка. В. Коряк, наприклад, у книзі «До брами», підтримуючи В. Винниченка, досить рішуче повстав проти інерції самовдоволеної «трухлявої українофільщини», обмеженої «новітнім Ромоданом», що гальмувала розвиток української культури в контексті світовому<sup>11</sup>. Для при-

---

<sup>10</sup> Див.: Культура і життя.— 1990.— 11 листоп.

<sup>11</sup> Коряк В. До брами.— К., 1913.— С. 23—28.



кладу можна назвати і маніфести поета-авангардиста М. Семенка «Сам», «Кверо-футуризм», в яких епатувалися догми тогочасної провінційної культури.

Викриваючи культивування дилетанства та хуторянства, засилля адміністративного стилю в художній діяльності, підміну естетичних категорій неестетичними (С. Пилипенко, М. Биковець, Г. Яковенко та ін.), М. Хвильовий створив не вельми привабливий, пройнятий досить дошкульними, нищівними характеристиками збірний образ різних «енків», «овців», «Гаркун-Задупайських» (за персонажем оповідання В. Винниченка «Антрепреньор Гаркун-Задупайський»), бездоганних провідників пролеткультівсько-«просвітянських» ідей. Є. Маланюк, який висвітлює спорідненість «просвітянства» та «малоросійства»<sup>12</sup>, зауважив, що саме «рідна Енківщина» ненавиділа М. Хвильового «похмурою ненавистю духовного каліки»<sup>13</sup>.

Але М. Хвильовий не зупинився на викритті висміяного ще М. Гоголем «хуторянського» Миргорода з вічною калюжею та безпредметними сварками Івана Івановича з Іваном Никифоровичем. Поставала потреба в чіткій позитивній програмі, в естетичній концепції, спрямованій на конструктивне розв'язання актуальних питань єдності традицій і новаторства, визначення перспективних сил у мистецтві, в соціальній та національній свідомості. М. Хвильовий сформулював свою думку так: «Європа чи просвіта?», беззастережно обравши курс на «психологічну Європу», під якою він розумів «психологічну категорію, яка виганяє людськість на великий тракт прогресу» — з тієї «просвіти», що за нової доби стала «архі-

---

<sup>12</sup> Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1966.— Т. 2 — С. 38.

<sup>13</sup> Маланюк Є. Книга спостережень.— Торонто, 1962.— Т. 1.— С. 267.

конкретним» консервативним чинником»<sup>14</sup>. Мав рацію О. Дорошкевич у статті «Ще раз про Європу»: завдяки діяльності І. Вишенського, М. Драгоманова, І. Франка та інших корифеїв української культури європейська культура входила в кров і плоть української<sup>15</sup>. «Україна ніколи не лякалась західної культури, і західний вплив широкою рікою вільно котився до нас»<sup>16</sup>, — свідчив І. Огієнко, посилаючись на творчість видатних письменників та філософів України XVII—XVIII ст.

Російський царизм, пробивши собі вікно в Європу на півночі, міцно замурував двері на півдні, але не зміг до кінця перекрити органічних зв'язків України з континентом. Прагнення європеїзувати рідну культуру, зіпхнуту Петром I, Катериною II, валуєвими та юзефовичами у прірву «хуторянського» безчасів'я, правило змістом життя для П. Куліша — суперечливої і драматичної постаті. Недарма в уста Кремньова він вкладає фразу: «Українці — чув я не раз від етнографів і дотепер вірю — лежать головою до Європи, а ногами до Азії, вони вельми здатні підноситися від споконвічної темряви до всеможливих витонченостей просвіти» (*Куліш П.* Шукачі щастя. — К., 1930). Підтвердження цього — значне поширення освіти, книгодрукування на Україні в часи козаччини, Хмельниччини, братств, діяльності Острозької та славетної Києво-Могилянської колегій, заснованих майже одночасно із Сорбонною; філософські злети творчих пошуків Г. Сковороди, Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки... Це був шлях героїчного само-

---

<sup>14</sup> Хвильовий М. Про демагогічну водичку, або Справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. // *Культура і побут.* — 1925. — 21 верес.

<sup>15</sup> Дорошкевич О. Ще раз про Європу // *Життя й революція.* — 1925. — № 6.

<sup>16</sup> Огієнко І. Українська культура. — Вінніпег, 1970. — С. 35.

ствердження українського народу, розірваного між Російською та Австро-Угорською імперіями (а після першої світової війни поділеного між СРСР, Польщею, Румунією, Чехословаччиною), таврованого шовіністичними валуєвськими та емськими указами, «червоним терором»... Можна тільки дивуватись, як цей народ зміг створити таку велику культуру і зберегти її.

Отже, орієнтація М. Хвильового на «психологічну Європу» зумовлювалася історично, була ренесансною. Оскільки його теза зазнавала різних кривотлумачень, варто на цьому зупинитися докладніше. «Це не Європа, що її Шпенглер оголосив «на закаті», — підкреслював М. Хвильовий, — не та, що гниє. Це Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Маркса і т. д.»<sup>17</sup>. На превеликий жаль, упереджені опоненти свідомо і послідовно оминали цю недвозначно висловлену думку. Згодом їхнє некоректне ставлення до аргументів памфлетиста набуло яскравого політичного забарвлення і в такому вигляді експлуатувалося радянським літературознавством. Принаймні у восьмитомній «Історії української літератури» ця теза тлумачиться лише як небажана орієнтація на Європу<sup>18</sup>.

Чим же така Європа неприйнятна, якщо відкинути заполітизовані кліше на кшталт «буржуазна» тощо, — може, Байроном, чи Дарвіном, чи, може, шанованим більшовиками Марксом? Справді, абсурдне припущення. Проте свого часу з'являлися ще дивовижніші твердження, приміром, «плужанина» О. Ведміцького, який слідом за Є. Гірчаком запідозрив тут не

---

<sup>17</sup> Хвильовий М. Про Коперника з Фрауенбургу, або Абетка азіатського ренесансу в мистецтві // Культура і побут. — 1925. — 31 трав.

<sup>18</sup> Історія української літератури: В 8 т. — К., 1970. — Т. 6. — С. 35.

тільки «ідеалістичний погляд на історичний процес», а й... зародки «фашистської ідеології»<sup>19</sup> (?!). Як довго переживували наші літературознавці подібні «теоретизування», навіть не глянувши в текст критикованого ними того чи іншого твору не одного М. Хвильового. Далєбі, правий М. Зеров, видатний дослідник літератури, критик і поет, людина кришталєвої чистоти і високої культури, коли застерігав студентів Харківського ІНО від нашвидкуруч «зліплєних» висновків, від практики довірливого сприймання догматичних інтерпретацій літературно-філософських явищ. «Трактуючи речі з чужого голосу, не стикаючись з історіями, яких додержуємось, вічна-віч не знайомі з джерелами, ми створюємо собі фантастичні уявлення і живемо серед них, не помічаючи їх потворної неправдоподібності»<sup>20</sup>, — з тривогою писав М. Зеров. Чи часто ми прислуховуємось до таких справедливих слів і сьогодні, чи й досі освоєємо історію вітчизняного мистецтва «з чужого голосу»? «З чужого голосу» трактувалася і дискусія 1925—1928 років і, зокрема, теза «психологічної Європи».

У тлумаченні М. Хвильовим цієї тези йшлося передовсім про європейську інтелігентність у кращому розумінні цього слова, про фаустівський дух допитливості й творчої занепокоєності, тобто про вироблення тих цивілізованих рис, які б сприяли подоланню рабського комплексу провінційності, небезпечного для розвитку художньої творчості, особливо на зламі двох епох. Так окреслювався тип «громадської» особистості, відбитої в образах Гамлета й Дон-Жуана, у взірцевих — для М. Хвильового, члена КП(б)У, — постатях К. Маркса та В. Леніна, зав-

<sup>19</sup> *Ведміцький О.* Літературна дискусія. — С. 54.

<sup>20</sup> *Зеров М.* До джерел: Історико-літературні та критичні статті. — Краків — Київ, 1943. — С. 255—256.

дяки яким він сподівався на витворення в колі пролетаріату «класичного типу громадської людини»<sup>21</sup>.

Незважаючи на те що М. Хвильовий не був вільний від ілюзій своєї доби, він намагався, спираючись на реальні можливості, на ділі віднайти оптимальні шляхи розбудови української культури, розумно поєднати класові та національні інтереси, утверджувати загальнолюдські цінності. Знаючи суперечливу, конфронтаційну атмосферу 20-х років, можна було б передбачити, що такий погляд наштовхнеться на шалений опір і вульгарних соціологів — фанатичних прихильників надреволюційної фрази, і обмежених провінціалів од літератури, не кажучи вже про «далекоглядних» політиків на кшталт Л. Кагановича.

Гасло «Європа чи просвіта?», сформульоване у ранніх памфлетах М. Хвильового, згодом опублікованих окремими книгами «Камо грядеши» (1925) і «Думки проти течії» (1926), пройнятимися пафосом революційного оновлення світу та відродження духовних цінностей, на перший погляд може здатися нелогічним, адже Європа не заперечує просвіти, і навпаки. Йшлося про інше: про крайню профанацію просвіти, про рабське «малоросійство», про потік галасливої каламутної графоманії, про потребу професіоналізувати мистецтво, вивести його на світові обрії.

Реалізувати важливе завдання формування повноцінної української літератури та культури, вести за собою поки що малоосвічений народ, який проходив стадію ліквідації неписьменності, могли тільки компетентні, високоталановиті люди. Одним з таких митців, на думку М. Хвильового, був М. Зеров, «озброєний вищою математикою мистецтва». Багатьом сучасникам — вчорашнім бійцям революції, робітничим

---

Шляхи розвитку української пролетарської літератури.— Харків, 1928.— С. 59.

та селянським дітям — такий вибір видався надто дивним і парадоксальним, оскільки за зразок творчих пошуків проголошувався не «пролетарський» (свій) письменник, а письменник з кола «попутників» (термін, винайдений вульгарною критикою 20-х років), та ще й з «елітарних», відтак «буржуазних», як вважалося тоді, «неокласиків». Версія впливу М. Зерова на М. Хвильового (вони співпрацювали в журналі «Червоний шлях»), висунута В. Коряком, не могла пояснити істотні моменти літературного руху, що так чи інакше витворювали базу для світоглядної бази М. Хвильового. А вже ще 1921 року, перебуваючи в полоні ортодоксальних «класових» формул, співець «загірних комун» разом з поетами М. Йогансенем, автором поезій тонкого філологічного забарвлення, та тонким ліриком В. Сосюрою у «Нашому універсалі» — декларації, якою відкривався альманах «Жовтень», закликав «одгетькувати» і «неокласиків», і «футуристичних безмайбутників», не помічаючи між ними принципових відмінностей. А вже 1925 року він визнав М. Зерова українським радянським письменником, якого офіційна критика мала за «ворожу силу», репрезентовану ідеологами «української нової буржуазії», на чому наполягає, зокрема, М. Скрипник<sup>22</sup>.

Глибокі знання М. Зерова, як слушно вважав М. Хвильовий, могли б принести (і приносили) користь здібній робітничо-селянській молоді. Сприймавши заклик несподівано нового одноступця щодо «психологічної Європи», відомий «неокласик» у статті «Євразійський ренесанс та пошехонські сосни» обмірковує творчі шукання сучасних йому письменни-

---

<sup>22</sup> Скрипник М. Підсумки літературної дискусії // Скрипник М. Статті і промови. Національне питання.— Харків.— 1929.— Т. 2.— С. 126.

ків, робить наголос на таких актуальних питаннях: «1) Засвоєння величезного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта і вперта систематична робота коло перекладів; 2) Вияснення нашої класики і переоцінка нашого літературного надбання(...); 3) Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог початкуючих письменників»<sup>23</sup>.

У своїй програмі 1925 року «Європа чи просвіта?» М. Хвильовий знайшов перспективну лінію розвитку нашої літератури. Щоправда, не завжди він був точний у формулюваннях тих чи тих положень (іноді його імпресіоністичні, «завихрені» думки впорядковував М. Зеров), зокрема, висловлюючи гасла «азіатського ренесансу» та «романтики вітаїзму». Романтик за типом світовідчуження, М. Хвильовий аж занадто поривався до свого осяйного ідеалу, не завжди враховуючи реальні взаємозв'язки між можливим і дійсним; відтак обриси його оригінальної ідейно-естетичної концепції втрачали чіткість, а вжиті ним поняття наповнювалися довільним змістом, нагадували метафору. Тому памфлети М. Хвильового сприймаються швидше як ліричні твори, хоч торкаються суто наукового питання.

М. Хвильовий рішуче відкидав тезу С. Пилипенка, який експлуатував формулу М. Чужака «мистецтво — це життєбудування», бо спостеріг в ній шкідливу для художньої діяльності тенденцію безперешкодної політизації. Він вважав, що покликання митців полягає у пізнанні не пасивному чи ілюстративному, а в перейнятому пафосом творчого осмислення дійсності, постійного її оновлення. Ці погляди позначились і на положеннях концепцій «азіатського ренесансу» та «романтики вітаїзму».

«Гряде могутній азіатський ренесанс в мистецтві,

---

<sup>23</sup> Зеров М. До джерел.— С. 261.

і його предтечами є ми, «олімпійці»<sup>24</sup>,— з пристрасстю писав М. Хвильовий. Але чому ж тоді «азіатський», коли мовиться про українську культуру та літературу? Очевидно, не стільки для врівноваження з тезою «психологічної Європи», скільки від розуміння, що надходить час відродження раніш пригноблених народів, починаючи від пробудженої Азії, яка вела боротьбу за свою національну та соціальну незалежність. У міркуваннях М. Хвильового прохоловалися думки, що поряд із західноєвропейським робітництвом повстають і «східні конкістадори», так звана «жовта небезпека» (Індія, Китай). Україна, звільнившись нарешті від вікового колоніального гноблення, ставши державною нацією, зручно розташована на межі Європи й Азії, посідатиме серед нових суверенних країн, як вважав М. Хвильовий, своє природне місце, а її мистецтво започаткує новий якісний виток (цикл). Цьому сприятимуть її географічне положення, висока національна самосвідомість, а також, на думку більшовика М. Хвильового, ідеї соціалізму. Адже віп, перебуваючи в лавах КП(б)У, змушений був проголошувати її настанови, котрі виявились одним з найбільших міфів ХХ століття.

Концепція «азіатського ренесансу», позбавлена нігілістичного ставлення до класики, пролунала викличним дисонансом стосовно ліквідаторських «лівих» чи ортодоксальних «правих» тенденцій у мистецтві. «Азіатський ренесанс — це епоха європейського відродження плюс бадьоре й радісне грекоримське мистецтво»<sup>25</sup>,— твердив М. Хвильовий, вкотре підкреслюючи, що без генетичних спадкоємних

---

<sup>24</sup> Хвильовий М. Про Коперника з Фрауенбургу, або Абетка азіатського ренесансу в мистецтві // Культура і побут.— 1925.— 31 трав.

<sup>25</sup> Там же.



зв'язків, без повернення до кола античної культури Еллади, до якого спрадавна належала і українська земля, неможливий розвиток художньої свідомості. Це положення зазнавало неодноразових звинувачень з боку вульгарної критики, яка приписувала письменнику та близьким йому «неокласикам» — М. Зерову, М. Рильському, П. Филиповичу, М. Драй-Хмарі, О. Бургардту (пізніше відомому за псевдонімом Юрій Клен) — зумисне протиставлення минулої культури «пролетарській», хоч про це ніде в них не мовилося. Офіційна критика не готова була сприйняти подібні думки. Критик Я. Савченко, який вирізнявся ерудованістю та естетичним смаком серед тогочасних ортодоксальних «зоїлів», цілком свідомо зловживав аргументом до особистості, вбачаючи в таких міркуваннях «реакційне метафізичне розуміння мистецтва». Справді, з ніг на голову...

Як бачимо, М. Хвильовий закликав обдаровану молодь не до певдомих, на припущення С. Пилипенка, «обріїв азіатського ренесансу». Перед Україною відкривалася перспектива духовного суверена, позбавленого рис ізольованого «хуторянства». Водночас з'явився новий тип особистості в її універсальних вимірах, постав новий тип митця, який самостверджувався в образі близької до ідеальної людини (П. Тичина, О. Довженко, Л. Курбас та ін.), хоч кожен з них, зрозуміла річ, як реальна людина мав свої недоліки. Тут на М. Хвильового мав неабиякий вплив О. Шпенглер. Незважаючи на те що в полемічному шалі М. Хвильовий, як представник комуністичної ідеології, називає німецького філософа... «фашистом» і т. ін., він використовує не тільки шпенглерівську теорію циклічності мистецтва, а й фаустівську етику, притаманну європейцю. Це потреба неперестанного вдосконалення «я», це постійний рух людської душі, виповненої жаги пізнання і дії, необ-

хідності відкриття нових духовних просторів. Тому не випадково в листах «до молоді» окреслюється образ Коперника як втілення ідеї Європи. Власне, така думка бентежила не тільки М. Хвильового, а й М. Бажана (цикл «Будівлі»), П. Тичину («Ходить Фауст...») та ін.

«Азіатський ренесанс» в інтерпретації М. Хвильового спирався також на естетичні погляди О. Воронського. Авторитет його використав М. Хвильовий для спростування квазітеорії мистецтва як «будування життя», обстоюючи гносеологічні принципи художнього мислення, невід'ємні від аксіологічних, морально-етичних, виховних та власне «перетворювальних», від художньої тканини талановитого твору. Водночас М. Хвильовий відмежовував критерії естетичного пізнання О. Воронського від «воронщини» як елемента просвітянства, притаманного залежним від волі «напостівців» «плужанам» — апологетам «пролетарського реалізму» та «мужиковствування», несприйнятного для романтика з його буйною та розкутою уявою.

У часи формування «пролетлітератури», сподівався М. Хвильовий, вільно розвиватимуться різні стилі в течії без найменшої дискримінації будь-якої з них. «Романтика вітаїзму», або ж «сума нового споглядання, нового світовідчуження, нових складних вібрацій» як один з актуальних вольових проявів «азіатського ренесансу», як пафос життєлюбного самоствердження народу на злеті революції, мала б стати надійним протистоянням вульгаризаторським та ліквідаторським тенденціям у мистецтві («лефівським» чи продеткультівським — «прафівським»). Реалізм поки що відсувався на майбутнє, до часів «загірної комуни». «Вітаїзм» М. Хвильового не містив нічого спільного (всупереч нетолерантним закидам В. Поліщука) ні з віталізмом доби Відро-

дження (Шіко делла Мірандола, Генріх Корнелій Агріппа, Джіроламо Фракасторо та ін.), ні з віталізмом Бергсона,— хіба що той самий корінь у слові. Для українського письменника це була творча сила духовного відродження. І коли, розвиваючи свою гіпотезу, він казав, що невдовзі виникне мистецтво «розвинених інтелектів», йшлося не про якусь виняткову «елітарність», відмежовану від земних інтересів, а про таке інтелектуальне життя, що переймається народними запитамі і потребами, необхідністю підвищення культурного рівня тогочасної, здебільшого напівграмотної аудиторії, формування її духовності. Тут за орієнтир правив гуманістичний досвід людства.

Оскільки терміни «азіатський ренесанс» та «романтика вітаїзму» зазнали кривотлумачень (наприклад, С. Пилипенко з неприхованою іронією називав М. Хвильового «пророком вітаїзму»; М. Доленго припускав можливість ренесансу в українській літературі, але не «азіатського» і т. д.), М. Хвильовий змушений був застерегти критиків від практики вживання цих слів, вважав їх тільки особистим словотвором. Недовірливі, нерідко упереджені сучасники (а за ними інертні наступники) постійно нехтували такими застереженнями, наповнювали ці терміни політичним змістом з метою дискредитації їх автора.

Поняття «романтика вітаїзму» згодом зазнало певної еволюції, стало більш заідеологізованим. Йдеться про «активний романтизм», котрий, за М. Хвильовим («Літературний ярмарок». — 1929. — № 9), виросте «із кривих руху так званих великих чисел, із цілого колективного комплексу людей епохи змагання за соціалізм та його побудування». Це була спроба обґрунтувати романтичну стильову течію в літературі радянського суспільства (В. Еллан, В. Чумак, М. Бажан та ін.), сповненого віри в «світле майбут-

пе»; М. Хвильовий цінував передовсім творчу уяву, її вільний лет, розкуту фантазію; його мрії стрімко випереджали повільний перебіг часу, сміливо пронизували простір, шукаючи ґрунту для здійснення свого ідеалу. Водпочас він ніколи не нехтував дійсністю, часто сприймав її з усіма пегараздами і тому не мирився з ними у своїх гостросатиричних повістях («Санаторійна зона», «Іван Іванович» та ін.), чесно і щиро прагнучи покращання життя людей, їх морального здоров'я. Це було і заперечення натуралізму, «офіційно рекомого «монументальним непорозумінням»<sup>26</sup>, тобто раппівсько-вуспівського «пролетарського реалізму» з його догматичними положеннями про сутність мистецтва, повністю залежного від партійно-державного апарату, це був протест проти вульгарної підміни естетичних категорій філософськими (і політичними). Адже теоретик «напостівства» Л. Авербах не без гонору заявляв, що раппівці (вуспівці і «плужани» поділяли їхні погляди) першими порушили питання про «діалектико-матеріалістичний» та «ідеалістичний» методи в мистецтві<sup>27</sup> «Ідеологічна» платформа реалізму ототожнювалася з матеріалізмом, а романтизму — з ідеалізмом, як правило, для вульгарної критики — реакційним. Категорично непримиренними у своїх знищувальних оцінках романтизму були Б. Коваленко, С. Щупак, А. Ключчя, І. Лакіза та ін. Роздратування викликала романтична стильова течія у Б. Коваленка, яку він проголосив «класово ворожою» і пов'язував її з М. Хвильовим.

Темпераментні памфлети М. Хвильового набули широкого резонансу. 24 травня 1925 року у Всеукра-

---

<sup>26</sup> Хвильовий М. Передмова «До книги сто тридцять дев'ятої» // Літературний ярмарок. — 1929. — № 9. — С. 6.

<sup>27</sup> Авербах Л. На злобу дня // На літературном посту. — 1930. — № 9. — С. 2.

їнській Академії наук, біля колиски якої стояв академік В. І. Вернадський, вже з приводу першого «листа до молоді молоді» відбувся диспут. Серед восьмисот його учасників — письменники, науковці, критики. Це була перша, ще зовсім несмілива спроба плюралізму — обов'язкова риса цивілізації, одна з її інтелектуальних основ. Висловлювались різні, часом протилежні міркування, розмова точилася переважно навколо тези «Європа чи просвіта?». Одні її щиро вітали — М. Могилянський, М. Зеров; інші приймали з певним застереженням — Ю. Меженко, О. Дорошкевич; ще інші відкидали — Б. Коваленко, С. Шупак. Всі погодилися на тому, що дискусія, розпочата М. Хвильовим, була на часі. Такі ж думки з'явилися і в періодиці. М. Доленго, наприклад, (неначе перефразовуючи слова М. Могилянського, мовлені на диспуті: «...Вражіння від статті Хвильового подібне до того, піби в кімнаті, де було душно, відчинили вікна, і легені відчули раптом свіже повітря»), писав, що від памфлетів «віє свіжим молодим вітром, вітром дискусії»<sup>28</sup>.

Трохи згодом М. Яловий (Юліан Шпол) так сформулював причини виникнення цієї полеміки: невідповідність організаційних форм тогочасної літератури її новим завданням; «принципова протилежність двох поглядів, двох розумінь літератури як такої...»<sup>29</sup>. Маємо, власне, визначення двох точок зору на розвиток мистецтва тих літ: духовно збагаченої, опертої на високі ідейно-естетичні критерії і по-«напостівськи» витлумаченої, вихолощеної за зразками та уподобаннями бюрократичної системи, хоч і перенасиченої ультрареволюційними фразами. Це визна-

---

<sup>28</sup> Доленго М. (Рец. на «Камо грядеши» М. Хвильового) // Червоний шлях.— 1925.— № 9.— С. 225.

<sup>29</sup> Яловий М. Теоретична плуताшина ліквідаторів // Культура і побут.— 1926.— 7 верес.

чення одного з керівників ВАПЛІТЕ відбиває наявність двох різноспрямованих ліній літературної дискусії 1925—1928 років, довкола яких проростало чимало побічних гілок (скажімо, сутичка між М. Хвильовим та В. Поліщуком, оборона М. Зерова та П. Тичини від нападів «динаміста-спіраліста», нещадна критика його примітивізму; полеміка між М. Зеровим та О. Дорошкевичем; пезгоди між Пролітфронтом, основне ядро якого складала недавні ваплітяни, та панфутуристами тощо).

Згадувана М. Яловим «невідповідність організаційних форм», невичерпна енергія М. Хвильового, щире прагнення вивести українську літературу (і культуру) на світовий рівень привели до утворення ВАПЛІТЕ (на підставі ухвали наради письменників Харкова — тогочасної столиці України — від 14 жовтня 1925 року). Новостворене угруповання складалося з колишнього активу «Гарту», частини творчої молоді «Плугу», «Аспанфуту», «Жовтня», об'єднаних з метою зосередити свою увагу «навколо літературних і взагалі мистецьких завдань», власною художньою практикою припинити «дискусійну лихоманку»<sup>30</sup> (М. Яловий). Тут мала панувати позбавлена політизації товариська атмосфера вільного змагання митців, а командному, неприпустимому в літературі методу протистояв би фаховий метод, що базується на глибоких знаннях, високій культурі, інтелігентності, взаємоповазі та логіці переконань. Апробувати свій задум М. Хвильовий намагався ще в студії «Урбіно» (від назви міста, де народився славетний живописець Рафаель), створеній у межах «Гарту». Цим ніби перекидався місток між українським відродженням 20-х років та італійським, звичайно, з усвідомленням їхніх відмінностей та масштабів.

---

<sup>30</sup> Там же.

Тяжко хворий В. Еллан-Блакитний, поборник партійності літератури, не на жарт стривожився, вбачаючи в такому заході (як і в виданні незалежного альманаху «Квартали», 1924) можливу кризу літературного руху, який виходив з-під контролю «Гарту». Зокрема, у своїй статті «Перед організаційною кризою в українській радянській літературі» він намагався розкрити «соціальне» коріння боротьби в мистецтві, породженої громадською активністю в «нових шарах суспільства», що шукають для неї виходу «і в галузі культурно-творчого виявлення та оформлення». Заполітизований «Гарт» не спромігся об'єднати ці тенденції; досить сильними виявилися в його надрах прояви адміністрування, «масовізму» та конфронтаційної непримиренності. Цей «стиль» пригнічував багатьох, про що писав, наприклад, В. Поліщук, обґрунтовуючи та мотивуючи у своєму листі до ЦК «Гарту» причини свого виходу з організації «пролетарських» письменників, яка поступово відходила від власне творчих завдань.

Уже в березні 1925 року на V з'їзді «Гарту» відбувся розкол: В. Сосюра, П. Усенко, О. Копиленко, І. Кириленко залишили угруповання. Зупинити цей процес ніхто не міг, як і зберегти організацію «пролетарських» письменників. 28 жовтня — 3 листопада 1925 року на пленумі ЦК «Гарту» М. Хвильовий та його однодумці поставили питання про докорінну реорганізацію своєї роботи, що, очевидно, мало розв'язатися на черговому з'їзді «Гарту», який так і не відбувся. 20 листопада того ж року група «гартівців» (24 письменники), порвавши із своїм угрупованням, утворила ВАПЛІТЕ і почала видавати одноіменний журнал (перший номер з'явився у січні 1927 року) та альманах (видрукуваний 21 грудня 1926 року). До редакційної колегії входили П. Тичина, М. Яловий, О. Досвітній, О. Слісаренко.

М. Хвильовий став віце-президентом ВАПЛІТЕ (президент — М. Яловий, секретар — О. Досвітній).

Тоді ж, 22 листопада 1925 року, М. Хвильовий виступив з другою серією памфлетів, в якій підтвердив свою підтримку творчої практики «неокласиків», окреслив широке коло питань розвитку українського мистецтва, не скованого шаблонами «червоної просвіти» та службової ролі заполітизованої літератури, висловив власне критичне ставлення до «Плугу» й «Гарту», які, на його думку, звели свою діяльність до звичайнісінької політосвіти. Це була послідовна лінія виведення української культури (та літератури) із летаргічного стану її животіння, із стану «культурного назадняцтва», притаманного, як висловився автор памфлетів, «класичній країні гаркупзадунайства», котрій він протиставляв Європу як психологічну категорію. Його гасло не мало нічого спільного ні з слов'янофільським протиставленням Заходу і Сходу, ні з пролетарським (капіталістичний Захід — революційний Схід). Йшлося про майже невідомий для України фаустівський тип особистості, притаманний європейцям, які пережили добу свого відродження та самоствердження.

М. Хвильовий викликав прихильність талановитої молоді своєю глибокою вірою у невичерпні духовні можливості народу. До цієї теми він повертався неодноразово, конкретизував її в «Апологетах писаризму», наголошував: «Треба бити в саму суть». Оскільки суть виявилась невід'ємною від політики, то від березня 1926 року літературна дискусія вже не могла продовжуватися далі як власне літературна. Посилаючись на практику українізації, М. Хвильовий цілком слушно зазначав: «...Поки пролетаріат не оволодіє українською культурою, доти нема певності ніякої, що культурна революція на Україні



дасть бажані наслідки»<sup>31</sup>. М. Хвильовий передбачав і перешкоди на шляху повернення зрусифікованого робітництва до національних першоджерел — російський великодержавний шовінізм та український націоналізм — явища взаємопов'язані. «Українізація, з одного боку,— писав він, полемізуючи з С. Щупаком,— є результат переможної волі 30-мільйонної нації, а з другого — це єдиний вихід пролетаріату заволодіти культурним рухом»<sup>32</sup>. Подібні думки зустрічаються і в тогочасних партійних діячів, які сподівалися розв'язати національні проблеми за умов соціалізму. «Національне питання,— підкреслював М. Скрипник,— в нас може бути великим, навіть величезним знаряддям нашого суспільства, якщо робітнича класа оволодіє цим питанням, себто, коли зрозуміє і правильно проводитиме національну політику»<sup>33</sup>.

Українізація (як одна з форм коренізації в СРСР) знайшла своє відбиття у багатьох партійних документах, що свідчить про певні далекоглядні тактичні завдання ВКП(б), про які недвозначно говорив Й. Сталін, посилаючись на визвольні рухи у східних колоніальних країнах, яким СРСР правив за приклад: «Увесь Схід дивиться на Радянський Союз як на дослідне поле»<sup>34</sup>. Як тільки «експеримент» виявився непотрібним (у 30-і роки), він одразу ж був знятий з політичного життя, а відтак — з культурного. А втім, «дослідне поле» оброблялося, починаючи з ухвал VII Всеукраїнської партконференції (1923), що спиралася на проект резолюції

---

<sup>31</sup> Хвильовий М. Апологети писаризму // Культура і побут.— 1926.— 23 берез.

<sup>32</sup> Там же.

<sup>33</sup> Скрипник М. Статті і промови...— С. 11.

<sup>34</sup> Двенадцатый съезд РКП(б), 17—25 апреля 1923 года. Стенографический отчет.— М., 1968.— С. 480.

ЦК РКП(б) «Про радянську владу на Україні». В тезах ЦК КП(б)У «Про підсумки українізації» (1926) йшлося про потребу українізації і робітничого класу, і партійного, здебільшого російськомовного апарату. Основні положення цих тез підтверджувались також в інших партійних документах (у постанові Політбюро ЦК КП(б)У «Політика партії в справі художньої літератури» від 10 вересня 1926 року і т. д.). Водночас вказувалось, що поспішність, гарячковість в такій делікатній справі (що було властиве й М. Хвильовому, котрий висунув гасло «Дайош пролетаріат!») небажані, підкреслювалося, що освоєння української мови — процес «довготривалий, природний», тут адміністрування може завдати непоправної шкоди.

Дискусія, виходячи за межі літературної сфери, захоплювала інші важливі ланки національного та соціального життя на Україні. Не всі порушені питання знаходили однозначний відгук. Особливі пристрасті спалахнули довкола 13 розділу «Апологетів писаризму» під назвою «Московські задрипанки». Спиртовуючи типові на той час міркування К. Буревія у книзі «Європа чи Росія» (М., 1926) про апріорний вплив російської літератури на українську (залежність М. Хвильового від Б. Пільняка, О. Копиленка від Вс. Іванова тощо), М. Хвильовий обурився такою, вже традиційною, «компаративістикою», спостеріг у ній небезпечне намагання позбавити самобутності українське мистецтво; не виключено тут, певна річ, і суб'єктивні мотиви...

Відверто емоційний виступ М. Хвильового приголомшив не одного сучасника, зокрема, максималістським запереченням загальноживаних стереотипів «малоросійства», проголошенням курсу орієнтації української літератури: «У всякому разі не на російську. Це рішуче і без всяких застережень. Від росій-

ської культури, від її стилів українська поезія му-  
сить якомога швидше тікати»<sup>35</sup>. Зопалу мовлені  
слова за умов конфронтаційної непримиренності та  
нетерпимості давали вже підстави для політичного  
звинувачення М. Хвильового у «націоналістичному  
ухилі» в мистецтві, так званому «хвильовизмі» — на  
відміну від «шумськизму», названому партійними  
чиновниками за прізвиськом наркома освіти УРСР, ко-  
лишнього «боротьбиста» О. Шумського. Нарком зва-  
жився заперечити Й. Сталіну у питанні щодо темпів  
українізації, висловив сумнів щодо доцільності  
перебування на посаді генерального секретаря  
ЦК КП(б)У Л. Кагановича, сумнозвісного борця  
з «буржуазно-націоналістичною» культурою, пред-  
ставленою великими талантами України (О. Дов-  
женко, Ю. Яновський, М. Зеров, М. Хвильовий та  
багато ін.). Разом з тим він наполягав на поглиблен-  
ні класової пильності на терені мистецтва. Л. Кага-  
нович, один із ревних провідників тоталітаризму, ма-  
ючи велику владу, не забарився звести з О. Шум-  
ським особисті рахунки, лицемірно маскуючи їх за-  
хистом інтересів партії. 1927 року О. Шумський  
змушений був виїхати до Ленінграда, де займався  
партійною та державною роботою, та переслідування  
не припинялися, і він, зрештою, у 1946 році наклав  
на себе руки.

Прізвисьце О. Шумського часто згадувалось «лихим  
словом» поряд з прізвиськом М. Хвильового. «Най-  
більш вперту боротьбу проти нової соціалістичної  
культури українського народу вела буржуазно-на-  
ціоналістична група Хвильового, яка розвивала в лі-  
тературі контрреволюційні ідейки націонал-ухильни-  
ків (Шумський, Скрипник). З усіх ворогів україн-

---

<sup>35</sup> Хвильовий М. Апологети писаризму // Культура і по-  
бут.— 1926.— 23 берез.

ської радянської літератури це були найзапекліші і найпідступніші»<sup>36</sup>,— читаємо в «Історії української літератури».

Зовні — для поєднання О. Шумського та М. Хвильового дав привід і сам парком освіти УРСР. Щоб якось угамувати пристрасті, що завирували довкола імені М. Хвильового, О. Шумський спробував захистити українського письменника, виступивши в журналі «Більшовик України» (1926, № 2). Критика М. Хвильового з боку О. Шумського була толерантною і поміркованою, але не типовою на ті часи.

У дискусію втрутилася партійна критика; з'явилися статті В. Чубаря «Про вивихи», М. Скрипника «До теорії боротьби двох культур», В. Затонського «Національна справа на Україні», А. Хвилі «Про наші літературні справи» і т. ін. Основна помилка, на думку М. Скрипника, полягала у протиставленні двох культур — української та російської, тоді як слід розглядати їх на рівні взаємодії та співпраці, рівноправності<sup>37</sup>. Про це йшлося і в тезах пленуму ЦК і ЦКК КП(б)У «Про підсумки українізації». Не виключено, що М. Скрипник мав безпосередній вплив на цей документ. Партійна критика звинуватила М. Хвильового в тому, що він «поновив» (щоправда, навпаки) засуджену ще на VII Всеукраїнській партконференції «теорію» Д. Лебеда про боротьбу двох культур — російської («міської») та української («сільської»), де надавалась перевага першій. Правда, М. Скрипник, В. Затонський, П. Любченко, В. Чубар відмежовували «хвильовизм» від самого письменника.

Фатальну роль у перепаді дискусії, в долі її учасників та всієї української культури відіграв лист

---

<sup>36</sup> Історія української літератури: В 2 т.— К., 1956.— Т. 2.— С. 73.

<sup>37</sup> Скрипник М. Статті і промови...— С. 133—134.

Й. Сталіна від 26 квітня 1926 року, написаний після розмови з О. Шумським і адресований безпосередньо Л. Кагановичу та членам Політбюро ЦК КП(б)У. У листі мовилося про те, що О. Шумський «особливо незадоволений роботою Л. Кагановича», що «він плу-тає українізацію наших партійного та інших апар-тів з українізацією пролетаріату». З усією некорект-ністю Й. Сталін подав у своїй інтерпретації побою-вання О. Шумського з приводу «слабкості корінних комуністичних кадрів на Україні». На думку Сталі-па, це може деформувати рух «за українську куль-туру» і «набрати місцями характеру боротьби за відчуженість української культури і громадськості загальнорадянської взагалі, характеру боротьби про-ти «Москви» взагалі, проти російської культури та її найвищого досягнення — ленінізму»<sup>38</sup>. Ці побою-вання О. Шумського швидко перетлумачилися пар-тійною критикою як особиста позиція наркома освіти УРСР і вже на X з'їзді КП(б)У проголосилися за «націоналістичний ухил».

Й. Сталін ознайомився і з «Апологетами писариз-му». Він цитує 13-й розділ, обурюючись, що в той час, як західноєвропейські пролетарі виявляють свої симпатії до «Москви» — «цитаделі міжнародного ре-волюційного руху і ленінізму», «український кому-піст Хвильовий не має сказати на користь «Москви» нічого, лише закликає українських діячів тікати від «Москви» «якнайшвидше». «Батьківська» порада Й. Сталіна: боротися «з крайнощами Хвильового в рядах комуністів»<sup>39</sup>. Якою була ця «боротьба», свідчить історія понівеченої сталіністами та їхніми пастушниками української літератури.

М. Хвильовий, пов'язаний в одну «ланку»

---

<sup>38</sup> *Сталін Й.* Твори.— Т. 8.— С. 152.

<sup>39</sup> *Там же.*— С. 153.

з О. Шумським, а потім і з економістом М. Волобуєвим (який у журналі «Більшовик України» — 1926, №№ 2, 3 — обстоював принцип економічного суверенітету України — те, що сьогодні відкрито схвалюється), прагнув подолати інерцію історичної залежності, тенденцію «рабського наслідування», осоружного «гаркун-задунайства», намагався повернути українській культурі повнокров'я, збагатити її європейськими цивілізованими рисами. Де ж тут «захоплення якоюсь месіанською роллю української «молодої» інтелігенції»<sup>40</sup>, що привиділось Й. Сталіну? Було б безпідставно припускати, що М. Хвильовий вилучав з кола європейських російську культуру та літературу, на якій він формувався як письменник.

Щоб розібратися у цьому питанні, треба сказати і про ставлення М. Хвильового до української класики. Воно було досить суперечливе. Неприємно вражають некоректні випадки Хвильового проти спадщини Т. Шевченка, якого він применшував перед П. Кулішем у романі «Вальдшнепи», як й І. Франка — перед М. Семенком, того самого І. Франка, про якого він на початку 20-х писав:

О, рудні, ваше свято,  
Вітайте жebraка.  
Приніс вам слово-злато  
Яскравого Франка.

До речі, у «Нашому універсалі», написаному ним разом з В. Сосюрою, М. Йогансеном (1921), Т. Шевченко та І. Франко названі «пророками». Такі «пасажі» — досить характерні для переламних епох, коли чимало митців (не кажучи вже про авангардистів) вступає у гострий конфлікт з художнім досвідом минулого. Суперечливе ставлення до класики характерне для митців усіх поколінь, критичне переосмис-

---

<sup>40</sup> Там же.— С. 152.

лення її не завжди відбувається в етичних межах. Особливо шкідливими у цьому процесі бувають політичні впливи, які позначились також і на словнику М. Хвильового, помітно засмітили його. Так, у ставленні письменника до сільської інтелігенції відчувається «класова» погорда, відбита у лексиці («куркульство», «столипінські отруби», «буржуазний» і т. д.— повний набір більшовицької термінології, від якої комуніст М. Хвильовий не був вільним). Принаймні «Думки проти течії» пересипані такими перлами: «перша (сила.— *Ю. К.*) — це та, яка орієнтується на Європу, друга — це та, яку використовує просвіта, інакше кажучи, куркуль»; «психологічний махновець»; «ходом регресивних народницько-куркульських ідей» і т. д.<sup>41</sup> Вульгарно-політичне з кримінальним підтекстом «викриття» «Плугу» зумовлювалося загальними «революційними» поцінуваннями села як безнадійно «буржуазного», «дрібновласницького» і т. ін., що принижувало гідність хлібороба, котрий годував і робітника-«гегемона», і партійного функціонера, і митця, названого «пролетарським». Абсолютизація тези «червоної просвіти», тези — в якій було багато до болю гіркої правди, поставала в очах багатьох початківців серйозною перешкодою, викликала внутрішній опір, нашаровувала непорозуміння на непорозуміння. Це спостерегли пародисти, зокрема Д. Загул:

Вилупки з неопросвіти!  
Ви, дикуни, троглодити!  
Кожний пастух-свинопас  
Преться й собі на Парнас.  
Хто не складає сонстів,  
Геть його з-поміж постів!  
Вам, куркульня-писарі,  
Місце на Лисій горі.

---

<sup>41</sup> *Хвильовий М.* Думки проти течії // *Культура і побут.*— 1925.— 22 листоп.

Нетерпимість М. Хвильового, зумовлена жорсткою атмосферою конфронтаційної доби, перешкоджала консолідації національної свідомості народу, відмежовувала одну частину інтелігенції від іншої. Чи не тому один з поважних письменників-реалістів С. Васильченко у виступах М. Хвильового (тут він згадав і М. Зерова, що, на нашу думку, здається упередженням, адже «неокласик» був чи не найпоряднішим та найкоректнішим полемістом) помітив «лише лакейське замилювання бляшаною позолотою [європейської] культури і хамське відношення до свого, рідного»<sup>42</sup>. Ці досить гіркі слова не до кінця справедливі. Ситуація спонукає до серйозних роздумів, сприймається як повчальний урок, настановує на думку, що нерідко у пошуках істини ми забуваємо етичні принципи і тому збиваємося з обраного нами шляху до істини, привчає нас міркувати про кожен факт мистецького життя історично, різнобічно, у зв'язках з іншими, крізь призму гострого діалогу традицій і новаторства, у зіставленні відмінних, часто протилежних позицій, без будь-якого апологетикування.

З іншого боку, не проти Т. Шевченка та І. Франка повставав М. Хвильовий, а проти перетворення цих геніальних постатей на ікони, котрі спотворюють до невпізнання справжні, істотні риси сподвижників нації, перекривають генетичні джерела спадкоємності. Що ж до української інтелігенції, переважно сільської, то М. Хвильовий, засуджуючи її причетність до багатьох безперспективних тенденцій, відбитих у діяльності «Плугу» (до речі, не менше, ніж у «пролетарському» «Гарті» чи ВУСППі), зробив надто ризиковане узагальнення. Все це потрібно по-

---

<sup>42</sup> Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали.— Харків.— 1950.— С. 100.



бачити під густим нашаруванням різких, почасти гаразд не усвідомлених, зопалу мовлених його слів, в яких спостерігається порушення принципів ведення дискусії, втрата на змісті задля дошкульного ефекту. Це ж стосується і не завжди чітко сформульованих інвектив М. Хвильового на адресу російської літератури (і культури).

Свого часу лист Й. Сталіна до Л. Кагановича та членів Політбюро ЦК КП(б)У цитувався в багатьох критичних статтях та розвідках науковців, але критики і літературознавці не звертали увагу на лапки, якими взято слово «Москва». Очевидно, він, персфразовуючи думки О. Шумського та М. Хвильового, інтуїтивно спромігся вловити (і спритно переінакшити) те смислове значення, яке надавали йому і нарком освіти УРСР, й автор 13 розділу «Апологетів писаризму». Варто наголосити, що М. Хвильовий сформулював таке, свідомо зігнороване сучасниками, застереження: «Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою...»<sup>43</sup>. В першу чергу М. Хвильовий мав на увазі далеко не кращі, гальмівні тенденції в самій російській літературі та культурі. Вони пов'язуються у 20-х роках передовсім з неодноразово осудженим митцями, громадськістю, В. Леніним Пролеткульту (викриваючи Пролеткульт, В. Ленін обстоював принцип «розвивання кращих зразків, традицій, результатів існуючої культури з точки зору світогляду марксизму і умов життя й боротьби пролетаріату в епоху його диктатури»<sup>44</sup>, тобто наполягав на селективності культури, підпорядкуванню ідеології та політиці).

Пролеткульт породив «напостівство», в надрах яко-

<sup>43</sup> Хвильовий М. Апологети писаризму // Культура і побут.— 1926.— 21 берез.

<sup>44</sup> Ленін про культуру і мистецтво.— К., 1957.— С. 287—288.

го культивувався неприпустимий для мистецтва командно-адміністративний стиль: «...Ми зовсім не поставили в далекий куток нашу, вельми популярну у наших противників на постівську голубельку. Вона, на превелику втіху, завжди з нами...»<sup>45</sup>. Сучасник цієї моторошної дійсності так характеризує «критиків» подібного гатунку: «Вони командують, вони покрикують, вони нестерпно чванькуваті та самовпевнені. Вони не знають сумнівів, тому що вони взагалі нічого не знають», і водночас «їм не вистачає головного, без чого годі уявити критика, — чуття мистецтва, відчуття мистецтва як особливого виду діяльності»<sup>46</sup>. І коли ВАПП (РАПП) намагалася нав'язати свою волю національним літературам (як от «плужанам») без урахування їхньої специфіки та самобутності, то тут вбачалися не лише вузькокласова більшовицька нетерпимість до інакодумання, а й традиційне «высокомерие» «Москви», для якої «все иноверные народы представлялись погаными»<sup>47</sup>, про що писав, наприклад, О. Пипін.

М. Хвильовий забив на сполох: над українським мистецтвом нависла примара уніфікації та денационалізації, загрожуючи його внутрішньому багатству, розмаїттю жанрово-стильових пошуків, взагалі свободі творчості. Тому в «Апологетах писаризму» вчувається гостра занепокоєність посиленням тоталітарних тенденцій, якими здавна переймалася російська (зокрема слов'янофільська) інтелігенція, про що мовилося у працях М. Бердяєва, де досліджувалися витоки більшовицького інтернаціоналізму з російського месіанства (звідси Третій Рим — Третій Іс-

---

<sup>45</sup> Против комчванства, вульгаризации и приспособленчества // На лит. посту.— 1929.— № 14.— С. 5.

<sup>46</sup> Лежнев А. О литературе.— М., 1987.— С. 69, 72.

<sup>47</sup> Пыпин А. История русской литературы.— Спб., 1902.— Т. 2.— С. 303, 313.

тернаціонал)<sup>48</sup>. Недарма після жовтневого перевороту педалювалася авантюристична ідея пролетарського месіанізму «в планетарних масштабах», оспівана й українськими поетами (В. Чумаком, В. Елланом, М. Хвильовим...), яку мав би втілити російський робітничий клас. Небезпідставно писав О. Блок у цілком типових на той час «Скифах»: «Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет В тяжелых, нежных наших лапах?», хоч навряд чи виправдовував він аномальні тенденції деморалізованої, закомплексованої на імперських інтересах психіки в добу революційних катастроф...

Загрозливі віяння подібних тенденцій вловив М. Хвильовий, виступивши проти імперського стилю управління паццентралізованої бюрократичної системи, збагнув і жахнувся перспективи приниження національної гідності українця, позбавлюваного права на фактичну (не плакатно-декларативну, паперову) ініціативу та суверенітет, на вільший, як то личить цивілізованим народам, зв'язок з європейською культурою, а не за дозволом «диригентської палички Москви». М. Хвильовий один з перших відчув небезпеку, що нависла над українізацією, не потрібною системі, як будь-яка форма коренізації. Хоч формально українізація ніколи не скасовувалася, все ж вона змушена була вже в 30-і роки після появи на Україні П. Постишева як другого секретаря ЦК КП(б)У згорнути свої масштаби під російськомовним тиском, супроводжуваним офіційним заграванням з найчисленнішим народом СРСР, названим «старшим братом», що не могло не зашкодити і йому (до того ж виглядало некоректно щодо народів з віковичною культурною традицією — вірменів, грузи-

---

<sup>48</sup> Бердяев Н. А. Истоки и смысл русского коммунизма.— М., 1990.— С. 118.

нів, узбеків та ін. — і злочинно, коли, скажімо, в мусульман було відібрано історичну пам'ять: скасовано арабське письмо, натомість запроваджено латину, а невдовзі — кирилицю). 1938 року з'явилася досі не обпародувана постанова ЦК ВКП(б) «Про обов'язкове вивчення російської мови у школах національних меншостей Союзу РСР», що поклала край проголошеному «принципу вільного вибору» мов. Згодом за русифікацію учителям доплачуватимуть, як за часів царату...

Сталінська конституція — фактичне втілення шовіністичної програми автономізації «вождя», свого часу критикованої В. Леніним, як «в корені» «неправильної і несвоєчасної»: мовляв, фатальну роль в ній відігравали «поспішливість і адміністраторське захоплення Сталіна, а також його озлоблення проти горезвісного «соціал-націоналізму». Озлоблення взагалі відіграє в політиці звичайно найгіршу роль»<sup>49</sup>. Такі застереження стали реальністю, болісно відчутю М. Хвильовим. Його імпульсивний виступ (до речі, гасла «Геть від Москви!» він не висував, це йому приписав Й. Сталін у листі від 26 квітня 1926 року) мав оборонний характер, коли посилюлися симптоми національної кривди. М. Хвильовий як митець мав образне мислення, і тому люди, не втаємничені у своєрідність художньої мови, сприймали його думки у прямому значенні, що викликало низку серйозних непорозумінь та звинувачень. Так сталося і з гаслом «Московських задрипанок» — звичайнісіньким тропом, одним з видів метонімії, що полягає в перенесенні значення з одного предмета на інший за ознакою кількісних співвідношень, коли частина явища називається у розумінні цілого.

---

<sup>49</sup> *Ленін В. І.* До питання про національності або про «автопомізацію» // Повне зібр. творів.— Т. 45.— С. 339—340.

Водночас треба бачити історичні причини протесту М. Хвильового. Народна пам'ять зберегла трагедію руйнування автономії України, деспотичні сліди колоніальної політики російського самодержавства з його валуєвським циркуляром та Емським указом, з репресіями проти українства, виправдовуваними навіть такими лібералами, як П. Струве. Після революції, як спостеріг В. Короленко, «хід історичних доль здійснив майже чарівний і надто лихий жарт» і «від сліпого схиляння перед самодержавством, від повної байдужості до політики наш народ відразу перейшов... до комунізму, зрештою, до комуністичного уряду»; тільки той народ лишився здебільшого внутрішньо не готовим до таких різких змін, тому що «звичаї лишилися колишніми, спосіб життя теж»<sup>50</sup>. Частина населення сприймала радянську державу як продовження старої, лише під іншою назвою, адже територія їхня збігалася, столиця та ж сама — Москва, де зосередився однорідний російський центр, довкола якого розташована «інородна» периферія. Реформи УНР (юридично визнаної рядом країн, в тому числі й РРФСР), які відповідали національним запитам українського народу, проголошувалися в умовах УРСР «антинародними», «буржуазними» і, звичайно, «націоналістичними», проти них велася нещадна класова боротьба.

«Гарячий рефлекс» М. Хвильового, за спостереженням В. Коряка, якраз і спрацював на підставі подібних, надто живучих великодержавних кліше, на підставі неетичних «жартів», що подекуди з'являлися на сторінках російської періодики на адресу українців. Траплялися також твори із спробами окарікатурування української мови, звичаїв, характе-

---

<sup>50</sup> Короленко В. Письма к Луначарскому // Новый мир.— 1988.— № 10.— С. 204.

ру (наприклад, «Происшествие» Б. Лавреньова, «Чемодан» і «Герой» О. Форш, «Сырая земля» Д. Четверикова та ін.).

Брутальні випадки на терені національних відносин викликали справедливе обурення, як, зокрема, заява Ф. Гладкова в запорізькій комуні «Авангард»: «Зачем возрождать допетровскую эпоху, зачем гальванизируют украинский язык, который покрылся уже прахом. Все это только тормозит развитие социалистического строительства... Украинские писатели хотят конкурировать с русскими писателями, а выходит, только обезьяничают»<sup>51</sup>. Боронився від «диригентської палички» не тільки М. Хвильовий. Так, з приводу статті «Самоопределение или шовинизм?», опублікованої в ленінградському журналі «Жизнь искусства» (1926.— № 14), що диктувала, якою мовою ставити драматичні твори на сцені (з погляду ленінградців — тільки російською), досить різко та обгрунтовано виступив М. Яловий, зробивши цілком справедливе зауваження, що боротьба з місцевим націоналізмом не може бути успішною без боротьби з його причиною — великодержавництвом<sup>52</sup>.

Зрозуміла річ, М. Хвильовий не міг обмежитись, зважаючи на такий соціальний контекст, лише сферою мистецтва. Ні він, ні ваплітяни, ні «неокласики» не відкидали зв'язків між літературою та політикою, завжди опосередкованих і топких, але не взаємозамінюваних. Ніколи не відкидали вони і зв'язків між високохудожнім українським та російським письменством, наполягали на практикуванні здорового (а не хворобливо залежного) взаємовпливу та взаємозбагачення. Українські митці не могли погодитись, щоб

<sup>51</sup> Цит. за: *Антоненко-Давидович Б.* Воскресіння Шельменка // *Життя і революція.*— 1929.— № 2.— С. 95.

<sup>52</sup> *Яловий М.* Санкт-Петербурзьке холуйство // *Культура і побут.*— 1926.— 48 квіт.

рідній культурі відводилася роль лише регіонального утворення, позбавленого прямих зв'язків із європейською та світовою культурою. Тому вони рішуче виступали проти найменших спроб національної обмеженості, «малоросійської» закомплексованості, обстоювали принцип інтернаціонально-національних стосунків на терені духовності, де національне не втрачає своїх конституційних підвалин, де утворюється справжнє середовище і для сподіваних взаємовпливів та взаємозбагачень, і для творчих змагань.

М. Хвильовий, всупереч підозрі своїх опонентів, ніколи не виступав проти ленінізму, проти соціалістичних ідеалів уже тому, що був комуністом, навпаки — часто клявся постулатами більшовизму, обстоював їх у полемічній боротьбі, як й інші письменники-ваплітяни, члени КП(б)У. Виступав же він проти політизації мистецтва, властивої «плужанам» та вуспівцям, котрі сліпо переймали напостівсько-раппівський «досвід». На літературному диспуті 18—21 лютого 1928 року М. Скрипник слушно зауважив: «Наші письменники об'єднуються не за художніми, не за суто літературними ознаками, а за деякими напівполітичними платформами», тому українська література так і не пододала «фази примітивного напівпровінційного існування»<sup>53</sup>. Треба сказати, що думки тогочасного наркома освіти УРСР М. Скрипника багато в чому подібні до міркувань М. Хвильового: «...Лакмусовим папірцем, що ми з ним можемо виявляти дійсну суть художнього твору і питому вагу різних письменників, повинно бути художньо-мистецьке оформлення літературних течій, сталість, мистецьке розгалуження серед тих течій, відмежованість від спрощенства, від псевдопролетарського, при-

---

<sup>53</sup> Скрипник М. Наша літературна дійсність // Критика.— 1928.— № 2.— С. 15.

мітивно пролетарського напостівського базикання»<sup>54</sup>. Власне, то була своєрідна підтримка естетичної платформи ВАПЛІТЕ, яку Скрипник постійно критикував, як і інші партійні діячі та офіційна критика.

Справедливій критиці підлягали домагання ВУСППу перетворити свою діяльність на «єдиний» ідеологічний центр, на гегемонію пролетаріату в мистецтві. Такої ж «гегемоманії» не минули й «плужани», проти чого й виступив М. Хвильовий, обстоюючи свої більшовицькі кореляти: «Ідеологічний центр — єдиний, і ім'я йому — Компартія»<sup>55</sup>. Водночас то була можлива форма спростування спроб «класового способу об'єднання письменників», на чому наполягав С. Пилипенко, не усвідомлюючи небезпеки такої уніфікації, підлеглої політичним інтересам.

І все ж, як уже говорилося, наприкінці 20-х років відбулася підміна естетичних понять політичними. Це призвело до зміщення акцентів літературної дискусії з власне літературного терену на політичний, до підтасовки тез, до відкритого застосування у мистецтві методів класової боротьби, наголошених резолюцією ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 року, суть якої відразу вловив «неокласик» П. Филипович в «Епітафії неокласикові»: «Кінець! Мечем дамокловим нависла Суворя резолюція ЦК». І вже той чи той літературний опонент легко перетворювався на ідейного ворога, якого лишається хіба що дискредитувати і знищити. Не минула ця недуга й М. Хвильового. В «Одвертому листі до Володимира Коряка» він, обгрунтовуючи свої розходження з критиком і своїм колишнім товаришем, недвозначно проголошує: «Мій девіз — не щади ворога!» Майже як

---

<sup>54</sup> Там же.— С. 10.

<sup>55</sup> Хвильовий М. Апологети писаризму // Культура і побут.— 1926.— 21 берез.



у В. Маяковського: «І тот, хто сьогодні поет не с нами, — Тот против нас!»

За таких умов неважко було звинуватити ваплітян у поширенні «антирадянщини», «неокласиків» — у їхній «буржуазній» природі, а творчість «попутників» як таку, що спрямована на реставрацію капіталізму на Україні. Під нещадний вогонь потрапили «неокласики», МАРС, ВАПЛІТЕ. Все, що діялось у цих літературних організаціях, уже наперед позначалося негативним ярликом. Не без допомоги КП(б)У була створена ВУСПП як зручний засіб дискредитації немовби силами самих письменників «антагоніста» ВАПЛІТЕ. Справедливе обурення щодо постійних провокацій вуспівців висловив М. Куліш у статті «Критика чи прокурорський допит?»: «Можна стояти на посту біля української пролетарської літератури, можна наглядати за ВАПЛІТЕ, але не можна запроваджувати в літературу якийсь гарнізонний устав, що за пим виходить, нібито вартові з ВУСППу «особи неприкосновенні»<sup>56</sup>. Спостереження драматурга і на той час президента ВАПЛІТЕ точне: не письменники, а саме «вартові» — прямі виконавці вказівок зверху (Б. Коваленко, І. Микитенко, І. Кулик та ін.). У цьому був зацікавлений і тогочасний апарат, про що свідчить зізнання начальника відділу преси ЦК КП(б)У А. Хвилі, для якого літературна дискусія виявила «антипартійний, антикомуністичний погляд певної невеличкої групи членів партії в культурно-національному питанні», — групи, очоленої, мовляв, М. Хвильовим. Такою була офіційна точка зору. Її ще відвертіше проголосив Л. Каганович. У своїй доповіді на X з'їзді КП(б)У (1927, листопад) він назвав М. Хвильового «підго-

---

<sup>56</sup> Куліш М. Критика чи прокурорський допит? // ВАПЛІТЕ. — 1927. — № 5.

лоском» схильного до реставрації капіталізму куркульства (і це тоді, як сам М. Хвильовий звинувачував у таких гріхах «плужан»), зараховував його до складу «модної» на той час партійної опозиції, розглядав його не як письменника, не як комуніста, а як ідейного представника «націонал-ухильництва»<sup>57</sup>. І хоч Л. Каганович говорив, що «лінія утиску» стосовно ВАПЛІТЕ, М. Хвильового, М. Ялового та ін. не ведеться, вона дедалі ставала брутальнішою та нестерпнішою. «Каганович не тільки утруднював нормальний розвиток літератури, але й готував ґрунт для майбутніх репресій»<sup>58</sup>.

Деякі митці сприймали навислу над ними небезпеку як тимчасове явище. Їм здавалося, що усунути її можна власними силами. Щоб урятувати ВАПЛІТЕ, О. Досвітній, М. Хвильовий, М. Яловий пишуть спокутувального листа (1 грудня 1926 року), визнають свої помилки, яких немовби «дійшли в запалі літературної дискусії в боротьбі з проявами неуцтва, напостівства та просвітянства, в запалі боротьби проти вікового «епігонізму», що проти них ми вважаємо за свій марксівський обов'язок провадити боротьбу й надалі». Самобичування, каяття в усіх гріхах, існуючих і неіснуючих, стало правилом у політичній боротьбі, досить жорсткій та аморальній (Зінов'єв, Каменєв, Бухарін та ін.). Спокутувальний лист М. Хвильового, О. Досвітнього, М. Ялового програмувався тогочасним режимом. Незабаром їх виводять із складу ВАПЛІТЕ (27 січня 1927 року). Формально відлучені від створеної ними ж літературної організації, очоленої вже М. Кулішем, вони фактично не порвали з нею зв'язків. Вульгаризатори розглядали цей крок як «прихований» тактичний

---

<sup>57</sup> Комуніст.— 1927.— 27 листоп.

<sup>58</sup> Історія української літератури.— К., 1964.— С. 81.

хід. Невдовзі — не без їхньої допомоги — довелося закрити і однойменний журнал, у н'ятому (останньому) номері якого була опублікована перша частина роману М. Хвильового «Вальдшнепи» (другу частину письменник під тиском партійної критики змушений був знищити) і стаття колишнього «боротьби-ста» М. Христюка «Розпеченим пером». Ці твори були піддані нещадній більшовицькій критиці. Щире прагнення партійних функціонерів будь-якими шляхами розправитися з непокірним М. Хвильовим засвідчила компілятивна стаття А. Хвилі «Від ухилу — в прірву», в якій було піддано критиці роман М. Хвильового «Вальдшнепи» та невідомий широкому читачеві памфлет «Україна чи Малоросія?»<sup>59</sup> (як відповідь на публікацію А. Хвилі «Про напці літературні справи» та на критичні виступи філософа Юринця, яких письменник іронічно називає «наполеонами»). У памфлеті підтверджувалась орієнтація на «психологічну Європу», обрана талановитими українськими письменниками, висвітлювалася справжня суть «канцелярського марксизму», схильного до отожднення України «для блізіру» з Малоросією, наводився лист М. Горького до О. Слісаренка з вимогою не перекладати роман «Мать» на... «украинское наречие», викривалися механізми нівеляції національної культури тощо. Памфлет негайно передрукували авральним порядком для сполоханих відповідальних функціонерів. Великі уривки з твору, незграбно, тенденційно прокоментовані А. Хвилею, викликали глибокий інтерес до приховуваної праці М. Хвильового.

Не вдалося, однак, зберегти і ВАПЛІТЕ, котра, за офіційною версією, «самоліквідувалася». Як пише

---

<sup>59</sup> Памфлет завдяки досліднику О. Мукомелі надруковано у журналі «Слово і час» (1990.— № 1).

Н. Кузякіна, це літературне угруповання насправді ліквідувалося під прямим тиском партійно-бюрократичного пресу<sup>60</sup>. Із сумнівною гордістю ВУСПП приписував собі заслугу в такій безсоромній справі...

Оскільки ядро ваплітян лишилося міцним (що дало їм змогу гуртуватися довкола альманаху «Літературний ярмарок», заснувати «Універсальний журнал», згодом об'єднатися в організацію Пролітфронт), вуспівці звинувачували їх, здебільшого провідних українських письменників, у модному тоді «валленродистському дворушництві», здіймали галас, називаючи творчі та організаційні пошуки вчорашніх ваплітян таким собі черговим «маневром» з метою «приспати пильність партії». Чи передбачали тоді керівники та звичайні члени ВУСППу, що мине небагато часу — і вони вже самі ходитимуть в грішниках, як про це мовилося у резолюції на розширеному пленумі ради ВУСППу від 23 грудня 1934 року?

Коли читаш тогочасну пресу, стає моторошно від опалілого змагання критиків, та й письменників, у написанні взаєморозгромних статей-зашморгів. Віриться, що не завжди то був свідомий паклеп, що подеколи у розвінчуванні «ідейного противника», заздалегідь перетвореного на «націоналіста», не останню роль — хоч як це парадоксально! — відігравали цілком щирі мотиви. Дрібні перемоги (аби мос зверху!) затьмарювали розум. Характеристичним може бути сповнене гонору зізнання С. Пиlipенка після появи «Апологетів писаризму» та їх офіційної критики: «...Упертими запитаннями, упертим бажанням виявити ідеологічну суть наших ідеологічних розходжень на нібито скромних літературних сутичках

---

<sup>60</sup> Кузякіна Н. Микола Куліш у «Гарті», «Урбіно» і ВАПЛІТЕ // Літ. Україна. — 1988. — 3 берез.

удалося витягти теоретика вітаїзму й азіатського ренесансу за язик — і «язик пророк»<sup>61</sup>. Та страшніше, коли критично-погромницька тенденція перетворювалася на спортивний азарт. О. Полторацький, молодий критик крайніх «лівих» поглядів, написав, скажімо, за порадою М. Семенка, відгук на твори Остапа Вишні, досить некоректний і поверховий, за що М. Хвильовий назвав його «піжоном з хлестиком». Бурхлива реакція О. Полторацького, глухого до естетичних якостей художньої літератури, була блискучою, в дусі «підліткового синдрому»: «Мені цього тільки й треба було. Я йому відповів вже в зухвалішому тоні»<sup>62</sup>. Йдеться про сумнозвісний пасквіль «Що таке Остап Вишня».

Це все діялося в атмосфері «великого перелому» першої п'ятирічки. Прірва між словом і ділом, нечуваний в історії людства голодомор, масові репресії викликали невдоволення народу, яке офіційні власті вміло спрямовувати не на прямих винуватців — карально-бюрократичний апарат, а на «непрямий об'єкт». Поряд з міфом-ідилією про щасливе життя під міцною рукою «батька народів» уживався міф-кошмар про тьму-тьменну «ворогів». Під прапором «більшовицької пильності» створювалася атмосфера, яка унеможлиблювала морально здорове людське життя. Безсоромно називати такі речі «перегинами», «деформаціями», — тут була своя послідовна програма, що з кров'ю вирвала з лав українських письменників три чверті талановитих митців!

У чадній атмосфері безапеляційних звинувачень про істину не могло бути мови. Літературна дискусія захлиналася. Духовні обрії перекривалися вузькими догмами сталінщини. Активні та мимовільні учасни-

<sup>61</sup> Пилипенко С. Як на правдивому шляху спотикаються // Культура і побут.— 1926.— 4 лют.

<sup>62</sup> ЦДАМЛМ м. Києва.— Ф. 526.— Спр. 1(16).

ки «літературної баталії» вже нічим не могли протидіяти наступу тоталітарної влади на літературу. Культурні сили України ще давали відсіч вульгаризаторам та провокаторам від мистецтва, як це сталося на театральному диспуті, що відбувся в Харкові 1929 року. М. Кулішу та Л. Курбасу довелося витримати справжній «бій» з «опонентами», які, проте, взяли реванш, скориставшись адміністративними методами, заборонили вистави Кулішевих драм на сцені театру «Березіль». Ганебно, що на Україні М. Куліш не завжди міг прийти до свого глядача. Його «Патетичну сонату» поставив М. Таїров у Камерному театрі у Москві 19 грудня 1932 року. На прем'єрі були присутні представники уряду СРСР та ЦК ВКП(б). Вона мала великий успіх. Але через два місяці у газеті «Правда» з'явилася замітка: псевдонім Українець назвав п'єсу «фашистською», погрожував театру М. Таїрова за втрату «більшовицької пильності». «Патетична соната» потрапила до списку заборонених творів — так само, як і в Німеччині, де вона у перекладі Ф. Вольфа не сходила з кону театрів, доки владу не захопили гітлерівці. В цей же час у Москві ставились схвалені особисто Й. Сталіним «Дні Турбіних» М. Булгакова, з якими полемізував М. Куліш своєю драмою. Це — один з багатьох штрихів боротьби високого мистецтва із сталінською політикою. Боротьби нерівної, як засвідчила й літературна дискусія.

М. Хвильовий — дисциплінований комуніст — змушений був написати спокутувального листа (від 29 лютого 1928 року) у відповідь на згадувану звипувачувальну статтю А. Хвилі «Від ухилу — в прірву». Письменник, перебуваючи в цей час у Відні, міг би скористатися еміграцією, але громадянське почуття виявилось сильнішим. І тому він знову вирішив зіграти роль самобичувальника. До речі, ча-

стина творчої інтелігенції так і сприйняла небезпечну гру М. Хвильового, який, на думку С. Васильченка, «зробив позу, одіграв роль «блудного сина» з біблійної притчі»<sup>63</sup>.

Щоправда, М. Хвильовий не зрікся багатьох своїх поглядів, але останні його памфлети вже позбавлені вільного сміливого лету розкутої думки. Вир ілюзорних антиципностей дедалі сильніше втягував М. Хвильового та інших письменників у свої безпросвітні глибини. В одинадцятому номері «Літературного ярмарку» за 1929 рік М. Хвильовий, М. Яловий, М. Куліш, Г. Епік та ін., піддавшись епідемії політичних звинувачень, схвальним листом відгукнулися на сфабрикований процес Спілки Визволення України, «плямували» «ганебну роботу академіко-бандитів» як творців «контрреволюційних буржуазно-глитайських елементів», закликали до пильності та складали подяку... органам ГПУ»<sup>64</sup>. Воістину не бачили прірви під ногами... А свідомо ж нищився цвіт української культури: С. Єфремов, В. Чехівський, А. Ніковський та ін.— всього 45 осіб. І лише через 60 років офіційно було скасовано, за відсутністю складу злочину, вирок Верховного Суду УРСР від 13 квітня 1930 року, котрий був остаточним і не підлягав оскарженню.

Тоталітарному апарату було вигідно, щоб творча інтелігенція, заідеологізована та деморалізована, нищила себе своїми руками. І він цього домогся. Бо чим же тоді пояснити, що М. Хвильовий, безперечно чесний письменник, чіпляє ярлик «націоналіста» на Г. Шкуруція та на О. Влизька<sup>65</sup>, дивується, чому

---

<sup>63</sup> Грудницька М., Курашова В. Степан Васильченко. Статті та матеріали.— С. 301.

<sup>64</sup> Див.: Плямуємо ганебну роботу зрадників // Літ. ярмарок.— 1929.— № 11.— С. 309—311.

<sup>65</sup> Хвильовий М. Чим причарувала «Нова генерація» тов. Сухипо-Кобиліна // Пролітфронт.— 1930.— № 3.— С. 239.

на лаві підсудних на процесі СВУ відсутній М. Семенко <sup>66</sup>. До речі, всі вони були пов'язані з панфутуризмом, відомим своїми національно-нігілістичними деклараціями. Але «именем Союза Советских Социалистических Республик» М. Семенко був розстріляний 24 жовтня 1937 року як активний учасник «националистической террористической организации, ставившей своей задачей свержение Советской власти». Такий збіг звинувачень не випадковий, адже в 30-і роки українські письменники легко перетворювалися на «націоналістів» лише тому, що вони українські, незважаючи на те, який у них світогляд.

Підтримав М. Хвильовий і розправу сталіністів з КПЗУ, опублікувавши статтю «В якому відношенні до «хвильовизму» «всі ті». Коли в першому випадку він вважав, що, атакуючи «Нову генерацію», влучає у ВУСПП, то в другому — що боронить партію. Тут слід зрозуміти М. Хвильового та багатьох його сучасників — жертв страшних аморальних ілюзій, ірреальних міфів, що примушували їх так чинити в тодішніх умовах. Зрозуміти той час, в якому їм випало жити, з позицій об'єктивного історизму і не плутати причини з наслідками. Минуле має стати для нас повчальним уроком в ім'я сучасного та майбутнього, в ім'я морально здорового людського життя, в ім'я гуманізму.

Подібні листи і статті не рятували. Здається, першим, хто об'єднав СВУ і ВАПЛІТЕ як «нацдемівців» та «націонал-опортуністів», був Б. Коваленко («На лит. посту». — 1931. — № 19). Аналітична фахова критика зникла. Політичні звинувачення набули прокурорських інтонацій, виголошуваних як правило від імені партії та... народу. «Партія давно викрила

---

<sup>66</sup> Хвильовий М. А хто ще сидить на лаві підсудних? // Харківський пролетарій. — 1930. — 16 берез.



і розгромила контрреволюціонерів Досвітніх, Ялових, Вишень та подібних до них запеклих ворогів Радянської України...»<sup>67</sup> — заявляв, наприклад, функціонер Г. Рамшіділов. Так, кліше слово в слово переписувались із статті в статтю, потрапляли в підручники, отруювали свідомість народу.

Самогубство М. Хвильового, що приголомшило митців, виявилось логічною ланкою тогочасних соціально-психологічних та літературних процесів: його постріл 13 травня 1933 року пролунав як протест проти тоталітарного режиму, як попередження нечуваних в історії людства репресій. Він, очевидно, хотів, щоб його смерть зняла полуду з очей сучасників, спонукала їх до опору небезпечному шквалу. Наступного дня на похорон зійшлися його побратими та колишні опоненти. Лунали над могилою офіційні промови І. Кириленка, І. Микитенка, прорвалося людяне стривожене слово Петра Панча. «Одним з видатних радянських письменників, який вніс значні скарби в радянську літературу», був названий М. Хвильовий у некролозі, в якому водночас засуджувалося самогубство митця, котрий, мовляв, заплутався у своїх помилках<sup>68</sup>.

Насправді ж із двоєю з адміністративно-каральною системою М. Хвильовий, у мить духовного просвітління, вийшов переможцем, і цього вона не могла йому подарувати. Згодом його твори вилучатимуться з бібліотек, а його ім'я опиниться серед сфабрикованих сталіністами — достеменними ворогами народу — «націонал-ухильників», поряд з іменем М. Скрипника, який пережив письменника ненадовго.

Літературна дискусія не скінчилася. Вона набула

<sup>67</sup> Рамшіділов Г. Вище революційну пильність, більшо-вищю непримиренність // Молодняк.— 1935.— № 1.— С. 75.

<sup>68</sup> Вісті ВУЦВК.— 1933.— 14 трав.

хворобливо зтяжкого характеру, часто заганялася в глибоке запілля, подеколи «втягалася» на поверхню, як то було 1947 року, коли над Україною майнула зловісна тінь Л. Кагановича на посаді першого секретаря ЦК КП(б)У, перекривалася гудроном «соціалістичного реалізму». Однак це не означає, що митці покірно несли чужий хрест. Такі твори, як «Іван Іванович» М. Хвильового, «Патетична соната» М. Куліша, «Сліпці» М. Бажана, «Чотири шаблі» Ю. Яновського, «Україна в огні» О. Довженка, «Третя Рота» В. Сосюри та ін., проривали заполітизовані нівеляційні нормативи репресивної «естетики».

Перша спроба пізнати правду духовного розвитку на Україні, розпочата у 60-і роки, виявилась половинчастою, а бар'єри вульгарно-соціологічних стереотипів — непереборними. Можливість їх подолати до кінця випадає сьогодні, коли знову актуалізується вічна проклята українська проблема, поставлена літературною дискусією 1925—1928 років: то ж *бути* нарешті чи *не бути*... Це питання життя — для України. Недарма М. Хвильовий назвав першу книжку своїх памфлетів «Камо грядеши» — алюзія на глибокозмістовний апокрифічний сюжет про апостола Петра, який іменем Бога вертається у сплюндрований Нероном Рим, аби не віддати на поталу віру і душі першохристиян. Цей сюжет щодо України набуває символічного значення. Непростимо думати, що в умовах духовного розкріпачення на шляху національного прозріння не постануть перешкоди, не буде боротьби за істину, що її можна здобути, не зруйнувавши основ тоталітаризму, які охороняються ще досить міцними силами, зацікавленими у фальсифікації історичної правди. Але іншого шляху у нас немає і не може бути.

Василь Івашко \*

МИКОЛА ЗЕРОВ

І ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ

(1925—1928)

У передньому слові до збірки літературно-критичних праць «До джерел» М. Зеров писав: «Після деяких вагань автор додав до книжки і три статті полемічні — дві друковані, третю — недруковану — свою данину літературній боротьбі, розпочатій відомим «Камо грядеши» М. Хвильового. Авторкові здавалося, що ці полемічні замітки підкреслюють думку, до якої тим чи іншим краєм примикають і неполемічні статті, підносячи невідкладну для української літератури потребу «підвищити свою кваліфікацію» і стати «віч-на-віч» з найвищими здобутками та першими джерелами справді культурної творчості»<sup>1</sup>.

У цих словах, що вводять нас в атмосферу «літературної боротьби» на Україні 20-х років, чітко сформульовано центральну ідею всієї критичної спадщини Зерова.

Щоб якомога об'єктивніше висвітлити перебіг літературної дискусії 1925—1928 років, необхідно для початку з'ясувати принаймні дві речі: 1) основні опозиційні сили і 2) суть їх позицій. У найсхематичнішому вигляді: 1) Хвильовий, Зеров та їх однодумці проти Пилипенка, Коваленко і К<sup>о</sup>; 2) «Європа» і «просвіта».

Незважаючи на всю приблизність схеми, вона доволі точно відтворює реальний стан речей (то вже інша річ, що, з'ясовуючи зміст символів «Європа»,

---

<sup>1</sup> Зеров М. До джерел.— К., 1926.— С. 5.

\* © В. Івашко, 1991.

«просвіта», позиції Зерова, Хвильового та їх опонентів, неодмінно виявимо факти, що так чи інакше виламуватимуться із неї або ж вноситимуть істотні корективи).

Думається, висловимося аксіоматично, коли скажемо, що М. Зеров — одна з центральних постатей дискусії, як і великою мірою всього тогочасного літературного процесу. Досліджувати численні його праці цього періоду — означає проникати в саме осердя складних та заплутаних колізій тогочасного літературного життя. Маймо до того ж на увазі, що Зеров сам був схильний не роз'єднувати свої, сказати б, академічні студії і праці критичні, бо все написане в ці роки скорялося єдиній меті — сприяти розвою української літератури, майбутнє якої вирішувалось у дискусії.

Окрім трьох статей, що складають збірку «До джерел», важливе значення для з'ясування позицій М. Зерова мають виступ на диспуті 24 травня 1925 року та стаття «Наші літературознавці і полемісти». На названих працях і буде зосереджуватись наша увага.

Диспут 24 травня 1925 року «Шляхи розвитку сучасної літератури», що відбувся у Всенародній Бібліотеці України (Київ), став, по суті, водночас і зав'язкою, і кульмінацією в дискусії. В певному розумінні всю трилітню журнальну полеміку можна розглядати як відлуння 24 травня. Головуючий на диспуті О. Дорошкевич так сформулював головну мету: «Обміркувати ті основні тези, що їх виставив відомий письменник М. Хвильовий в своїй статті — «Сатана в бочці»<sup>2</sup>. Ішлося про величезне культурне й громадське значення цієї статті та про доконечну

---

<sup>2</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури.— [Харків], 1925.— С. 3. (Далі посилання в тексті).

потребу обмежитись обговоренням лише кількох висловлених у ній основних тез. Найбільшу увагу привернуло, ясна річ, положення — «Європа» чи «просвіта». Ця опозиція і щільно пов'язані з нею проблеми культурної орієнтації, вихідних принципових засад — у центрі уваги практично всіх промовців, починаючи з Ю. Меженка. Віп, а також Б. Коваленко та М. Зеров, і сформулювали у найбільш чистому, сказати б, вигляді ті положення, навколо яких згрупувалася решта учасників диспуту.

Позиція Меженка позначена деякою хисткістю формулювань. Так, почавши з недвозначної заяви, що він не приймає «рішучого тону т. Хвильового», оскільки в Європі вбачає «не меншу загрозу, ніж в самому просвітанстві», критик завершив виступ так само категорично: «Одкинувши тезу — просвіта, можна прийняти тезу — Європа, але ж з тим, що ця Європа мусить бути дуже суворо нами просіяна, проконтрольована, що ми могли б її споживати» (12). Між цими двома тезами Меженко багато і влучно говорить про недоступність для нас «європейської літератури з своїми класичними і псевдокласичними традиціями», нарешті, про різницю між спробами «вчитися техніки» і «культурною орієнтацією». Європа як культурний орієнтир, на думку промовця, не витримує жодної критики, інша справа — вивчення та засвоєння техніки більш розвинутої західної літератури.

Власне, коли ми говорили про необхідні корективи до запропонованої схеми розташування полемізуючих сил, то малась на думці насамперед позиція «ланківців» і тих, що слідом за ними воліли триматися нейтральної смуги в найпринциповіших питаннях (найперш щодо проблеми «культурних орієнтирів»), за допомогою прийомів, увесь арсенал яких продемонстрував Ю. Меженко. Звісно, позиція, що її зай-

няли на диспуті В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович чи той же Ю. Меженко, потребує докладного аналізу: є цілий ряд моментів, що зближують її з тезами М. Зерова, М. Могилянського, П. Филіповича.

Виступ Б. Коваленка — класичний зразок вульгарно-соціологічного підходу до явищ мистецтва, що в своїх найсуттєвіших рисах домінував майже 70 років. Уже від самого початку промовець заявив про існування двох окремих поглядів і про принципову неможливість знайти між ними жодного компромісу, з огляду на «певні класові причини». Його аж ніяк не влаштовує відсутність класового підходу в потрактуванні Меженком ключового для всієї дискусії символу «Європи» — адже є «Європа буржуазна й дрібнобуржуазна» і «Європа пролетарська» і змішувати їх — смертельний гріх. Відтак елементарно просто розв'язується питання про нагальну потребу засвоїти європейську літературну техніку і культуру: «Коли ми будемо брати якісь запозичення в галузі літератури, то ми залишимо Європу з її містицизмом, символізмом і крайнім індивідуалізмом, а візьмемо собі те здорове, що зможе прийнятися у нас, ті елементи, які відбиватимуть нове революційне життя» (14—15). Що ж до конкретного застосування цих своїх методологічних засад, то Коваленкові не можна відмовити в бажанні бути до кінця послідовним. Ще до виникнення «правильної пролетарської постановки літератури» існувало дві «консервативні групіровки» — «неокласики» з їхнім відстоюванням європейських традицій минулого століття і футуристи з орієнтацією на «Європу якогонебудь двохтисячного року», тоді як вже у 1925 році, констатує оратор, ситуація виглядає так: «Ми маємо... явно виражені два ворожих табори: з одного боку, лівий фронт нашого мистецтва — пролетарські

й селянські революційні групи, з другого — консервативна інтелігенція, яка й досі топчеться на місці, і досі нерішуче попутничає, навіть зовсім не з'ясувавши революційних методів роботи» (18).

Отже, виступ Зерова, згідно з Коваленком, мав би бути голосом із «другого табору».

Спочатку Зеров наголошує, що розмова, передусім завдяки Ю. Меженку, зосередилася на комплексі проблем, безпосередньо пов'язаних із поняттям «Європа», тоді як привід до неї (стаття М. Хвильового) дає значно більше підстав для обговорення якраз другого члена дилеми — «просвіта». Оскільки зараз нас цікавить насамперед позиція Зерова в її позитивній частині, тобто коло ідей, закладених у понятті «Європа», то зауважимо лише, що для нього і для його однодумців термін «просвіта» асоціювався із «нашою літературною убогістю, непоборним міщанством, яким починає проймається так зв. пролетарська література». Отак потрактована «просвіта» і стала головною мішенню для зеровських інвектив. Ясна річ, це трактування принципово різниться від тлумачення «просвіти» як «освіти в самому широкому розумінні цього слова» (П. Филипович). Та ж система ідей, з якою доводилось полемізувати Зерову, відверто базувалася саме на спритній маніпуляції, «пересмикуванні» понять «освіта» й «просвіта» в її розумінні Зеровим, що, ясна річ, аж ніяк не сприяло конструктивності діалогу<sup>3</sup>.

Стаття М. Хвильового, на думку Зерова, у своїй позитивній програмі позначається деякою недомовленістю, що й призвело, зрештою, до певних непорозумінь у виступі Меженка, та й вплинуло на весь перебіг диспуту, — тому Зеров зосереджується головним

---

<sup>3</sup> Досить точно аналізує це своєрідне блефування В. Брюховецький в статті «Б'ють молоти...» (Вітчизна.— 1988.— № 3).

чином саме на роз'ясненні змісту гасла «Європа»: «Гадаю, що з усього контексту видно, що Європа в статті Хвильового то є символ міцної культурної традиції, суворої життєвої конкуренції, суворого мистецького добору, Це звучить у статті так виразно, що всю її можна собі уявити тільки як заклик зрівнятися з культурою, що панує там,— в її найвищих технічних здобутках». І згодом: «Європу повинно брати як школу, що підійме на вершини нашу мистецьку техніку, утворить з нашої творчості могутній культурою слова потік, що на поверхні примусить держатися тріски і сміття графоманії» (21, 22).

З усією полемічною різкістю заявлено основні для української літератури «культурні орієнтири» — «європейська школа», «європейська культурна традиція». Про те, що символ «Європа» означає «дороговказ наших мистецьких прямувань»<sup>4</sup>, Зеров писатиме ще не раз. Українська культура — невід'ємна складова частина культури європейської, «а всі ці розмови про попутництво та олімпійство, про азіатсько-пролетарські та африкансько-пролетарські ренесанси, про гниття Європи та про трьох свідків гартованців — викривають цілі склади таких поржавілих упереджень, таких диких і давно не перетрушуваних забобонів, що криком хочеться кричати про потребу вітру та сонця» (253). Послідовно спростовуючи основну тезу своїх опонентів про «розклад і загнивання» Європи (виступ Коваленка на диспуті прозвучав, за Зеровим, «як своєрідна панахида на звалищах гнилої, що дуже давно гниє і все зогнити до краю не може, до смерті вже приговореної, європейської культури...»), що ті на всі боки повторю-

---

<sup>4</sup> Зеров М. До джерел: Іст.-літ. та критич. ст.— Краків — Львів, 1943.— С. 252. (Далі посилання в тексті).



вали, спираючись на авторитет трьох гартованців (П. Тичини, В. Поліщука, О. Досвітнього), які бупікто «бачили те на власні очі», і додаючи, що про це писалось і говорилося уже багато разів (названо імена Погодіна, Шевирьова, слов'янофілів, Герцена, К. Леонтєєва та ін.), Зеров висловлює міркування, які, поза сумнівом, можна вважати програмовими для його культурної діяльності і ключовими для з'ясування позиції письменника в літературній дискусії: «А Європа живе, росте, набуває сили, і — хто знає — чи підточені її життєві ресурси, чи виснажені її творчі сили, чи, може, ми стоїмо тільки перед кризою певної соціальної формації, перед внутрішнім вичерпанням Європи буржуазної, що свою пору квітання мала наприкінці XVIII в. Чому б не гадати, що в Європі ще багато є джерел для соціального та ідеологічного оновлення?» (253).

Умови, в яких велася дискусія, аж ніяк не сприяли обмеженню її проблемами суто літературними. Отож і Зерову, за всього бажання не виходити поза межі трактування «Європи» як «школи... мистецької техніки», доводилося, фігурально висловлюючися, вступати в бій на чужій території. В його літературознавчому набутокві можна знайти чимало свідчень пильної зацікавленості проблемами типологічного характеру. Уже з наведених цитат, думається, можна припустити, що при зіставленні західного і східного типів культури симпатії вченого міцно належатимуть першому. Однак детальний розгляд питання змушує внести істотні уточнення. Насамперед слід пам'ятати, що типологія культур цікавить Зерова остільки, оскільки сприяє осягненню своєрідності культури української. В тій типологічній моделі, що викристалізовується в зеровських статтях, співвіднесеність України із Заходом і Сходом — доволі складна і неоднозначна.

Цілий ряд прикладів дає підстави сумніватися у науковій обґрунтованості концепцій «коваленківського» стибу, що послідовно спростовували «естетську, чужу революційній сучасності суть... «культуртрегерських», європеїзаторських претензій київського неокласицизму»<sup>5</sup>. Скажімо, в рецензії на збірку П. Тичини «Вітер з України», з'ясовуючи «ідеологічне обличчя нової книжки», Зеров писав: «Титульний вірш книжки... різко розриває з споглядальністю «Плугу»... Перед нами експансія, наступова енергія революції. Вітер з України віє на Схід і Захід, він регочеться у відповідь і спокійно-мудрому Рабіндранатові і строго-діловому Заходу, що підозріло глядить крізь шкельця»<sup>6</sup>.

Хоча вжиті для характеристики Заходу і Сходу епітети й не містять явних негативних відтінків, все ж протиставлення їм обом «наступової енергії революції» очевидне. І лише в світлі цих формулювань стає зрозумілою й виправданою вимогливість критика до молодих письменників, яку його опоненти видавали за інтелігентську зарозумілість. «Критичні відгуки на їх твори зробити ще строгішими: вони повинні писати краще, як хто інший, вони ж мають репрезентувати культуру майбутнього»<sup>7</sup>.

Звісно, зацікавленість ученого проблемами типології культур автоматично вводить його у певну історико-літературну перспективу: адже жоден з видатних українських культурних діячів не оминув їх. О. Дорошкевич (полеміка з яким, до речі — чи не найяскравіший момент дискусії), вдаючись до не вельми поштивого прийому, сказати б, «оглушення» супротивника, спробував був подати справу так, що,

<sup>5</sup> Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського. — К., 1980. — С. 113.

<sup>6</sup> Життя й революція. — 1925. — № 1—2. — С. 79.

<sup>7</sup> Там же.

мовляв, Зеров наївно приписує Хвильовому роль людини, яка прорубала «вікно до Європи» «з країни неекономних шароварів і варварських галушок» (268). Такий критичний випад сам собою навряд чи привернув би зараз нашу увагу, хоча б з огляду на його типовість для тогочасних методів полеміки, однак цей епізод має пряму дотичність до нашої теми, бо Дорошкевич, аби спростувати свого «наївного» опонента, наводить «низку історично-літературних справок», згадуючи і «Зачапку...» Вишенського та прибічників «латинської культури Заходу», і генерального хорунжого Ханенка, який вислав сина по освіту до німецьких університетів, і, ясна річ, «першого європейця» Куліша... Відповідаючи на ці «анальфабетичні» (за Дорошкевичем) зауваги, Зеров пише: «Всі ці факти мені відомі, і я сам, ризкуючи інколи попасти під докори Дорошкевича, люблю взятися до Вергілієвих «Георгік» та Гораційвського «Ad Pisones» (не самого ж Шкловського, хоч і який талановитий він, читати)... І так само я знаю, що вікно до Європи прорубав не Хвильовий» (269).

Цей зеровський урок культури полеміки заслуговує на згадку — адже Дорошкевич ставить на карб йому незнання елементарного («анальфабетизм») і тут-таки береться «научати» свого опонента давно відомим істинам (треба гадати, це прекрасно розумів і сам Дорошкевич). Така явна, м'яко кажучи, некоректність виведе з рівноваги будь-кого. Проте Зеров ні на мить не втрачає самовладання, відбувшись іронічним словом, він уже в наступному абзаці висловлює принципи для проблем типологічного характеру міркування: «Вікно в Європу було прорубано раз, «в Петербурхе-городке» на початку XVIII століття, коли на російські центри упало снопом європейське світло і так яскраво підкреслило околицю тьму: на Україні ж у нас вікон не прорубували, у нас

паростки європейської культури промикалися всюди тисячею непомітних шпар та щілин, сприймаючися помалу, непомітно, але всіма порами соціального організму» (269). У варіанті статті «Зміцнена позиція», що мав назву «Коротка повість про латинські спокуси», Зеров свій пасаж закінчує так: «Вивчення цього процесу було б дуже інтересне і потребує великих студій»<sup>8</sup>.

Отож можемо суттєво прояснити основні контури зеровської типологічної моделі, згідно з якою українська культура — органічна парость культури загальноєвропейської. Між Європою і Україною ніколи не існувало глухої стіни, у якій треба було рубати вікна. Інакше стоїть справа з Росією (Сходом). Лише у XVIII столітті вона почала прилучатись до європейської культури. Ось як цей процес характеризує сучасний дослідник: «Уся післяпетровська культура від перейменування Росії в «Російські Європеї» в «Гистории о российском матросе Василии Кариотском» до категоричного твердження в «Наказі» Катерини II: «Росія — країна європейська», — була пройнята ототожненням понять «просвітительство» і «європеїзм». Європейську культуру мислили як еталон культури взагалі, а відхилення від цього еталону сприймали як відхилення від Розуму...»<sup>9</sup>

Цілком природно, що саме Україні, найближчому європейському сусідові, випало стати потужним джерелом світла, що у XVIII столітті «упало на російські центри». Попри відсутність у цьому питанні «великих студій» можемо все ж, згідно із Зеровим, наполягати саме на такому варіанті взаємин України зі Сходом у загалом трагічному для її куль-

<sup>8</sup> Відділ рукоп. ЦНБ ім. В. І. Вернадського АН УРСР.— Ф. 36.— Од. зб. 39.— Арк. 1.

<sup>9</sup> Логман Ю. М. В школе поэтического слова.— М., 1988.— С. 248.

тури XVIII столітті. «У цей період значно розширюються українсько-російські літературні взаємозв'язки,— пише О. Мишанич.— Багато діячів української культури, вихованців Києво-Могилянської Академії, переїжджають до Петербурга та інших міст Росії, починають брати активну участь у творенні російської літератури (Феофан Прокопович, Стефан Яворський, Димитрій Туптало (Ростовський), І. Богданович, В. Капніст, В. Рубан та ін.)». Перервемо на якийсь час цитату. Названо цілу плеяду блискучих інтелектуалів, людей європейського рівня освіченості, для яких «латинська культура Заходу» була рідною культурою, а книги її видатних представників (Еразма Роттердамського, наприклад) — настільними книгами. Вони й принесли світло в «околишню тьму». О. Мишанич продовжує: «На Україні прищеплюються і розвиваються ідеї просвітительства, що були притаманні творчості російських письменників другої половини XVIII століття (О. Сумароков, Д. Фонвізін, М. Новіков, О. Радищев)... Під впливом російської літератури в українському письменстві міцніють раціоналістичні ідеї, узвичаюється дух критицизму, виробляються нові літературні жанри, у поезії утверджується силаботонічна система віршування»<sup>10</sup>. Воістину трагічні колізії розгортаються перед нами в цьому, здавалося б, академічно написаному абзаці: за якихось кілька десятиліть на Україну повертається відблиск того «світла», що її ж «культурники» принесли у «Російські Європеї». Дослідження творчого спадку М. Зерова, а також тих, хто через відомі причини не зміг довершити своїх «великих студій» (та й навіть завершені стають «дозволеними» лише тепер),— напевно ж, змусять пе-

---

<sup>10</sup> Українська література XVIII століття.— К., 1983.— С. 6—7.

реглянути концепцію «розширення українсько-російських літературних взаємозв'язків», що офіційним флером «дружби і взаєморозуміння» покриває трагедію української культури, започатковану у XVIII столітті та відлунювану і досі. У часи літературної дискусії це теж відчували дуже гостро.

Стаття «Євразійський ренесанс і пошехопські сосни», чи не найпопулярніша критична праця Зерова, на дві третини присвячена конкретизації «імпресіоністичного натяку на Європу» М. Хвильового. Характерно, що дослідник визначає тут розташування сил на диспуті 24 травня, беручи за головний критерій саме символ «Європа»: «У той час, як одні боялися, що гасла Хвильового... наша примітивність зрозуміє як заклик до поверхового малпування Європи, а другі, озброївшись молодечим завзяттям, збиралися ту Європу завоювати,— я спробував показати, що Європа у Хвильового фігурує як символ поважної культурної «традиції» і як стимул до підвищення «нашої власної кваліфікації» (260).

Втім, у «Євразійському ренесансі...», полемізуючи з О. Дорошкевичем, який, на думку критика, зайняв «особливу позицію в нашій київській суперечці», Зеров уносить додаткові нюанси в центральне, мабуть, для всієї дискусії поняття. Дорошкевич взявся гранично увиразнити гасло «Європа» (стаття «Ще про Європу» // Життя й революція.— 1925.— № 6—7), маючи на меті з'ясувати, яка ж усе-таки Європа становить найбільшу цінність для молодого пролетарської культури. Дещо спрощуючи, суть його міркувань можна подати у вигляді кількох опозиційних пар: минуле — сучасне; буржуазне — пролетарське; вічне — минуше. Симпатії Дорошкевича недвозначно на боці другого компонента кожної з них. Він цілком заперечує минуле Європи, зрікається «викоханих... в атмосфері рабства» греко-римських традицій і ка-

тегорично проти психологічного прийняття буржуазної Європи. У Зерова таке розставлення крапок над «і» викликає природний сумнів: «...чи не заплутує він справи з'ясувальними своїми спробами?» Щодо протиставлення буржуазної та пролетарської культур і рішучого заперечення однієї во ім'я другої, то позиція Дорошкевича навряд чи могла кого здивувати своєю новизною. Думки ж Зерова, його строго історичний підхід до оцінки буржуазної культури, за яким «bourgeois великої французької революції», «героїчна доба третього стану в Європі, доба величного революційного його піднесення» та витворена ним культура мають значення неперехідне в духовному поступі людства і «четвертий стан» повинен її всі здобутки використати по психологічній лінії, поширюючи свій культурний і політичний досвід (261), — такі думки, окрім їхньої (у чому сьогодні нарешті починає упевнюватись наша теоретична думка) цілковитої справедливості, не залежали від політичної кон'юнктури. На категоричні твердження Дорошкевича про несприйнятність для сучасної української літератури письменників греко-римської давнини через їхню «соціальну чужорідність» Зеров відповідає низкою риторичних запитань (один з найулюбленіших полемічних прийомів критика): «Як же тоді бути з Пушкіним, якого тепер так проповідують марксисты? Як з'ясувати, що ні Троцький, ні Маяковський, ні молоді пролетарські поети не цураються Пушкіна, дворянина і душевласника?» Відповідь на ці запитання можна знайти лише за умови, коли припустити, що «є якась людська созвучність, якась чисто психологічне споріднення, що переступає соціальні перегородки і впливає незалежно від класової фізіономії творця» (261). Ідейна основа, на якій твердо стоїть Зеров під час дискусії, — виплеканий у колысці європейського Відродження гуманізм. Він

(можливо, як ніхто в українській культурі 20—30-х років) гостро відчував тонку нитку традиції, що ув'язувала сучасне з минулим, попри всю його істотну якісну неоднородність (бурхлива енергія епохи первісного накопичення, беззастережна віра у прогрес — і глибока криза капіталістичного ладу в ХІХ ст.). Його віра у міцність підвалин європейської культури, у те, що століттями виплекані запаси її духовного здоров'я досить міцні, аби наснажити собою народжену революцією молоду культуру, і — головне — його готовність відстоювати цю віру до кінця, нехтуючи смертельну небезпеку від занесеної над головою довбні «вulgарного соціологізму», ставлять митця в ряд культурних діячів, початок якому поклали «титани Відродження».

Нещодавно, ведучи мову про відображення у творчості П. Тичини «темного лику» революції, Л. Новиченко писав, що тичининська «високогуманна, протестуюча поетична реакція на цей лик підводить нас до думки про абсолютну правомірність, навіть у моменти найбільш напруженої збройної боротьби класів, перевірки й коригування класових інтересів і класових критеріїв цінностями загальнолюдськими і вічними. До теоретичного усвідомлення цієї істини ми підходимо лише зараз, але для «неспокушеної» народної свідомості — принаймні в її глибинах — вона завжди залишалась незаперечною»<sup>11</sup>. Важко судити про обсяг цього не зовсім наукового поняття — «неспокушена свідомість», але істина, для досягнення якої нам знадобилось аж 70 років, Зерову, як і багатьом його однодумцям, завжди була дороговказом. Ще 1919 року, наприклад, у статті «Леся Українка. З нагоди нового видання творів» критик писав: «Ім'я Лесі Українки... з'являється для нас символом

---

<sup>11</sup> Рад. літературознавство. — 1989. — № 4. — С. 11.



найуспішніших змаганнів засвоїти українській поезії загальнолюдський, або,— як часто тепер почали у нас говорити,— європейський, зміст»<sup>12</sup>. Відтак упритул наближаємося до з'ясування, мабуть, найважливішого значення, закладеного в символі «Європа»,— гуманістичні ідеали, загальнолюдські цінності та їх пріоритет над усякими «соціальними перегородками» та «класовими інтересами». Цікаво, яким чином Зеров відстоює їх у конкретній полеміці. «Не уникаймо і старої Європи, і буржуазної, і навіть феодальної. Не лякаймося її психологічної зарази (хто знає, може, пролетареві краще вже заразитися класовою окресленістю західноєвропейського буржуа, аніж млявістю російського «кающегося дворянина»), освоюймо джерела європейської культури, бо мусимо їх знати, щоб не залишитися назавжди провінціалами» (262). Дивитися на справу так, що, мовляв, надто вже полегшено трактуються вчений проблеми, над якими людство б'ється протягом усього ХХ століття, а саме: історична доля гуманізму, його перспективи і втрати, його сучасні форми та деформації — зовсім не випадає. Наріжним каменем гуманістичної ідеї виступає, як відомо, динамічна рівновага у стосунках між особистістю і колективом. І вже одне те, як активно й послідовно бореться вчений за відродження гуманізму, а також віра, з якою і в ім'я якої велася ця боротьба,— у можливості та абсолютні цінності його ідеалів,— засвідчує пошуки такої революційної за своєю суттю рівноваги (див. знаменитий сонет «Самоозначення»). Саме так: в особі Зерова та його послідовників маємо справу з тими, хто репрезентує своєю творчістю все краще, що принесла українській культурі епоха революцій. А що вони часом висловлювались «про революційну сучасність

---

<sup>12</sup> Книгар.— 1919.— № 21.— С. 8.

в недвозначному негативному дусі», а їхню діяльність визначав дух непримиренної «опозиції до радянської дійсності»<sup>13</sup>, то, як ми тепер розуміємо, інакше й бути не могло!

Висловлене Зеровим у дужках припущення («хто знає, може...») знову повертає нас до проблем культурної типології. І те, що висловлено його у дужках, і сама форма вислову, позбавлена будь-якої категоричності, засвідчують максимум такту і обережності з боку критика в цих питаннях, на противагу, скажімо, тому ж Хвильовому, чиї емоційні ескапади, зокрема його знаменитий 13-й розділ «Апологетів писаризму», неабияк спричинились до «політизації» дискусії, а відтак — і до цілковитої втрати конструктивного начала. Думка Зерова рухається у зовсім іншій площині, ніж міркування Хвильового та його опонентів. Те, що «м'явість російського «каючогося дворянина» сприймалася як трагедія всієї російської культури багатьма її видатними представниками, — річ загальновідома. Ось, наприклад, промовисті висловлювання Д. Мережковського: «Змирись, горда людино!» — вигукнув Достоевський у своїй пушкінській промові. Але з повною ясністю не зміг визначити, чим істинна Христова смиренність синів божих відрізняється од християнської рабської смиренності. Здається, вже чого-чого, а смиренності — будь-якої — й доброї й злої — в Росії досить. Змиряє вся російська література. Якщо хтось з російських письменників починав бунтувати, то хіба лише для того, аби негайно ж покаятись і ще глибше змиритися. Забунтував Пушкін, написав оду Вольності й змирився — написав оду Миколі I, благословив страту

---

<sup>13</sup> Новиченко Л. М. Поетичний світ Максима Рильського. — С. 114.

своїх друзів, декабристів...»<sup>14</sup>. Отож стає зрозумілішим сенс зеровського протиставлення західноєвропейського буржуа — «кающемся дворянину». Розвинуте почуття особистості, строгий раціоналізм, дух критицизму, культ дії та життєвої енергії — словом, усі ті риси, що характеризують західний культурний тип,— протистоять східному, з його знеціненням людської волі, містичним спогляданням і фаталізмом.

Зрозуміло, що таким чином потрактована типологічна схема — досить умовна. Насамперед варто пам'ятати, що антитеза — «дієвість — споглядальність», яку в певному розумінні можна вважати базою для всієї моделі (згадаймо: «спокійно-мудрий Рабіндранат» і «строго-діловий Захід»), спрацьовує лише, коли брати «Європу» у вершинних здобутках її багатовікової культури (античність, творчість титанів Відродження та романтиків, дійовий героїзм епохи Великої Французької революції та ін.). Якщо ж бачити на Заході тільки риси виродження, занепаду могутньої колись цивілізації, то із «строго-ділового» його легко обернути на позбавлений внутрішньої сили і геть не спроможний через скепсис (колись — конструктивний критицизм) та гіпертрофовану рефлексію на будь-яку активність. Такий погляд, власне, і був притаманний багатьом учасникам дискусії, що дивились на Європу не інакше, як на «загниваючу». І коли сьогодні, здається, ми вже більш-менш навчилися давати собі раду з вульгарним соціологізмом, то з тими, хто ще й тепер штурмує зеровські позиції, так би мовити, з тилу, справа стоїть не так просто. Якщо, наприклад, Ю. Ковалів, ведучи мову про «нігілістичні» випадки Хвильового супроти традицій Шевченка і Франка та його «погордливі ви-

---

<sup>14</sup> Мережковський Д. С. Полн. собр. соч.—СПб., 1911.— Т. 10.— С. 296.

словлювання про сільську інтелігенцію, що аж ніяк не робило митцю честі», пише: «Такі заяви викликали справедливе обурення, перешкоджаючи консолідації національної свідомості на соціалістичному ґрунті. Чи не тому С. Васильченко у виступах Хвильового та Зерова спромігся побачити «лакейське замилування бляшаною позолотою (європейської.— Ю. К.) «культури» і хамське відношення до свого, рідного»<sup>15</sup>,— то де певність, що подібні спроби, даруйте, зіштовхнути лобами на вузькій кладці дві великі ідеї: національну та гуманістичну,— не знайдуть підтримки у любителів порибалити в каламутній воді?!

І останнє — питання про співвіднесеність християнської традиції та античності та їхню роль у становленні пореволюційної української літератури (культури), хоча, звісно, було б наївно прагнути вичерпати його...

1926 року Я. Савченко у відповідь на памфлет М. Хвильового «Камо грядеши» написав книжку «Азіатський апокаліпсис». Повстаючи насамперед проти тези: «азіатський ренесанс» має бути «епохою європейського відродження плюс незрівнянне, бадьоре і радісне греко-римське мистецтво», «сміливий і вільний від упереджень» (за М. Зеровим) Савченко протиставляє їй свою: «Наша культура не має нічого спільного з античним світом не тільки абсолютно, але й відносно ні в економіці, ні в соціальній структурі, ні в відчуттях часу і простору, ні в загальному, так мовити б, космічному тонусі». І як висновок: «Ні як учителі стилю, ні як збагачувателі життя письменники греко-римської давнини не можуть нам нічим прислужитися — надто ж митці римські, що самі світять одбитим світлом»<sup>16</sup>. Вреш-

<sup>15</sup> Рад. літературознавство.— 1989.— № 6.— С. 22.

<sup>16</sup> Савченко Я. Азіатський апокаліпсис.— К., 1926.— С. 16.

ті-решт критик підсумовує: 1) стаття Хвильового с апологетика минулого; 2) треба знати, що «вищі стадії розвитку нас ждуть у майбутньому». Такі думки, з дуже відчутним нальотом пролеткультівщини, як то кажуть, витали в повітрі. Парадоксально, але ставлення до «греко-римської давнини» можна з повним правом вважати (поряд із символом «Європа») головним критерієм розмежування сил. Зеров присвятив розглядові книжки Я. Савченка та полемічного трактату Д. Загула «Література чи літературщина (Про українських «неокласиків»)» велику статтю «Наші літературознавці і полемісти», де, зокрема, йдеться про уточнення позиції Хвильового, його «абетки пролетарського мистецтва». Наведена в статті цитата «одного з найвидатніших... проповідників античності» Ф. Зелінського про те, що «античність повинна бути не нормою, а живущою силою... сучасної культури»<sup>17</sup>,— на думку Зерова, може якнайкраще відтінити основні моменти концепції Хвильового. Суть її, як відомо, в тому, що можливість «європейського ренесансу» ставилась у пряму залежність від спроможності нової культури прилучитися до античних пракоренів. Із властивою йому категоричністю письменник твердив: хиба «першого європейського відродження» полягала насамперед у тому, що воно надто вже перебувало «під знаком християнського світогляду і аскетичного ідеалу». Відтак сподівання Хвильового на «новий ренесанс» пов'язані з еллінською давниною, «життєрадісним греко-римським мистецтвом». У його теоретичних побудовах досить чітко проведена антиномія «античність — християнство». Зеров робив на цьому особливий акцент: «Хвильовий згадує про етичний ідеал еллін-

---

<sup>17</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 4.— С. 153.

ської давнини... як про антипод християнській «терпеливості й покорі», готовий пронизати ним все майбутнє мистецтво пролетарське»<sup>18</sup>. Нема можливості за браком місця вдаватися у детальне висвітлення вкрай важливої для з'ясування ідейно-естетичних засад творчості Зерова проблеми взаємодії двох поважних традицій (нагадаємо, крім статей, сонети «Навсікая» і «Саломея»). Варто лишень застерегти від прямолінійного тлумачення наявного у концепції Хвильового (і, можливо, ще більше у трактуванні її Зеровим) прагнення протиставити два типи культури, два типи літературних напрямів<sup>19</sup>. Один з найбільших для Зерова наукових авторитетів Ф. Зелінський писав: «Хіба романтизм і античність — протилежності? Хто ототожнює античність з гуманізмом, а гуманізм з класицизмом — той може сміло, послідовно спрощуючи собі завдання, ототожнювати класицизм зі шкільним класицизмом, а цей останній з *ex tempore*. Гуманізм — це світогляд, класицизм — це стиль; що ж до античності, то я не знаю такої пари антитез, яка б не знаходила в ній свого повного і загального синтезу»<sup>20</sup>. Чи не є підтвердженням цьому та міцна спілка, що єднала «класика» Зерова і «романтика» Хвильового?!

Абсолютизація греко-римської культури у Зелінського, цього, за С. Аверінцевим, ревного «адвоката античності», неминуче веде за собою применшення значення християнської традиції — адже добавчати в ній виключно риси «терпеливості і покорі» — означає нехтувати ту істотну різницю, на якій наголошує

---

<sup>18</sup> Там же.— С. 154.

<sup>19</sup> В сучасному літературознавстві послідовнішою в плані протиставлення є концепція розвитку слов'янських літератур Д. Чижевського. Див.: *Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы.*— Л., 1967.— С. 68—70.

<sup>20</sup> *Зелинский Ф. Из жизни идей.*— СПб., 1905.— С. 298.

Д. Мережковський: чим істинне смирення синів Божих відрізняється від удаваного — християнського рабського смирення. Для «нової релігійної свідомості» кінця ХІХ — початку ХХ століття з'ясування цієї відмінності становило, мабуть, центральну проблему. Ось як з'ясовує її ще один «власитель дум» російської інтелігенції М. Бердяєв: «Чи поєднується християнство з бунтарством? Рабське вчення про смиренність виключає можливість бунту й повстання, воно вимагає слухняності й покірливості навіть злу. Але воно ж і викликало в мені бунт й повстання. Бути християнином не означає бути слухняним рабом...»<sup>21</sup>. У всякому разі справа значно складніша, ніж подає її Хвильовий. Прийнято вважати, що багато важливих питань, поставлених літературною дискусією 1925—1928 років, не знайшли відповідей, конструктивних рішень. Мусить шукати їх і наше сьогодення.

Отже, дискусія триває... І голос М. Зерова, великого гуманіста, продовжувача справи Шевченка, П. Куліша, Франка, Драгоманова, його життєвий подвиг, уперта і безкомпромісна боротьба за гуманістичні ідеали, вистраждані багатовіковою європейською культурою, світло його виважених, перейнятих щирою турботою за долю рідної культури думок, по більш як півстолітньому блуканні у непроглядному морозі історії нарешті починає сягати і нас.

---

<sup>21</sup> Наше наследие.— 1988.— № 6.— С. 48.

Галина Черниш \*

## УКРАЇНСЬКИЙ ФУТУРИЗМ І ДОВКОЛА НЬОГО

Якби М. Сріблянський, автор «Етюдів про футуризм» (1914), знав, що перші футуристичні вірші збірки Михайля Семенка «Дерзання» написані в день виступу Володимира Маяковського в Петербурзькому психоневрологічному інституті, він, певно, дуже б зрадів, адже не потрібно було б вишукувати схожість між фонетичними вправами Семенка і російських футуристів — незаперечним ставав факт, що український футуризм з'явився під впливом російського.

Справді, новаторська поезія Маяковського справила неабияке враження на поета-початківця, стала тією силою, яка вивела його з інерції. Він різко відходить від традицій «хатян», кидає романсову поетику, в його віршах з'являється чимала доза іронії та самоіронії. Відкинуто звичні теми, позатирано кліше типу «утіха пестлива», «кохання краса полохлива», «огонь палкий», «струмок хвилястий», якими усипані поезії дебютної Семенкової збірки «Prelude». Відчувши, що може бути життєздатною зовсім інша естетична система, Семенко намагається запровадити її на українському ґрунті, зробивши «ризикований крок з пасивного романтизму одразу в футуризм»<sup>1</sup>.

Аж ось коли вродився я  
ну й диво  
чекав чекав поки земля  
пестливо мене сплескає врешті-решт  
щасливо

---

<sup>1</sup> *Тиверець Б.* Спад ліризму в сучасній українській поезії // Червоний шлях.— 1924.— № 1—2.— С. 144.

\* © Г. Черниш, 1991.



а я поставлю світу хрест  
А! І! О!<sup>2</sup>

Критика сприйняла футуристичні вправи Семенка однозначно — як бажання насадити чужорідне явище на українському ґрунті, будь-що віднайти відповідник тому, що з'явилося в російській літературі. М. Сріблянський прямо звинувачує поета в плагіаторстві, називає це «ніби-футуризмом» і «Українською Московщиною», дорікає, що Семенко взяв із футуризму тільки негативне (розв'язність і вульгарний тон) і хоче це представити за футуризм<sup>3</sup>. Критик не шкодує дошкульних слів, послуговується всіма засобами дотепності, аби вчинити розправу над зухвалим поетом, який дебютував на сторінках «Української хати», а тепер не лише пише по-новому, а й виступає проти мотивів, тем, які щойно розробляв. «Але наш автор опізнився: бач які шедеври будучої поезії вже надруковані по-московському. Не оригінально написав Семенко свого вірша. Це простий плагіат. Він так значить в перекладі те ж саме, що й счтрп вчнд ждвр!» — іронізує критик. Далі Сріблянський протиставляє «повну достоїнств» прозу Марії Проскурівни (іронія: мати Семенка!) «заїканню», «бандитизму» Семенка, оголошує збірку «дерзостями», а не «Дерзанням»<sup>4</sup>.

Розглянемо детальніше маніфести і поезію Семенка кверо-футуристичного періоду, цього дуже своєрідного етапу українського футуризму, з'ясуємо, що ж викликало такий гнів та осуд критики.

Маніфест «Сам», який відкривас збірку «Дерзання», епатажний. Написаний він у формі іронічної розмови з «чоловіком», який репрезентує примітивне,

<sup>2</sup> Семенко М. Дерзання.— К.; Кверо.— 1914.— С. 3.

<sup>3</sup> Сріблянський М. Етюд про футуризм // Українська хата.— 1914.— № 6.— С. 455.

<sup>4</sup> Там же.

провінціальне, псевдошевченківське мистецтво. «Ей, ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же — ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується,— тільки декілька слів. Немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче. Я беруся руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху — вигляд твій чудовий, чоловіче! Ой, та з тобою ж пекельно весело»,— так в душі російських кубофутуристів розпочинає автор маніфест.

Швидко веселощі автора зникають, стає «страшенно тоскно», він навіть відмовляється розмовляти зі своїм уявним опонентом-співбесідником: «Ти підносиш мені засмальцьованого «Кобзаря» й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заяложені мистецькі ідеї, й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думавш, що його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила... Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва... Чоловіче. Я хочу тобі сказати, що в сі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я тобі отсе не сказав, що думаю, то я б задумився в атмосфері вашого «щирого» українського мистецтва. Я бажаю йому смерті».

Закінчується маніфест епатажним викликом явно в душі «ляпасу суспільного смаку»: «Я палю свій «Кобзар»<sup>5</sup>. Витлумачене буквально, це символічне спалення накликало тоді злораде порівняння автора навіть із царськими посіпаками: «Д-дій Семенко і тут

---

<sup>5</sup> *Семенко М.* Держання.— С. 1.

не оригінальний: спалили портрет Шевченка на вулиці «двуглавці», а Семенко спалив «Кобзаря». «Двуглавці» протестують проти Шевченка, і Семенко протестує проти Шевченка»<sup>6</sup>. Критик «Української хати» ніби навмисне не помічає рядків, спрямованих проти культу Шевченка, епігонства, хоч по суті стосовно цих явищ аналогічною була й позиція журналу. Так, в № 1 «Української хати» за 1914 рік писалось: «...поета (Т. Шевченка.— Г Ч.) зачесано й напарфумовано», «з нього зроблено апостола миру й любові. Замість шнура від дзвону набата вложили йому в руки ліру, з котрою його різьблять і малюють, стиснуті в кулак руки зложено навхрест як у святого»<sup>7</sup>

Як видно із маніфесту «Сам», не проти Шевченка протестував Семенко, а проти псевдошевченківства, проти лавини епігонів, проти ідолопоклоніння. «Кобзар» Шевченка, підсолоджений улесливими коментарями, перетворений на бронзового ідола, розглядає Семенко як анахронізм для його доби. Семенко-футурист відмовляється від Шевченка як від канонізованої літературної моделі. Це була не атака на Шевченка, не «програмне» «скидання класиків», а, як твердить автор маніфесту «Сам», розмова про «мистецтво й про те, що до нього стосується». Культ Шевченка, на думку Семенка, не лише викликає хвилю епігонства, а й затуляє від читача справжнього Шевченка. Семенко залічує Шевченка до титанів мистецтва, підкреслюючи, що справжньому мистецтву нічого боятися. Доречно згадати слова Володимира Маяковського з цього приводу. «Ніколи,— говорив він,— язик футуриста не повернеться повставати проти цієї старої культури. Ми протестуємо... коли

---

<sup>6</sup> Сріблянський М. Етюд про футуризм.— С. 457.

<sup>7</sup> Українська хата.— 1914.— № 1.— С. 52.

за приклад виставляються готові зразки»<sup>8</sup>. Інша річ, що двадцятирічний Семенко не враховує об'єктивно історико-літературні факти, відкидаючи епігонську літературу, він жодним словом не згадує І. Франка, Лесю Українку, В. Стефаніка, М. Коцюбинського.

Другий Семенків маніфест 1914 року «Кверо-футуризм», що служив передмовою до однойменної книги, чи не найцікавіший з усіх теоретичних праць цього автора. Виник він не без впливу філософії Калістрата Фалалейовича Жакова, письменника і філософа-ідеаліста, який читав лекції з теорії пізнання в Петербурзькому психоневрологічному інституті, де навчався Семенко<sup>9</sup>. Як зізнається Семенко в одному з автобіографічних оповідань, в ті роки він ще не визначився і метався між філософією, музикою і поезією<sup>10</sup>. Юний студент залюбки відвідує гурткові заняття і семінари Жакова, зацікавлюється пропагованим цим філософом лімітивним кверо-футуризмом. Семенко не тільки високо поціновує теорію свого наставника, яка «робить синтезу всього попереднього знання і вносить еволюційний принцип у пізнання»<sup>11</sup>, а й анонсує власну книгу «Лімітивний кверо-футуризм (кверо-футуризм у філософії)»<sup>12</sup>.

Маніфест «Кверо-футуризму» своїм пафосом ближчий до футуризму європейського з його філософією динаміки, аніж до російського з суттєвим і популярним на тоді принципом «самовитого слова». Основна ідея маніфесту: мистецький процес динамічний суб-

<sup>8</sup> *Маяковский В.* Полн. собр. соч.— Т. 12.— С. 290.

<sup>9</sup> Див.: *Белоконь С.* Зырянский Фауст // Даугава.— 1988.— № 5.— С. 112—124.

<sup>10</sup> *Семенко М.* Мак Долина-футурист // Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 156.— Од. зб. 13.

<sup>11</sup> *Семенко М.* Кверо-футуризм.— К., 1914.— С. 1.

<sup>12</sup> Там же.

станційпо, в самій своїй сутності. Запропонований автором кверо-футуризм в мистецтві «проголошує красу шукання, динамічний лет». «...Абсолютного мистецтва — чогось досягнутого — немає, не було й не повинно бути. Конечний істотний стан речей не цікавить мистецтво, і коли до нього схиляється митець, він стає філософом», — категорично твердить Семенко, абсолютизуючи рух. По суті, постулати кверо-футуризму — це своєрідне проектування на мистецтво відомої тези «Рух є все, кінцева мета — ніщо», неодноразово критикованої діалектичним матеріалізмом. Загальновідомо, що ахіллесова п'ята футуризму — заперечення пізнавального значення мистецтва, тут вона проступала вочевидь.

В деяких моментах «Кверо-футуризм» продовжував ідеї маніфесту «Сам»: «...перестає бути мистецтво там, де починається в ньому канон, культ задоволення і преклоніння. Відсутність культу — його культ»<sup>13</sup>.

Свій кверо-футуризм Семенко трактував двояко: як течію (в цьому розумінні, за авторським визначенням, «з'явище тимчасове») і як метод, що проголошує «боротьбу шукань» (явище консеквентне). Хоча історично часто складалося так, що теорія з'являлася після реалізації творчості, на думку автора маніфесту, він розпочинає пошуковий футуризм зумисле теорією, бажаючи «штучним рухом наблизити наше мистецтво до тих границь, де у всесвітнім мистецтві починається нова ера». Цей штучний рух, за Семенком, конче необхідний, бо «українське мистецтво є на позорнім щаблі пошлорутини і рабськопідлеглості». Далі автор міркує так: «Те своє «рідне» (що зробилося в наш час огидливим), що потрібне буде для самовизначення загальнолюдського, виявиться (не

---

<sup>13</sup> Там же. — С. 2.

турбуйтеся!) самособойне, хоча б ми нарочито свідомо гальмували цю стихію. Якщо вона буде потрібною і необхідною — дінуться їй ніде, але й не будемо й підвпливатися, бо ми тоді не підемо далі популярного мистецтва». Саме з цих позицій автор оголошує «ознаки національного в мистецтві» ознаками його примітивності і навіть твердить, що «національну добу в мистецтві (власне в тенденції до мистецтва) ми вже перебули... Нам треба доганяти сьогоднішній день. Тому плижкуємо». Наприкінці маніфесту запальний автор радить молоді не подавати руки батькам, які, мовляв, «втішаються «рідним» мистецтвом». Проте зовсім не випадково Семенко обмовляється, вносячи суттєвий коректив у свої погляди на національне мистецтво: «Відсутність «літературного предметства» є крок тимчасовий даного моменту, що перебуваємо...» Звернімо увагу на таку деталь: «рідне» завжди пишеться у Семенка в лапках. У бажанні вивести українську літературу (і мистецтво загалом) на світовий рівень він був дуже послідовний і щирий. Ще в 1911 році, задовго до згаданих маніфестів, Семенко повчав брата Василя, учня Київського імператорського художнього училища: «Не потрібно захоплюватися українофільством... Можна бути хорошим українцем і не ставити її літературу на перше місце, бо якраз вона дуже молода і нікчемна в порівнянні з іншими літературами світу. А драма у нас зовсім стара і навчити багато чому не може. Тобі все більше подобається в українському театрі, а ти не знаєш, що у нас не було жодного хорошого композитора»<sup>14</sup>.

Сам Семенко пізніше, у 1922 році, у видрукуваній латинкою в «Семафорі у майбутнє» історії україн-

---

<sup>14</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 156.— Од. зб. 33.

ського футуризму так роз'яснював призначення маніфестів кверо-футуризму: адресувалися вони «на товсту шкуру націонал-міщанина», зводили футуристичні гасла і таврували громадські смаки «в часи задушливої канонізації велеславної «народної пісні», хоробливо-національного культу Тараса Шевченка». «Царство кадила і запах могильних трав — чи не могло від цього закрутити в носі в свіжій людині?»<sup>15</sup>. І сам же іронізував в одному з своїх памфлетів: «Легше трьом верблюдам з теличкою в вушка голки зараз пролізти, ніж футуристові крізь українську літературу до своїх продертись»<sup>16</sup>.

Таким чином, озброївшись футуристичним пафосом заперечення, Семенко спрямував свій кверо-футуризм не проти символізму (на українському ґрунті він був слабким і запізнілим), а на «больові точки» української літератури — провінційність, епігонство. В цьому була національна своєрідність українського футуризму на першому етапі. Кверо-футуризм був для української поезії новим якісним ривком. Звертаючи увагу на це цікаве явище, Л. Гінзбург зазначала: «Це по суті назва одного із видів авангардизму, який глибоко відрізняється від установок не лише італійських, але й російських футуристів»<sup>17</sup>. Поезія Семенка кверо-футуристичного періоду (а він, власне, один його репрезентував) — дуже своєрідне явище. Семенко синтезував елементи епофутуризму, деякі особливості творчої манери улюбленої поетеси Олени Гуро (моменталізм, імпресіонізм на грані футуризму) і лапідарність східної версифікації, — із цих, здавалося б, несумісних складників утворилась мозаїка, не позбавлена привабливості.

<sup>15</sup> Семафор у майбутнє. — С. 41.

<sup>16</sup> Семенко М. Кобзар. — 1925. — С. 617.

<sup>17</sup> Стенографічний звіт про святкування 80-річчя Семенка. — Літературний музей м. Москви.

Ще В. Белінський визнавав, що в генії вражає «не стільки винахідливість нового, скільки сміливість протиставити його старому і повести між ними боротьбу на смерть»<sup>18</sup>. В Семенкові така сміливість була. Бажаючи вивести українську літературу на світовий рівень, Семенко ще в 1914 році намагався робити те, що робив пізніше М. Хвильовий. Як завжди, запальна, недостатньо виважена репліка Хвильового «Для нас естет Семенко більше, аніж селянин Франко»<sup>19</sup> свідчить, наскільки один із найсерйозніших опонентів Семенка (починаючи із виходу «Літературного ярмарку») цінував його пафос, новаторство і, сказати б, культуртрегерство.

1915—1917 роки — час своєрідного затишшя. Засновник українського футуризму мобілізований в армію. Перебуваючи у Владивостоці, Семенко не полишає думки про створення футуристичної групи, про що свідчить лист до батька від 16 липня 1915 року: «Коли закінчиться війна, знову все відновиться... До мене приходили деякі художники і письменники, які бажали стати на мою сторону. У нас утвориться ціле об'єднання... Свої книги самі перекладемо російською та польською мовами, і взагалі, плани у нас широкі»<sup>20</sup>. Наприкінці 1917 року Семенко повертається на батьківщину. Переживши революцію далеко від її епіцентру, поет пильно вдивляється в тогочасну дійсність. Енергійний, невтомний, одержимий, він протягом року перебуває в несприятливій для нього обстановці, одірваний від літературного життя. В квітні 1919 року Семенко, переїхавши в Київ, поспішає включитися в літературну та партійну робо-

<sup>18</sup> *Белінський В. Г.* Полн. собр. соч.— Т. 10.— С. 31.

<sup>19</sup> Цит. за кн.: Шляхи розвитку української літератури: Літературна дискусія (1925—27).— Харків., 1928.— С. 61.

<sup>20</sup> Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР.— Ф. 156.— Од. зб. 36.



ту. «Від старої футуристичної гвардії (маються на увазі члени групи «Кверо» — художники Василь Семенко, брат поета, та Павло Кожун.— Г. Ч.) залишився сам. Спочатку знайшов однодумців серед художників — Анатоль Петрицький та Роберт Лісовський»<sup>21</sup>, — згадував Семенко. Цього ж таки року він засновує літературно-художнє об'єднання «Фламінго», куди, окрім нього та двох згаданих художників, увійшли Гнат Михайличенко, Василь Блакитний та Василь Чумак. Об'єднання видало дві поетичні збірки Семенка, іншої програми зреалізувати не встигло: із захопленням Києва денікінцями були закатовані Г. Михайличенко та Василь Чумак, а саме об'єднання припинило існування.

Не увінчалася успіхом і наступна спроба Семенка. В Харкові 1921 року разом із Ю. Шполом (М. Яловим), В. Алешком та В. Елланом він мав намір заснувати «ударну групу поетів-футуристів»<sup>22</sup>. «Три перших, — писав пізніше Семенко, — підготували альманах групи «Повстання», але група розпалась механічно, за вибуттям декого з міста справа затяглась і загубилась»<sup>23</sup>.

З переїздом Семенка до Києва науково-мистецька група «Космос» (О. Слісаренко, Гео Шкурупій, Микола Терещенко та художник О. Шимков) перетворюється на «Аспанфут». Семенко блискавично обростає послідовниками. Саме 1921 рік слід вважати переломним у футуристичному русі на Україні. Розпочинається теоретичне обґрунтування футуризму. Якщо скористатися універсальною періодизацією світового футуристичного руху, що її пропонує Едвард Бальдежан в академічному виданні «Literatura Polska

---

<sup>21</sup> Семафор у майбутнє.— С. 41. \*

<sup>22</sup> Літературний архів.— 1930.— Кн. III—VI.— Харків, 1930.— С. 312.

<sup>23</sup> Семафор у майбутнє.— С. 42.

w okresie międzywojennym» (т. 1.— Краків, 1979) і проти якої не маємо жодних застережень, то власне футуризм, або як його Семенко влучно назвав з огляду на те, що він охоплює всі види мистецтва, «панфутуризм», відповідає другій фазі світового футуристичного руху (кристалізація футуристичної поетики, розповсюдження гасел руху, полеміка з футуризмом італійським).

Свою діяльність «Аспанфут» вважав революційною: революціонери в житті — комуністи, в мистецтві — панфутуристи. Відомий вислів марксизму був відповідно перефразований: «Привид бродить по Європі — привид футуризму». Програму «Аспанфуту» підписали: Гео Шкурупій, Михайль Семенко, Юліан Шпол, Олекса Слісаренко, Мирослав Ірчан, Марк Терещенко.

Провівши аналогію до категорій політекономії та істмату, відштовхуючись від тези про загибель мистецтва буржуазного, Семенко із послідовниками вибудовує вульгарно-механістичну концепцію про загибель мистецтва загалом. Панфутуристи споруджують навіть символічний «катафалк мистецтва» — за такою промовистою назвою мають намір видавати щоденний журнал панфутуристів-деструкторів. На щастя, побачив світ лише один номер цього найбільш одіозного за всю історію українського футуризму видання.

Панфутуристи закликали не чекати, поки мистецтво «відіре» само собою, треба прискорювати цей процес — «добивати» («бути активним загоном бойовиків») або деструктувати. Деструкція виголошувалася одним із фронтів активного панфутуризму. Мистецтво, досягнувши вершин академізму та класицизму, пішло по деструктивному шляху, і через панфутуристичну революцію, підкресливши організаційно-конструктивний елемент, перейде до метами-

стецтва»<sup>24</sup>, — писав Михайль Семенко у статті «Что такое деструкция». Панфутуристичне мистецтво — це якийсь туманне «післямистецтво», «органічне входження деформованого мистецтва в атмосферу науки, техніки, спорту». Дотепно висміяв таке теоретизування Майк Йогансен: «...аргументація ідентична з такою: капіталістична продукція гине, в майбутньому не буде продукції, а буде метапродукція: а замість продукту буде метапродукт, а замість Семенка в кафе — Метасеменко в метакфе. Подібна спекуляція на «непонятних» словах личить різним містикам і теософам»<sup>25</sup>. «Твердження про необхідну і неминучу деструкцію мистецтва залишається аксіомою для футуриста і проблематичним твердженням для читача»<sup>26</sup>, — писала Є. Старинкевич.

Для Семенка футуризм — не наукова теорія і не саме «мистецтво», а вихідний пункт, через який проходить дальший шлях мистецтва. Отже, за футуризмом Семенко не бачив майбутнього. Він вважав, що конструкція метамистецтва можлива «в обстановці комуністичного побуту», тому переходною добою створюються підвалини для майбутньої конструкції. «Розпорошити мистецтво на атоми — це й є фундамент для майбутньої синтези»<sup>27</sup>, — зазначав Семенко у панфутуристичному маніфесті «Постановка питання в теорії мистецтва переходною добою».

У своїх теоретизуваннях панфутуристи були вкрай непослідовні. Наприклад, у статті Семенка «Деякі наслідки деструкції» наголошувалося на «закінче-

---

<sup>24</sup> Катафалк искусства: Ежедневный журнал панфутуристов-деструкторов. — К., 1922. — 13 дек. — С. 2.

<sup>25</sup> Йогансен Майк. Теоретичне обґрунтування панфутуризму // Шляхи мистецтва. — 1922. — Ч. 11(4).

<sup>26</sup> Старинкевич Е. Украинский футуризм (его фактура и идеология) // Красное слово. — 1929. — № 8. — С. 97.

<sup>27</sup> Семафор у майбутнє. — С. 3—7.

ності процесу деструкції в загальній формі» і розглядалося питання про можливий синтез мистецтв (його передбачає панфутуристична конструкція)<sup>28</sup>.

Коли детальніше знайомишся з різноплановою футуристичною продукцією, то мимоволі виникає запитання: що ж футуристичного, скажімо, в новелі «На півдороги» Мирослава Ірчана чи «Цень-цань» Миколи Терещенка? Нагадаймо, що Семенко як поет далеко не формаліст, — в усякому разі, він подібно Василю Каменському намагався у своїй творчості «примирити» демократичну і формалістичну лінію футуризму, — вводив поряд з «деструкцією форми» «деструкцію змісту» (очевидно, наскільки термін штучний, невизначений, означав він щось на зразок «нового змісту» щодо мистецтва минулого, але якраз ним розширювалися рамки футуризму). Ймовірно, що саме цим «новим змістом» футуризм утримував у своїх лавах не лише Мирослава Ірчана, який входив у ядро київських аспанфутів, а й Гната Михайличенка, Василя Еллана-Блакитного (1919—1921). «Просто поет, не футурист»<sup>29</sup>, він відійшов від ударної групи футуристів у 1921 році. Гнат Михайличенко, за свідченням Семенка, носився з ідеєю «здорового футуризму» (важко зараз сказати, що мав на увазі Михайличенко — жодних свідчень не залишилося, але цілком можливо, що його завербувала до футуристичних лав Семенкова «деструкція змісту»). Розповідаючи про групу «Фламінго», Семенко пише: «Несподіване оживлення впіс Гнат Михайличенко, який приклав сам ініціативи, щоб закласти футуристичну групу»<sup>30</sup>.

1923 року у футуристичному видавництві «Гольф-

---

<sup>28</sup> Там же. — С. 16.

<sup>29</sup> *Cebro Anatol. Istorija futurizmu ukrainskogo // Семафор у майбутнє.* — С. 40.

<sup>30</sup> Там же.

штром» вийшов «Жовтневий збірник панфутуристів» (всього 100 примірників). Обкладинку збірника виготовив Вадим Меллер, гасла до нього написав Михайль Семенко, монтаж продумали Гео Шкурупій та Нік Бажан, фінансував видання Павло Комендант. У збірнику видрукувані поезії Бажана («Сурма юрм»), Якова Савченка («Ленін», «Жовтневий плакат Б», «Шість років»), Олекси Слісаренка («Вокзали»), Миколи Терещенка («Захід», «Цукроварня», «Цень-цань»), Гео Шкурупія («Замах на революцію», «Машина», «Жовтневий роман»), Михайла Щербака («Світ Жовтня жде»), Володимира Ярошенка («Жовтневий плакат А»). У цьому збірнику дуже мало футуристичного, окрім гри шрифтів, особливої верстки тощо. Був це збірник революційної поезії про те, як «важко було вивчить перші літери червоної азбуки...» (В. Ярошенко). Була це поезія революційних романтиків, цікава своєрідним сплавом авангардистського та реалістичного письма. Був це безперечний успіх українських футуристів: у вирі теоретичної еkleктики, галасливих гасел вони дали літературі дохідливі вірші, що всуціль спростували їхню ж тріаду «деструкція-конструкція-екструкція».

Вдумливому читачеві «Жовтневий збірник панфутуристів» особливо перекопливо демонструє невідповідність між теоретичними гаслами та поетичною практикою футуристів. Дуже прикро, що критика 20-х і пізніших десятиліть зігнорувала застереження одного з перших коментаторів руху Генріха Тастевена, котрий ще в 1914 році небезпідставно зауважував: «Велика помилка сучасної критики в тім, що вона почала критикувати футуризм через призму його теорії, зовсім майже не рахуючись із творчістю»<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> Тастевен Г. Футуризм: На пути к новому символизму.— М. 1914.— С. 23.

На часі виправлення таких огульно негативних суджень. Гадаємо, варто чесно й аргументовано зважити позитивне і негативне, збагнути, де творчість футуристів «справді ставала однією з підвалин сучасної літератури, однією з генетичних ліній сучасної поезії, а де вона непоправно збочувала, в чому виявлялася хибною»<sup>32</sup>.

У 1923—1924 роках київська організація панфутуристів налічувала у своїх лавах 60 осіб (за інформацією «Гонга Комукульту»). З 23 березня 1924 року після злиття з «Березолем» організація починає носити назву АсКК (Асоціація Комукультівців). Михайло Яловий свідчить: «З часу перейменування Аспанфуту в АсКК висунуто в поточній роботі позитивний бік програми-максимум: гасла раціоналізації побуту, пропаганди ідей часу й Ліги часу, підтримки й роботи в таких галузях мистецтва, що мають серед сучасних умов більший вплив на маси (напр., кіно проти опери), а найголовніше й над усім цим поставлено гасло превалювання у всіх галузях мистецтва ідеологічної сторони над формально-художньою»<sup>33</sup>.

1924 року виходить перший номер органу АсКК «Гонг Комукульту». Як і попереднім футуристичним виданням, йому не судилося стати періодичним, але, як слушно зауважує один із критиків, «Гонг Комукульту» відбив найпоступовіший період у розвитку українського футуризму, а саме, коли він перейшов від деструктивної роботи до позитивної»<sup>34</sup>.

12—16 січня на пленарному засіданні АсКК та засіданні київської організації брав участь В. Мая-

---

<sup>32</sup> Ковалів Ю. Романтична стильова течія в українській радянській поезії 20—30-х років.— К., 1988.— С. 52.

<sup>33</sup> Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917—1927).— Т. 2.— С. 28.

<sup>34</sup> Шулак С. Комукультівськими манівцями // Гарт.— 1928.— № 2.— С. 90.

ковський. Бував він у Семенка і дома, обговорювались спільні плани ЛІФів.

Центральне бюро АСКК у 1924 році очолювали Михайль Семенко та Михайло Яловий, київську крайову АСКК — Йосип Стрільчук та Микола Бажан. Цього ж таки року ЦБ АСКК виключило зі своїх лав двох товаришів: В. Ярошенка «за інтриганство, бездіяльність, опортунізм» та Я. Савченка «за двозначну політику відносно АСКК»<sup>35</sup>. «Комункульт завжди становив конгломерат людей із досить відмінним літературним вихованням, традицією й світоглядом, який ніколи не базувався на особливо твердих і життєвих принципах»<sup>36</sup>, — небезпідставно зауважувалося в «Гарті». Проте виключення Ярошенка та Савченка були першими проявами організаційної кризи, яка стала очевидною наступного року і яку Семенко марно намагався відвернути.

У 1925 році ЦБ АСКК, Харківська організація, представник Одеського АСКК Мамонтов констатували диспропорцію між зовнішніми можливостями і внутрішнім станом самої організації, що не змогла ці можливості використати й опанувати. Пропонувалося відмовитися від широкої масової роботи, зробити «передешку» і всю енергію спрямувати на підготовчо-лабораторно-теоретичну роботу». 1 квітня 1925 року відбулося об'єднане засідання ЦБ АСКК із Харківською організацією, де вирішувалася подальша доля організації. До спільного рішення не прийшли. 2 квітня відбулося повторне засідання. За об'єднання з «Гартом» висловилися Слісаренко, Шкурупій, Яловий, проти — Семенко й Бажан. Все ж частина комункультівців присєдналася до «Гарту» на

<sup>35</sup> Лист М. Ялового та М. Семенка до «Південь — ЛІФа» // Юго-ЛЕФ.— 1924.— № 4.— С. 16.

<sup>36</sup> *Щупак С.* Комункультівськими манівцями // Гарт.— 1928.— № 2.— С. 91.

підставі угоди про поповнення керівних органів «Гарту», видрукуваної у «Вістях ВУЦВК» від 5 квітня 1925 року. Михайло Яловий, досі один із найактивніших комункультивців, член бюро, намагався тверезо оцінити ситуацію і переконати товаришів у необхідності такого кроку (до «Гарту» відходили групи Слісаренка та Ялового). У статті «До об'єднання АсКК із «Гартом» («Культура і побут», додаток до «Вістей». — 1925. — № 16) він, зокрема, говорив, що в «Гарті» кожен комункультивець знайде собі безмежне поле для поглиблення теоретичної й широкої масової роботи. Ясно, що не той справжній комункультивець, хто за фанатичною вірою в силу своєї «ідеї» годен «метрономом» висохнути, не поступившись перед життям ні кроку, — вів далі Яловий, — а той справжній комункультивець-марксист, комункультивець-діалектик, хто вміє не фантазувати, а вчасно вважити на потребу, вміє взяти цю потребу, яка вона є...»<sup>37</sup>

Одразу з'явилася постанова надзвичайних зборів активу Одеської крайової організації АсКК від 17 квітня 1925 року, де зазначалось, що ЦБ АсКК на чолі з Михайлом Семенком та Одеське крайбюро на чолі з Даном Сотником є «організаціями самозваними, постанови яких ні для кого не обов'язкові»<sup>38</sup>. Зауважимо, що «Південь-ЛІФ» на чолі з Л. Недолею-Гончаренком до «Гарту» не приєднався (пізніше Леонід Недоля та Дан Сотник виступатимуть в активі «Нової генерації»).

З АсКК вийшла ще одна група, яка до цього ж таки 1925 року видрукувала в «Пролетарській правді» «Листа-декларацію об'єднання пролетарської

---

<sup>37</sup> *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917—1927). — Т. 2. — С. 131.

<sup>38</sup> *Качанюк М.* Матеріали до історії футуризму на Радянській Україні. — Літературний архів. Кн. I—II. — С. 191.



культури «Жовтень» за підписами В. Десняка, І. Ле, Я. Савченка, М. Терещенка, Ф. Якубовського, Ю. Яновського, В. Ярошенка та ін. Там, зокрема, повідомлялося: «Ми, нижчепідписані,— що були за членів цієї організації або близько стояли до неї... прийшли до остаточного та ідеологічного розриву з АсКК... Ми залишаємо за собою тільки роботу, що її провадили в систематичних виступах і лекціях»<sup>39</sup>.

Таким чином, правовірних футуристів залишалося небагато. Згодом час розставив свої акценти: Микола Бажан, котрий, за свідченням Ялового, був одним із найактивніших комункультивців і так палко опротестував вступ до «Гарту», скоро назавжди відійшов від футуризму, а Гео Шкурупій, що тимчасово підтримував групи Слісаренка та Ялового, повернувся і став однією з центральних постатей «Нової генерації», очолив київську філію цієї організації, редагував журнал «Авангард-альманах». Але цілком зрозуміло, чому в 1927 році «розмова трьох» (Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Миколи Бажана) відбулася як «зустріч на перехресній стежці». Перший співрозмовник (він же Семенко) мав усі підстави запитати: «Куди ви обоє після вашої зради повтікали?»<sup>40</sup>.

Йшов 1927 рік. Семенко, людина запальна, але тверезо мисляча, не міг не розуміти, що гасла, висунуті в 10-і роки, наприкінці 20-х бойовими бути не можуть. Потрібні були радикальні зміни. Вихід мислився один: продовження лінії комункультивства, тобто лінії конструктивної. Гадаємо, що український футуризм виявився таким довготривалим, «живучим» не стільки завдяки закону соціальної інерції

<sup>39</sup> *Лейтес А., Яшек М.* Десять років української літератури (1917—1927).— Т. 2.— С. 133—136.

<sup>40</sup> Зустріч на перехресній стежці. Розмова трьох.— К., 1927.— С. 38.

чи небажанню Семенка як лідера напряду здавати свої позиції, скільки завдяки його вчасному оновленню.

Як і очікувалось, появу нової футуристичної організації критика зустріла насторожено: її обурювала чергова «витівка» непогамовного Семенка. «Нова дегенерація», «часопис чорної й білої магії»<sup>41</sup>,— глумилися конструктивісти; «реставрація обскубаного комункультивства»<sup>42</sup>,— не залишався в боргу й «Гарт». «Мені здається,— згадував через десятиліття О. Полторацький,— якби появу «Нової генерації» зустріли похвалами, Семенко помер би від несподіванки в страшних муках: не міг жити поза атмосферою боротьби, сутичок, боїв»<sup>43</sup>. Семенко справді любив «кидати рукавичку», розпалювати пристрасті, тому зараз, пройнявшись організацією нової справи, робив вигляд, ніби його не обходять всі оті вбивчі, недружелюбні назвиська його «нового дітища».

Особливо нестерпно поставився до «Нової генерації» Валер'ян Поліщук, якого дратувала лінія конструктивного футуризму. Так, у «Бюлетені Авангарду» з'явилася його репліка «Семенко на катафалкові», де Семенка іменували «колишнім лідером колишнього футуризму», «тінню, що, як гоголівський тип Плюшкіна, нишпорить по смітниках, вишуковуючи чергової сенсації для «Нової дегенерації» і т. п.<sup>44</sup>. Орган конструктивістів і через рік не став лояльнішим, прихильнішим. Футуристів називали «футурназадничками», «літературними Струве й угодовця-

---

<sup>41</sup> Семенко на катафалкові. Бюлетень Авангарду.— Харків, 1928.— С. 14.

<sup>42</sup> Гарт.— 1928.— № 2.— С. 90.

<sup>43</sup> Полторацький О. З книги життя (М. Семенко та «Нова генерація») // Вітчизна.— 1966.— № 11.— С. 196.

<sup>44</sup> Бюлетень Авангарду.— Харків, 1928.— С. 14.

ми», які, мовляв, відшукали (треба читати — «украли» у конструктивістів) формулку, щоб заспокоїти своє зовсім вивітрене революційне сумління». Кость Буревій писав про «розклад футуризму», який, на його думку, залишився «недоростком до того самого моменту, коли його «годувальник» російський футуризм почав сходити з літературної сцени». Особливо обурює автора статті Семенкове «перестраховання на конструктивізмі». Буревій називає конструктивний футуризм «підфарбованим футуризмом», «епігонством і безпорадним еkleктизмом» і віщує, що їхня справа абсолютно безнадійна»<sup>45</sup>.

Думається, що до свого третього етапу український футуризм прийшов закономірно (наочний приклад: бюджетлянство, ЛЕФ, РЕФ), і зовсім не тому, що Семенко мав приклад Поліщука, а тому, що такою була на тоді тенденція світового авангарду. Конструктивні ідеї набули неабиякого поширення в творчості С. Ейзенштейна, В. Кулешова, Вс. Мейєрхольда, в програмі і творчості ЛЕФів в радянській графіці, плакаті, дизайні 20-х років. Під знаком конструктивізму у Франції працювали Фернан Леже і Ле Корбюзьє, в Німеччині — Ервін Піскатор і Георг Гросс, Вальтер Гропіус із знаменитим художнім інститутом «Баухауз» і т. д. Існував літературний центр російських конструктивістів, який, до речі, засуджував групу Поліщука (18 листопада К. Зелінський звернувся від імені ЛЦРК з «Відкритим листом українським конструктивістам-спіралістам» з осудом лінії «Авангарду»). Додамо, що український конструктивізм і український конструктивний футуризм були відносно синхронні щодо подібних європейських явищ.

---

<sup>45</sup> Буревій К. Ваші пальці // Авангард.— 1929.— № 2.— С. 169—170.

Відкриття «Нової генерації» святкували на київській квартирі Семенка (Левашівська, 36, тепер Карла Лібкнехта) <sup>46</sup>. Макет журналу, до речі, виготовив в улюбленому Семенком «канарейковому кольорі» головний художник МОБу Вадим Георгійович Меллер <sup>47</sup>.

Семенко вважав «Нову генерацію» не просто письменницькою організацією, а «об'єднанням робітників різних галузей мистецтва єдиного принципового напрямку», що відрізняється від інших груп методами своєї роботи й творчості» <sup>48</sup>. Група Семенка чітко визначила свої ідейні засади: «Концентрація лівих сил на засадах комуністичної ідеології під політичним керівництвом Комуністичної партії». «Ми за комунізм, інтернаціоналізм, раціоналізацію, соціальну витриманість, універсальну комуністичну установку побуту, культури, наукотехніки, за ліве мистецтво. Ми проти національної обмеженості, безпринципного упрощенства, буржуазних мод, аморфних мистецьких організацій, провінціалізму, трьохпільного хуторянства, нецтва, еkleктизму» <sup>49</sup>.

Учасники «Нової генерації» погоджувалися, що футуризм, «який ходив у жовтій кохті, бонтежив обивательські й міщанські звичаї, став нині буржуазним у своїй елегантності» <sup>50</sup>. «Нова генерація» для українського футуризму — новий етап, «етап переоцінки цінностей» (П. Мельник), що, як і далекосхідна «Творчість» чи тифліський «41°», «ЛЕФ» та «Новий ЛЕФ», генетично зв'язаний з власне футу-

---

<sup>46</sup> Спогади І. М. Семенко для Кибенецького музею.

<sup>47</sup> Полторацький О. З книги життя.— С. 196.

<sup>48</sup> Семенко М. За консолідацію пролетарських сил в українській літературі // Нова генерація.— 1930.— № 3.— С. 58.

<sup>49</sup> Нова генерація.— 1927.— № 1.

<sup>50</sup> Шкуруній Гео. Чому ми завжди на барикадах // Нова генерація.— 1927.— № 2.— С. 31.

ризмом, але це скоріше його відлуння, аніж продовження футуристичної естетики і поетики. Група «Нова генерація» йшла шляхом відмови від футуристичної стилістики до реалістичного мистецтва.

Семенко, умілий, енергійний організатор, уважний до талантів, намагався залучити до співробітництва в журналі якомога більше митців. Окрім мотікан футуризму, тут працювали О. Мар'ямов, П. Мельник, Л. Недоля, Ю. Палійчук, О. Влизько та ін., дали згоду на співробітництво Й. Бехер, М. Асєєв, В. Маяковський, С. Третьяков, С. Ейзенштейн, Дзига Вертов, С. Чіковані, К. Малевич, А. Петрицький та інші. Журнал збирав та виховував молоді кадри, звідси вийшли І. Маловічко, М. Скуба, В. Вер-Черевко, а в 1930 році був відкритий спеціальний гурток «Молода генерація».

Однією з важливих функцій «Нової генерації» Семенко вважав культуртрегерство. Журнал широко висвітлював стан тогочасного світового мистецтва, подавав репродукції картин, фото, макети архітектурних споруд тощо (цим «Нова генерація» вигідно відрізнялася від «ЛЕФа»). Принагідно зауважимо, що ця риса журналу імponує західним мистецтвознавцям: «Нова генерація» znana у світі. Наприклад, на останній виставці «Москва — Париж», хоч і не входила в перелік запропонованих радянських експонатів, була виставлена примірником із паризької колекції.

Учасники «Нової генерації» вважали, що їхні твори мусять стати функціональними. «Рациональні вимоги, поставлені перед мистецтвом сьогодні, переключають його на конструктивний шлях функціональних мистецтв,— писалось у передовій статті «Нової генерації».— Функціональні мистецтва відіграють соціально корисну роль в загальному процесі соціалістичного будівництва в плані універсальної

установки на комунізм»<sup>51</sup>. Виходячи із цієї настанови, культивувались «функціональні» жанри — репортаж, агітка, памфлет, марш. Проте вузькоутилітарне розуміння функціональності спричиняло загальнориторичне спрямування творів, схематизм, невміння віднайти оригінальне вирішення теми. Зникла розлога романтична метафора, гіпербола та інші засоби вираження тексту, властиві футуристичному письму на попередніх етапах. Наприклад, репортаж О. Перегуди редакція прокоментувала так: «...у ньому ще є багато від художніх жанрів». Художність свідомо ігнорувалася. Це була відверта політизація літератури, втрата художньої якості на всіх рівнях. З усієї продукції «Нової генерації» такого гатунку сьогодні для нас становить інтерес хіба що гостроактуальна політична сатира (М. Семенко — «З закордонних віршів», «Як повстав світ і загинув Михайль Семенко», «Заклик до всіх, хто мене розуміє по обидві сторони кордону», «Європа і ми»; Гео Коляда — «Смерть кап. шпані, що провокує війну» тощо).

Хоча відчутно поменшало епатаційної та експериментальної поезії, а сама деструкція була оголошена пройденим етапом і частково засуджена (Петро Мельник писав про небезпеку футуристичного захоплення деструктивними моментами в роботі аж до естетизації їх)<sup>52</sup>, все ж на сторінках журналу знаходимо зразки деструктивних творів, як-от: «Мачх» (шарада) А. Чужого, «Цирк» М. Бажана, «Динамо» Фавста Лопатинського та прозове поезомалярство «Ведмідь полює за сонцем» А. Чужого.

Журнал «Нова генерація» мав і такі цікаві рубрики, як «Футуристи на Зеленого Змія», «Футуристи

<sup>51</sup> Нова генерація.— 1930.— № 1.— С. 1.

<sup>52</sup> Мельник П. Три роки // Нова генерація.— 1930.— № 11—12.— С. 17.

на село» (порівняймо з перегинами 1923 року, коли футурист Слісаренко писав: «Плював я на волів, нехай тепер експрес проскоче!» чи 1928 року — Олександр Корж «Смерть селу») та «Реабілітація Т. Г. Шевченка». Особливий інтерес викликає остання. В ній були видрукувані памфлети: «Моя ораторія» Гео Шкурупія, «Без ікон і трупів» Едварда Стріхи (М. Семенка), «До мертвих і живих на Україні і в еміграції суших» С. Яворського, «Наш» В. Вера, «Ей, ви, не хапайте за манжети тов. Шевченка» Гео Коляди, «Хоробрий товариш» О. Коржа. Петро Мельник, підсумовуючи роботу організації, висловився і про цю рубрику. «Нова генерація», — писав критик, — бачила два завдання: відкидання канонізації та боротьбу з тією просвітянщиною, що «прилипла як намул до імені Шевченка». Це було не оригінальничання, — роз'яснював далі критик, — в основному це була робота щодо справжньої реабілітації поета-революціонера від намулу років<sup>53</sup>. Подібне стверджувалось не тільки членами «Нової генерації». Так, Ю. Івакін слушно зауважував, що полемічно-памфлетний характер серії «Реабілітація...» пов'язаний зі щирим бажанням «очистити Шевченкову постать від просвітянсько-народницького іконопису»<sup>54</sup>. Дослідник небезпідставно вказував на зв'язок серії з гаслом «ліквідація культу Шевченка», виголошеним газетою «Вісті ВУЦВК» і у 1922 році. Думається, що Семенко, відкриваючи таку рубрику, все ж усвідомлював, наскільки зневажливою і епатажною була його заява 1914 року про «спалення «Кобзаря», наскільки він піддався духу тотального заперечення, властивому футуризму, і зачепив «за живе» почуття істинних шануваль-

---

<sup>53</sup> Там же.

<sup>54</sup> Івакін Ю. Нотатки шевченкознавця. — К., 1986. — С. 97.

ників Шевченка, але навряд чи можна погодитися із твердженням Є. Адельгейма, ніби рубрикою тільки замолювалися «старі нігілістичні гріхи самого футуризму»<sup>55</sup>.

Навесні 1929 року Семенко від імені «Нової генерації» звернувся до II з'їзду ВУСППу із «декларацією в справі блоку між двома організаціями», де, зокрема, зазначалось: «Коли ще недавно літературна ситуація дозволяла розкіш неповної погодженості роботи двох організацій, то нині справа ходить за якнайтіснішу ув'язку роботи їх обох... в сучасний момент не може бути мови про принципову ворожість поглядів ВУАРКК («Нової генерації») та ВУСППУ»<sup>56</sup>. Резолюцією з'їзду пропонувався блок визнаний як необхідна і доцільна форма співробітництва.

Зараз важко сказати, що було безпосереднім поштовхом до другої Семенкової заяви про входження очолюваної ним організації до ВУСППу (1 березня 1930 року). Цілком можливо, що зробив це Семенко під впливом свого друга В. Маяковського, який 3 лютого самоосібно подав заяву про вступ до РАППу ще й прокоментував її відповідним чином: «Гадаю, що всі активні рефівці повинні зробити такий же висновок, продиктований всією нашою попередньою роботою»<sup>57</sup>.

Згадана заява про колективний вступ членів організації до ВУСППу проголошувала, що «Нова генерація» в основній своїй масі давно вже звільнилася від максималістських поглядів на мистецтво, «перебрюючи свої власні помилки і працюючи над ви-

---

<sup>55</sup> Адельгейм Є. Михайль Семенко // Семенко М. Поезії.— К., 1984.— С. 24.

<sup>56</sup> Гарт.— 1929.— № 13.— С. 157—158.

<sup>57</sup> Перцов В. Маяковский. Жизнь и творчество.— М., 1976.— Т. 3.— С. 371.



шукуванню нових форм в літературі, зійшлась з ВУСППом і зараз не має жодних принципових розходжень». Семенко підкреслював, що свою роботу «Нова генерація» будувала на ревізії всіх футуристичних (ліфівських) надбань в літературі та мистецтві з обліком всесоюдної роботи в цьому напрямку, з обліком досвіду теорії й практики існуючих пролетарських літорганізацій»<sup>58</sup>. Як поставились до цієї заяви вуспівські лідери, видно з багатьох документів. Так, І. Кулик заявив: «В жодному разі не припустить «розводнення» нашої спілки елементами, що не перейшли ще органічно на позиції пролетарської літератури, не увластивили органічно комуністичної ідеології»<sup>59</sup>.

Іван Кириленко в доповіді на I пленумі ради ВУСППу (20 травня 1930 року) дуже чітко, без усяких застережень відніс «Нову генерацію» до попутників: «У них ще сильні рецидиви їхнього богемсько-анархістського минулого, і нам з ними поки що не по дорозі»<sup>60</sup>. А в резолюції ВУСППу від 10 червня 1930 року значилось, що «ВУСПП і надалі мусить непримиренно боротись... проти лівобуржуазних теорійок «Нової генерації»»<sup>61</sup>. Чи міг Семенко змиритися з такою безжально несправедливою оцінкою діяльності його організації? У своєму виступі на згаданому пленумі ВУСППу він вимагав, щоб шлях, пройдений «Новою генерацією» (звернімо увагу: не всім футуризмом, а лише «Новою генерацією!»), був визнаний шляхом боротьби за пролетарську літературу. «Ми, — вкотре наголошував Семенко, — пра-

<sup>58</sup> Нова генерація.— 1930.— № 3.— С. 57—59.

<sup>59</sup> Кулик І. Конечна умова // Комуніст.— 1930.— 14 квіт.; Гарт.— 1930.— № 5.— С. 187.

<sup>60</sup> Кириленко І. Консолідація сил пролетарської літератури // Гарт.— 1930.— № 7—8.— С. 162—166.

<sup>61</sup> Гарт.— 1930.— № 5.

цювали за планом своєї художньої методи, і щодо ідеологічних позицій, то вони нічим не відрізнялися від вуспівських». Семенко просив залишити журнал «Нова генерація» без змін, а його — відповідальним редактором, на що теж не було згоди вуспівців. Зауважимо, що на пленумі довелося Семенкові боронити Шкурупія від звинувачень в українському націоналізмі. Як був розцінений виступ Семенка «шаленими ревнителями» — вуспівцями, свідчать слова І. Микитенка: «Отже, доводиться сконстатувати факт: устами «вождів» «Нової генерації» (окрім Семенка на пленумі виступали О. Полторацький та Л. Недоля.— Г Ч.) заговорила на пленумі дрібна буржуазія. Ті думки, що їх висловлював Семенко, безперечно, належать ворожокласовим прошаруванням нашого суспільства, безпардонній буржуазії. Семенко став їй за рупор. І те, що він виконав її замовлення саме «лівою» фразою, є не тільки вельми характеристичне, але й не менш повчальне явище»<sup>62</sup>. Моторошно читати ці та подібні образливі, безжальні вироки, які переростали у політичні звинувачення. Сьогодні, з відстані часу, такі похмурі явища нашої складної і багатой літературної історії, як раппівщина і вуспівство, сприймаються не інакше, як літературна паралель сталінізму. «Дай їм волю — і ніжні паростки майбутнього радянського мистецтва були б знищені начисто!»<sup>63</sup>, — писав про своїх колишніх колег-«напостівців» Ю. Либединський, називаючи їх «несамовитими ревнителями пролетарської чистоти».

Семенка, одного із «старійшин» української радянської літератури, як і багатьох інших тоді, глибоко обурювало і ображало те, що його називали «по-

<sup>62</sup> Гарт.— 1930.— № 6.— С. 169.

<sup>63</sup> Цит. за кн.: *Шешуков С.* Неистовые ревнители. Из истории литературной борьбы 20-х годов.— М., 1984.— С. 4.

путником». Ще на перших порах він вважав себе не просто «футурорубом» («15 років працюю я футурорубом в незайманих лісах української літератури», — «Нова генерація», 1928, № 3), а «більшовиком від футуризму». А тут не лише зверхньо відхиляють заяву про вступ до ВУСППу, а й саму платформу «Нової генерації» відносять до «лівобуржуазних теорійок». Реакцією на це було перейменування «НГ» в «Об'єднання пролетарських письменників України» в червні 1930 року («Вісті». — 1930. — 29 черв.). З боку ВУСППу це було названо «лівим шахрайством». Почалася різка полеміка М. Семенка з Микитенком, який закидав, що «лівоінтелігентська група «НГ» виникла як нащадок і спадкоємець традицій українського футуризму, що «більших завдань для себе, як ховати мистецтво, дуже довгий час не знаходив. Принаймні добрих 8—9 років». На це, в основному безпідставне, звинувачення Семенко відповідав: «Згадать хоч би нашу роботу 18, 19, 20, 21... років, де поезія у нас була і є на службі партії та радянської влади і зробила великий вплив на всю пожовтневу літературу... Значить, не ховали мистецтво, а будували пролетарське мистецтво, як уміли». Наступний закид Микитенка «бив» безпосередньо по Семенку-поету. Микитенко твердить, ніби Семенко на пленумі здійснив негідну спробу заступити собою роль фундаторів пролетарської літератури — «перших хоробрих» — В. Блакитного, В. Чумака, Г. Михайличенка, А. Заливчого<sup>64</sup>. «Завчіть раз назавжди: А. Заливчий, Г. Михайличенко, В. Чумак, В. Еллан — перші хоробрі й організатори радянсько-пролетарської літератури. Крім цього, т. Семенко Михайль одночасно з ними робив таки цю саму роботу, і укра-

---

<sup>64</sup> Микитенко І. Ліве шахрайство. Репліка на оповістку «Нової генерації» // Гарт. — 1930. — № 6. — С. 164—172.

їнський футуризм був радянською течією нарівні з іншими, а не виступав пізніше, як для деяких «рук» було б бажано»<sup>65</sup>,— така відповідь Семенка.

В запалі Микитенко явно перебрав міру, говорячи про те, що «продукція («Нова генерація». — Г. Ч.) не має нічого спільного з літературою і є не що інше, як вияв ворожої нам ідеології», «устаами «Нової генерації» сьогодні... починає говорити замаскований класовий ворог у дуже «революційному» плащі «лівої» фрази». Оповідку «Нової генерації», яка віднині прибрала собі ім'я ОППУ, Микитенко розцінив як «ліве шахрайство», «ліве хуліганство», «свідоме дурисвітство», «замилування очей пролетарської суспільності»<sup>66</sup>.

Парадоксально, але факт: все це прозвучало буквально через кілька місяців після визнання вуспівців — «все поступове в Києві (що поза впливом ВУСППу) йде за комункультивцями», «творча суть «Нової генерації» все ближче й ближче підходить до пролетарської літератури, ревізує свої футуристичні теорії».

Окремо слід згадати ще про одну похмуру сторінку українського футуризму. В січні 1930 року за редакцією Гео Шкурупія в Києві почав виходити «Авангард-альманах пролетарських митців «Нової генерації», що був задуманий як орган київської філії «Нової генерації». Назва не випадкова. (Пам'ятаємо, що виходив «Авангард» — орган конструктивістів, редагований В. Поліщуком). В уже цитованій, не зовсім пристойній статті, спрямованій проти футуристів, Кость Буревій, силкуючись внести розкол в ряди «Нової генерації», говорив, ніби Гео Шкурупій «у своїй практиці розійшовся вже з полторацькою

<sup>65</sup> Семенко М. Ну й репліки // Нова генерація.— 1930.— № 10.— С. 30—35.

<sup>66</sup> Гарт.— 1930.— № 3.— С. 153, 161.

теорією»<sup>67</sup>. Конструктивісти сподівались «вітати його у якійсь новій, справді лівій формації, хоча б й у «Авангарді»<sup>68</sup>. Шкурупію, певно, ідея сподобалася, заодно можна було поквитатися з опозиціонерами-конструктивістами за їхні нападки на «Нову генерацію» — хочете вітати, вітайте, але в «Авангарді» «Нової генерації», а не конструктивістському «Авангарді»!

«Авангард-альманах» не виголошував особливої платформи, підкреслював, що київська група організаційно входить до складу «Нової генерації». Щоправда, неважко помітити певну відмінність двох журналів. «Авангард-альманах» твердив, що «стоїть на засадах панфутуристичних систем»<sup>69</sup>, що було кроком назад, адже «Нова генерація» демонструвала ревізію попередніх футуристичних теорій. І все ж «Гарт» відзначив вихід «Авангарду-альманаху» як «безперечно позитивний факт»<sup>70</sup>.

Вийшло лише два номери цього видання. Там були видрукувані сценарій кінофільму О. Довженка «Земля», поезії І. Маловічка та М. Булатовича, уривок з роману В. Петрова про Куліша «Мовчуще божество», парис О. Влизька «Поїзди йдуть на Берлін» та ряд статей: «Нотатки про Хлебникова» М. Ушакова, «Кіно п'ятирічці» С. Третьякова, «Архітектура, станкове малярство та скульптура» К. Малевича, «Функціональний фільм» О. Перегуди. Центральними, безперечно, були статті Гео Шкурупія «Нове мистецтво

<sup>67</sup> Функцію головного теоретика журналу «Нова генерація» перебрав сумнозвісний О. Полторацький, оскільки М. Семенко, який десятиліттями пропагував теоретичні засади напряму, тепер зі статтями не виступав.

<sup>68</sup> *Буревій К.* Вапі пальці // Авангард.— 1929.— № 3.— С. 170.

<sup>69</sup> Авангард-альманах пролетарських митців «Нова генерація».— 1930.— № а.— С. 2.

<sup>70</sup> Гарт.— 1930.— № 3.— С. 155.

в процесі розвитку української культури» (№ а) та «Реконструкція мистецтв» (№ в). Перша стаття, в цьому неважко переконатися, стала фатальною для автора.

Національне в мистецтві — вразливе місце футуризму. Але якщо Семенко в 1914 році розцінював «відсутність національного в мистецтві як крок тимчасовий даного моменту», а в редактованій ним «Новій генерації» таких крайніх міркувань не допускав, то Гео Шкурупій у 1930 році продемонстрував явне нерозуміння діалектичної єдності національного та інтернаціонального. Він говорив про «внутрікультурну боротьбу двох наявних процесів національного та інтернаціонального, яка точиться в українській культурі». «Нове мистецтво,— провадив Шкурупій,— вже втратило свій національний присмак... воно інтернаціональне, але має дуже виразні й гострі класові ознаки. Ім'я нації звучить лише як етикетка, ярлик, який уже ніякої функції не відіграє, воно має значення фабричної марки»<sup>71</sup>. Навряд чи варто вважати, ніби стаття Шкурупія репрезентувала погляд усієї організації, проте по «Новій генерації» вона вдарила сильно. Реакція на «Авангард-альманах» та теоретизування Шкурупія була миттєвою. Траплялася цілком справедлива і своєчасна критика Шкурупія, якому бракувало правильної позиції в національному питанні (В. Сухино-Хоменко — «На проліт-фронті без змін»), але, хоч як це дивно, посипалися безпідставні звинувачення Шкурупія в націоналізмі (як тоді було прийнято казати — в «хвильовизмі»): М. Хвильовий — «Кричущє божество», А. Хвиля — «Нотатки про літературу», Гро Ванар — «Небезпечний рецидив», І. Микитенко — «Ліве шахрайство»

---

<sup>71</sup> Авангард-альманах пролетарських митців «Нова генерація». — 1930. — № а. — С. 37—42.

тощо. Третю групу полемістів складали самі учасники «Нової генерації» (три статті Антоюка — «Вісті», «Вечірня робітнича газета», «Нова генерація», відкритий лист Гео Шкурупія «До федерації радянських письменників» та виступи М. Семенка — у «Новій генерації» та на пленумі ВУСППу), — вони боронили Шкурупія та Влизька від звинувачень.

Задав тон цим виступам М. Хвильовий, який не так аналізував теоретизування Шкурупія (де вже тут говорити про націоналізм, коли вимальовувалося лице національного нігіліста!), як критикував нарис О. Влизька «Потяги йдуть на Берлін». Свідомо пере-кручуючи суть справи, видаючи художній твір за передову, Хвильовий за іронічний вислів Влизька про Мазепу («це був наш найкращий гетьман...») закидає автору, а разом і Шкурупієві-редактору, «повторення «задів» хвильовизму»<sup>72</sup>. Ознаки націоналізму знаходить Хвильовий і в книзі віршів Шкурупія «Для друзів-поетів, сучасників вічності». В. Сухино-Хоменко заперечував: «...хвильовизм і не ночував у поїздах, що йдуть на Берлін, і дарма т. Хвильовий всіляко намагається його туди пхнути»<sup>73</sup>. Хвильовий не забарився з відповіддю — «Чим причарувала Сухино-Хоменка «Нова генерація».

А. Хвиля говорив про потребу «викрити російський великодержавний націоналізм, що заховався під одягом нігілізму. В такій ролі, — писав він, — нещодавно виступив український поет-письменник футурист Гео Шкурупій... ставлячи вимогу боротися проти націоналізму, в оцінці літературної дискусії зробив надзвичайно шкідливий крок, вдаючись сам у «хвильовизм». Хвиля звинувачував Шкурупія не більше і не менше як у «спробі переглянути генеральну

<sup>72</sup> Хвильовий М. Кричуще божество // Комуніст.— 1930.— 27 січ.

<sup>73</sup> Гарт.— 1930.— № 3.— С. 155.

лінію нашої партії у розгортанні національно-культурного будівництва на Україні»<sup>74</sup>. Подібним чином оцінював ситуацію І. Микитенко: «Лице не тільки політичного невігласа і нігіліста вимальовується... а таки справжнього українського націоналіста — хотілося чи не хотілося того Шкурупієві»<sup>75</sup>. Не спромігся вникнути в ситуацію І. Кулик, який, по суті, спровокував виступ М. Семенка на пленумі ВУСПШу: «Семенкові слід було незалежно від того, хто саме викрив принципову помилку члена його угруповання, цю помилку визнати й засудити»<sup>76</sup>. Повний текст Семенкової промови на пленумі втрачено, але дещо зачитував Микитенко: «На слухні і своєчасні зауваження т. Хвилі про український націоналізм в творах члена «Нової генерації» Шкурупія «непохитний вождь» «Нової генерації» заявив, що Шкурупій «найбільший інтернаціоналіст, якого ми мали за весь час останній радянського існування»<sup>77</sup>.

Все це, а також у великій мірі виступ виведеного зі стану душевної рівноваги Хвильового «А хто ще сидить на лаві підсудних», де він всіляко доводив «контрреволюційну» діяльність Семенка і дивувався, чому той відсутній на процесі СВУ<sup>78</sup>, спричинило «самоліквідацію» «Нової генерації» 17 січня 1931 року. Був це період згортання полілогу, період самоліквідації подібних організацій, але доводиться констатувати прикрий факт, що все ж самоліквідувалась «Нова генерація» насамперед під тиском ВУСПШу. Щодо самого футуризму, то він закономірно сходив з кону української літератури, вичерпавши свої можливості. В останньому номері «Нової генерації»

---

<sup>74</sup> Критика.— 1930.— № 4.— С. 29—30, 36.

<sup>75</sup> Микитенко І. Ліве шахрайство...— С. 170.

<sup>76</sup> Кулик І. Конечна умова // Гарт.— 1930.— № 5.— С. 190.

<sup>77</sup> Микитенко І. Ліве шахрайство...— С. 169.

<sup>78</sup> Харківський пролетар.— 1930.— № 62.



писалось, що продовжувати футуризм «було б цілковитим назадництвом», що вороже пролетарській літературі... жоден «ізм» неспроможний виконати завдання, які стоять перед літературою»<sup>79</sup>.

Семенко завжди до своєї ідеї ставився більше скептично, аніж фанатично. Він завжди обстоював сучасність у мистецтві і літературі, боровся з відсталістю, провінційністю, бажав вивести українську літературу на світовий рівень. Саме такими були мотиви запровадження футуризму на українському ґрунті. Тепер він не міг гальмувати розвиток рідної літератури навіть продовженням тих ідей, популяризації яких він присвятив десятиліття, але які відходили в минуле. Проте не слід забувати й іншої, не менш важливої обставини. Йшлося до уніфікації методу радянської літератури, і в цьому розумінні відхід Семенка від власної естетичної системи, від виробленої роками поетики видається вимушеним, як і та пройнята мотивами самоприниження поезія «Починаю рядовим», яку чомусь прийнято вважати програмною і щирою заявою, що нібито символізувала відмову лідера напряду від обстоюваних позицій і, зрештою, банкрутство самого футуризму. На наш погляд, ця заява була такою ж вимушеною, як і інші самопокаяння українських письменників, що стали тоді нормою. Безперечно, десь Семенко і помилявся, але його творчість не була, «мов у кляксах, у помилках». «Кінчивши кружляти в декласованому вирі, сміливо йду в майбутнього роки», — писав Семенко. Сьогодні, з відстані часу, особливо зрозуміло, що на всіх цих зізнаннях лежить печать нездорової суспільної обстановки, бо ні в якому «декласованому вирі» не кружляв поет, а свідомо ставив свою творчість на службу революції.

---

<sup>79</sup> Нова генерація.— 1930.— № 11—12.

Віра Агєєва \*

**ПРОБЛЕМИ РОЗВИТКУ «МАЛОЇ» ПРОЗИ  
В ЖУРНАЛЬНІЙ КРИТИЦІ 20-Х РОКІВ**

Коли спробувати проаналізувати всю розмаїтість, багатогранність журнальних дискусій бурхливих 20-х років, зокрема стосовно літературних напрямів, стилів, проблем письменницької майстерності, то сучасний читач не без здивування відчує їх співзвучність з сьогоднішніми шуканнями шляхів розвитку нашого письменства.

У перші пореволюційні роки пристрасно дебатовалися питання співвідношення мистецтва і дійсності, його призначення, «об'єктів» художньої творчості. На початку 20-х років ставилися, передусім у статтях тодішніх провідних критиків М. Доленга, О. Білецького, вже конкретніші проблеми стилю, життєздатності різних стильових напрямів — реалізму (здебільшого з майже неодмінним означенням — пролетарський), імпресіонізму, орнаменталізму тощо. З особливою гостротою обговорювалися проблеми романтизму, його місця в радянському письменстві, зокрема у зв'язку з виходом роману Ю. Яновського «Майстер корабля». Пізніше в центрі критичних дискусій поставали проблеми сюжету (ненадовго оформилася навіть дуже активна група прозаїків — «сюжетників»), проблеми письменницької майстерності. Талановиті митці були серйозно стривожені розмиванням художніх критеріїв, сумнозвісним масовізмом, що призводив до зниження рівня всього нашого письменства. На цих проблемах зосередилися учасники дискусії 1925—1928 років, їх з різних

---

\* © В. Агєєва, 1991.

позицій торкалися у другій половині 20-х років чи не всі літературні часописи. Найпоследовнішими захисниками високих естетичних вимог були автори журналів «Життя й революція» та «Вапліте». Не лише в загальних дискусійних статтях, але і в їхніх рецензіях, що торкалися конкретних літературних новинок, проблеми художності, жанрової і стильової довершеності займали в цей час центральне місце (зразком блискучого естетичного аналізу може бути хоча б відома рецензія М. Зерова на «Сонячну машину» В. Винниченка, вміщена в журналі «Життя й революція» 1928 року).

У 20-і роки українська наука про літературу не стояла осторонь найновіших теорій і відкриттів. У періодиці, зокрема, жваво обговорювалися роботи російських опоязівців, книги В. Шкловського, Б. Ейхенбаума. Та і в дискусії 1925—1928 років за ідеологічними гаслами, ярликами (всі ж її учасники присягалися врешті новою радянською літературою) бачиться й естетичний зміст: лишатися на позиціях старого (народницького) реалізму, задовольнятися зужитими канонами чи орієнтуватися на вищі досягнення класичної й найновішої європейської культури.

Певний час після Жовтня рівень всієї української прози визначався новелістикою, і саме у зв'язку з її аналізом ставилося багато теоретичних питань на сторінках перших літературних часописів. Остаточне утвердження пожовтневої української прози, за визнанням тогочасних критиків, відбулося у 1922—1923 роках. Закінчення громадянської війни, становлення нового побуту, ґрунтовніше осмислення суспільних змін — все це зумовило посилення читацького інтересу, потребу конкретнішого і глибшого відтворення реальності.

Уже в середині 20-х років (може, навіть дещо ра-

ніше) предметом серйозних критичних обговорень стали проблеми форми, жанрів і стилів, співвідношення різних стильових орієнтацій в українській радянській прозі. Критики чи не найактивніше відстоювали реалізм. Що ж до художньої практики початку 20-х років, то реалістична течія в українській прозі лише зароджувалася. Панівними були ліричні, імпресіоністичні форми.

Однією з перших спроб окреслити стильову картину тогочасної прози була стаття М. Доленга «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі» («Червоний шлях», 1924, № 1—2). Надто пильно дотримуючись тези про залежність ідеологічних, культурних явищ від суспільно-економічних обставин, критик вважає, що із закінченням доби воєнного комунізму «скінчився цілий замкнений в собі художній цикл червоно-ідеалістичного мистецтва», якому притаманне «те, що характеризувало першу добу революції», — «мент, запал, поетичність». Натомість «мистецтво непу» має протилежні ознаки — «час, заспокоєність і прозовість, специфічна прозовість ощадного будівництва, полярно протилежна великим стратам і витратам революційного вибуху»<sup>1</sup>. Звичайно, таке різке протиставлення прозових течій, співвіднесених з двома періодами суспільного розвитку, досить наївне, проте критик правильно вловив саму наявність їх у тогочасній прозі. Поряд з експресивними, ліричними формами, що майже безроздільно панували в українській прозі перших повоєнних літ, утверджувалася сильна увагою до живої конкретики сьогодення реалістична традиція. Ці дві жанрово-стильові течії української прози трохи пізніше чітко розмежує О. І. Білецький. Молодих письменників-плужан (Сенченка, Копиленка, Панча)

---

<sup>1</sup> Червоний шлях. — 1924. — № 1—2. — С. 167.

Доленго називає представниками «етнографічної лінії реалізму», протиставляючи її творчості порівняно старшого покоління українських радянських прозаїків, на яких, мовляв, «лежить тавром попередня символістична традиція з її ідеалізмом»<sup>2</sup>.

Давши побіжні характеристики творчості І. Сенченка, О. Копиленка, П. Панча, О. Досвітнього, Г. ґоцюби, Г. Михайличенка, оглядач приходиться до висновку, що «переважний тон українського ліричного імпресіонізму має свою антитезу в епічному реалізмі»<sup>3</sup>, який критик активно підтримує. Найперспективнішим представником утвердженого «епічного реалізму» Доленго вважає В. Підмогильного, котрий «є одним із тих дуже нечисленних представників нашої сучасної літератури, про кого можна щось балакати зокрема. Підмогильний є пересякнутий інтелектуальністю. Художня проза є для його постійним засобом для розв'язання різних пекучих питань, все тих же традиційних «рокових вопросов»<sup>4</sup>.

Однак про зниження інтересу до лірико-імпресіоністичної прози критик говорив зарано. Середина 20-х — це, мабуть, пік популярності найвизначнішого її представника Миколи Хвильового. Під його стилістичним впливом перебувала більшість початківців, талаґовитих учнів і просто безпорадних наслідувачів, причому цей вплив і авторитет серед літературної молоді після виходу збірки «Сині етюди» важко перебільшити. Покірне наслідування навіть приводило декого з паймолодших (Копиленка, Вражливого), чий характер обдаровання був протилежний ліричному таланту Хвильового, до втрати самотбутності, одвертого епіґонства. Критика (зокрема М. Зеров)

<sup>2</sup> Там же.— С. 170.

<sup>3</sup> Там же.— С. 173.

<sup>4</sup> Там же.— С. 171.

справедливо і вчасно застерігала від цього, від прагнення всіх писати «під Хвильового», від розливного моря ліризму в прозі, яка потребувала творчого суперництва різних течій і напрямів. Але тут уже вина аж ніяк не «вчителя», а «учнів», та й всієї літературної атмосфери, рівня критики, теорії, врешті, загальної культури та освіти.

Микола Хвильовий, який, за визначенням М. Доленга, «швидко доходить після «Синіх етюдів» zenіту своєї молоді слави»<sup>5</sup>, завойовує на середину 20-х років найбільшу критичну (та, мабуть, і читацьку, про що свідчили тодішні анкетування) увагу. Критики одноставно називають його тоді зачинателем української радянської прози. У численних статтях про його творчість, у критичних оглядах досліджувалися і ширші питання розвитку лірико-імпресіоністичної прози, характерні риси цього стилю. Різним аспектам творчості Хвильового було присвячено статті П. Христюка, В. Юринця, М. Чиркова, М. Сулими<sup>6</sup>. Одну з перших рецензій на збірку «Сині етюди» помістив ще в «Шляхах мистецтва» О. Білецький<sup>7</sup>.

Проза Хвильового одразу ж вирізнялася у молодому пореволюційному письменстві. Вона, за визначенням О. Білецького, була дуже незвичною для тогочасних «інтелігентних» читачів, що виховувалися на «просвітянській» літературі, «на прозі Франка або Грінченка і лише в недавній час добралися до

---

<sup>5</sup> Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях.— 1927.— № 11.— С. 162.

<sup>6</sup> Див.: Христюк П. Соціальні мотиви в творчості М. Хвильового // Червоний шлях.— 1924.— № 4—5; Юринець В. Микола Хвильовий як прозаїк // Червоний шлях.— 1927.— № 1; Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція.— 1925.— № 9; Сулима М. Фразеологія Миколи Хвильового // Червоний шлях.— 1925.— № 1—2.

<sup>7</sup> Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Шляхи мистецтва.— 1923.— № 5.

Коцюбинського і без особної втіхи розгортають книжки Винниченка. Далі вони, мабуть, і не пішли б, а до Хвильового від Винниченка путь ще не мала»<sup>8</sup>. У статті «Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року» О. Білецький вслід за іншими критиками назвав Хвильового «основоположником справжньої нової української прози»<sup>9</sup>.

М. Хвильовий пережив непросту світоглядну й стильову еволюцію. Ранні новели, етюди, що в основному склали знамениту першу збірку прозаїка, — це здебільшого романтичні гімни революції, її оновлюючим силам. «Легенда» — стисла («як у народі чув») історія жінки — повстанського ватажка. Вже тут помітне загалом характерне для стилю письменника поєднання піднесеної, пісенної оповіді і найбуденніших, приземлених життєвських деталей. Звичайна жінка з пезаможницької околиці зважується на рішучий крок, на активну боротьбу. Незвичайною внутрішньою силою, блискучим даром переконувати й вести за собою людей наділяє автор свою героїню. Трагічний фінал «Легенди» — страту «юнака Стеньки» — виписано у фольклорних традиціях і водночас зі сміливістю натхненного художника-новатора.

Образ комуністки «товариша Жучка» з хрестоматійно відомої в 20-і роки новели «Кіт у чоботях» також романтичний, але «сильний відсутністю всякого зовнішнього пафосу»<sup>10</sup>, пізнаваний у багатьох деталях.

Революція у Хвильового — це часто, як підкреслювали ще перші його рецензенти, специфічна степова, стихійна українська революція. Романтик, Хви-

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Білецький О. Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року // Червоний шлях.— 1926.— № 3.— С. 138.

<sup>10</sup> Білецький О. В пошуках нової повістярської форми // Шляхи мистецтва.— 1923.— № 5.— С. 61.

льовий ніколи, проте, не намагався прикрашати, випрямляти дійсність. І люди, і обставини, і побут в його творах здебільшого побачені зором пильного, об'єктивного, хоча й не безстороннього спостерігача. У тому й привабливість його персонажів, що вони не над реальністю, а в гущі її, вони борються і перемагають зло у конкретних його проявах.

О. Білецький у статті «Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року» виділяє «три основні жанри» (точніше — йдеться про жанрово-змістові різновиди), започатковані у творчості Хвильового і розвинуті молодшими письменниками (Панчем, Копиленком, Вразливим, Сенченком). Це — романтико-героїчні оповідання (окрім названих, можна додати сюди «Життя», «Мати», деякі інші), революційна сатира («Шляхетне гніздо», «Заулок», «Свиня», «Іван Іванович») і, нарешті, сатиричне, що іноді переходить в елегію... зображення внутрішнього неладу в середовищі колишніх ідейних борців, розпаду, що веде до смутку, до зміщання, до того самого обивательського багна, до моральної смерті»<sup>11</sup>. Звичайно, третя група творів виділяється досить умовно, елементи сатири в них також відчутні, проте підстави для такого розмежування є.

До романтико-героїчних речей критики 20-х років відносили і одну з найвідоміших новел Хвильового «Я (Романтика)», написану на початку 1923 року. Однак якщо обставини дії тут, за авторським же визначенням, романтичні, то постать головного героя, від імені якого ведеться розповідь, трактується в іншому ключі. В ім'я революційного обов'язку, як він його розуміє, герой-чекіст власноручно розстрілює матір. І оповідач — главковерх трибуналу, і член трибуналу Тагабат зображені егоїстичними,

---

<sup>11</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 3.— С. 139.



нелюдськими, засліпленими в своїй жорстокості. У процесі детального аналізу твору легко побачити, що автор зовсім не захоплюється ними безоглядно. Проте навіть найпроникливіші критики чомусь отожднювали точку зору персонажа і автора, вважали героя-чекіста зразком справжнього революціонера. «Прекрасні, високопоетичні постаті дав Хвильовий і в героях новели «Я» — «главковерхові чорного трибуналу комуни» і докторі Тагабаті»<sup>12</sup>, — писав О. Дорошкевич. Це, звичайно ж, не так. Садистськи жорстокий доктор Тагабат сучасному читачеві таки не може видатися «високопоетичною постаттю». Як не були ці герої такими і для М. Хвильового. (Що ж до критики, то, можливо, спрацьовувала інерція сприймання «залізного» чекіста неодмінно як позитивного героя-взірця).

Чекіст, «главковерх чорного трибуналу комуни», від імені якого й ведеться оповідь, не здатен витримати пелюдськи важку ношу. Він — «плутаник», випадкова людина в революції, тому її сприйняв умоглядно, як щось зовнішнє. Оповідача захоплюють зовнішні, псевдоромантичні аксесуари. Раз у раз із замилюванням згадує він «фантастичну» обстановку старовинного князівського палацу, де працює «трибунал комуни», темні портрети колишніх власників садиби, що уособлюють для чекіста «всю безсилу грандіозність і красу третьої молодості минулих шляхетних літ», до якої «в моїй душі нема й не буде гніву». Автор досить щедро виписує іронічні, сатиричні деталі, які не лишають сумнівів щодо його ставлення до героя. Особливо прикметні майстерно передані монологи-самовикриття цього прекраснодушного фразера, у яких його двоїстість, жорстокість,

---

<sup>12</sup> *Дорошкевич О.* Українська література. — К., 1928. — С. 387.

всі непривабливі риси вдачі розкриваються вповні. Гуманістичним його світогляд не назвеш навіть з будь-якими застереженнями. Тим незрозумілішим видається сприйняття героя частиною тогочасної критики як ідеалу самовідданості революціонера.

Високі пориви в душі героя «Романтики» позірні. «Главковерх» зовсім не переконаний у доцільності своєї діяльності, весь час потребує самовиправдань, що виливаються в істеричні монологи: «Я справжній комунар. Хто посміє сказати інакше? Невже я не маю права відпочити одну хвилину?» Яка далека, зауважмо, ця жалюгідна, мелодраматична фразеологія, сповнена найогиднішого себелюбства, від стриманої самовідданості «товариша Жучка» чи скромного героя «Солонського Яру»! Жорстокість членів трибуналу відштовхує, необхідність насильства для них не зрівноважена усвідомленням високої гуманістичної мети. Ось чому і доктору Тагабату, і оповідачеві — главковерху — у всіх епізодах скорого й якогось байдуже жорстокого суду, що чиниться трибуналом, майже цілком відмовлено в авторському співчутті. Не кажучи вже про відразливу постать вартового-дегенерата, що «не раз мусив стояти у відділі кримінальної хроніки». Причому цілком справедливо О. Дорошкевич писав, що психологія Тагабата (і з іншого боку — психологія жалісливого Андрія) — «то ніби дві частини в психіці нашого героя»<sup>13</sup>. Думки відлякуючого в своїй жорстокості доктора не чужі й главковерху. Душевний, надто м'який Андрій важко переживав необхідність вдаватися до жорстокості.

Страшна, холодна жорстокість, яку весь час підкреслює в своєму героєві автор (як-от в епізоді, коли в кабінет вводять «цілий натовп» щойно арештова-

---

*Там же.*— С. 387.

них черниць, вина яких ще навіть не доведена: «Я довго не повертався, я смакував: всіх їх через дві години не буде!»), глухота цього вершителя долі до людського горя не можуть служити утвердженню того щасливого майбутнього, в ім'я якого й здійснено революцію. Такі характеристики, як тільки-но процитована, не лишають сумнівів щодо авторського розуміння постаті головного героя. Це — попередження письменника про згубність розгулу жорстокості, втрати гуманістичних орієнтирів, про несумісність високої людяної мети і пегідних засобів її досягнення, попередження, що свідчило про виняткову прозорливість Миколи Хвильового. Воно тут дуже близьке, до речі, до відомого пристрасного твердження Євгена Плужника: «Не вірю, не вірю — ні! — що сотворить добро педобрий!»

У своєму повсякчасному роздвоєнні герой «Я» знаходить співчуття, лише втікаючи часом тасмно до матері («Моя мати — паівність, тиха жура і добрість безмежна»). Доля карає жорстоко: він мусить розстріляти матір у групі черниць, що агітували проти комуни. Мимовільний злочин остаточно зламає його, призводить до моральної смерті. Цій трагедії читач не може не співчувати, хоча вина самого героя не знімається. Колізія почуття й обов'язку для чекіста виявилася нерозв'язною. Він жертвує найдорожчою людиною в ім'я фальшиво потрактованих ідеалів. Потрібність такої жертви не може довести навіть самому собі. Герой «Я» значною мірою сам винуватець своєї трагедії. Він належить до непоодиноких у Хвильового роздвоєних, пездатних протиставити свою волю тискові зовнішніх обставин, героїв.

Загалом у цій короткій новелі прочитується багато проблем і мотивів. Відчутне тут і застереження проти розгулу насильства, фанатизму. Герої-чекісти

видаються людьми, не співмірними з величию історичних завдань, до виконання яких вони випадково причетні.

Застереження проти невинуватеного насильства, ознаки якого відчувалися в суспільній атмосфері, осуд фальшивої романтики, наголошення на основоположних гуманістичних цінностях очевидно випереджали час.

Складні ідейно-психологічні колізії новел Хвильового сучасна йому критика не завжди розуміла, авторська позиція тлумачилася викривлено, твереза об'єктивна оцінка і своєчасне художницьке застереження видавалися за ідейну нечіткість, а то й горезвісне очорнителство. Деяким критикам у 20—30-і роки здавалося, що Хвильовий не бачить величі революції, що, як писав І. Микитенко, він навіть «насміхається з нас». Та письменник сприймав не лише героїчний бік подій, він бачив і страшні деформації, злочини, спекуляцію високими ідеями, пристосуванство. Закриваючи на це очі, не можна було показати і всю велич революції, яка утверджувалася в неймовірно важкій боротьбі. Хвильовий, за влучним визначенням критика, «взагалі хоче виїняти з-під революції ті шаблону-героїчні котурни, на які її поставили представники агітаційної літератури»<sup>14</sup>.

Виклика́ли палкі суперечки, неадекватно до задуму сприймалися критикою, читачами й інші твори Хвильового — «Мати», «Санаторійна зона», сатиричні, антиміщанські оповідання. До речі, якраз багатство стильового діапазону було одною з причин, що читач, захоплений Хвильовим-романтиком, не хотів сприймати Хвильового-аналітика чи Хвильового-сатирика.

---

<sup>14</sup> Там же.— С. 41.

Іронічні, сатиричні, викривальні мотиви в прозі Хвильового викликали зливу звинувачень, політичних ярликів тощо.

Як уже говорилося, Хвильовий-художник мав величезний вплив на молодих митців. Романтичний (ліричний) імпресіонізм, одним з зачинателів і найяскравіших майстрів якого був Микола Хвильовий, утвердився як один з провідних стильових напрямків усієї української радянської прози 20-х років. Вплив творчої манери Хвильового тодішня критика (зокрема О. Білецький) відзначала у Сенченка, Вразливого, Копиленка, Петра Папча. Думається, можна говорити і про його вплив на ранню імпресіоністичну прозу А. Головка (зокрема на стиль «Червоного роману»). «Більшість наших сучасних прозаїків,— по-лемічно загострював А. Лебідь,— ідуть від Хвильового й часом занадто навіть від Хвильового (так що постає просто питання про авторське право Хвильового в творах різних письменників)»<sup>15</sup>. І лише у зрілій прозі цих письменників романтичні, ліричні елементи майже зовсім зникають. «Хвильовий був для молодих, початкуючих письменників,— писав уже 1928 року І. Айзеншток,— безпосереднім зразком художньої майстерності, зразком далеко ближчим за інші,— українські та російські. Аж згодом, більш чи менш повільно, звільнялася молодь від цих впливів, ставала на власні ноги, перетравлювала «учобу», шукала власних шляхів мистецьких»<sup>16</sup>.

Втім, майже безроздільне панування ліричних, імпресіоністичних стилів у творчості молодих прозаїків пояснюється, звичайно ж, не лише наслідуванням Миколи Хвильового. Ліричний, імпресіоністичний стиль був пов'язаний і з самою атмосферою часу,

---

<sup>15</sup> Життя й революція.— 1925.— № 3.— С. 57.

<sup>16</sup> Червоний шлях.— 1928.— № 5, 6.— С. 76.

потребою знайти небували барви для відтворення подій, свідками яких вони лише кілька років тому були. Крім того, сама неусталеність зовнішніх форм життя, побуту на початку 20-х років, тяжкі злигодні й розруха збуджували тим сильніше бажання на противагу їм утвердити в слові красу ідеалів, за які ведеться така виснажлива боротьба, красу майбутніх «загірніх комун». При глибшому апалізі, що виходив би за рамки завдань цієї статті, можна побачити ще ряд чинників, які пояснюють розквіт саме романтичних, ліричних, імпресіоністичних стилів, аж до впливу традиції (хоча якраз тоді багато хто клявся розривом з традиціями) прози і поезії — зокрема й російської — першого десятиліття нового віку, традиції, якщо говорити конкретно про Хвильового, аж ніяк не лише Б. Пільняка, Андрія Белого, а й М. Коцюбинського та В. Винниченка.

З іменами Петра Панча, Копиленка, Сенченка, Микитенка пов'язується зміцнення конкретно-реалістичної течії в українській пожовтневій прозі. Ім'я Петра Панча критика 20-х років неодмінно називала серед тих, кого «найбільше читають тепер» (О. Білецький). Уже в перших оповіданнях (втім, жанрову грань між оповіданням і повістю у ранній прозі Панча не завжди можна чітко провести) виявилася схильність молодого митця до реалістичної манери письма, вміння будувати сюжет, насичувати твір прикметами сучасної авторові дійсності. У перших творах, як «Гнізда старі», «Там, де верби над ставом», «Зелена трясовина», відчувався і вплив імпресіоністичного стилю, вплив М. Коцюбинського й особливо М. Хвильового. Вплив, а часом і пряме наслідування авторитетного майстра помітні і в сатиричних оповіданнях Петра Панча («Калюжа», «Мишачі нори», «Перекупка») і, скажімо, Хвильового («Свина», «Шляхетне гніздо»). Однак скоро сам прозаїк

відчув, що лірична стихія неорганічна для його манери письма. Все певніше утверджувався він на засадах конкретно-реалістичного, об'єктивного повістування, звертався, як писав О. Білецький, «до короткого, стислого і матеріалом, і способом передачі оповідання, одмовляючись від лірики, пробуючи утворити справжню епічну прозу в оповіданнях «Земля», «Дороговказ», «Смерть Янулянса»... Читкість та викінченість сюжету, скупе багатство образів та слів роблять «Землю» та «Дороговказ» одними з найкращих зразків нашої революційної прози взагалі»<sup>17</sup>.

У 20-і роки Панч звернувся і до жанру сатиричного оповідання. Шкода, що ця грань письменницького таланту так і не знайшла дальшого розвитку, хоча гумор, іронія ніколи не зникали з його стильової палітри. «Там, де верби над ставом», «Якби була інша політика», а особливо «Калюжа» й «Мишачі нори» — блискучі зразки прицільної соціальної, антирелігійної сатири, розвінчування міщанського болота, всіх тих своєкорисливців і пристосуванців, од яких «революції тільки чадить». Колоритні Панчеві персонажі, як «комерсант» Зусь Янкелевич Зіцерман, що запродасть заради вигоди й душу («Якби була інша політика»), касир сількоопу Петро Миколайович, що найбільше надіється на «п'ятсот карбованців миколаївських», закопаних під порогом («Калюжа»), нерозлучні приятелі-глітаї Олексій Федорович Люшня та Омелян Іванович Ступа («Там, де верби над ставом») — представники різних суспільних груп, чужих і ворожих народній владі. В «Калюжі» — це заскорузлі містечкові обивателі, для яких байдуже, «Махно чи Ленін» — «аби платили». Осередком громадського життя для них виступає базар,

---

<sup>17</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 3.— С. 141.

законам і вимогам якого ці касири й діловоди ладні підпорядкувати весь плин свого життя. («Головне — заробив і з'їв і щоб трошки здоровий», — з вбивчою лаконічністю формулював кредо таких людей Є. Плужник). До речі, цей об'єкт сатири був одним з найпоширеніших у літературі непівських часів — міщани й пристосуванці, гендлярі, що торгують «усім, чим тільки можуть», усі ті, за висловом поета, «чиї щелепи, мов обценьки». Непівська дійсність давала для цього достатній матеріал.

Пошовтнева, особливо непівська дійсність, «буденний час мигички і відлиг», давали немало приводів для розчарувань і болючих сумнівів вагантів революції. «Численні гримаси старого» (Л. Новиченко) помітні були й у вируючому місті (саме на них найчастіше спрямовував свій викривальний запал М. Хвильовий), а тим більше в сотнях і тисячах провінційних «мишачих нір», чий побут Петро Панч добре знав.

Серед пайактивніших учасників дискусій, всього літературного процесу 20-х років виділялася постать Івана Микитенка — постать, по-різному оцінювана і тогочасною критикою, і пізнішими дослідниками. Творча слашщина І. Микитенка потребує сьогодні об'єктивного аналізу, а колишні її оцінки — значної корекції.

Починав Микитенко як «імпресіоніст», один з багатьох некритичних наслідувачів Хвильового. Точніше, це було не свідоме наслідування — Микитенко у своїх виступах навіть засуджував, відкидав творчість Хвильового — це була нездатність визволитися з-під впливу стильової манери старшого письменника. І хоч «Етюди червоні» задумано нібито як антитезу «Синім етюдам» — в стильовому відношенні Микитенкові етюди виявилися наслідувальними щодо манери Хвильового. Цей вплив майстра ясно



помітний у ранньому «Нунику» (1923), «На сонячних гонах» (1924). Проте характер обдаровання Микитенка інший, тож ліричний імпресіонізм Миколи Хвильового був неорганічним для нього.

Цю різницю відчув ще рецензент ранньої новелістики Микитенка І. Айзеншток: «Імпресіонізм Хвильового, як це відзначала вже критика, привів його до повного розкладу сюжету і взагалі вузько логічного кістяка словесної штуки на первісні елементи — вражіння; звідси — композиція його речей по аналогії з композицією творів поетичних (віршових), звідси — доречність особливого тону розповіді автора — лірика... Микитенко з перших же своїх оповідань виявив себе як письменник переважно побутовий... Для нього на першому плані не він сам, не його власне відношення, ставлення до змальованих картин, але самі картини, самі постаті та епізоди, що про них він пише. Тим-то й здаються спроби письменника застосувати до оформлення цього побутового матеріалу певний імпресіоністичний стиль неприродними, «оригінальничанням»<sup>18</sup>.

Ранні «етюди червоні» — «Гордій», «Нуник», «На сонячних гонах» — це ліричні ескізи революційної сучасності. Настає лакопізм, нервова уривчастість стилю тут найбільш виразна. З часом у прозі Микитенка чи не найодвертіше художні завдання підпорядковувалися ідеологічним, велінню доби, як, можливо, розумів його письменник. Така вульгаризаторська ілюстративність щодо чергових пропагандистських гасел яскраво проявилася в прозі Микитенка 30-х років, але вже і в ранніх новелах цього не можна не помітити.

Микитенко досить швидко долає вплив імпресіо-

---

<sup>18</sup> Айзеншток І. Еволюція письменника // Червоний шлях.— 1928.— № 5—6.— С. 78.

ністичної поетики. Це засвідчили написані кількома роками пізніш «Торт», «Витяг з протоколу», «Брати». «Братам» (1927), цьому з усіх боків рядовому в доробку письменника творові, зусиллями критики впродовж десятиліть надавалося еталонне значення. Намагання проілюструвати актуальну ідею «змички міста з селом» продиктувало схематичний сюжет зустрічі двох братів — «земляного» мужика й міського робітника, поступового прозрівання селянина Никанора. Головні герої — це швидше плакатні типи, ніж конкретні особистості. Якраз внаслідок такої ілюстративності «Брати», як свідчила преса 20-х років, добре сприймалися робітничою аудиторією. Критичні ж оцінки були взаємовиключними. Коли Б. Якубський зараховував твір до «кращої літературної продукції цього року»<sup>19</sup>, то Б. Коваленко, схвалюючи спробу «колишнього імпресіоніста І. Микитенка відбити складний процес психологічних впливів робітничого міста на село», все ж засуджує схематизм оповідання. Критик Юрій Савченко, підкресливши актуальність проблеми, вважає, що автор невдало її розв'язує. А рецензент антагоністичного до вуспівських видань журналу «Вапліте» (1927.— № 3.— С. 190—191) критикує «Братів» з нещадною різкістю, як з усіх боків невдалий схематичний і поверховий твір... Таке критичне різноголосся (цілком звичайне й зрозуміле, якщо тільки лишити осторонь кон'юнктурність, продиктовану напругою міжгрупової боротьби) вже через кілька років стане в українській періодиці неможливим, утвердиться диктат офіційної вульгарно-соціологічної критики.

Перші роки радянської літератури — час суперечливих пошуків суголосного добі героя, а водночас

---

<sup>19</sup> Якубський Б. Справа великої ваги // Пролетарська правда.— 1927.— 16 черв.

і активних жанрово-стильових експериментів. Молоді письменники (передусім А. Головка, І. Микитенко) в цьому плані іноді свідомо ставили перед собою полемічну мету. Рання творчість Головка досліджена порівняно мало, а, проте, вона цікава і як свідчення непростого пошуку шляхів до реалістичної майстерності, спроби звернення до різних стильових систем. Першим прозовим твором, що побачив світ у журналі «Шляхи мистецтва» (1921, № 2), був szkіц «Момент» (надруковано під пазвою «Рафінована проституція»). Наступного року написано повість «Можу». Обидва твори були полемічно спрямованими уже в авторському задумі. Конфлікт особистого і громадського, межі внутрішньої свободи і суспільної відповідальності людини — ці проблеми дуже гостро стояли і в літературі 10-х років, і в перших творах уже радянського письменства. В українській літературі «конфлікт моралі індивідуальної з громадською на користь першої, керування в суспільних ситуаціях елементарним задоволенням власних інстинктів (термінологією навиворіт — «чесність з собою») — домінанта оповідань, романів, п'єс В. Винниченка перед революційного періоду, що досить часто публікувалися й на початку 20-х років»<sup>20</sup>.

Серед тогочасної прози оповідання Головка вирізнялися і рівнем стильової майстерності, і вмінням витворювати живі, по-людськи привабливі характери. І дивно, що загалом сумлінна й активна критика другої половини 20-х років якимось майже зовсім оминула Головкові оповідання. Можливо, це пояснюється «традиційністю» стилю, підкресленою орієнтацією на українську класику, що йшло ніби врозріз з тогочасними настановами на експериментальність, на

---

<sup>20</sup> Мельник В. Концепція нової людини (Рання творчість А. Головка) // Рад. літературознавство.— 1987.— № 4.— С. 22.

рішучий розрив з класичною спадщиною. Одною з причин було, може, й те, що «Червона хустина» й «Пилипко» з'явилися в «периферійних» журналах — «Новій громаді», дитячих «Червоних квітах», а не в популярних товстих часописах.

Помітний вплив поетики М. Хвильового відчув при початку своєї творчості молодий О. Копиленко. Не одразу утвердився він як прозаїк-реаліст. У ранніх Копиленкових оповіданнях («Кара-Круча», «У ніч») відчутні і ліричні, й водночас натуралістичні мотиви, сліди різних літературних впливів. «О. Копиленко, перебуваючи під деяким впливом М. Хвильового, — писав Я. Савченко, — «Буйним хмелем» став, по-перше, на художньо-принципову позицію заперечення й перемагання «школи» свого учителя, по-друге, він дуже переконливо задемонстрував свою здатність засвоїти реалістичне письмо. Тобто автор самостійно шукав нових композиційно-стилевих шляхів»<sup>21</sup>.

Прикрі зриви в натуралізм, авторський несмак, недбалість у роботі над стилем найсильніше далися ознаки у другій збірці Копиленка «Твердий матеріал». На всі ці вади правомірно, не без дотепності вказував той же Савченко у згадуваній статті. Щоправда, не менш прикро вражають і пасажі самого рецензента. Так, щодо мрій одного з Копиленкових героїв, скульптора Мрави, про «нових да Вінчі, Рафаелів» революційного мистецтва реакція критика швидка й однозначна: «ні Рафаелів, ні да Вінчі не буде, бо вони не потрібні»<sup>22</sup>. А відтак Я. Савченко вважає за можливе звиуватити автора за його несподівані «класичні» уподобання в ...антиісторичному світогляді. Невігластво подібних критиків, над яким нині можемо тільки посміхнутися, оберталосся

<sup>21</sup> Савченко Я. Криза матеріалу й стилевої культури // Життя й революція. — 1929. — № 4. — С. 101.

<sup>22</sup> Там же. — С. 106

трагедією для справді талановитих і освічених митців тої суперечливої доби.

Надуживання натуралістичними подробицями — загалом одна з найприкріших вад у ранній новелістиці Копиленка. Мав підстави зауважувати О. Білецький, що читач «пересичений натуралістичними зображеннями потворних гримас раннього селянського повстанства»<sup>23</sup>, причому не лише на Копиленка можна поширювати цей висновок. Еволюцію О. Копиленка О. Білецький окреслював так: «Від лірики й патетизму — до реалізму, хоч він ще й перетворюється на примітивний натуралізм; від лірикою облямованої, майже безсюжетної повісті — до сюжетного (див. особливо «Веселу історію») оповідання, написаного справжньою прозою; від героїв схематичних і традиційних — до типів, що стають у всій своїй життєвій яскравості»<sup>24</sup>. Та попри це проза Копиленка все ж лише відтворювала зовнішні прикмети глибинних тенденцій часу, їй бракувало аналітичного погляду на речі. Можна дорікати йому й за ряд стильових огріхів, примітивність гумору. Однак Я. Савченко у згадуваній статті звинувачує автора не в таких зривах, а в... «здрібненні соціальної ваги матеріалу», в тому, що таку серйозну проблему, як «релігійні і побутові забобони», Копиленко розглядає в гумористичному ключі, — «не бачимо в письменника принципово ідеологічного ставлення до матеріалу»<sup>25</sup>. Про «кризу стилєвої культури» (і не лише її) є всі підстави таким чином говорити не лише щодо прозаїка, але й щодо критика — ревнителя ідеологічної витриманості.

Починаючи десь з 1926—1927-го років у ряді

---

<sup>23</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 3.— С. 149.

<sup>24</sup> Там же.— С. 149.

Савченко Я. Криза матеріалу й стилєвої культури // Життя й революція.— 1929.— № 4.— С. 116.

журнальних публікацій простежується посилення наступу вульгарного соціологізму, причому навіть у статтях авторитетних, кваліфікованих критиків. Приміром, Г. Майфет протягом 1929 року друкує в «Червоному шляху» три літературні портрети — Г. Коцюби, В. Вразливого, М. Ірчана. Один з найпопулярніших критиків, автор відомої книги «Природа новели» (Харків, ДВУ, 1928), цікавої теоретичної статті «Суть літературно-художньої творчості та її впливу на людину в освітленні рефлексології» («Червоний шлях». — 1925. — № 3), тут уже настійливо закидає письменникам нечіткість класової позиції, недостатнє «висвітлення» класового ґрунту», «темний біологізм з другорядним висвітленням класових моментів» тощо. А у статті про Г. Коцюбу «принципи» мистецького аналізу сформульовані з усією одвертістю: «Питання про тему, питання саме матеріального плану в першу чергу претендує на освітлення, бо саме відповідь на це питання може з'ясувати, чи бере автор своєю творчістю активну участь у процесі революційного будівництва, чи, навпаки, він ставиться до нього нейтрально, чи цікавиться він прогресивним моментом околишнього життя, чи, навпаки, консервативним... — оце, безперечно, неповна низка питань, що їх викликає саме тематичний бік творчості письменника»<sup>26</sup>.

А ось як оцінює Я. Савченко творчість Г. Косинки: «Бандитські» оповідання Косинки — це об'єктивно пісня про ушкодженого куркуля», світогляд Косинчиних персонажів (йдеться, щоправда, про ранню прозу) — це «темний клубок почувань обмежених і зумовлених принадною силою землі», а сам автор «не піднісся над той світогляд, не переміг його. Бо

---

<sup>26</sup> Майфет Г. Гордій Коцюба // Червоний шлях. — 1929. — № 4. — С. 102.

в противному разі він не витрактував би таким, можна сказати, карикатурним способом революції»<sup>27</sup>.

Підміна у критиці власне естетичних понять політичними, ідеологічними, забуття специфічної природи художньої творчості призводили до того, що багато рецензентів навіть не пробували визначити спрямування таланту митця, особливості індивідуальної манери письма. Одразу ж накладалося звичне кліше, оцінювався «класовий ґрунт» (пролетарський чи буржуазний) і далі, як-от щодо Косинки, були дозволені всі засоби паплюження, аж до порівняння філософії його героїв з ідеологією... фашизму.

Рання творчість Косинки постійно перебувала в полі зору критиків, причому критиків різних орієнтацій. Могутній талант прозаїка не брався повністю заперечувати майже ніхто. Проте й визнаючи його «переможцем на художньому шляху»<sup>28</sup> (М. Доленго), дослідники не стомлювалися при цьому докоряти «ідеологічною невитриманістю». Відображаючи весь трагізм боротьби за землю, даючи глибоку психологічну інтерпретацію складних процесів у революційному селі, Косинка, на думку критиків, не виявляє власної позиції, не стає на точку зору певного класу. На думку В. Коряка, у Косинки «є чи не ота пак передкапіталістична ідеологія, фетишизація сліпих сил зоології національної»<sup>29</sup>. Поміркованіші рецензенти намагалися шукати «соціальну базу» творчості письменника то в «темних селянських массах», то у «світогляді середняка» тощо. Ставлення до Косинки як до письменника «непролетарського», попутника теж апріорі впливало на журнальні при-

---

<sup>27</sup> Савченко Я. Критичні нотатки (про Гр. Косинку) // Червоний шлях.— 1927.— № 4.— С. 172, 179.

<sup>28</sup> Критика.— 1928.— № 2.— С. 44.

<sup>29</sup> Критика.— 1928.— № 1.— С. 16.

суди. Однак упередженість критики пояснюється не лише абсолютизацією класового підходу. Мало хто пробував оцінювати і стильову своєрідність Косинки в контексті активних художніх шукань тодішньої прози (приємним винятком тут можна назвати про-никливу рецензію В. Клименко у шостому номері журналу «Життя й революція» за 1928 рік).

Так, художник був зосереджений на психології селянства, на його драматичних шляхах і манівцях у великій революції. На чієму він боці — вдумли-вому читачеві сумніватися не доводиться. Але його манера письма зовсім чужа голій декларативності. Щедро і навдивовижу майстерно передаючи багат-ство почувань, думок, розрізнених миттєвих вражень своїх персонажів, автор майже піде безпосередньо не висловлює власного ставлення, утримується від прямолінійних оцінок (чим незрідка надуживала сучасна йому проза). Якраз ця «об'єктивність» сти-лю письменника і викликала, здається, найпалкіші заперечення ортодоксальної критики, всі ті вбивчі твердження про «імпресіоністичні манівці», «об'єк-тивізм», «поетизацію жорстокості», «романтизацію бапдита» тощо. Художньо вмотивованих, художниць-кими ж засобами виражених (а тут Косинка, чуйний лірик, оригінальний стиліст, майстер пейзажу, неба-гато мав собі рівних серед літературних ровесників) етичних оцінок і характеристик видавалося замало. Критика так і не спромоглася оцінити небуденне обдаровання митця.

Його стиль оцінювали у зв'язку з загальною харак-теристикою творчості як занепадницької, буржуазної тощо. «Суть стилю Гр. Косинки полягає в імпресіоні-стичній описовості, увазі до прояв, а не до суті явищ», — вважав Ф. Якубовський. Втім, цей порів-няно об'єктивніший дослідник додає, що «опера на згадуваний середняцький проміжний шар села»



авторська «ідеологічно-художня концепція»<sup>30</sup> все ж не може бути чужою нашій літературі. До подібних нонсенсів, відзначає Якубовський, «в політиці і в економіці ніхто в нас ще не договорився. У літературі ж такі нонсенси трапляються»<sup>31</sup>.

Прикро змінюється тон виступів навіть кваліфікованіших, сумлінних дослідників. Ось і в багатому цікавими фактами, іменами ювілейному узагальнюючому огляді М. Доленга «Післяжовтнева українська література» не бракує декларативно-демагогічних визначень «пролетарського стилю», «соціографічної літератури», гучних запевнень у небачених успіхах «пролетарського реалізму», перед яким нібито «уже постають такі завдання, що їх буржуазна художня (і філософська) думка визначила за нерозв'язні антиномії». Наслідуючи В. Коряка, Доленго впевнено говорить і про непрохідну межу там, «до скінчилась дожовтнева і розпочалась пожовтнева українською мовою література»<sup>32</sup>.

Вульгарний соціологізм дедалі помітніший у багатьох критичних публікаціях другої половини 20-х років. Літературна полеміка обертається потоком взаємних звинувачень.

Дискутувалося й питання про провідний стиль нової радянської літератури. Письменники й літературознавці давали найрізноманітніші формулювання: «пролетарський реалізм» (М. Доленго, Б. Коваленко, І. Кулик), «конструктивний реалізм» (В. Коряк), неореалізм (С. Пилипенко), «конструктивний динамізм» (В. Поліщук). «Символіка, імпресіонізм,

---

<sup>30</sup> Якубовський Ф. «Філософія землі» в нашій літературі // Критика.— 1928.— № 4.— С. 98.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> Доленго М. Післяжовтнева українська література // Червоний шлях.— 1927.— № 11.— С. 155.

натуралізм, психологізм, експресіонізм, авантаурність, гола сюжетність, орнаменталізм, конструктивізм, динамізм — ось ті страховища, що залякують масового читача, коли він береться читати сучасну критику на теперішніх письменників»<sup>33</sup>, — іронізував В. Коряк. Сам він був непомильно переконаний, що «нині ціла наша література рухається в напрямі до пролетарського конструктивного реалізму... але ще всі прозові твори мають на собі тавро стилістичної анархії і деформації різних старих стилів, у більшій чи меншій мірі»<sup>34</sup>. Безапеляційність власних суджень і зневага до інакомислячих загалом були характерними для вуспівських «неистовых ревнителей» бездоганно «чистого» пролетарського мистецтва. Так, критик Б. Коваленко, вважаючи основною тенденцією в сучасній літературі «переродження імпресіоністичного жанру на сюжетно-реалістичний»<sup>35</sup>, звинувачує імпресіонізм (перш за все маючи на увазі ліричну, романтичну прозу Хвильового) у поверховості, суб'єктивізмі і одразу ж пов'язує все це з світоглядними хибами, навішусь ідеологічні ярлики: «Завдання імпресіонізму не показати всебічно певне явище, а створити з приводу цього явища у читача певний настрій. Таке завдання безпосередньо впливає із філософії пасивного споглядання, що виключає волю активність, характерну для пролетаріату, і відкриває широкий простір для впливів реакційних філософських систем занепадної буржуазії... Імпресіонізм капітулював перед труднощами нової економічної політики не лише ідейно, але й як літературна форма, виявивши свою непридатність до змалювання

---

<sup>33</sup> Коряк В. Нарис історії української літератури.— 1929.— С. 563.

<sup>34</sup> Там же.

<sup>35</sup> Коваленко Б. Пролетарський реалізм в українській художній прозі // Гарт.— 1927.— № 6/7.— С. 143.

багатогранного будівничого пореволюційного побуту й його організаторів»<sup>36</sup>.

Втім, коли від ультрасучасних термінів безоглядні теоретики переходили до їх конкретизації, то характеристики нового стилю (чи методу, між цими термінами в їх тодішньому трактуванні важко провести грань) були дуже кострубатими, а то й зовсім алогічними.

Називаючи різні жанрово-стильові напрямки сучасної прози, критика 20-х років поряд з «ліричним імпресіонізмом», «епічним реалізмом» часто згадувала програму так званих «сюжетників» — групи, що досить гучно заявила тоді про себе. Проблема сюжету, архітектоніки художнього твору була в той час одною з найбільш жваво обговорюваних і в українській, і в російській критиці. Плідно розробляли її насамперед російські формалісти. На праці В. Шкловського, Б. Ейхенбаума посилалися в цьому зв'язку й українські дослідники, зокрема В. Коряк. М. Доленго у статті «Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі» виділяє «декількох авторів, здебільшого випадкових белетристів, на творчості яких відбулася західноєвропейська традиція цікавого розгортання сюжету»<sup>37</sup>.

Загалом же (лишаючи осторонь наївні лівацькі заклики та присуди) увага до архітектоніки, підвищені вимоги до письменницької техніки, використання різноманітних оповідних структур сприяли піднесенню культури письма, поживленню читацького інтересу. До того ж така увага до сюжету була закономірною, вона помітна в цей час і в російській літературі. Для відтворення «розбурених до хаотичного стану» емоцій, внутрішнього стану учасників недав-

<sup>36</sup> Там же.— С. 144.

<sup>37</sup> Червоний шлях.— 1924.— № 1—2.— С. 173.

ньою всевітньо значущою боротьби «безсюжетна, спокійна, позбавлена участі автора оповідальна форма була так само непридатна,— писав у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року» О. Білецький,— як форма, перейнята особою самого тільки автора... читач жадав від читання цікавості». Читачі, за свідченням дослідника, стали віддавати перевагу перекладним творам, і це змусило задуматися над їх потребами. У тому, що в 20-і роки «активне сприймання читача вимагало сюжетної прози»<sup>38</sup>, переконаний і літературознавець Л. Підгайний, автор літературного портрета О. Слісаренка в книзі «Сучасна українська проза»<sup>39</sup> (вийшла 1930 року в Києві за редакцією Є. Перліна). Завдання утвердити права сюжету в літературі, динамізм розповіді поставили перед собою російські «Серапіонові брати». Втім, український критик мав підстави турбуватися тим, що, на жаль, наші сюжетники незрідка «більше добирали реванекдоти, ніж систематизували в своїх творах художню подійність»<sup>40</sup>.

Українські літератори не були байдужими до шукаць російських формалістів. Кілька статей в українській періодиці присвячувалося, зокрема, лєнінградському ОПОЯЗу. В «Червоному шляху» було вміщено статтю Б. Ейхенбаума «Формальний метод у мистецтві» та полемічний відгук А. Шамрая «Формальний метод у літературі» (1926, № 7—8). Пізніше з'явилася стаття І. Айзенштока «10 років ОПОЯЗу». З широким розбором теорії російських формалістів виступив і В. Коряк у статті «Боротьба поверхів» («Червоний шлях».— 1925.— № 6—7). Ця стаття (на відміну від пізніших Корякових робіт), попри

<sup>38</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 2.— С. 125.

<sup>39</sup> Див.: Червоний шлях.— 1927.— № 11.— С. 167.

<sup>40</sup> Йогансен М. Як будується оповідання.— Харків, 1928.— С. 5.

полемічні перехльости, все ж містить деякі об'єктивні оцінки досягнень і втрат «формалістів». Чимало уваги віддано тут і проблемі сюжетності як одній з найактуальніших у тогочасному літературознавстві.

Майк Йогансен у полемічній книзі «Як будується оповідання» небезпідставно закидав українському письменству «мовну гіпертрофію й фавульну анемію». Знаючи напругу тодішніх критичних суперечок, можна, до речі, зрозуміти й випад автора проти дослідників «з рангами й званнями», за прикладом яких «задавак і тих, що багато про себе думають, я обізвав би нахабами і дурнями, а просвітян і нищих духом звеличив би у серйозних письменників»<sup>41</sup>. Це — відголосок проблеми, що посіла центральне місце в бурхливій літдискусії 1925—1928-го років.

Варто відзначити, що дослідження Йогансена не було поодиноким явищем у літературному процесі 20-х років. У серйозних теоретичних працях та критичних виступах чимало уваги приділялося саме проблемам письменницької майстерності, зокрема сюжету, мові, оповідним структурам тощо. Це пояснювалося, очевидно, й інтересом до найновіших шукань світової літературознавчої думки і російських формалістів у дослідженні «малої» прози. Стимулом до студіювання проблем поетики, письменницької майстерності була, очевидно, й потреба допомогти оволодіти нею молодим радянським митцям, яким часто бракувало освіти, культурного кругозору. Книга М. Йогансена, як і майже одночасно видана робота Гр. Майфета «Природа новели» (Харків, ДВУ; 1928), будувалися й з огляду на цю, освітню, місію. І хоча пряmlinійні авторські поради часом видаються наївними, не можна цілком відкидати значення цих книг як «підручників», де розкривалися

---

<sup>41</sup> Там же.

загальні правила новелістичної композиції, аналізувалися особливості стилю, «секрети поетичної творчості» визначних майстрів «малої» прози.

Читабельність, уміння зацікавити — безсумнівне надбання «сюжетників». Це якраз ті якості, котрих відчутно бракувало тодішній переважно ліричній українській прозі (як бракує їх, між іншим, і сьогодні). Настанова на гостросюжетність сприяла й помітному тематичному розмаїттю у творчості і Йогансена, і Шкурупія, і Слісаренка. Адже часті претензії тогочасної критики до мовної неохайності Слісаренкової прози, його невибагливості щодо формальної довершеності творів були небезпідставними.

Слісаренко був невтомним у пошуках не лише свіжих тематичних пластів, але й нових форм, намагаючись уникнути зужитих повістярських прийомів, надміру патетики, ліричного «червоного» пафосу, властивого українській прозі перших пожовтневих літ. Разом з настановою на гостросюжетність у його творах з'являються прийоми оповіді, «сказа», імітації живої розмовної мови. Розповідна тканина щедро насичується гумористичними, іронічними нотками. «Під покровом зовнішньо цікавого,— писав О. Білецький,— автор у більшості своїх творів пропонує читачеві серйозний і глибокий зміст, не вдаючись ані в тон моралізатора, ані в тон агітатора, посміхаючись над патетикою, лишаючись скупим на слова та «поетичні красоти»<sup>42</sup>.

Підвищення культури сюжету, увага до життєвої конкретики, до незвичайних, вражаючих подій, переломних моментів у долі героя, врешті, й проголошення «сюжетниками» необхідності вчитися у попередників, оволодівати письменницькою майстерністю,

---

<sup>42</sup> Червоний плях.— 1926.— № 3.— С. 158.

технікою, сумою «прийомів» — все це сприяло становленню реалістичної течії в молодій українській радянській прозі.

У другій половині 20-х, та й на початку 30-х років, в центрі літературних дискусій на певний час опинилася проблема романтизму і його співвідношення з іншими стильовими течіями в тогочасній прозі. Тут не бракувало і цікавих спостережень, і полемічних крайнощів. Активне обговорення проблем романтизму спричинив передусім помітний дебют Ю. Яновського, котрий вже з першої збірки «Мамутові бивні» (1925) заявив про себе як автор яскравої, гостросюжетної, навіть «екзотичної» прози. Письменник зростав і змінювався дуже стрімко. У ранніх оповіданнях, що з'явилися 1924 року в періодиці («А потім німці тікали», «Ураза-байран», «Лені»), ще мало відчувається та буйна щедрість романтичного письма, по якій безпомилково можна було пізнати Яновського уже в наступних творах — «Романі Ма», «Мамутових бивнях», «Історії попільниці» зі збірки 1925 року. Тодішня критика схвально зустріла дебют молодого прозаїка. Однак дуже скоро вульгаризаторське розуміння романтизму як «ворожої», «ідеалістичної», протиставленої «пролетарському реалізму» течії спричинило зовсім інше трактування творчості і Яновського, й інших прозаїків, цілий потік грубих і несправедливих звинувачень.

На вихід першої збірки Юрія Яновського відгукнулися найавторитетніші поціновувачі. «Важко висловити ту живу радість, — писав М. Могиланський, — яку відчуваєш, коли несподівано знайдеш таку свіжу, молоду, печаттю справжнього таланту позначену книжку, як от, наприклад, «Мамутові бивні»... З сторінок Яновського встають образи, яких не забудеш... Його постаті — з тілом, кістками, кро-

в'ю проходять перед очима, як живі»<sup>43</sup>. Збірку «Мамутові бивні» виділив у статті «Про прозу взагалі і про нашу прозу 1925 року» О. Білецький, а роком пізніше — М. Доленго в огляді «Післяжовтнева українська література» (1927). О. Дорошкевич називає Яновського з-поміж кількох найобдарованиших творців нової радянської новелістики як автора «прекрасних фабульних новел з громадянської війни»<sup>44</sup>. 1929 року Михайло Доленго вміщує в «Червоному шляху» ґрунтовну критичну статтю «Проза Юрія Яновського».

Критики одноставні в твердженні, що героїку громадянської війни письменник відтворює в незвичайних барвах. Його художній зір оминає одні, хай і значущі, деталі й висвітлює, укрупнює, переносить на передній план інші. Звідси — і своєрідність героїв такої прози, людей високих поривань, виняткових пристрастей, життєлюбів і водночас самозречених аскетів, гордих лицарів революції. Підкреслена «унікальність» персонажів, гіперболізація якихось прикметних рис у небуденній вдачі кожного з них, екзотичний флер, яким митець оповиває самі обставини дії, виняткові ситуації, що в них потрапляють герої, врешті, незвична навіть для ліричної, імпресіоністичної новелістики двадцятих поетичність стилю, щедра бароккова насиченість несподіваними епітетами, віддаленими аналогіями, книжно-романтичними алюзіями — все це не лишало сумнівів, що автор «хоче топтати романтичні полині».

«Святкова яскравість», «многobarвність», свіжість романтичної оповіді дали підстави критиці для обнадійливих прогнозів. Творчість Яновського сприймалася як щось цілком оригінальне й багатообіцяюче

<sup>43</sup> Червоний шлях. — 1925. — № 10. — С. 218.

<sup>44</sup> Дорошкевич О. Українська література. К., 1928. — С. 389.



для розвитку нашої прози. «Виступи Ю. Яновського в прозі та й в поезії,— писав М. Доленго,— спричинились до створення нового для нашої літератури напрямку, істотно відмінного так від ліричного імпресіонізму, що його заснував був М. Хвильовий, як і від реалізму талановитіших Хвильового учнів»<sup>45</sup>. Критик чуйно вловив, хоча й не спробував проаналізувати детальніше, відмінність «імпресіоністичного ліризму» Миколи Хвильового і лірико-романтичної манери молодого Юрія Яновського. Дослідники української літератури порівняно рідко пробували простежити різні напрями, несхожі індивідуальні манери всередині лірико-романтичної стильової течії (тим більш, що талановита проза Миколи Хвильового падовго випала з читацького обігу). Зіставлення частіше робилися по лінії романтизм — реалізм, умовні й життєподібні форми.

Своєрідна стильова манера Миколи Хвильового, манера, що впродовж кількох років справляла величезний вплив на молодих українських письменників, йшла від традицій імпресіонізму, насамперед від стилю Михайла Коцюбинського. Сюжет тут відіграв лише допоміжну роль (у деяких новелах Хвильового сюжет майже зовсім руйнується), митець прагне передати складне переплетіння безпосередніх вражень, імпульсів, ланцюг уривчастих асоціацій. Хвильовий та його молодші наслідувачі ретельно опрацьовували зовнішню інструментовку твору, лейтмотиви, деталі — ніби випадкові, але зрештою обов'язково значущі, які й допомагають об'єднати в єдине цілісне враження розрізнені штрихи та асоціації. Багато важила тут настанова імпресіонізму на цінність «першого враження», на збереження безпосередності сприй-

---

<sup>45</sup> Доленго М. Проза Юрія Яновського // Червоний плях.— 1929.— № 2.— С. 162.

мання. Втім, і самому Хвильовому, і тим більш початківцям, як Копиленко чи Микитенко, ця витончена, складна організація новели, необхідність ритмічної, звукової інструментовки вдавалися далеко не завжди.

Критики, сучасники Хвильового (скажімо, М. Чирков), як уже говорилося, вбачали у його творчості зв'язок зі здобутками російського символізму, з прозою Андрія Белого, Ремізова, Замятіна, Пільняка. При цьому йшлося про такі риси, як «майже піднесена до принципу уривчастість форми», «порушення традиційних прийомів оповідання», «повне порушення сюжету»; «фабула розвивається якимись-то вистрибами, окремими яскравими шматками, різкими фарбовними плямами, між якими нібито нема зв'язку»<sup>46</sup>. До того можна додати активність ліричного звучання, часте втручання автора в хід розповіді, його безпосередні репліки, звернення до читача.

У Ю. Яновського ліричне начало також дуже сильне. Однак його романтична проза йде від інших традицій, насамперед, — про що говорив сам письменник, — Бабеля, Конрада, від досягнень неоромантизму кінця ХІХ — початку ХХ століття. Цілісність твору ґрунтується не на єдності враження, не на асоціативних зв'язках і витопченій інструментовці, композиційних повторах (хоча композиції, стилістичній обробці оповідань Яновський теж надає великого значення), а перш за все на постаті сильного, яскравого, виняткового героя, і на напруженому, гострому, часто інтригуючому сюжеті. Врешті навіть і за обсягом сюжетні оповідання Яновського значно розлогіші за концентровані ліричні етюди Хвильового.

---

<sup>46</sup> Чирков М. Микола Хвильовий у його прозі // Життя й революція. — 1925. — № 10. — С. 38.

Молодого Яновського критика пробувала зіставляти з «сюжетниками» Слісаренком, Йогансенем, Вражливим, Шкурушієм, хоча їхні пошуки йшли в цілком відмінному, реалістичному (аж до прикрих зривів у натуралізм) руслі. Романтична окриленість письма була їм здебільшого чужою. Спільною, скажімо, у Слісаренка і Яновського, можна вважати лише настанову на екзотичність сюжету, на романтику пригод, на унікальність обстановки. Всі оповідання, що увійшли до першої прозової збірки «Мамутові бивні», — яскраві гостросюжетні історії боротьби за волю, історії, не позбавлені і справжнього героїзму, і «стилізованої револьверної романтики» (М. Доленго).

Тут нерозривно «сплелись Кохання й Боротьба», мотиви поклоніння красі й уславлення боротьби заради її торжества (торжество краси в оновленому революцією світі — неодмінна риса сповідуваного Яновським ідеалу майбутнього). Хмільна героїка степового повстанства поєднана з книжно-романтичними донкіхотськими ремінісценціями, задушевний ліризм, найінтимніші самозвірвання персонажів — з авторською іронією, саркастичним зображенням ворожого табору. Автор кожною сторінкою ніби намагається впевнити у правильності перекопання його героя, що «відчувати фарби життя — головне». Багатство переданого в слові предметного світу, «сліпучі тони» зображуваного, оглушлива несподіваність, навіть химерність тропів (як знамените сонце, що «співало на небі, як капарейка» і вітер, «як вентилятор» в «Романі Ма») також надавали цій прозі неповторного звучання в усьому тогочасному багатому на експерименти письменстві.

Відчуваючи яскраву оригінальність творчої манери Ю. Яновського, критика була аж ніяк не одностайною в її оцінках. Це пов'язано насамперед з самим став-

ленням до романтизму. «Ніяких компромісів з романтизмом,— писав один з провідних тоді українських критиків,— ми не припускаємо. Ми будемо проти нього боротися, як проти ідеалістичної концепції в літературі»<sup>47</sup>. Отож одні рецензенти намагалися заперечувати органічність романтичного світовідчуття письменника, зводити все до своєрідності реалістичного письма («Ю. Яновський найсильніший не в своїй романтиці та іронії, а в людських репліках», «Яновському не до лица сюжетні забавки,— бо він щирий і симпатичний, він молодий і в йому крізь романтику буяє сильне життя»<sup>48</sup>,— писав А. Ніковський), інші просто вважали Яновського чистим реалістом, навіть схильним до натуралізму. Говорячи про «героїку громадянської війни» як про один з головних тематичних стрижнів збірки «Кров землі», Г. Майфет вказує на «натуралістичне зниження зазначеної вище героїки» в новелі «Туз і перстень», на «так чи так натуралістично-знижувальне трактування теми» в «Романі Ма» й «Історії попільниці» та «найвиразніше натуралістичне трактування в «Байгороді»<sup>49</sup>. Ще інші, наприклад, Б. Якубський, твердили, що «досі вся творчість письменника — сама найправдивіша, найхарактерніша романтика»<sup>50</sup>, але що еволюція прозаїка йтиме в напрямку посилення реалістичних тенденцій. Б. Якубський у статті про «Майстра корабля» («Життя й революція». — 1929. — № 3) торкнувся і новелістичного доробку автора. Віп аргументовано заперечив намір декого з критиків «зробити з молодого романтика поважного реаліста».

---

<sup>47</sup> Цит. за кн.: *Яновський Ю.* Твори: В 5 т.— Т. 2.— К., 1983.— С. 412.

<sup>48</sup> *Життя й революція.*— 1928.— № 4.— С. 113.

<sup>49</sup> *Критика.*— 1928.— № 7.— С. 79—80.

<sup>50</sup> *Якубський Б.* Юрій Яновський та його «Майстер корабля» // *Життя й революція.*— 1929.— № 3.— С. 96.

Оговоривши «невизначеність», «неточність», «розпливчастість» самого терміна романтизм, критик стверджує, що, на відміну від багатьох українських митців, у яких наявний лише романтичний струмінь, тональність, у творчості Яновського, і зокрема в «Майстрові корабля», «романтизм становить не струмінь, а цілу літературну течію, і всі компоненти його роману в усій їх сукупності дають повний, безперечний стиль романтичний»<sup>51</sup>. Рецензент разом з тим вважає за потрібне підкреслити певну недостатність романтизму порівняно з реалізмом як стилем, якого «вимагає наша доба і наша переможна кляса». «...Важко сказати, чи вийшла вже наша література з епохи стилю революційної романтики, чи вона ще перебуває в ній. Поки що ми не маємо виразного стилю того художнього реалізму, до якого нашу літературу кличе будівнича доба революції, хоч і є багато спроб наблизитися до нього (напр., Микитенко, Антоненко-Давидович, Петро Панч, Підмогильний, дехто з молодших). Але романтизм... — дуже широке явище і може вмістити мало що не протилежні своїм мистецьким спрямуванням твори. Коли спробувати оцінити та виразно визначити романтизм творчості Юрія Яновського, то доводиться на цей день сказати, що перед автором «Майстра корабля» ще стоїть справа послідовно переходити від романтизму реалістичного, цебто, залишивши всю свіжість, своєрідність свого пера, зменшити екзотичний орнаменталізм та занадто довгі ліричні ляменталії й перейти до того широкого й тематично вдячного матеріалу, що його дає доба культурної революції, доба соціалістичного будівництва»<sup>52</sup>.

Трактуючи романтизм як ідеалізм у літературі,

---

<sup>51</sup> Там же.

<sup>52</sup> Там же. — С. 98.

критики часто приходили до курйозних висновків. Так, М. Доленго, ратуючи за розвиток науково-фантастичного, утопічного жанру в нашій прозі, жанру, пов'язаного з досягненнями наукового пізнання, вважає, що «для романтизму такі жанри навряд чи приступні, бо його прихована ідеалістичність не знайде в науковому матеріалі відповідної сутіні, щоб сховатись, і буде хутко здемааскована»<sup>53</sup>.

Втім, стосовно «Майстра корабля» були й ще суворіші присуди. У розгромній статті «Творча путь Юрія Яновського» («Критика». — 1931. — № 3) послідовний могильник романтизму І. Ткаченко всі попередні оцінки «Майстра корабля» вважає недостатньо вимогливими: «На жаль, якість цієї критики була далеко не задовільна. Зокрема, стаття Я. Савченка в «Критиці» давала романові невірну патетично-дйтирамбну оцінку. Власне серед численних критичних дйтирамбів лише Б. Коваленко у своєму коротенькому виступі у «Глобусі» поставився до роману «Майстер корабля» негативно. Загалом кажучи, всі критичні виступи (крім, може, Майфетового як суто формалістичного) мали характер суб'єктивно-імпресіоністичний. Отже, творчість Ю. Яновського й досі по-марксистському не заналізовано»<sup>54</sup>. Сам Ткаченко аналізує вже «по-марксистському», не зупиняючись перед найтяжчими звинуваченнями, аж до «буржуазно-націоналістичних тенденцій», «ворожих пролетаріатові елементів» та «лінії прірви» у творчості Яновського. Цікаво, що спирається критик і на «негативні робітничі рецензії» в газеті «Кочегарка». Він вкрай обурений справедливою порадою Яновського, що бібліотекарі мусять готувати читача до засвоєння форми і «не можна давати алгебри по-

---

<sup>53</sup> Критика. — 1930. — № 9. — С. 64.

<sup>54</sup> Критика. — 1931. — № 3. — С. 68.

перед арифметики»<sup>55</sup>. Втім, на сторінках журналу «Критика» по-прокурорському викривальний тон Ткаченка, на жаль, не був винятком.

Якщо у творчій практиці багатьох зачинателів українського радянського письменства романтичні тенденції утвердилися вже у перші пореволюційні роки, то критичне, теоретичне осмислення проблем романтизму було, як бачимо, суперечливим і складним. Вульгаризаторські перекручення його сутності, нігілістичне «одгетькування», протиставлення «ідеалістичного» романтизму — «діалектико-матеріалістичному» реалізму, декларативні гасла про «невідповідність» цього реакційного методу революційній добі,— всього вистачало в запальних (і не в міру озлоблених) суперечках кінця 20-х та й початку 30-х років. Часом в них ішлося більше про дискредитацію опонента, аніж про пошук наукової істини.

На рубежі 20—30-х років суперечки про метод і стиль радянської літератури особливо загострилися. Вражаюче розмаїття натхненної молоді прози першого пореволюційного десятиліття, прози, в якій вирізнялися піднесено-патетичні, з найтоншими переходами почуттів, етюди М. Хвильового, і насичені неповторною конкретикою часу, точні в багатьох соціально-психологічних характеристиках оповідання Петра Панча, і «соковита, рельєфна, густо забарвлена, крута, коротка, енергійна фраза»<sup>56</sup> селюписця Г. Косинки, і святкова яскравість романтичних барв Ю. Яновського,— це чудове многоголосся вульгаризаторська критика активно намагалася звести до єдиного, уніфікованого «ідеологічно витриманого» стилю епохи. Немало провідних критиків, зокрема

---

<sup>55</sup> Газета «Кочегарка».— Артемівськ, 1929.— 15 берез.

<sup>56</sup> Рильський М. Слово Косинки // Косинка Г. Серце. Новели.— К., 1967.— С. 5.

вуспівської орієнтації, безапеляційно проголошували прикмети цього стилю, відповідного «запитам часу». «Боротьба стилів — це класова боротьба, — разом з багатьма своїми соратниками по ВУСППу та РАППу твердив Б. Коваленко. — Ось чому до інших стилів ми мусимо ставитися з бойовим непримиренством войовничих матеріалістів, а не поєднувати опортуністично різні класові стилі»<sup>57</sup>. Подібних зразків войовничого невігластва й ідеологічних спекуляцій можна навести чимало. Ними рясніли критичні розділи і «Гарту», і «Молодняка», і «Критики» («Класова боротьба в літературі є боротьба різних класових стилів», — В. Фріче; «насамперед відкидаємо всілякі твердження про надкласовість стилю», — Ю. Костюк тощо).

Противники романтизму не дбали про оригінальність і доказовість аргументації, їхні виступи немов написані однією рукою. «Ми боремося з романтизмом через те, що в основі методи романтизму лежить ідеалізація життя, лакування під рожевий лак або навпаки, фарбування життя під чорний лак, тоді як ми обстоюємо об'єктивізм»<sup>58</sup>. Молодняківський критик Ю. Костюк затавровує романтизм як занепадницьке мистецтво, як вияв «розчарування життя», як «ганьблення будь-якого культурного поступу» і запевняє, що «Молодняк» «рішуче засуджує твердження, що в переходову добу можна писати пролетарським письменникам усіма стилями... «Молодняк» проти еkleктичної мішанини різних ізмів, проти рецидивів троцькізму в літературі»<sup>59</sup>. (І це, зауважимо, при тому, що саме в «Молодняку» формувалися

<sup>57</sup> Коваленко Б. Ще про стилі // Молодняк. — 1930. — № 5. — С. 78.

<sup>58</sup> Там же. — С. 79.

<sup>59</sup> Костюк Ю. Місіонер од романтизму // Молодняк. — 1930. — № 5. — С. 83.



такі чудові поети-романтики, як О. Влизько, Л. Первомайський, та й не лише вони).

На сторінках журналу «Критика» у 1930 році розгорнеться дискусія, в якій, щоправда, гра йтиме в одні ворота, оскільки ніхто і не пробував підняти голос на захист романтизму чи об'єктивно визначити його сутність і місце в історії мистецтва. Автор чи не основної теоретичної статті «До проблеми сучасного романтизму. Узагальнення, перспективи, факти» М. Доленго традиційно пов'язує реалізм з матеріалістичною, а романтизм з ідеалістичною філософією. Він, правда, що траплялося тоді нечасто, все ж оговорює огрубленість такої схеми, наявність «проміжних, еkleктичних або компромісних стилевих форм». Все ж «гріхи» романтизму висвітлені достатньо: «Романтизм обмежує саму дійсність... і спирається він на гегеліянство». Не полишено осторонь і причин появи романтизму: «Скільки аналогічне явище — ставання дрібнобуржуазної інтелігенції на службу пролетарській справі — в радянських умовах існує, тим самим здійснюються потрібні умови для виникнення радянського романтизму як своєрідного, дуалістичного, мішаного стилю»<sup>60</sup>. Більше того, невід'ємною рисою романтизму проголошується його націоналістичне забарвлення, так що під навішування письменникам політичних ярликів підводиться солідна теоретична база.

З монопольним утвердженням поняття «соціалістичний реалізм» прямолінійно мислячі догматики або механічно підганяли під його прокрустові мірки романтичну поезію і прозу, або взагалі відлучали романтизм (як не реалізм) від соціалістичного реалізму, а отже, й від радянського мистецтва — з усіма тяжкими, трагічними наслідками для особистої

<sup>60</sup> Доленго М. До проблеми сучасного романтизму // Критика.— 1930.— № 9.— С. 50.

і творчої долі митця. Можна згадати тут і знищувальну критику «Чотирьох шабель» Яновського, і ряд інших драматичних прикладів з історії української літератури. Діставалося й критикам.

Дбаючи про стерильність «пролетарського» методу, його безоглядні ревнителі відкидали навіть і традиційні жанрові канони, мистецькі засоби, прийоми тощо. Так, було безкомпромісно викрито й за-тавровано психологізм, як наскрізь буржуазний пережиток минулого, не прийнятний для нової літератури. Вражаюча некомпетентність, неосвіченість видавалися за найпрогресивніші наукові віяння. М. Доленго рішуче засуджує в літературі психологізм, який, на його думку, «одриває психічні процеси від їх соціального носія», «продовжує у радянській літературі традиції дрібнобуржуазного психологізму чи точніше — психопатологізму»<sup>61</sup>. Доленго дилетантськи змішує найрізноманітніші теорії й трактування («такий психологізм спирається на псевдонаукове ідеалістичне уявлення про психіку соціальної людини бергсоніанського, фройдіянського чи просто нечаївського гатунку») <sup>62</sup>. Слід наголосити, що в такому хвацькому відкиданні психологізму в літературі цей критик не був самотнім. Подібні заяви не раз звучали з уст і теоретиків, і самих письменників. Узагальнюючи становище, О. Білецький вважав відкидання психологізму, «що його так любила література XIX віку», одною з найприкріших тенденцій у тогочасному літературному бутті. В засудженні психологізму дослідник (у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року») справедливо вбачає одну з причин охолодження читачів до нової, зокрема й російської прози: «Психологізм засуджено, здається, занадто рано», і «мимоволі находить сумнів: чи не

<sup>61</sup> Критика.— 1930.— № 5.— С. 63.

<sup>62</sup> Там же.— С. 64.

тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них неподоланих»<sup>63</sup>. Висновок більш ніж переконливий. Вершини психологічної майстерності для значної частини молодих прозаїків були недоступними, і від їх досягнення наша література відмовилася, на жаль, надовго.

Войовниче невігластво, пігілістичне відкидання животворних культурних традицій минулого на рубежі 20—30-х років усе впевненіше утверджували свої позиції. Нетерпимість до незалежної думки, політичні ярлики замість аргументованих професійних суперечок стають звичними на сторінках преси. Від подібних звинувачень, як виявилось, недалеко було й до того фізичного знищення інакомислячих, кращих представників нової мистецької генерації, яке пезабаром почалося. Такі обнадійливі пагони патхпенного революцією молодого письменства було розтоптано.

Варто з особливою увагою простежити, як саме далекоглядніші критики, найталановитіші митці пробували паприкінці 20-х років утвердити вищі естетичні критерії, як намагалися, хоч і зазнали поразки, зупинити наступ спекулятивних вульгаризаторів від літератури, наступ графоманства, тієї халтури, що таки серйозно загрожувала справжній культурі. Темпераментний Микола Хвильовий кидався в найпалкіші журнальні суперечки, не стомлювався справедливо і дуже своєчасно застерігати: «Нове мистецтво утворюють робітники й селяни... Тільки з умовою: вони мусять бути інтелектуально розвиненими, талановитими, геніальними людьми»<sup>64</sup>. У цьому ж руслі прочитуються і стриманіші за інтонацією, але

---

<sup>63</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 2.— С. 128.

<sup>64</sup> Культура і побут.— 30 квіт.— № 17.

пройняті тією ж турботою про рівень і перспективи розвитку української культури статті М. Зерова, О. Дорошкевича, І. Лакизи. Вони зосереджені на проблемах письменницької майстерності, на необхідності плідного засвоєння культурних традицій. Авторі всебічно і глибоко аналізують індивідуальний стиль того чи іншого письменника, вимогливо вказують на художні зриви й огріхи.

Якщо перші пожовтневі роки були часом здебільшого ідейно-методологічних дискусій, гарячих дебатов про завдання і призначення художнього слова, то з середини 20-х поряд з ними постали (а частково їх і потіснили) саме проблеми майстерності митця, володіння ним «секретами поетичної творчості». Ці проблеми зайняли важливе місце і в дискусії 1925—1928-го років. Багато уваги віддавалося їм на сторінках «Червоного шляху», «Життя й революції» — у статтях М. Зерова, О. Дорошкевича, І. Лакизи, у кількох ювілейних оглядах, що з'явилися в періодиці у зв'язку з десятиріччям Жовтня. Так, І. Лакиза 1928 року писав: «Нові проблеми літературні (стиль, його традиція, культурна спадщина, психологія творчості, техніка, тематика), що повстали перед літературою разом з зростанням складності та різноманітності життя, його проявів, спостережень над ним, — складні, вимагають високої культури, глибокого й чутливого спостереження над життям в усій його багатогранності та різнобарвності. Не випадково в ці роки так різко залунало у нас гасло кваліфікації, пошани до минулих культурних надбань, та, кінець кінцем, ревізії деяких наспіх висунутих теорій»<sup>65</sup>. (Втім, знаємо, що вже через кілька років з'являться інші, недосяжні для будь-якої кри-

---

<sup>65</sup> *Лакиза І.* Література жовтневого десятиліття // *Життя й революція.* — 1928. — № 2. — С. 102.

тики вульгарно-соціологічні «теорії» й гасла, що завдадуть літературі непоправної шкоди).

Активно виступав за підвищення письменницької культури, за необхідність серйозного навчання літературному «ремеслу» журнал «Вапліте». Застереження проти розмивання критеріїв художності, проти зниження естетичних вимог під гаслом «ідеологічної витриманості» пролетарських митців було дуже своєчасним. Хоча й тут не обходилося без групових амбіцій, спрощено-ідеологічних тверджень, що «стиль, художня форма та інші елементи художнього оформлення твору не можуть висіти в повітрі, а мусять відповідати вимогам певної кляси»<sup>66</sup>. Однак серйозніших авторів журналу по-справжньому турбувало панування (особливо в плужанських та вуспівських виданнях) вульгарно-соціологічних оцінок художнього твору лише за його «ідеологічною», «класовою» витриманістю, незважаючи на естетичний рівень, безоглядне захвалювання критикою недолугих спроб початківців лише за їх належність до тої чи іншої літературної організації. «Обсерватор» журналу «Вапліте» в огляді «Думки про молоду белетристику» небезпідставно тривожився атмосферою «цілковитої безконтрольності» щодо розвитку молодих письменників, догідливою панегіричністю критики, яка щедро видає аванси пролетарським «Гомерам» і «Толстим». «Замість роботи над художніми творами, роботи важкої й упертої, що вимагає витримки, енергії і часу, молодь кидається по лінії найменшого опертя,— але пишучи твори, виправдується деклараціями, теж зле написаними»<sup>67</sup>.

Упродовж десятиліть розвитку нашої літератури лишалася актуальною й розпочата вже у 20-і роки

---

<sup>66</sup> Вапліте.— 1927.— № 4.— С. 196.

<sup>67</sup> Там же.— С. 194.

боротьба проти фетишизації «теми» твору (мовляв, актуальної, потрібної пролетаріатові, народіві тощо). Про цю небезпеку також прозвіріливо попереджали вапліт'яни: «За загальним переконанням соціально вагтість твору міститься в тематиці твору», саме тема нібито «забезпечує соціально повноцінність художнього твору...»<sup>68</sup> А проте тема, застерігає «Обсерватор» «Вапліте», «не є навіть елементом повноцінності, а тільки бажаним елементом»<sup>69</sup>.

Стаття М. Хвильового «Соціологічний еквівалент» трьох критичних оглядів» за всіх так властивих цьому авторові крайнощів в оцінках і висловах, в кінцевому підсумку також спрямована проти примітивно-вульгаризаторської критики. Особливо дістається Коряковим «каталожним оглядам» сучасної літератури. Хвильовий не зупиняється перед тим, щоб у запалі полеміки, явно не за адресою закинути Корякові... надмірну увагу до формального аналізу (щоправда, невмілого) ті самі ярлики, проти яких він ратує. Але разом з тим письменник виступає проти невмотивованих суб'єктивних оцінок, проти декларативних закликів замість конкретного критичного аналізу твору. Хвильовий своєчасно наголошує на необхідності звернути увагу насамперед на якість художньої творчості: «Звичайно, був час в нашому молодому письменстві, коли приходилось звертати головну увагу на кількість, зовсім не турбуючись за якість. Тепер час інший. Тепер кількість буде рости сама по собі, бо їй дано відповідні умови, а от якість давно чекає допомоги з боку вдумливих критиків»<sup>70</sup>.

---

<sup>68</sup> Там же.— С. 197.

<sup>69</sup> Там же.

<sup>70</sup> Хвильовий М. «Соціологічний еквівалент» трьох критичних оглядів // Вапліте.— 1927.— № 1.— С. 89.

Не можна не підтримати і висловлені Хвильовим застереження проти вияву необґрунтованих, суто смакових (чи й групових, коли йдеться, скажімо, про ваплітян Сенченка, Епіка) симпатій і антипатій. Письменник висуває на перший план критерій художності, об'єктивне поцінування самого тексту твору, а не автора за його належністю до антагоністичного літературного угруповання. Втім, і самому М. Хвильовому, і більшості тогочасних критиків об'єктивність, виваженість естетичних оцінок давалися далеко не завжди. Атмосферу, в якій розвивалася література, кількома роками раніше досить точно схарактеризував, велику частину провини покладаючи при цьому на поточну критику, М. Зеров. «Широке поле невикористаних можливостей і при тому відсутність справжнього учеництва, знаннів, авторської вибагливості, мистецького заглиблення — от атмосфера, в якій виростає наше молоде повістарство»<sup>71</sup>.

Знецінення багатьох основоположних естетичних понять, зневажливе ставлення до таланту, фактичне позбавлення митця права на свободу думки, творчості — всі ці і багато інших сумнозвісних чинників, призвели до непоправних, трагічних наслідків, до відчутного зниження рівня нашої літератури, культури. Можливо, найбільшою мірою це стосується літературно-критичної, теоретичної думки. Високий рівень, заявлений кращими її представниками в 20-і роки, було втрачено. Багато розроблюваних ними проблем тривалий час замовчувалися. Потреба повернутися до цієї нашої блискучої естетичної, філологічної спадщини, ліквідувати в ній білі плями сьогодні якнайгостріша.

Коли йшлося про літературні дискусії 20-х років, дослідники частіше зверталися до їх ідеологічного,

<sup>71</sup> Зеров М. З сучасної української прози // Життя й революція.— 1925.— № 5.— С. 33.

методологічного змісту. Це закономірно, тому що з питаннями про завдання нового мистецтва, його ставлення до дійсності в перші пореволюційні роки було пов'язане визначення шляхів і перспектив розвитку літератури, культури.

Проте здебільшого лишалися поза увагою змістовні й гострі суперечки навколо вужчих проблем, зокрема стильового розмаїття тогочасної літератури, письменницької майстерності. Деяко однобічно трактувалася пізнішими дослідниками і постановка критикою двадцятих років проблеми традицій і новаторства (інакше й не могло бути, коли з наукового обігу власне вилучалися донедавна імена Зерова й Хвильового). Слабкий інтерес істориків літератури, зокрема дослідників історії критики, до проблем стилю в літературі перших повоєнних літ був якоюсь мірою вимушеним. Існувала міцна схема поступового переборення властивих письменникам помилок, збочень і злиття (звичайно ж під тодішнім мудрим державним, партійним керівництвом!) всього талановитого в єдиному руслі соціалістичного реалізму. А письменників, яких з тих чи тих причин «відлучили» від соцреалізму, ніби й не існувало в нашій культурі. Серед них були таланти першорядні...

Простеживши за дискусіями 20-х років, що торкалися проблеми індивідуальних стилів, стильових напрямів (а це потребує значно ширшого дослідження), бачимо, що догматично трактована теорія соціалістичного реалізму не спиралася на кращі досягнення естетичної думки, яка сягнула в 20-і роки такого вражаючого розквіту. Освоєння естетичної спадщини М. Хвильового, О. Білецького, О. Дорошкевича, Д. Загула, а особливо М. Зерова дозволить незрівнянно глибше осмислити цілий ряд естетичних проблем, донині актуальних для української художньої культури.



Андрій Кравченко \*

ЖУРНАЛЬНА КРИТИКА 20-Х РОКІВ:  
ТЕНДЕНЦІЇ МЕТОДОЛОГІЇ

Українська літературна критика першого пореволюційного десятиліття — явище найвищою мірою складне й неоднорідне: глибоко виважені концепції та ідеї зіштовхуються в ній із поверховими «лівацькими» маніфестами та гаслами; професіоналізму нахраписто резонує дилетантство; настояна культура з виробленими поглядами на розвій світового літературно-мистецького процесу ставиться під сумнів з позицій невігласів, які завзято підмінюють естетичний аналіз політичними звинуваченнями та й просто безпардонною лайкою; точаться безконечні дискусії про шляхи розвитку пролетарської літератури, про форму і зміст у мистецтві, традиції і новаторство, ставлення до класичної спадщини тощо, в запалі яких не останню роль відіграють авторські амбіції,— подекуди ці дискусії переростають у банальні сварки, мета яких не пошук істини, а бажання перемогти за будь-яку ціну... Критика 20-х років на Україні при першому ознайомленні вельми хаотична. Але це — животворний хаос, подібний до весняного бродіння соків: у ньому визривала нова естетика, зіштовхувались, апробувались ті художні ідеї, котрі могли піднести національне мистецтво слова на досі не бачену височінь. Це був хаос, із якого закономірно народжуються нові, ще не бачені гармонії. Але живий, неусталений рух естетичної думки було насильницьки зупинено, й ми тепер можемо тільки здогадуватися про те, у що могло б вилитись

---

\* © А. Кравченко, 1991.

кипіння літературних пристрастей того часу, коли б різномірні напрями й тенденції мали змогу вільно розвиватися, конкуруючи у сфері естетичній. А втім, ми ще можемо — і зобов'язані! — уважно вчитавшись у поживклі сторінки тодішніх журналів, зняти з архівних полиць усе те, що сприятиме піднесенню сучасної української літератури.

Періоди бурхливого розвитку літератури супроводжуються активізацією критичної думки, загостреним відчуттям потрібності критики як посередниці між літературою й читачем, вимогливістю до її рівня. Критика, теоретична думка 20-х років багато в чому явно випереджала творчу практику, принаймні свідомо прагнула цього. Утворення кожної літературної групи супроводжувалося теоретичним маніфестом — це одна з характерних особливостей літературного процесу 20-х років. Тоді М. Семенко з наївною категоричністю писав: «Ми перебуваємо час, коли теорія нас врятує»<sup>1</sup>. Чи справдилися ці надії? Питання дискусійне, його іще належить глибоко дослідити. При цьому варто мати на увазі таке застереження: «Ми весь час помилково думаємо, що народ розвивається суверенно, сам собою, а мислителі тільки заднім числом оформляють, переводять у слова знання народного досвіду»<sup>2</sup>. Чи не те ж саме відбувається і у взаємодії критики з літературою? Практика 20-х років дає підстави думати саме так, хоч і не будемо поспішати з категоричними висновками. Різні думки з цього приводу висловлювались і в 20-і роки, точилися гострі дискусії. Своєрідний вододіл проліг між старою літературознавчою

<sup>1</sup> Семенко М. Мистецтво як культ // Червоний шлях.— 1924.— № 3.— С. 222.

<sup>2</sup> Курбатов В. Какими нам быть завтра? // Лит. газ.— 1989.— 8 марта.— С. 3.

наукою і новочасною критикою, представленою так званим вульгарним соціологізмом. Це поняття звично вживати переважно щодо критики 30-х років і певної частини 20-х. Це мало б означати, що існувала й не вульгарна, а власне соціологічна критика. Тим часом публікації 20—30-х років переконують, що такої не було, що «соціологічна метода» почала свій переможний поступ із вульгаризації марксистського розуміння мистецтва, відвертого чи прихованого перегляду його принципів. Маю на увазі ревізію основних положень естетики Г. В. Плеханова та ін.

«Візьмемо зразу бика за роги, поки що в галузі естетики, а потім і етики, і подивимось, чого хоче Плеханов,— пише А. Луначарський у статті «Етика і естетика Чернишевського перед судом сучасності».— Плеханов хоче марксистсько-дослідницького, об'єктивного погляду на речі, він каже: не пропонуйте життю нічого, а пояснюйте життя... Він твердив, що в галузі мистецтва ніколи марксист не повинен вживати слова: мистецтво повинно бути таким-то, а завжди повинен казати: мистецтво таке і ось чому»<sup>3</sup>. Тобто «диктувати свою волю, говорити про те, яким повинно бути мистецтво, цього, каже Плеханов, робити не можна. Ми повинні забути цю думку (підкр. моє.— А. К.); ми хочемо такого ось мистецтва, мистецтво повинно бути ось таким»<sup>4</sup>. Як бачимо, критика у трактуванні одного з основоположників радянської естетики й літературознавства від теоретичного «випередження» шляхів розвитку мистецтва прямо переходить до нової й незвичної функції розпорядника, своєрідного естетич-

<sup>3</sup> *Луначарский А. В. Этика и эстетика Чернышевского перед судом современности // Вестник Коммунистич. Академии.— 1928.— № 25 (1).— С. 25.*

<sup>4</sup> *Там же.— С. 24—25.*

ного «трибуналу». В цьому думки А. Луначарського найтіснішим чином перегукуються з рапівською і напостівською доктриною, з пролеткультівськими уявленнями про мистецтво, зі статтями Л. Авербаха, В. Фріче та ін. Навіть лексика праць Луначарського має помітний відтінок імперативності, категоричності, прокурорського тону: «Чернишевський перед судом сучасності» або таке ось міркування із «Тез про завдання марксистської критики»: «...Ніяким чином не можна вважати, що пролетаріатові властиво лише констатувати зовнішні факти, розбиратися в них. Від справжнього закінченого марксиста ми вимагаємо ще певного впливу на це середовище. Критик марксист не літературний астроном, що пояснює неминучі закони руху літературних світил, від великих до найдрібніших. Він ще й боєць і будівник. В цьому розумінні момент оцінки повинен бути поставлений в сучасній марксистській критиці надзвичайно високо»<sup>5</sup>.

Таким чином, критика, за А. Луначарським, повинна, мусить стати на шлях «виписування рецептів на спасеніє душі» (Леся Українка), що суперечить у найістотнішому, етичному аспекті поглядам основоположника марксистської естетики Г. В. Плеханова. Заперечує, хоч і не прямо, і установки В. І. Леніна. Єдина суто літературна рецензія Леніна на книгу А. Аверченка «Дюжина ножів у спину революції», написана в 1921 році, цікавий зразок марксистського трактування літературних явищ. Ленін приходить до висновку про доцільність і необхідність передруку в Країні Рад окремих оповідань цієї «талановитої книги», написаної відкритим ворогом революції. Твори Аверченка оцінено дуже високо

---

<sup>5</sup> *Луначарский А. В. Тезисы о задачах марксистской критики // Новый мир.*— 1928.— № 6.— С. 190—191.

і об'єктивно, Ленін користується передусім естетичним критерієм, не підмінюючи його політичним чи ідеологічним<sup>6</sup>. У максимах Луначарського 1928 року такий підхід стає просто немислимий. Тим часом саме вони найповніше відповідали магістральному шляху становлення методології нової критики, яке в цілому завершилось уже наприкінці 20-х років.

Ю. Меженко мав цілковиту рацію, коли писав у статті «На шляхах до нової теорії»: «Природним було те, що переоцінювання мистецтва почалося не з творів, а з теорій. Шукали правильного, здорового принципу, вульгарно кажучи, шукали гасла, щоб кинути його масі, що прагнула творчості і не мала в цьому ясної провідної думки. Таке гасло було знайдено яко: а) свідомо-класовий зміст та б) агітреволюційна тема. І слідуючим кроком заперечення старому було усунення попередньої філософії мистецтва, що робила для нового творця надто складним і процес творення, і процес споживання. Не буду нагадувати тут етапи шукань, бо по виході з тих засад все пішло цілком послідовно і бездоганно логічно»<sup>7</sup>. Справді, дальший розвиток соціологічного методу, спрощення марксизму в питаннях мистецтва, редукція естетичного начала й пристосування його для ширвжитку йшли бездоганно логічно.

Ось типова оцінка стану й рівня української критики тих часів, що її залишив І. Лакиза у статті «Яків Савченко — критик»: «Загальновідома істина, що українська критика дуже бідна, малозмістовна. А надто відчуваємо це тепер, коли наша доба висуває критику на чільне місце як потужного організатора культурно-мистецької думки, по-перше, а по-друге,

<sup>6</sup> Детальніше див. про це: *Куницьн Г. И. Ленин-критик // Наш современник. — 1984. — № 4.*

<sup>7</sup> *Меженко Ю. На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 203.*

як посередника між масовим новим читачем, письменником та письменством»<sup>8</sup>.

І далі: «Тут ми маємо на увазі не критику взагалі, а критику марксівську, з широким полем творчості, з широкими перспективами, природно найрозумілішу та й найприступнішу масовому споживачеві культури. На жаль, такої критики не маємо. Маємо тільки перші, часто невдалі, іноді лише оригінальні спроби та перші кроки її. Через те кожний факт у критиці, хоча й найдрібніший, але що свідчить хоча б про наближення до марксівського освітлення літературних явищ, ми мусимо вітати й усіма способами підтримувати, допомагаючи йому, кінець кінцем, перетворитися на щось більше й ґрунтовніше. Адже ж це дарма доводиться так часто чути скарги на те, що немає в нас культурної критики»<sup>9</sup>.

Категоричність цього твердження викликає подив, оскільки в той час активно працювали у критиці М. Зеров, О. Дорошкевич, О. Білецький. Але І. Лакиза не марно попередив, що має на увазі не критику взагалі, а «марксівську», вкладаючи в це поняття специфічний зміст. Вона єдина має взяти на себе роль координатора, ідеологічного куратора літератури. Помітним представником такої критики автор вважає Я. Савченка, постать якого з відстані часу можна оцінити майже однозначно — як одного із зачинателів вульгарно-соціологічної критики в нашій літературі.

Деталізуючи своє розуміння «культурної» критики, І. Лакиза пише: «...Треба сказати, що українська марксівська літературна критика не має традицій, не має попередників, парешті, не має, і це найголовніше, марксівської критичної науки»<sup>10</sup>. Як бачимо, досвід

<sup>8</sup> Життя й революція. — 1927. — № 7, 8. — С. 105.

*Там же.*

*Там же.*

І. Франка, Лесі Українки, М. Драгоманова, П. Куліша та багатьох інших класиків української літератури не мав, на думку автора (як і його численних однодумців у 20-і роки), ніякого значення для нової «культурної» української критики, — вона виростала з іншого кореня, відкидаючи «немарксівські» традиції, приречені на відмирання.

Було б, утім, помилкою спрощувати, примітивізувати стосунки нового і старого в літературознавстві та критиці 20-х років. Певну ясність вносить у це питання програмна стаття Б. Якубського «До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства». В ній, зокрема, читаємо: «... Ми повинні дати відповідь, нащо людині література, себто, які соціальні потреби вона задовольняє і, далі — як, через які специфічні засоби вона це робить.

Це — головне завдання науки, і через те ми серед теперішніх метод літературознавства висуваємо на перший план методу так звану соціологічну, чи, краще й точніше, — марксівську»<sup>11</sup>.

Обгрунтовуючи пріоритет соціологічного аналізу, Б. Якубський не відкидає «старі методи літературознавства», а переглянувши їх, не визнає «ані за одною з них права на назву і ролю єдиної основної методи»<sup>12</sup>. Дослідник уточнює цю думку: «Але, як це виявилось з нашого розгляду, ми не заперечуємо частини з цих колишніх метод, як дуже потрібних засобів літературознавчої аналізи. Ми нічого не можемо, на думку нашу, взяти від таких старих метод, як етична, публіцистична, історично-політична, історична, естопсихологічна та еволюційна, себто, відкидаємо рівно половину з... дванадцяти «метод». Решту шість метод — естетичну, психолого-біографічну,

---

<sup>11</sup> Життя й революція.— 1927.— № 1.— С. 54.

<sup>12</sup> Там же.— С. 62.

культурно-історичну, порівняльну, філологічну та так звану «формальну» ми вважаємо за потрібне і корисне використати як певні допоміжні й додаткові аналітичні засоби до основної марксівської методи»<sup>13</sup>. Далі автор детально пояснює, «якою мірою і яким способом треба використовувати кожний з цих ще актуальних для літературознавства засобів дослідження», підкреслюючи: «Ми прийшли до висновку, що основна і синтезуюча метода літературознавства є соціологічна, чи марксівська, метода. Вона, за Плехановим, перекладає літературний твір з мови мистецтва на мову соціології, встановлює соціологічний еквівалент літературного явища. Це є останнє тлумачення, що його вимагаємо ми від літературного досвіду»<sup>14</sup>.

Перед нами — одна з численних розробок методологічних засад нової науки про літературу, а саме тієї, що згодом виробила універсальний для всього поштовтневого мистецтва, включаючи й мистецтво слова, метод соціалістичного реалізму. Ототожнення «соціологічної методи» з марксівською, а отже — генералізація її невдовзі призвела й до генералізації вульгарно-соціологічного «методу», коли стали не потрібні й «допоміжні аналітичні прийоми», і критика, не утруднюючи себе естетичним аналізом, заговорила винятково про соціальну спрямованість твору, причому вульгаризуючи її.

Б. Якубський іще наполягає, щоб соціологічний аналіз вінчав усебічний розгляд літературного твору: «Тільки після філологічної аналізи літературного твору, після уважного й детального вивчення всіх складових елементів його зовнішньої форми, після знаходження міцного зв'язку формального й ідейно-

---

<sup>13</sup> Там же.

<sup>14</sup> Там же.



го скарбів літературного твору з психологією соціальної групи, що через індивідуальність письменника його утворила, після виявлення всіх можливих зв'язків та обумовлень літературного явища його культурно-історичним оточенням, та, нарешті, після всебічного обліку можливих впливів та запозичень у ньому, які ще міцніше в'яжуть літературне явище з його життєвим джерелом, з базою, витвором якої він з'явився, тільки після всього цього може й повинен дослідник літературного явища звернутися до того перекладу мови художніх засобів та образів на мову соціології, про що ми вже говорили. Тоді це буде закінчений будинок наукового досліджу»<sup>15</sup>. Завдання, як бачимо, широкі. Але такий підхід таїть у собі небезпеку абсолютизації соціологічної домінанти, коли решта «метод» виявляються просто непотрібними.

Прибічники «соціологічного» методу вульгаризували його, всіляко підкреслюючи, що естетичні студії над ідейно ущербними з їхнього погляду творами — марна річ, зацяття шкідливе, мало не аморальне, тожohne співчуванню творові, написаному не з тих, коли не з ворожих, позицій. Такий підхід закріпився і зберігав силу до останнього часу. За прикладами не треба далеко ходити. Досить згадати думки М. З. Шамоти з приводу «Собору» О. Гончара, історії осудження ряду творів І. Чендея, І. Білика, Є. Гуцала, Вал. Шевчука, Ю. Мейгеша, історію чотирьохлітнього гальмування публікації роману М. Стельмаха «Чотири броди», в якому було тільки зачеплено трагедію штучного голоду на Україні у тридцяті роки, тощо.

Теза про другорядність естетичного аналізу у 20-і роки не була такою поширеною у критиці, як

---

*Там же.* — С. 65.

у 30-і (з нею активно полемізували, що стало неможливо згодом), та все ж і в той час завдала чимало шкоди розвою нашої літератури. Саме генералізація соціологічного методу (який мав здатність легко переходити у вульгарно-соціологічний) часто визначала роль письменника та його творчості лобовим запитанням: з ким він, із робітничим класом і селянством, отже, з народом,— чи проти? Це запитання адресувалося й до тих письменників, які не дожили до світлих часів революційних перетворень, а отже, й не могли відповісти на нього.

Демократична спрямованість і загальнолюдський гуманізм, якими була виразно прикметна класична творчість, скажімо, М. Коцюбинського, не задовольняли тих критиків, які дивились на літературні надбання попередників крізь вузьку амбразуру класовості. «...Визнаючи необхідним студіювати кожного письменника в себ і чн о, першим питанням з а р а з рахуємо питання про його соціально-політичний напрям, яко письменника. З цим питанням підходимо ми зараз і до Коцюбинського: з нами він чи проти нас?»<sup>16</sup>,— пише О. Попів у статті «Михайло Коцюбинський (з нагоди десятиріччя його смерті)». «На сторінках харківської «Книги»,— відзначає критик,— т. В. Коряк забиває осикового кілка в домовину «національної» української літератури»<sup>17</sup>. О. Попів наводить прикметну цитату із статті В. Коряка: «Є просто смертельно стомлені люди, що виходять із бою і заявляють, що вони не беруть участі в соціальній боротьбі... Вони силкуються в мистецтві знайти забуття, схватися від життя...» Вони «не цураються і соціальних мотивів і дають їх між іншим, аби

<sup>16</sup> Червоний шлях.— 1923.— № 2.— С. 184.

<sup>17</sup> Коряк В. Мотиви соціальної боротьби в сучасній українській літературі. Кінець нової української літератури // Книга.— 1923.— № 1—2.

це не було лише на шкоду художності, яка є головним, мовляв, у мистецтві. Бо ж мистецтво є мистецтво, а не шевство. Колись Пачовський іще мовив: штука є штука,— я не прую туди жадних ідей»; Косинка «дав непоганих кілька шкідців з часів горожанської війни... Виклад об'єктивний до того, що читач не розбере — за кого є власне автор — з революцією чи проти неї, чи споглядає, як стороння людина?»<sup>18</sup> Погоджується О. Попів беззастережно лише з останніми словами цитати, адресуючи їх до творчості Коцюбинського: «З революцією чи проти неї» був би Коцюбинський, коли дожив би до наших днів? З нами він, чи проти нас, чи «споглядав» би, як стороння людина?.. Ці питання ми мусимо поставити перед собою, коли хочемо в'яснити,— де зараз місце Коцюбинському-творцеві: в тій домовині, де лежать Пачовські та Косинки, що в ній осикового кілка забивається, чи таки — з нами він буде, не дивлячись на десяту річницю смерті людини-Коцюбинського?..»<sup>19</sup>

Творчість М. Коцюбинського, як бачимо, пильно перевірялась тут на «соціальність»; творчість Г. Косинки за цим критерієм оцінювалась однозначно...

Драматизм і трагізм суспільної та літературно-мистецької ситуації 20-х років полягає, на нашу думку, в тому, що поряд із стрімким розвитком процесів демократизації, зростання самосвідомості народу, українізації, культурного піднесення розвивалися і процеси зміцнення авторитаризму, що нагромаджував сили, відпрацьовував тактику і стратегію, готується до репресивних актів, які й вирішили долю революційного піднесення в суспільстві та культурі, поставили всі крапки над «і» в літературно-мистець-

---

<sup>18</sup> Книга.— 1923.— № 1.— С. 9—10.

<sup>19</sup> Червоний шлях.— 1923.— № 2.— С. 183.

ких дискусіях простими й безвідмовними методами волонтаризму.

Можливість саме такого напрямку літературного розвитку відчували окремі дослідники ще на початку 20-х років. У згадуваній вже статті Ю. Меженка «На шляхах до нової теорії» читаємо: «...Самоцінний зміст» це не що інше, як та ж сама абстрактна «річ в собі», «мистецтво для мистецтва», містична плутанина, де, замість відкинутого поняття краси, естетики, підставлено слово ідея». Кінець для таких теорій один: знівечення поняття «ідеологія» і новий містицизм, в який вже пірнули теософи та якого так прагне маса не тільки так званої інтелігенції, але й правдивих культурних кол»<sup>20</sup>. Це міркування критика, хоч і належить до теоретичних «філософствувань», дуже цікаве передбаченою можливістю нового містицизму, закладеною в абсолютизації змісту, «ідеології» — того явища, проти якого виступають сучасні дослідники, викриваючи міфологічний характер методу соціалістичного реалізму.

Стаття Ю. Меженка заслуговує на увагу ще в кількох своїх точних і вичерпних формулюваннях процесу становлення літератури й критики перших повоєнних років. «Револьюційна доба традицій не шукає. Старе — для історії, ми — в сучасному, сучасне — ще не бувало, і тому мистецтво сучасності має бути ще небувалим. Звідси простий шлях до всіх тих численних експериментів, що робилися за цей час в револьюційних майстернях, пролеткультгах, ревстудіях і т. ін. Конкретного надбання на перший погляд ніби нема, але, по суті, ідеологічно виконано тяжку, великого значення, роботу. Досягнуто те, що вироблено критерія для оцінки минулого мистецтва.

---

<sup>20</sup> *Меженко Ю.* На шляхах до нової теорії // Червоний шлях. — 1923. — № 2. — С. 208.

Цей критерій не є плід одного творця якоїсь групи, школи, течії. Цей критерій справедливо можна назвати критерієм класової свідомості. Інша справа, чи він бездоганно науковий, а може, він хибує на різні деталі». І тут автор дає дуже точну формулу, яка підсумовує основну етичну установку часу: «Суть глибша. Краще твердо помилятися, ніж хитатися і вагаться не творючи. І в цьому — виправдання сучасності»<sup>21</sup>. Саме тут слід шукати коренів «романтизації помилок» (Ю. Щекочихін), такої властивої для новочасної героїчної концепції людини, що активно творилася в 20-і роки. Тут криється джерело сумнозвісної і досі актуальної «активної життєвої позиції», «життя як діяння». Звідси ж бере початок і ворожість, суспільна недовіра до інтелігенції, до її вагань і хитань, що впливали, звичайно, не з нерішучості, а через неприйняття спрощеності, однозначності, примітивності. У цій моральній формулі заховано й одну з головних причин наступної перемоги вульгаризаторських методів у літературі.

Розглянемо соціологічну критику в дії. Ось рецензія П. Христюка «Соціальні мотиви в творчості В. Сосюри (В. Сосюра: «Сьогодні». Поезії)», надрукована в журналі «Червоний шлях». Автор піддає гострій критиці «соціальний песимізм» Сосюри, із класових позицій, відверто нехтуючи естетичні засади, осуджує настрої суму, втоми, роздратування, розгубленості, викликані у поета відлигою непу, що прийшла на зміну терору воєнного комунізму й пов'язаному з ним романтичному піднесенню. Звертаємося до цієї рецензії передусім тому, що в ній сформульовані уявлення автора про соціально відмінне «сьогодні» різних класів та груп тогочасного суспільства. Характеристика «поточного моменту», яку дає

---

<sup>21</sup> Там же.— С. 203.

П. Христюк, типова для соціологічної критики: вона абсолютно політична. На думку П. Христюка, «сьогодні» різних суспільних кіл — неоднакове: «Коли відповідати загально, то сьогодні ми маємо продовження класової боротьби в еволюційних формах, в рямцях пролетарської диктатури, в капіталістичнім зовнішнім оточенні, в сусідстві «липкого» непу»<sup>22</sup>. Ставлення П. Христюка до непу, як і до інших ворогів нового суспільства, — органічно виросло і з логіки соціологічної доктрини в критиці, і з панівного соціально-психологічного настрою революційних мас.

Класовий підхід до особистості та її діяльності у 1937 році вже вважався карним злочином — тоді спрацьовували інші, не менш надійні важелі й чинники для репресивних заходів («ворогам народу» головним чином інкримінувалися антирадянська діяльність, участь у змовах, фракціях, шпигунство тощо), оскільки вважалося, що класове питання на той час було розв'язано. 20-і роки з їхнім чітким класовим підходом до людини і творчості, в тому числі й літературної, готували ідеологічний ґрунт для майбутніх масових репресій.

Ось як уявляє критик збірки «Сьогодні» класове наповнення тодішньої суспільної дійсності:

«Почнемо з пролетаріату. Яке його «сьогодні»? Ми знаємо, що робітнича кляса України буде сьогодні господарство, змагається до створення нової культури, маневрує в надзвичайно складних внутрішніх і міжнародних обставинах, намагаючись не спустити з ока перспективи світової пролетарської революції.

Які психологічні пастрої відповідають такому ста-

---

<sup>22</sup> Червоний шлях. — 1926. — № 2. — С. 130.

новищу пролетаріату на Україні (та й в цілому Радянському Союзі)?

Ми знаємо, що, незважаючи на труднощі «мирної» боротьби, пролетаріат, одначе, не тратить віри в свою перемогу, в перемогу соціалізму, бо перед ним стоїть велике класове, інтернаціональне історичне завдання: звалити старий світ і збудувати новий»<sup>23</sup>.

І далі: «Робітнича кляса добре відчуває, що від сьогоднішніх труднощів нема чого вдаватися в розпуку, нема чого розгублюватись. Тим більше, що вони (ці труднощі) не є несподіванка, що про них робітнича кляса знала добре і вчора, і перед революцією. К. Маркс кілька десятків років тому писав про те, що пролетаріатові не вдасться одразу організувати соціалістичне суспільство, що він змушений буде перейти через довгу переходову добу. Робітникам доведеться пережити 15, 20, 50 років громадянських воєн і битв народів, щоб змішити суспільний устрій і себе,— говорив він»<sup>24</sup>.

Отже, і в часи непу орієнтація на світову революцію, як обов'язкове й невідкладне завдання пролетаріату, на перманентну громадянську війну не була знята з порядку денного і активно пропагувалася, зокрема, й тією частиною критики, яка сповідувала «соціологічну методу». За таких обставин від літератури вимагалось передовсім бадьорих закличних маршів, стройового оптимізму, віршованих гасел, які стимулювали б ентузіастичний настрій мас, підупалий по тому, як керована В. І. Леніним партія зробила крутий поворот від політики воєнного комунізму до непу. Бадьористі мажори загалом трактувались як визначальна риса пролетарського мистецтва і пролетарської культури. Ця традиція зберігалася

---

<sup>23</sup> Там же.

<sup>24</sup> Там же.

до недавніх часів, коли теоретики робітничої прози саме в такій тональності мислили про поетику, скажімо, «робітничого роману», що не виключало, зрозуміло, й настанов на гостроту конфліктів, яка мала виразнювати все той же мажор неодмінної, «історично обумовленої» перемоги прогресивного начала в фіналі.

У часи «методологічної плутанини» і «методологічних помилок», що ними було позначене «методологічне будівництво» (Б. Якубський), обґрунтовувалось у критиці й поняття «класова етика». Б. Якубський, зокрема, писав: «Молода кляса, що тільки-но вийшла на історичну арену, ще не встигла виробити своєї клясової етики, ця етика... — в процесі народження. Вона свого часу утвориться та викристалізується, але це не має безпосереднього відношення до науки про літературу. До самої літератури це, певна річ, має велике відношення; в ній у низці побутових та психологічних творів яскраво відіб'ється свого часу особлива «пролетарська етика»<sup>25</sup>.

Нова пролетарська етика відкидала загальнолюдські цінності, загальнолюдську мораль. Будь-які акти насильства виправдовувалися з моральної точки зору.

Під сумнів ставиться й саме право поетове на вільне творче самовираження, згідне з його унікальним світовідчуттям. Він мусить обов'язково дивитися на дійсність «очима робітничого класу» — цей погляд здавався тодішнім дослідникам літератури ширшим за погляд з точки зору загальнолюдської. Звужувався простір, що його вмщали письменницькі виднокла; звужувався час (усі були або мали бути «дітьми Жовтня», свідомо розривався зв'язок часів) — вже

<sup>25</sup> Якубський Б. До взаємин марксівської методи з старими методами літературознавства // Життя й революція.— 1926.— № 1.— С. 59—60.



тоді були ентузіасти, які розмотували колючий дріт, відділяючи пролетарське й вороже, не здогадуючись про те, що невдовзі й самі можуть опинитися за огорожею не духовних — цілком реальних концтаборів. Не здогадувались і про те, що найвищі досягнення «соціологічної методи» (котра від самих початків була вульгарно-соціологічною і ніколи іншою), такі, як теорія соціалістичного реалізму й поняття «пролетарський письменник», можуть бути взяті під сумнів як відверто безглузді й антигуманні.

Гостра критика поезії В. Сосюри, в якій чувся біль, сумнів, каєття, мотиви шукання сенсу життя, звучав задушевний ліризм,— була виявом типового ставлення до поета з боку представників «соціологічної методи». Це підтверджено і в огляді Ф. Якубовського «Ілюстрований журнал на Україні («Всесвіт» і «Глобус» за 1926 рік)». Розмірковуючи про журнальну лірику, цей критик пише: «І хіба хоч трохи пасує до загального стилю «Всесвіту» отакий Сосюра, зажурений, увесь у сумовитих згадках:

Коли потяг удаль загуркоче,  
пригадаються знову мені  
дзвін гітари у місячні почі  
поцілунки й жоржини сумпі —

і далі, далі, таке вже знайоме, за що ми гудимо Сосюру, читаючи такі твори на сторінках «товстих журналів» і аж ніяк не прощаємо їх ні авторові, ні редакції журналу ілюстрованого»<sup>26</sup>.

Не треба думати, що тодішня критика не визнавала таланту В. Сосюри, не помічала його популярності. Свідченням глибинного розуміння творчості поета є окремі спостереження з відгуку на його книжку «Коли зацвітуть акації», надрукованого в журналі

---

<sup>26</sup> Життя й революція.— 1927.— № 1.— С. 118.

«Молодняк» 1928 року. Ці рядки, підписані криптонімом В. М., варті того, щоб залишитися в історії сосюрознавства: «Сосюру зараз знають і люблять на Україні чи не найбільше з усіх сучасних українських поетів... Він не проблема, він факт,— він нічого не шукає, він просто переживає своє оточення, ні од кого не криючись зі своїми ваганнями й смутками. У нього нема лабораторії, він поет міських вулиць і повітових садів, заводів Донеччини і пам'ятних боями станцій. В літературу його внесла хвиля громадянської війни — і він, як ніхто перед ним ні в українській, ні в російській літературі, зумів показати, відобразити всією своєю творчістю свою рідну стихію. Трудно знайти де-небудь аналогічне явище,— навряд чи застала хоч одна література світу такої стихійності й чужості, такої безпосередності й конкретності в поезії... Тільки Сосюра показав нам громадянську війну з середини»<sup>27</sup>. Цим пояснює В. М. виключно м'яке ставлення до Сосюри з боку критики, яка трактувала його як поета ретроспективного, котрий піднявся до висот світової лірики, зобразивши громадянську війну, а потім зійшов на манівці індивідуалізму, периферійних поетичних тем. «Оспівавши неповторно революцію, він поволі перейшов на теми свого особистого життя, кохання, радості й смутки... Він — Сосюра — ...назавжди лишився повітовим поетом»<sup>28</sup>. Про збірку «Коли цвітуть акації» В. М. пише: «Це книга не поезій сучасного українського поета, це книга романсів на теми кохання, на яких zostався вже тільки відблиск «огненного минулого...»<sup>29</sup>. В. М. робить загальний висновок про те, що «Сосюра, поза всім величезним зна-

---

<sup>27</sup> Молодняк.— 1928.— № 11.— С. 74.

<sup>28</sup> Там же.— С. 75.

<sup>29</sup> Там же.

чинням його перших книг, поет глибоко провінціальний і консервативний і інакшим бути поки що не хоче»<sup>30</sup>.

Рефлексії таких уявлень про лірику Сосюри 20-х років панували в історії літератури до останнього часу. Є всі підстави твердити, що В. Сосюра відтворив і з с е р е д и н и й період непу, з такою ж глибиною, точністю й безпосередністю передавши домінуючі настрої революційної маси, як і в своїх творах періоду громадянської війни. Поет як ніхто показав не тільки неприйняття непу суспільною психологією, а й приреченість нової економічної політики, що впливала з цього неприйняття. В цьому Сосюра щирий і безпосередній. Він залишався самим собою впродовж усього творчого життя, за винятком тих випадків, коли починав виконувати «соціальні замовлення». «Соціологічна метода» в даному разі деформує і розуміння творчості поета, і саму його поезію.

Оцінки, дані творчості В. Сосюри у 20-і роки, прямо перегукуються з офіційними інвективами на адресу вірша «Любіть Україну», але висновки, зроблені в іншому суспільно-культурному контексті, не були вже «м'якими» — вони прикметні похмурою категоричністю. «Соціологічна метода» в добу сталінського свавілля стала надійним інструментом зруйнування культури.

Із 20-ми роками справедливо пов'язують культурне відродження, але ми підкреслюємо, що саме тоді, у 20-і, визрівали ті негациї, які згодом (і не лише завдяки злій волі Сталіна та його оточення), у силу об'єктивної своєї запрограмованості, перейшли в гасла на знищення ворогів народу.

Неважко простежити, як міцніли вольові, імперативні інтонації в голосах прибічників «соціологічної

---

<sup>30</sup> Там же.— С. 77.

методи» в критиці. Визначаючи завдання пролетарського реалізму, Б. Коваленко, один з найактивніших вульгаризаторів у критиці, писав, що пролетарський реалізм *«мусить (підкрелення тут і далі моє.— А. К.) відобразити побут і типи трьох основних чинників суспільства: пролетаріату, селянства й революційної, зокрема комуністичної інтелігенції, не виключаючи звичайно з свого овиду й інших верств, але приділяючи їм увагу залежно від їх значення в реальному житті»*<sup>31</sup>. Розвиваючи цю думку, С. Щупак у статті «На рейках пролетарської творчості» писав: «Відображувати, відповідно до їх значення, можна навіть непманів. Але коли непманів можна, то робітників повинно брати за об'єкт тематики... Наше письменство не виконає своєї соціальної функції, що *вимагає* від нього доба, коли воно не допомагатиме пролетаріатові в його боротьбі. Наша література *повинна* допомагати робітникові пізнавати самого себе як представника класу та як індивіда з певними позитивними й негативними рисами. Література *повинна* відтворювати робітничий побут, спрямовуючи його на шлях революціонізування. Так само велетенські змагання робітників з усіма перешкодами і труднощами в царині економіки повинні мати своє художнє відображення. Отже, пролетарський письменник *мусить* дати досить робітничої тематики... Брак такої тематики — це прогалина, яку в майбутньому він (ідеться про І. Микитенка.— А. К.) повинен заповнити»<sup>32</sup>. За оцінкою С. Щупака, І. Микитенко «раз у раз збивається з рейок реалізму ...на манівці романтизму і навіть психологізму»<sup>33</sup>.

<sup>31</sup> Коваленко Б. Перший призов. Цит. за ст. Щупак С. На рейках пролетарської творчості // Життя й революція.— 1928.— № 12.— С. 132.

<sup>32</sup> Щупак С. На рейках пролетарської творчості.— С. 132.

<sup>33</sup> Там же.— С. 138.

Відзначаючи проблемність творів І. Микитенка, С. Щупак полемізує з критиком І. Айзенштоком, який бачить саме у проблемності «споріднення» І. Микитенка з В. Винниченком. С. Щупак проводить різку межу між цими авторами: «Микитенко ставить проблеми як ідеолог, а Винниченко переважно ставить суто психологічні проблеми, навіть абстрагуючись спеціально від свого світогляду»<sup>34</sup>. На думку критика, І. Микитенко — «письменник-ідеолог», що для літератури є важливим насамперед. Що ж до психологізму, то його вульгарно-соціологічна критика вочевидь трактувала як явище не те що небажане, а навіть шкідливе.

Саме таке ставлення до психологізму виявляє Я. Савченко у статті «З поточної художньої літератури», хоч і оцінює його не так категорично. На думку критика, «психологічна метода» повинна мати «насамперед соціально-виховне скеровання і завдання пізнати класову людину в соціальній практиці»<sup>35</sup>. Психологізм, скажімо, оповідань Л. Первомайського неприйнятний для критика передовсім тому, що «мотивація його — мало соціалізована»<sup>36</sup>. Ось приклад — один з моментів аналізу оповідання Л. Первомайського «Хвороба після одужання». Сюжет його простий: одужавши після довгої хвороби, комсомолец Яків довідується про смерть матері й божевілля сестри. Він знову захворює, причина хвороби — неспокійне сумління, поширена колізія між громадськими інтересами і родинними обов'язками («Яке жорстоке наше життя й яка жорстока наша революція — забрала мене, й я не знав, що забираю частину чужого життя»). Л. Первомайський скоро й вирішує

<sup>34</sup> Там же.— С. 133.

<sup>35</sup> Савченко Я. З поточної художньої літератури // Життя й революція.— 1928.— № 10.— С. 83.

<sup>36</sup> Там же.— С. 84.

цей конфлікт: Яків заспокоює своє сумління («Це так і треба... При чому тут революція? Революція не має часу розбиратися у сімейних справах»). Коментар Я. Савченка цілком в дусі «соціологічної методи»: «Справді-бо: революціонер-комуніст інакше й не може розв'язати такої старої як світ колізії. Він би навіть і думати над нею не став би, так само як не довго думав і комуніст Первомайського. Такі випадки революційне мислення розв'язує саме в даному напрямку»<sup>37</sup>. Психологічна розробка цього конфлікту, як видно, мало важить для критика. Тим часом саме психологізм став найвиразнішою ознакою творчого обличчя Первомайського-прозаїка.

Ставлення літератури й соціологічної критики до психологізму було в 20-і роки майже однозначним. Так, О. Білецький у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року» зазначав: «Поруч шукання зовнішньої динаміки (сюжету.— А. К.) йшло відкидання «психологізму», що його так любила література ХІХ віку. Колись, щоб похвалити письменника, за нього говорили: «Він — великий психолог». Тепер настали часи, коли психологічна аналіза стала річчю, гідною осуду»<sup>38</sup>. Вчений висловлює слушну думку щодо причин зневаги до психологізму в тогочасній прозі (а відтак і критиці): «Мимоволі знаходить сумнів: чи не тому психологізм засуджено, що це скидає з письменників багато труднощів, для них неподоланих»?<sup>39</sup>.

Поза увагою критики лишилися проблеми психології маси, індивідуальності, фундаментальні властивості людської психіки. Натомість витворювався нормативний тип позитивного героя (в сучасній нау-

---

<sup>37</sup> Там же.— С. 84.

<sup>38</sup> Червоний шлях.— 1926.— № 2.— С. 128.

<sup>39</sup> Там же.

ці його не без підстав характеризують як міфологічний, титанічний), котрому властиві певні однозначні почування. Це тип завойовника, нещадного до будь-якого відступу од ідеї всесвітньої революції, ортодоксально революційного в усьому, тип аскета, заснований на нелюдській дисципліні, в жертву якій без найменшого вагання приносилося будь-що і будь-хто: батьки, діти, близькі, власне життя тощо. Для такого героя основною метою була боротьба з ворогом — чи з білими бандами, чи з непманами, чи зі стихіями, чи з власними недоліками. Герой був винятково романтичний, усе його життя без залишку присвячувалося здійсненню подвигів в ім'я революції. Він досить повно відповідав суспільній атмосфері 20-х років, тому тривалому етапові «кризової свідомості» в соціальній психології, котра за суттю своєю була ворожою «мирним» шляхам розвитку. Воспізовані, «бойові» методи переходили в пародне господарство, у побут, проголошувалися гасла завоювання й підкорення природи, завоювання всезагальної грамотності, культури тощо. Цим завданням відповідала й сувора регламентація людського життя: аскетичний побут, колективізм як заперечення життя особистого, сім'я лише як «бойова спілка одностудців» і т. ін. Усі ці мотиви активно розроблялися тогочасною літературою, ставали провідною тенденцією суспільного розвитку.

В такому контексті розуміння психології конкретної людини спрощувалося, вульгаризувалося, індивідуальність приписувалася в жертву «потребам народу». Життя розглядалося винятково як боротьба, бойові дії на різних «фронтах»: «Наша державність та економіка своєчасно опанувала нові, складніші форми боротьби. Але більш ускладнено цей процес відбувався на культурному фронті. Одна з ділянок цього фронту, художня література, особливо болюче

відчувала перехід на нові... форми творчості і боротьби»<sup>40</sup>.

Але повернемося до полеміки С. Щупака з І. Айзенштоком стосовно ідеологічних проблем і психологізму в літературі. Не всі тодішні дослідники услід за С. Щупаком зводили творчий метод В. Винниченка до психологізму. Автор статті «Винниченкова «Сонячна машина» Г. Овчаров пише: «Сонячна машина» — це ідеологічний роман... «Сонячна машина» дає нам в першу чергу думки й світогляд...»<sup>41</sup>. «Ідеологічною» сприймалася навіть форма роману: «...Ми мусимо приймати її («Сонячну машину». — А. К.) не як символічний твір, а як справжній реалістичний, причому реалістичний-ідеологічний»<sup>42</sup>. Тут Г. Овчаров полемізує з О. Білецьким, який вважав роман В. Винниченка символістичним відображенням СРСР<sup>43</sup>. На думку Г. Овчарова, О. Білецький «пішов просто за вказівками Винниченка в його «одвертому листі», що в ньому він пропонує широкому загалу розуміти його «Сонячну машину» як втілення ідеалів і принципів нашої революції, весь роман в цілому, як художній відбиток СРСР»<sup>44</sup>. Г. Овчаров інакше розумів «основну установку» «Сонячної машини»: «Не нашою революцією зайнятий Винниченко в своєму романі, а *самим собою* (підкреслення наше. — А. К.), не в смислі колупання в своєму особистому «я» (це також займає своє місце), а в тому смислі, що Винниченко робить певні підсумки свого ідеологічного шляху, дає досить розгорнене накреслення принципів того світогляду, що склався у Вин-

---

<sup>40</sup> Декларація ВУСППу // Молодняк.— 1928.— № 1.— С. 151.

<sup>41</sup> Молодняк.— 1928.— № 4.— С. 88.

<sup>42</sup> Там же.

<sup>43</sup> Білецький О. «Сонячна машина» В. Винниченка // Критика.— 1928.— № 2.

<sup>44</sup> Там же.— С. 38.



ниченка після довгих його ідеологічних блукань і шукань... Винниченко робить підсумки своєму дотеперішньому відношенню до марксизму»<sup>45</sup>.

Критик підходить до роману Винниченка з чисто соціологічними мірками («нас цікавить ідеологія, яку відбито в романі...»), нехтує його художністю, хоч і визнає за твором силу естетичного впливу, як і П. Христюк у згадуваній вище рецензії на збірку В. Сосюри «Сьогодні», — заклопотаний насамперед тим, щоб «правильно» «соціологічно кваліфікувати» «Сонячну машину». Так само, як П. Христюк, найпильнішим клопотом літературознавчого аналізу твору вважає відшукати для його автора точне місце на «класовій карті»: «Ми приймаємо точку зору, яка вважає це думками дрібної буржуазії». «Але якої саме?» — запитує критик. Саме з цією метою і проводиться літературознавчий аналіз роману, «будівлю» цього аналізу завершусь висновок про те, що в «Сонячній машині» відбито не ідеал «споживчодачницький», «анархо-дачницький», тобто прагнення змученого містом міщанина «до трави»; Г. Овчаров проводить іншу думку: «Це є страшенного напруження крик душі, бувшої колись революційною, дрібнобуржуазної інтелігенції, що хвилею революційних подій вибита з процесу соціальної боротьби, бо не знайшла тої твердої класової сили, до якої вона мусила пристати»<sup>46</sup>. А отже, «не може вийти з зачарованого кола соціальної безпорадності й кидається в жахні обійми песимізму»<sup>47</sup>. І в цьому бачимо пряму тотожність із висновками П. Христюка. Принагідно зазначимо, що в перші пореволюційні роки за інтелігенцією міцно закріпилося визначення дрінобуржуазної (з класової точки зору), — її одвічні сумніви,

<sup>45</sup> Там же. — С. 89.

<sup>46</sup> Там же. — С. 113.

<sup>47</sup> Там же.

незалежність мислення («індивідуалізм») трактувалися в кращому разі як безхребетність, «соціальний песимізм», коли не відверта ворожість. Про це прямо пише Г. Овчаров: «В інтелігенції лиш Винниченко здатний бачити якусь позитивну будівничу силу, яка варта уваги»<sup>48</sup>.

Наслідком вульгаризаторського аналізу стає висновок: «Винниченко в «Сонячній машині» «є таким, як ми його характеризували,— одвертим ворогом революційного марксизму»<sup>49</sup>.

Повз увагу дослідника пройшов могутній гуманістичний зміст роману. Ні Г. Овчаров, ні пізніші дослідники творчості В. Винниченка не помітили грізної перестороги, яка звучить у творі. І сучасна критика ігнорує той факт, що Винниченкова антиутопія «Сонячна машина» була однією з перших в ряду фантастичних творів-попереджень, який невдовзі поповнився «Чевенгуром» і «Котлованом» А. Платонова, «Запрошенням до страти» В. Набокова, «1984» Д. Оруелла та ін.

«Соціологічна метода» забезпечувала своїх прибічників спрощеним набором трафаретів. Так, у моделі тоталітарного суспільства, втіленій у романі, Г. Овчаров бачить тільки «стару, збиту уже дрібнобуржуазну інтелігентську теорію героя й юрби. Причому юрба, пролетаріат, пародні маси — це щось сліпе, міпливе, що веде за собою та одиниця, що зуміла чимсь запалити цю юрбу»<sup>50</sup>. На потвердження, іронізуючи, критик наводить цитату з роману: «Деспоти не родяться, їх родить і творить юрба. Вона хапає підсунуту збігом обставин звичайнісіньку людину, як глину мене її, тре, розтягає й нарешті виліплює те, що їй хочеться. І, зліпивши із звичайнісінької людської

<sup>48</sup> Там же.— С. 105.

<sup>49</sup> Там же.— С. 113.

<sup>50</sup> Там же.— С. 104.

глини ідола-деспота, вона вимагає від нього всіх ідолоських деспотичних рис. Ідол (монарх, герой, вождь) мусить бути надзвичайний, відмінний від усіх, неподібний ні до кого, вищий за всі людські норми, приписи, інстинкти, вищий за жалість, любов, слези, мусить бути якоюсь потворою з професійною жорстокістю ката, лицемірством попа, безпомилковістю рахівничої машини. Ця потвора мусить по коліна брѳохати в пролитій ним людській крові й з тихим усміхом або з апостольським пафосом обіцяти перетворити цю кров у нектар для будучого людства. І коли та кров і ті трупи починають занадто смердіти, юрба скидає ідола, топче, плює на нього і мститься на ньому за кров, за все те, чого сама вимагала від нього».

Роман написано у 1921—1924-му роках, коли культ особи Сталіна ще був у майбутньому. Автор вловив ту об'єктивну закономірність суспільного розвитку, яка певдовзі призвела до створення реальних ідолів — Гітлера і Сталіна (дія роману відбувається в Німеччині, а проектується на СРСР).

Щодо самого В. Винниченка Г. Овчаров в'їдливо зауважує: «Коли Винниченко, залишаючись соціалістом, вважає можливим повернення на Україну єдино тому, що диктатура Політбюра є переносніша, ніж диктатура фашизму, а не тому, що на Радянській Україні є єдина можливість практично будувати соціалізм, то Винниченко не був непослідовний»<sup>51</sup>.

Висунувши гасло особливої пролетарської правди життя, соціологічна критика звужувала реальну картину дійсності до меж панівної політичної доктрини. Все, що виходило за межі її, автоматично вважалось реакційним, консервативним (як у згадуваному аналізі поезії В. Сосюри, котрий відтворив неп «ізсере-

---

<sup>51</sup> Там же.— С. 91.

дини») або просто ворожим (як «Сонячна машина» В. Винниченка, що передбачала небезпеку навального наступу тоталітаризму в світових масштабах).

Ми свідомо не згадуємо про крайні прояви вульгаризаторства («діалектичний метод» у мистецтві, рапівська й напостівська критика тощо), яке донині вважають єдиним проявом вульгарного соціологізму, а свідомо обмежуємось тим «культурним» крилом марксівської критики, яке претендувало на об'єктивність аналізу, не ігнорувало й естетичний бік справи, отже, виглядало переконливо, кваліфіковано, і саме через це завдало найбільшої шкоди як науці про літературу, так і самій літературі. Заходами саме цього крила створювались підвалини тієї методології критики, процес самоутвердження котрої у 20-і роки завершився її повним тріумфом у 30-х.

З позицій «соціологічної методи», на яких стояли не лише критики, а й багато письменників, була неприйнятною ідея наркома освіти М. О. Скрипника про літературні об'єднання за мистецько-формальними ознаками, з якою він виступив у дискусії про шляхи розвитку української літератури, що відбулася в Харкові в Будинку ім. В. Блакитного в лютому 1928 року. М. Скрипника непокоїло те, що письменники об'єднуються «лише на літературно-політичних платформах, а не за мистецько-формальними ознаками», що літературні організації «досі були, а здебільшого ще й тепер є, не організаціями літературно-художніми, що в основу їх покладено певні мистецькі формальні принципи, а організаціями політично-літературними, що трохи нагадують різні інтелігентські об'єднання Росії 1905-го року, що базувалися на політично-суспільній платформі»<sup>52</sup>. Причини цього нарком освіти вбачав у тому, що література «ще не

---

<sup>52</sup> Молодняк.— 1928.— № 2.— С. 117.

вийшла з фази примітивного, напівпровінціального існування. Літературно-мистецька диференціація у нас, якщо і є, то перебуває в стані примітивізму. Є лише дві організації, утворені за мистецько-формальними принципами,— лівого фронту «Нова генерація» і конструктивістів-динамістів «Авангард». Отже,— підкреслює М. О. Скрипник,— перед нами на всю широчінь стає завдання — здійснити право на самовираження різних течій в нашій літературі.

Комуністична партія своїми неодноразовими заявами й постановами визнала, що жодна літературна пролетарська організація не може бути гегемоном у пролетарській літературі. Між літературними об'єднаннями, а також між окремими письменниками мусить існувати вільне суперництво...»<sup>53</sup> Далі доповідач закликав до непримиренної боротьби з літературним комчванством та вульгаризаторством, які мали «псевдопролетарську суть».

Проти позиції Скрипника щодо згуртування письменників за мистецько-формальними ознаками гостро виступив од імені ВУСППу В. Коряк. Він доводив, що «творці пролетарської літератури мусять прагнути максимального об'єднання. Тому завдання створення всеукраїнської федерації радянських письменників є актуальним і його якнайшвидше треба виконати»<sup>54</sup>. В ході дискусії, яка тривала кілька днів, ідею М. О. Скрипника підтримали М. Семенко, В. Поліщук, О. Слісаренко, М. Йогансен та ін. Проти неї, услід за В. Коряком, виступили представники ВУСППу І. Микитенко, І. Кулик, представник «Молодняка» Б. Коваленко, представник «Плуга» С. Пилипенко та ін. Продуктивна концепція наркома освіти не знайшла загального схвалення. У прикінцевому

---

<sup>53</sup> Там же.— С. 117.

<sup>54</sup> Там же.— С. 118.

слові він змушений був навіть виправдовуватись, спростовуючи політичні звинувачення на свою адресу: «Дехто зрозумів мою промову на відкритті диспуту... в той спосіб, що я відкидаю соціально-політичний момент організації літературних сил і виголошую гасло об'єднання їх лише за принципом формально-мистецьким. Розуміння цілком неправильне»<sup>55</sup>.

Зловісно лунає у фіналі диспуту, мабуть, силуваний заклик «до рішучої боротьби з ворогом, що пролазить на радянський літературний фронт». Силуваний, бо, проголосивши його, М. Скрипник відразу ж пояснює, застерігає: «...ця боротьба не є, не мусить бути платформою літературних організацій. І той, хто роботу літературних об'єднань зводить до політичної боротьби, той оскопляє нашу літературу, звужує коло творчих виявлень, губить перспективу нашого творчого будівництва»<sup>56</sup>. Не всі в залі поділяли й ці думки М. О. Скрипника. Не всі розуміли його щире бажання застерегти літературу від зашморгу тотальної соціологізації. Подальший розвиток історії не лише зруйнував прогресивні культурницькі концепції Скрипника, а й фізично перекреслив його життя. Ігноруючи елементарні закони існування мистецтва, які передбачають вільний розвиток різних напрямків і течій, молода українська література йшла до «єдиного фронту», згуртованого на політичних засадах, а його ідеологічним опікуном і «командиром» мала бути вульгарно-соціологічна критика. «Гуманному різномислію» (Д. Павличко) письменників саме тоді була протиставлена переможна одностайність.

Виступ М. Скрипника був зумовлений грізною небезпекою, що памітилася в 1927—1928-му роках у суспільному житті, позначившись дуже відчутно й на

---

<sup>55</sup> Там же.— С. 120.

<sup>56</sup> Там же.

літературному процесі. «Сили, здатні «скрутити голову» непу, визрівали в самому непівському суспільстві. Джин сидів у пляшці. Але щоб він вирвався з пляшки, треба було, щоб різко загострилися всі суперечності, настала криза. Така криза вибухнула в 1927—1928-му рр.»<sup>57</sup>. В літературі це відбилося в пожвавленні вульгарно-соціологічної критики, в переході літературної дискусії на рейки політичних звинувачень і підготовки хвилі репресій. Праві сили постійно закликали до згуртування літераторів передусім на політичних, «класових» основах. Ініціатором створення «єдиного фронту» пролетарських письменників виступив ВУСПП. Незадовго до згаданого диспуту в Будинку ім. В. Блакитного, в січневому номері «Молодняка» за 1928 рік, було вміщено «Декларацію Всеукраїнської Співки пролетарських письменників», у якій ВУСПП, «цілком свідома ваги взятого на себе завдання, закликає революційні літературні організації УСРР до створення єдиного літературного революційно-радянського фронту»<sup>58</sup>. Метою цього фронту вбачалося передусім об'єднання письменників на суто ідеологічних засадах, а результатом — «широка продукція художньо та ідеологічно досконалих і так потрібних масам творів...»<sup>59</sup>

Проти подібного об'єднання і виступив М. Скрипник. Критичний момент, який переживала на той час молода Радянська держава, потребував переходу на пові рейки, вибору шляху розвитку. Цей процес переживала й література. Причому вульгарно-соціологічне її крило зустріло кризу у всеозброєнні, вже тоді ставши домінуючим методологічним напрямом. «Досвід 20—30-х років показує, що дуже часто самих

---

<sup>57</sup> Время трудных вопросов // Правда.— 1988.— 30 сент.

<sup>58</sup> Молодняк.— 1928.— № 1.— С. 151.

<sup>59</sup> Там же.

цих «критичних точок» просто не помічали. Їх «про-скакували», часто не було теоретичного випереджен-ня (в оригіналі — упреждения.— *А. К.*), яке дозво-ляло б за якимись певними соціально-економічними, соціально-психологічними і політичними симптомами зафіксувати момент зламу»<sup>60</sup>. Таким «теоретичним випередженням» у галузі культури наприкінці 20-х років була програма М. Скрипника. Найголовнішим симптомом небезпечної літературної ситуації була загроза всезагальної політизації літератури, що не-минуче мусило привести до викривлень художнього розвитку й багатьох фатальних наслідків. Та виступ наркома освіти не був підтриманий, у літературі вже тоді запанувала атмосфера підозрілості, доносів, по-літичних звинувачень, літературна дискусія вступи-ла в останню фазу, вже далеку від власне літерату-ри. Єдиною силою, гасла якої цілком відповідали такій атмосфері, була вульгарно-соціологічна «мето-да». Зусилля в розвитку цього напрямку, за спостере-женням М. Чудакової, «стали набагато зібраніші й цілеспрямованіші. Їх фокусувала критика — в ті роки вона остаточно приборала ту роль, про яку найради-кальніші публіцисти минулого століття могли тільки мріяти: Критик став політичним інструктором і письменника, і читача»<sup>61</sup>.

Чи не всі полеміки й дискусії довкола питань розвитку літератури в 20-і роки, зрештою, мали до-мінанту: утвердження соціологічної критики. Навіть зазнаючи відвертих поразок у полеміці, вона однако-во перемагала в кінцевому підсумку. Ці перемоги, як здавалось її прихильникам, були історично зумовлені самим уже тим, що вона спиралась у своїх дослі-

---

<sup>60</sup> *Время трудных вопросов // Правда.— 1988.— 3 окт.*

<sup>61</sup> *Чудакова М. Без гнева и пристрастия // Новый мир.— 1988.— № 9.— С. 247.*



дженнях на єдино правильну «марксівську методу». Будь-яка літературна невдача, творча поразка сприймалася численним загоном соціологічних критиків як наслідок недостатнього оволодіння нею.

Такий погляд на літературу нової доби мав глибокі об'єктивні причини — він органічно відбивав неухильний процес соціологізації суспільної свідомості. Це позначилось на ході дискусії 1925—1928 рр., яка обірвалася чи завершилась масовими репресіями.

Звертаючись до полеміки М. Зерова з Я. Савченком, критик І. Лакиза підсумовував на сторінках журналу «Життя й революція»: «...Позиції Савченка, як критика-марксиста, більш вигідні — вони певні й перспективні. Позиції ж М. Зерова, незважаючи на його досить високу культурність й кваліфікацію, цілком безпорадні й необгрунтовані. Йому бракує самого головного — методи...»<sup>62</sup>

Ідеться про велику статтю М. Зерова «Наші літературознавці і полемісти», в якій критик виступає проти псевдонауковості книжок Я. Савченка «Азіатський апокаліпсис» та Д. Загула «Література чи літературщина?». Обидві ці книжки були тією чи іншою мірою присвячені проблемам ставлення пролетарської літератури до класичної спадщини. Ясно, що для неокласика М. Зерова були неприйнятні такі вульгаризаторські твердження Я. Савченка: «Чи зійдуть митці-комунари на гору Гелікон і засвітять там світильник?».

«Не бачить їм ні Гелікона, ні світильника».

«Значить,— да буде пролетарське мистецтво мінус «греко-римський плюс».

«І хай мерці ховають мертвих»<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> *Лакиза І.* Яків Савченко — критик // *Життя й революція.*— 1927.— № 7—8.— С. 109.

<sup>63</sup> Цит. за: *Зеров М.* Наші літературознавці і полемісти // *Червоний шлях.*— 1926.— № 4.— С. 152.

(На ці міркування М. Зеров зауважує: «Такий порядок думок у нашого нового знавця античності») <sup>64</sup>.

М. Хвильовий, який відкидав твердження про абсолютний реалізм пролетарського мистецтва і, роздумуючи над шляхами розвитку нової літератури, звертався до античних зразків, був потрактований Я. Савченком як апологет минулого. Критик цілком у дусі пролеткульту заперечував надбання минулого: «Наша культура не має нічого спільного з античним світом не тільки абсолютно, але й відносно ні в економіці, ні в соціальній структурі, ні в відчуттях часу і простору, ні в загальному, так мовити б, космічному тонусі» <sup>65</sup>. Я. Савченко бачить успіхи пролетарського мистецтва виключно у «світлому майбутньому», пропонуючи здати культурне минуле в архів.

Доктрина пролеткульту, яка заперечувала класичну спадщину, зазнала нищівної поразки в 1920 році, коли було опубліковано лист ЦК РКП(б) «Про Пролеткульту», підготовку якого очолив В. І. Ленін. Ця організація не набула помітного поширення на Україні. Тим часом пролеткультівські установки, як бачимо, знайшли благодатний ґрунт для дальшого розвитку в лоні соціологічної критики. Значною мірою саме ці вульгаризаторські погляди, зазнавши певної трансформації, зумовлювали нігілістичне ставлення до класичних надбань світової культури як до сумнівних цінностей «абстрактного гуманізму», якому протиставлявся пролетарський, а потім «реальний гуманізм» — теоретичні витвори тоталітаризму.

Звернення до надбань античності та й минулого взагалі кваліфікувалося теоретиками «соціологічної методи» як втеча від сучасності, самоусунення від активної громадянської позиції, від всенародного

---

<sup>64</sup> Там же.

<sup>65</sup> Там же.

процесу побудови світлого майбутнього. Це одна з фундаментальних підвалин методу соціалістичного реалізму, що закладена була у 20-і роки. (Згадаймо гоніння на історичну прозу в 70-і роки, протиставлення її літературі сучасної тематики).

«Атакуючи» греко-римську традицію, Я. Савченко все ж дотримувався певних рамок коректності, чого не скажеш про Д. Загула, який, озброївшись, за його власним висловом, долотом діалектики, почав із Гомера. На його думку, гомерівські поеми були створені «торговельно-грабіжницькою аристократією» давньої Греції, та й сам класичний стиль був на послугах у пануючих і пудьгуючих.

Сумнозвісні методи «голобельної критики» добре відомі, тому не зупинятимемось на них. Зазначимо, що книжка Д. Загула «Література чи літературщина?» була спрямована на розгром групи неокласиків. Причому автор засвідчує повне нерозуміння характеру й спрямування діяльності цієї групи. М. Зеров у статті «Наші літературознавці і полемісти» терпляче пояснює цілі й завдання неокласиків. Принципові проблеми, про які пише М. Зеров, винятково важливі для розвитку української культури і нині. Вони не були розв'язані в свій час, оскільки література й критика пішли іншим шляхом — до соціологізації й політизації художнього і теоретичного мислення. Ось як формулює М. Зеров ці завдання: «Нам увижалося, що першим завданням нашим повинне бути ґрунтовне вивчення того, що є в українській літературі справжня вершина і наша хороша традиція (перш за все: Леся Українка і Франко), а в зв'язку з цим і деяка переоцінка поетичних репутацій; 2) треба засвоювати українській поезії, в міру сил і змоги, все, що є найпоказнішого в літературі всесвітній: 1917 рік і пробудження нових суспільних сил примушують поставити цю справу ширше, як коли-будь

вона ставилася і 3) на черзі повинне стати питання про підвищення літературної техніки.— Таким чином, з погляду неокласицизму засуджувалась всяка старосвітчина українська і розперезаність. Засуджувався, напр., марксизм, коли він обмежувався, як у Загула, на цитатах із схематичного Фріче і не провадив до багатолітньої роботи над перекладом класичних праць; засуджувався верлібр, коли він був стежкою до розслабленої і невпорядкованої прози. І навпаки, все, що єсть змагання до вищого ступня, в принципі не заперечувалось: марксизм, коли він диктував широкі побудування наукові, прокладання нових стежок в художній прозі і навіть верлібр, коли він справді вносить міцну синтаксу і є природне виявлення ритмічного відчуття автора»<sup>66</sup>. У своїй груповій статті М. Зеров переконливо доводить, що неокласицизм був органічним явищем для української культури: «І коли з читача обсерватор супокійний і об'єктивний, він зрозуміє все: і органічність цієї роботи на українському ґрунті під революційний час, і продиктованість її умовами українського життя, і суто українську генезу її, що ніякого місця не лишає ні Абраму Ефросу, ні іншим, з Загулової ласки, батькам українського «неокласицизму»<sup>67</sup>.

Ідеї неокласиків перегукувалися з прогресивними концепціями літературознавства 20-х років (напр., О. Білецький, М. Хвильовий). Тим-то й зумовлена пристрасність виступу М. Зерова на захист позицій М. Хвильового, який, за словами критика, «окреслює терен нового ренесансу, говорить про конечне піднесення культурної творчості східних народів елементами європейської культури, бере Європу нинішню (Європу здобутків) і Європу античну (Європу вели-

---

<sup>66</sup> Там же.— С. 169.

<sup>67</sup> Там же.

ких зародків) як «психологічну цільність, що виганяє людськість на великий шлях прогресу». А. Савченко каже, що у Хвильового немає перспектив!»<sup>68</sup>.

Культура античності, Ренесансу, європейські традиції загалом посідають визначне місце у прогресивних літературних концепціях 20-х років та інтенсивно дискутуються. Із завершенням цих дискусій згадки про ідеї європейського гуманізму затихають, антична тематика опиняється на довгі десятиліття на периферії літературного процесу, а самі неокласики, за кількома винятками, здобувають останню прописку у Соловецькому таборі особливого призначення.

Орієнтація на прогресивну європейську культуру, яка набула в 20-і роки значного поширення передусім завдяки творчості М. Хвильового, сприяла самоусвідомленню української літератури в контексті європейської і світової культурної традиції. Ця установка (поряд з іншими) дійово протистояла як хуторянській стихії хатянства і «просвіти», так і герметизму «пролетарського мистецтва». У цьому вбачався шлях до подолання відсталості, провінціалізму української культури, її революційного оновлення, відродження.

Багато плідних концепцій, продуктивних теоретичних ідей обривається у 20-і роки. Без них неможливо уявити історичний розвиток української літератури в усій його повноті, як неможливо і створення цілісної концепції історії української літератури.

Категоричний імператив М. Хвильового «Європа чи просвіта?» органічно впливав із реальних потреб літератури, з культурної дійсності і був продовженням дискусій про шляхи розвитку української літератури, які точилися в кінці ХІХ — на початку ХХ ст. «Європейство» і «просвітанство» трактували-

---

<sup>68</sup> Там же.— С. 153.

ся багатьма тогочасними дослідниками як дві головні школи української літератури.

«Українська художня проза на початку ХХ століття, — писав А. Шамрай, — становить дві літературні школи, перівноцінні своїми художніми досягненнями і неоднакові щодо своїх тенденцій. На літературному Олімпі ведуть такі одиниці, як М. Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Винниченко, Стефаник, Яцків і ще невеличкий гурток «європеїців». Різні своїми талантами, вони однаково запроваджують в українське письменство нові теми, нові методи оформлення словесного матеріалу, позичаючи з багатой скарбниці чужих літератур. Коцюбинський та Кобилянська прищеплюють на українському ґрунті європейську новелу з її стислістю, елегантним символізмом, з вишуканою та виплеканою мовою. Винниченко вносить в свої твори елементи модерної філософії та психологізму, що доги не мали охоти заглядати на наші хутори... Їхнє спільне завдання було боротися із задушливою традицією побутового етнографізму, що протягом довгенького животіння погрожувала обернути письменство з живої, діяльної сили на задубилый, мертвий трафарет.

Поруч цих новаторів розвивається й інша течія, представлена численнішою групою авторів, що продовжує старі традиції побутово-етнографічної школи, тільки злегка одбиваючи на своїх творах нові модерні течії. Такі письменники, як М. Левицький, Григоренко, А. Тесленко, Яновська, і навіть Чернявський та Черкасенко (що, розробляючи нібито незвиклі теми, стилістично липалися на рівні старих досягнень), — розробляють стару спадщину. Візьмімо хоча б твори А. Теслепка. Єдипе, чим признається він до нової школи, це нахил до коротких, стислих новел, замість «єпопей» та «хропик» — Мирного, Нечуя й інших — все ж інше: народна — до елементарної простоти до-

ведена мова, іноді навіть говірка, звичайний прийом оповідання цією говіркою від першої особи, що вертає нас до блаженних традицій М. Вовчка, спеціально-народницьке трактування своїх тем, що обернулося в літературі 19 століття в трафарет, і, нарешті, дуже обмежене коло фabuльних ситуацій — все це є характерні прикмети старої школи.

Головне, чим споріднені ці твори з нашими побутовщиками, — це гола фabuльність, папування сільськогосподарського та інших інвентарів над художністю...»<sup>69</sup>

Естетичні засади двох шкіл української прози, окреслені А. Шамраєм, відбивають дві фундаментальні традиції в розвитку української культури. Їхні полемічні зіткнення часто набували характеру нетерпимості, категоричності, самоствердження за рахунок повного заперечення набутоків іншої. Доля цих двох шкіл неоднакова. «Європейська» лінія майже повністю згасає наприкінці 20-х років. Естетика соціалістичного реалізму ввібрала в себе й модернізувала ряд властивостей просвітянства («демократизм», «народність», спрощену фabuльність тощо), з позицій неприйняття поставившись до «європейства» ранньої творчості А. Головка, Ю. Яновського, М. Рильського та ін. «Європейство» відкидалося в творах М. Коцюбинського, В. Стефаника, С. Васильченка.

Значну увагу проблемі традиції і головної орієнтації української літератури приділяв і О. Білецький. «Суперечки про те, для кого писати й як писати, — зазначав учений, — почалися вже давно, як давно почалися й спроби «європеїзації». Одначе, як згадати відому думку Костомарова, висловлену 1882 року про спробу М. Старицького дати українському читачеві

---

<sup>69</sup> Шамрай А. Творчість С. Васильченка // Червоний шлях. — 1926. — № 4. — С. 178—179.

переклади («переспіви») чужоземних авторів («З давнього зшитку», 1882),— думку з виразною орієнтацією на простолюдця, якому не потрібні ні твори Байронів, Міцкевичів etc., ні нові «ковані» для тої мети слова; коли пригадати пізнішу суперечку Драгоманова з Грінченком про завдання й спрямування українського письменства (90-х років) — доведеться прийти до висновку, що й перед початком ХХ сторіччя питання було не всім ясне. Автор «Позиченої кобзи» радив брати за приклад німця, що «прихилився до греків та римлян, широкою рікою правди плинув, простуючи в науки океан»; услід за ним вели перекладницьку роботу В. Самійленко, Стешенко, Тимченко, Леся Українка, що в першій-таки своїй книзі видимо орієнтувалася не на простолюдця, Аг. Кримський, Іван Франко»<sup>70</sup>. Хоч ці письменники «не завжди важилися одверто визнати безперечний факт народження міського інтелігентного читача й до того читача звернутися»<sup>71</sup>. Велика роль у цьому належала М. Вороному, який «зважився не тільки піти по їх слідах, а й зробити щось більше: визначити потреби свого читача в даний історичний момент і підкреслити потребу розриву з народницькою традицією»<sup>72</sup>.

Нова «європейська» традиція, яка, окреслившись на початку ХХ століття, об'єднала в 20-х роках найпрогресивніших культурних діячів й оформилася завдяки зусиллям М. Хвильового, М. Зерова, О. Білецького та ін. у помітну тенденцію літературного розвитку, в 20-х же роках і припиняє своє існування як авторитетний напрям. Її витісняє «народниць-

---

<sup>70</sup> Білецький О. Микола Вороний (з приводу XXV-річчя літературної діяльності) // Червоний шлях.— 1929.— № 1.— С. 161.

<sup>71</sup> Там же.

<sup>72</sup> Там же.



ка» лінія, чи школа, як називав її А. Шамрай, що невдовзі лягає в основу соціалістичного реалізму. Річ, мабуть, не в тому, що ця, остання, була художньо неспроможною (в її межах було створено ряд чудових творів), не в протиставленні двох «шкіл» (яке виразно простежується в цитованій полеміці як з одного, так і з іншого боку), а в тому, що одна з них була витіснена повністю, перейшла до розряду «білих плям». Це спотворило органічні пропорції літературного процесу і призвело до багатьох сумних наслідків у наступні десятиліття.

Соціологічний метод став з пріоритетного єдиним, позбавився будь-якої конкуренції. Демократична атмосфера 20-х років, багатоликість художнього процесу й теоретичних концепцій заступилися похмурою одноманітністю.

## Володимир Мельник \*

### НА ПЕРЕХРЕСТІ МІСТА І СЕЛА

(Роман В. Підмогильного «Місто»  
у критиці 20-х років)

24 травня 1925 року культкомісія місцевому Українській Академії наук організувала серед київської інтелігенції диспут на тему «Шляхи розвитку сучасної літератури». Задум такого диспуту вже певний час виношувався в колі активних літераторів. Остаточним же поштовхом до нього стала публікація відкритого листа до літературної молоді Миколи Хвильового — памфлета «Про «сатану в бочці», або графоманів, спекулянтів та інших «просвітян», — яким фактично й розпочалася літературна дискусія 1925—1928 років.

На диспут було запрошено представників усіх літературно-громадських організацій Києва («Гарт», «Жовтень», «Ланка», «Плуг»), відомих літераторів, які перебували поза організаціями. Від імені «Лапки» виступав Валер'ян Підмогильний. Незважаючи на те, що вже було вислухано вступне слово О. Дорошкевича, доповідь Ю. Меженка, виступи Б. Коваленка, М. Зерова та В. Десняка, виступ В. Підмогильного був пройнятий тривогою, що так і не розпочалася конкретна розмова щодо шляхів розвитку української літератури — лунають загальні тези про боротьбу пролетарської та буржуазної літератури, висловлюються сподіванки на «процеси полівіння, диференціації», але загалом це мало що дає для розуміння суті проблеми, яка постає перед українською літературою.

На думку В. Підмогильного, це відбувається тому,

---

\* © В. Мельник, 1991.

що учасники диспуту зосередилися на тезі «Європа чи просвіта?», доволіно розуміючи і трактуючи це поняття. А, проте, головне у статті М. Хвильового зводиться до того, що «у нас в літературі з'явився небезпечний тип «ура-комуніста». Його т. Хвильовий називає «сатаною в бочці», бо він продовжує давні гопаківські традиції, орієнтуючись за всяких обставин виключно на примітивність свого мислення»<sup>1</sup>.

В. Підмогильний вбачав у цьому першочергову проблему не лише літературного життя, а й загально-носуспільного, бо в кожній його галузі (адміністративній, господарчій) з'являється свій «сатана в бочці», який глушить здорову ініціативу, використовує службове становище для власної кишені. Література ж замість того щоб боротися з такими явищами через їх художнє осмислення, сама стає перед загрозою масовізму, бо ні до малярства, ні до музики не йдуть так «пробувати себе», як до мистецтва слова, яке видається найпростішим і пайдоступнішим кожному, хто лише вважає себе спроможним на його творення. А це, зрештою, як підкреслював В. Підмогильний, «сприяє тому, що з кадру непідготованих, малоталановитих письменників виходять кінець кінцем «сатани в бочці». Бо становище в нас таке, що людині, коли вона засвоїть певні принципи, що є офіційні, багато й багато прощається за бездарність і надто багато дається їй прав. Це й є основна причина того, що на літературному полі в нас є тертя, яке гальмує розвиток літератури».

В. Підмогильному на той час було 24 роки, але його вже знали як автора збірок оповідань «Твори. Том 1», «Військовий літуп», повісті «Остап Шаптала», публікацій у республіканській періодиці та за

---

<sup>1</sup> Шляхи розвитку сучасної літератури. Диспут 24 травня 1925 року.— К., 1925.— С. 36.

кордоном, які не лишалися не поміченими критикою. Тож молодий письменник усвідомлював глибину проблем, що спричинили літературну дискусію всеукраїнського масштабу. Питання традиції і новаторства, вивчення та засвоєння вітчизняної і зарубіжної класики, пошуки магістральних шляхів розвитку молоді української літератури, хвиля масового прилучення до творчості вчорашніх орачів і ковалів, які зі зброєю в руках пройшли Жовтневу революцію та громадянську війну і таким самим маршем прагнули оволодіти й вершинами мистецтва,— це було реальністю доби і вимагало серйозного осмислення.

Зосереджуємося на цьому виступі в диспуті 1925 року, щоб підкреслити, як гостро поставало питання ідейної і творчої позиції перед кожним митцем нової літератури. Адже творилася вона не для самозадоволення автора, не для вузького кола шанувальників його таланту, а для художнього осмислення доби, пізнання духовного життя людини на складних соціальних та психологічних перехрестях того часу, для естетичного виховання нового читача. І для таких письменників, як М. Хвильовий, М. Зеров, М. Могілянський, М. Івченко, В. Підмогильний, Б. Антоненко-Давидович, ставало очевидно, що література, набираючи масштабів масовізму «Плуга» й «Гарту», орієнтуючись на ілюстрування суспільних подій, втрачає свою головну цінність — художність. Кожного справжнього митця це не могло не турбувати, не викликати роздуми про творчість взагалі і свою особисто.

Вістря цієї проблеми бачилося В. Підмогильному, узагальнено кажучи, на перехресті міста і села. Тут, справді, для української літератури, мабуть, найвиразніше окреслювалися «кляті» питання минулого й сучасного життя народу в соціальному та національному аспектах. Корені цього явища сягають

початку нової української літератури — творів І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка... У зображенні взаємин міста і села лірико-іронічне чи сентиментально-ностальгічне споглядання змінювалося дедалі помітнішим відчуженням, коли місто почало сприйматися переважно як своєрідна зона деморалізації вихідців із села, калічення їхньої долі (роман «Повія» П. Мирного, повість «Городянка» Любові Яновської, твори І. Нечужа-Левицького, Б. Грінченка).

Колонізаторська політика царизму активно сприяла цьому, намагалася тримати місто і село в стані конфронтації, насаджувати між ними класовий антагонізм. Активізація народних мас на початку століття, що вилася в революцію 1905 року національно-демократичного характеру, помітно послабила те відчуження, поєднала місто і село в спільній боротьбі (оповідання В. Винниченка, «Fata morgana» М. Коцюбинського). І все ж українська література, як і раніше, лишалася в основному за тематикою і проблематикою селянською. Місто для неї ще не стало «своїм», воно не вписувалося в традиційні форми, насторожувало нівелюванням національної моралі, побуту, мови. Історик літератури, характеризуючи цей період, мав рацію, коли відзначав: «Місто відходило від українських форм. Національно українським саме було тільки село, і якщо письменство хотіло держатись ґрунту, воно мусило на це «своє» село оглядатись і з його черпати свій матеріал. Міські мотиви стояли у нас десь далеко на задньому плані, і це була хоч і натуральна, але все ж вада для письменства, бо поза його компетенцією лишала цілу смугу найактивніших, може, переживаннів»<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> *Бфремов С.* Історія українського письменства: Вид. четверте з одмінами й додатками. — Київ-Ляйпціг, 1919. — Т. 2. — С. 343.

Чи не тут криється і один з чинників активного звернення молодого української літератури після Жовтневої революції до мотивів урбанізації? Адже ця революція своєю метою ставила соціальне й національне визволення всіх народів царської Росії, розкріпачення «всього живого і життєздатного від ненависних оков», як проголошувалося в «Декларації прав народів Росії» (1917). Отже, звільнялося від заборон і переслідувань українське слово, воно вільно виходило на вулиці і майдани міст, на сторінки періодичної преси, прагло засвідчити свій лексичний діапазон, здатний на художнє відтворення міського життя у пайширших аспектах.

Тож цілком закономірно бачимо в молодій пореволюційній прозі урбаністичного спрямування і цикл новел Г. Михайличенка «Місто», і оповідання М. Івченка «Місто вмерло», і шкід К. Поліщука «Останній день» (публікації 1919 року). У цих творах ліричний герой поставав інколи розгубленим від суперечностей буденного життя: його гнітив різкий перепад між проголошенням високих ідей і злиденністю чи аморальністю існування певного прошарку населення; з одного боку, він радів руйнуванню старого міста, отруєного міщанством і соціальним гнітом, а з другого — впадав у відчай, що нищиться культура, мистецькі цінності, без яких не мислиться суспільний прогрес; то йому здавалося, що вихід у поверненні до села, де «музика праці», «здорових рухів», то село жахало своєю патріархальністю, бунтарською стицією темної маси...

Відтворювалися настрої героя засобами імпресіонізму чи символізму, але це були реальні настрої реальних людей у складну переходову добу. Водночас у діалектичній єдності все частіше з'являлися й твори оптимістичного звучання, ідейно-естетичної перспективи молодого прози, яка вбачала своє завдан-

ня в утвердженні братерської солідарності між новим, пролетарським, містом і новим, незаможницьким, селом. Не антагоністи, не байдужі одне до одного, а як об'єднана сила єдинокровної нації бачилися в таких творах місто й село. «Братові — руку!» — ось ідейна основа цього крила молоді української прози, яку виголосив В. Чумак в однойменному ліричному етюді (1919).

Ця тема ставала все більш домінуючою, адже відповідала суспільним прагненням відбудовчого періоду, хоча знаходила своє виявлення в різних жанрово-стильових модифікаціях: то як персоніфікована легенда («Село» А. Паніва, 1922), то побутово-реалістична «картина» («Фабрична» на селі» В. Еллана-Блакитного, 1921) або лірико-романтична новела («Життя» М. Хвильового, 1922). В останній уже намічався масовий рух сільської молоді до того міста, яке вже не насторожує, а кличе своїми перспективами, розвирваним буттям.

Домінанта цих творів ідейно і художньо розгорнеться незабаром у прозі більших жанрів (повістях А. Головка «Зелені серцем», 1924; «Курси» І. Кириленка, 1927; романі «Де-факто» О. Кундзіча, 1928), вона стане основою для цілого тематичного напрямку в усій літературі.

В курсах «Історії української літератури» не раз відзначалося, що це — свідчення змужніння молоді прози, активне пізнання нею нових проблем суспільного життя. Особливо підкреслювався той аспект висвітлення взаємин міста і села, який показав у повісті «Брати» (1927) І. Микитенко — «необхідність об'єднання сил робітничого класу і трудового селянства»<sup>3</sup>. Актуальність теми була очевидною (повість

---

<sup>3</sup> Історія української літератури: У 8 т.— К., 1970.— Т. 6.— С. 295 (Далі в тексті вказується сторінка цього тому).

декілька років підряд виходила окремими виданнями), хоча тут це швидше були узагальнені типи, ніж характери. Останнє, а також певні прояви натуралізму, схематичність сюжету викликали гострі зауваження в критиці, які не можна пояснювати «наявністю різних літературно-мистецьких об'єднань» та упередженою «войовничістю» журналу «Вапліте» (293), адже про неспроможність автора вrostи «в глибину робітничого побуту й психології» писали навіть його однодумці<sup>4</sup>.

Однак нам важливо в даному разі з'ясувати не полеміку навколо повісті І. Микитенка, а те, що саме такий, цілком посередній за художньою якістю (це сьогодні ще очевидніше) твір став своєрідним критерієм поцінування тогочасних досягнень української прози певного тематичного спрямування. І стереотип акцентів виявився таким твердим, що лишився беззмінним на довгі десятиліття. Бо й у згаданому томі «Історії української літератури» початку 70-х років всі прозаїки, які торкалися проблеми взаємин міста і села в другій половині 20-х років, чітко розмежовані на «чистих» і «нечистих», залежно від того, як розв'язували цю гостру політичну проблему. «Кращими» українськими письменниками вважалися ті, хто, як І. Микитенко, «показували неопініму допомогу пролетарського міста селу... творчу співдружність робітників і селян в справі будівництва соціалізму» (293). А ті літератори, які в своїх творах намагалися відтворити суперечності між містом і селом, з'ясувати причини недовір'я селянина до міста і в нових умовах, беззаперечно відносилися до тих, що працювали «без врахування нових обставин або перебували під тиском буржуазної ідеології»

---

<sup>4</sup> Коваленко Б. Українська пролетарська література.— К., 1929.— С. 39.



(293). Як найяскравіший приклад тут називалися повісті «Третя революція» В. Підмогильного та «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича.

А коли перегорнути інші сторінки «Історії...», звернутися безпосередньо до періодики 20—30-х років, то сюди можна додати ще М. Івченка, Г. Косинку, О. Копиленка, Б. Тенету... Долучивши чималий загін також відомих митців з інших національних літератур (в російській, скажімо, Л. Сейфулліна, Б. Пільняк, А. Платонов), історик літератури мусив би засумніватися: чи випадкові ці «збочення»? Чи так-таки й не розуміли нових обставин життя згадані письменники та вперто керувалися в творчості «буржуазною ідеологією»? І чи не мав реально-го ґрунту для існування цей, досить масштабний, напрям тогочасної прози?

На поставлені питання відповідати треба ґрунтовною розвідкою, виходячи з найновіших матеріалів переосмислення суспільного і літературного процесу 20-х років. Тут же торкаємося цих проблем лише стосовно творчості В. Підмогильного, простежуючи, як прагнув художньо розв'язати їх сам письменник і як його розуміла в цьому критика.

У ранніх оповіданнях, написаних 1917—1919 року (збірка «Твори. Том 1». — Катеринослав, 1920), бачимо прагнення показати пошуки людиною, особливо молодого, своєї індивідуальності, відчуття особистості. І не так важливо було, куди рухається географічно герой: з міста до села («На селі») чи навпаки — від «вродливої природи» в оточення здобутків міської цивілізації («Пророк»). Героям — і авторові, який був ровесником тих юнаків, отже, вирішував свої ж морально-психологічні проблеми, — важливо було найперш знайти себе, свою органічність в суспільному оточенні, вивільнитися з рабських пут інстинктів як природи, так і соціальних законів, звичаїв. Хоч

остаточно все-таки усвідомити, що це неможливо зробити, що людина завжди перебуватиме у боротьбі суперечностей зовнішніх і внутрішніх. (Тут, вочевидь, прозаїк був під впливом популярних попередників — Л. Андрєєва, В. Винниченка).

Але вже в тому ж, 1920 році В. Підмогильний в катеринославській газеті «Український пролетар» починає друкувати перші нариси з циклу «Повстанці», який завершив наступного року у Павлограді, де вчителював після закінчення реальної школи.

Письменник, чи не вперше в радянській прозі (нагадаємо, що перші новели з'явилися 1920 року), відобразив реальні труднощі, що випикли внаслідок складних політико-економічних перетворень на селі. Ситуація була справді кардинальною щодо життєспроможності молодого Радянської влади. Адже 1919 року, на переході до мирного життя, Наркомзем України приймає рішення лишити за державою 65 % поміщицьких земель. Хоча трохи пізніше цей план зменшився, та все ж 1700 колишніх поміщицьких економій з величезними родючими угіддями стали надбанням радгоспів.

Цей захід творився для швидкого переходу до соціалістичного землекористування (комуни, колгоспи, радгоспи). Але він суперечив сподіванкам незаможницького селянства мати свою землю і загрожував експропріацією її не лише в куркулів, а й середняків. Тобто всі верстви селянства виявилися тут невдоволеними. А водночас діяла й продрозкладка — також примусова вимога віддавати весь вирощений хліб пролетарському місту. В сукупності це й були ті суперечності, що призвели до невдоволення селянства, і, врешті, до прямих повстань (як, скажімо, на Катеринославщині — під проводом Нестора Махна, а на Тамбовщині — А. Антонова).

Така була справжня суспільна атмосфера того ча-

су, і В. Підмогильний-реаліст не міг її не відобразити в своїй творчості. Адже йшлося про драму селянської душі: брати знову до рук зброю для кровопролиття чи вирощувати хліб?

Хоча художник відбивав цілком життєву картину, все ж ортодоксальне сприйняття цих творів було надто упередженим, що накладало помітний відтінок на весь наступний його творчий шлях. Однак В. Підмогильний рухався далі в пізнанні цього явища — історично непередбаченого загострення взаємин села і міста — «третьої революції», як визначили його деякі теоретики анархізму. Може, таке визначення було й занадто гучним, але що ця конфронтація багато в чому виявилася вирішальною для становлення дальших світоглядних позицій селянства — цілком очевидно. Тому В. Підмогильний, уже на певній часовій відстані, й прагнув усе осмислити глибше: як паціональну трагедію, що призвела до розшарування — замість очікуваного об'єднання — будівничих сил українського народу. Цьому він і присвятив повість «Третя революція», що за обсягом сприймається як оповідання, але несе в собі значно масштабніший заряд авторського мислення.

Фабульне ядро повісті — захоплення міста махновцями. Як і раніше, для письменника основним було відтворення не військових зіткнень чи масових дійств, а пізнання психіки людей, винесених долею на вістря соціальних конфліктів. Для міського мешканця махновці — лише нові завойовники, дика, груба сила. В. Підмогильний художнім чуттям пізнав в них «брудних, веселих чубатих хлопців», які вихлюпували назовні задавнену, сліпу помсту села за кривди, що знову раптом повторилися від міста, «звідки йшли усі накази, куди возились податки, де жили дідичі, лунала чужа мова й зникав викоханий у степах хліб».

Однак при неприхованому співчутті до повсталих степовиків (на чому й педалювала тоді критика, переводячи це в політичну площину) письменник глибоко «розтинав» буйну вольницю, і тоді перед читачем розкривалася недоцільність, безперспективність анархії — руйнівної сили революції, що несла трагедію народові. В анархії не було життєтворчої основи: маніфестуючи волю й незалежність усім, вона легко жертвувала будь-якою конкретною особистістю. (Це органічно передано навіть через образ самого Махна). Насильство породжувало у відповідь сильну протидію лише серед мужніх, а в загальній масі вело до апатії, до деградації людини...

Устами старого революціонера, колишнього емігранта й каторжника Андрія Петровича письменник проголошує синтез розвирваних сил народу з культурою елітарних шарів суспільства: «Людськість хитається між дикунством і культурою. А їх треба поєднати, не протиставити!». Культура ж — це місто. Його треба завойовувати. Але не зброєю. Про те, як прагла селянська молодь сама «вийти в люди», здобуваючи колись недосяжну науку і водночас як розуміла свою місію у відвоюванні зрусифікованого царизмом міста, усуненні антагонізму між ним і селом, розповідь В. Підмогильний у своєму найвидатнішому творі — романі «Місто». Твір виходив поспіль двома виданнями на Україні (1928, 1929) та був одразу перекладений російською мовою в Москві, у популярній серії «Творчество пародов СССР» (1930).

В. Підмогильний виявив тут максимум пошуку змісту, композиції та форми, аби не йти в уже банальному річищі розв'язання подібної проблеми тогочасною літературою. Тож розповідь творилася як історія душі Степана Радченка — енергійного сільського юнака, котрий приїздить до Києва, вступає до вузу з наміром повернутися додому кваліфікованим

фахівцем, та захоплюється літературним життям великого міста, починає сам писати, врешті стає відомим письменником. Степан вирушив здобувати колись чуже й вороже йому місто, бо вважав: місту потрібна «свіжа кров села, що змінить його вигляд і істоту. І він — один із цієї зміни, що їй від долі призначено перемогти». Але згодом ці романтичні настрої зникають, думки про повернення на село з'являються лише в час невдач і то короткочасно.

Роман — психологічний твір, виявлення складного конгломерату благородства й слабкостей людини, її суспільної та біологічної неоднорідності, уміння скептично, а то й іронічно сприймати себе і навколишній світ. Це все, безперечно, було й наслідком глибокого пізнання європейської класичної літератури, зокрема, безпосереднього впливу перекладених тоді ж В. Підмогильним французьких романів «Батько Горіо» Бальзака, «Любий друг» Мопассана, «Кандід» Вольтера. «Місто» остаточно утверджувало критику в тому, що В. Підмогильний «цікавиться не людом, а людиною»<sup>5</sup>. Ця, на сьогодні цілком позитивна, характеристика звучала далеко не позитивно в той час, коли в радянській літературі вироблявся курс на ушлявлення колективізму, а психологізм зневажався, як традиція дрібнобуржуазної, ворожої ідеології.

А на традиції європейської класики та психологізм і закликáli рівнятися організатори літературної дискусії 1925—1928-го років! Отож зрозуміло, чому вже 1926 року Л. Каганович (тодішній генеральний секретар ЦК КІІ(б)У) розпочав поступове гальмування культурного розвитку України, заручившись надійною підтримкою самого Й. Сталіна, який у закри-

---

<sup>5</sup> Якубовський Ф. Силуети сучасних українських письменників.— К., 1928.— С. 45.

тому листі від 26 квітня 1926 року партійному керівництву республіки схарактеризував національні проблеми на Україні як боротьбу «проти російської культури та її найвищого досягнення — ленінізму»<sup>6</sup>. Отже, пряме звинувачення в націоналізмі, ренегатстві. Конкретними призвідцями до цього в листі названі нарком освіти УРСР О. Шумський та організатор дискусії М. Хвильовий. (Невдовзі їм довелося виправдовуватися у нездійснених «гріхах» і закінчити життя, хоча й у різний час, теж однаково — самогубством — останньою можливістю протестувати проти несправедливості).

У цьому контексті зрозумілішою постає тривога В. Підмогильного у згадуваному раніше виступі на диспуті 1925 року, коли він застерігав від небезпеки приходу до керівництва суспільним життям «ура-комуністів», здатних лише на догматичне виконання будь-яких «верховних» настанов. Тривога, як виявилось, була не безпідставною. Адже час виходу «Міста» був добою драматичного закінчення всеукраїнської літературної дискусії про шляхи розвитку художнього слова в нових, соціалістичних умовах. Тоді ж, наприкінці 1927 року, було заборонено публікацію другої частини роману М. Хвильового «Вальдшнепи» та його памфлету «Україна чи Малоросія?». А в січні 1928 року примусово розпущено й саму організацію ВАПЛІТЕ. Стало цілком очевидно, що проблема національної культури на Україні «вирішена» в дусі настанов адміністративно-командної системи. І раптом з'являється роман, який, — нехай і не так відверто публіцистично, політично, навіть памфлетно-іронічно, як «Вальдшнепи», але в своєму психологічно-філософському ключі, — знову ставить проблему перспективи української нації...

---

<sup>6</sup> *Сталін Й.* Твори.— К., 1949.— Т. 8.— С. 152.

Навколо «Міста» завирували пристрасті: з'явилися рецензії й статті, влаштовувалися обговорення в студентських аудиторіях і робітничих колективах. Одних роман окрилював, зацікавлював. Іншим видавався лише продовженням ідеологічних збочень письменника в трактуванні проблеми «місто — село». Немало було й таких, що побачили в ньому інтелігентсько-попутницьку зневагу до молодого пролетарського містечтва. Спробуймо відтворити ситуацію, яка склалася тоді для 27-літнього письменника...

Десятого квітня 1928 року «Літературна газета» в хроніці книжкових новин повідомила про вихід повісті «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, роману «Місто» В. Підмогильного, збірки оповідань «Землі дзвонять» М. Івченка та інших книжок. А вже 28 квітня вийшов черговий номер «Робітничого журналу» — «широкоформатного» масового видання для працюючої молоді, де було вміщено розлогу рецензію на роман і портрет письменника. Рецензент Мусь (псевдонім Миколи Самуся, автора книжки «Трос»), стисло охарактеризувавши попередній доробок В. Підмогильного, називаючи його «відомим і визнаним письменником», докладно переповідає сюжет роману (новинка!) і акценти робить досить вдачі. Степан Радченко постає як драматична постать, яка увійшла в міське життя, «одійшовши від своєї первісної батьківщини — села», тим самим фактично зрадивши сподіванки тих, хто чекав віддачі його набутих знань. І все ж у висновку рецензент цілком толерантно поставився до головного героя роману, а саму книгу щиро рекомендував читачам: «Отож, як бачимо, постать селяка Степана Радченка подана дуже детально. Побічні персонажі доповнюють її і намагаються разом розв'язати проблему культурних стосунків міста та села. Роман читається легко. Мова барвиста й запашна. Ось де наш робітничий читач

зможе вдосконалитись щодо знавства української мови. Радимо щиро його прочитати»<sup>7</sup>. Цікаво, що в такому ж ключі говорилося про героя роману і в невеликій рецензії, вміщеній у популярному журналі — двотижневику «Нова громада», розрахованому переважно на сільського читача. Охарактеризувавши Степана Радченка як одного з представників активної та свідомої селянської молоді, «що творила революцію і тепер будує нові форми життя», невідомий автор влучно відзначав, що зусилля, затрачені на «боротьбу» з містом на першій стадії взаємопізнання, були марними, бо перемога та уявна. Адже Степан на цьому «загубив свої життєві сили, свою велику мету, задля якої залишав рідне село...»<sup>8</sup>.

З першим і другим авторами можна, звісно, полемізувати, але вони мали рацію, трактуючи головного героя роману як складну особистість, молодого сучасника, який шукає себе на складних перехрестях суспільних проблем, виявляючи свої злети й падіння. Такий образ приваблював читачів, багато з яких так чи інакше відчували свою ідентичність з ним. Та роман уже привернув увагу професійної критики. Вона, певна річ, прагнула знайти витоки концепції твору В. Підмогильного. Для Ф. Якубовського вони виявилися в народництві української прози другої половини ХІХ століття. У статті «Філософія землі» в нашій літературі» він, досліджуючи деформацію традиційних елементів сучасної сільської прози, вбачав відгомін народницького світогляду в творчості ряду письменників початку ХХ століття. Приєднуючи до них і В. Підмогильного, Ф. Якубовський про роман «Місто» написав: «В основному задумі автора вбачаємо ми дещо спільне, якийсь відгомін «Бурлач-

---

<sup>7</sup> Робітничий журнал.— 1928.— № 6.— С. 10.

<sup>8</sup> Нова громада.— 1928.— № 9.



ки» Нечуя-Левицького»<sup>9</sup>. Бо, мовляв, і там, і там надто вже відчутне авторське співчуття до селянської душі, котра страждає в незвичних, міських обставинах, і В. Підмогильному «тільки й лишилося так само наївно, як у свого попередника, повернути свого героя назад з міста до села...» А в огляді нової літератури на сторінках органу ЦК КП(б)У газети «Комуніст» цей же критик уже вів мову про «численні хиби роману»<sup>10</sup>: бездоганно простий шлях головного героя, його безвольність та пасивність, композиція твору — це механічне поєднання фактів, хоча письменник і прагнув «до розумування», — тобто філософичності роману ХІХ століття. Це, на думку критика, підводило до все того ж, очевидного для нього, запитання: «Чи не декласування сільського парубка, що попав до міста, ще й у старій народницькій трактовці, якій властиве упередження проти всього міського, становить тему всього роману?»

З «легкої руки» Ф. Якубовського критики збилися на спрIMITизоване поцінування «Міста»: шукали в ньому не нове, що приніс у літературу автор, а наголошували на тому, чого, як їм здавалося, не зробив письменник. Так, А. Хуторяна ніяк не влаштувало, що в романі «майже не бачимо міського соціального оточення, майже не бачимо навіть студентських верств»<sup>11</sup>. На думку критика, не робить честі Степанові Радченку, що він замість науки упадає за жінками, надто вже цим нагадуючи «любого друга» Мопассана. А така поведінка — то вже «буржуазні замашки». Тож і висновок про твір В. Підмогильного недвозначний: він «ні з якого боку не задовольняє: безпорадний з боку композиційного й сумнівний щодо його ідеологічної вартості».

<sup>9</sup> Критика. — 1928. — № 4. — С. 103.

<sup>10</sup> Комуніст. — 1928. — 20 трав.

<sup>11</sup> Пролетарська правда. — 1928. — 25 трав.

Це вже був перший натяк на аполітичність героя та самого твору. До цього, виявлялося, ближча дорога, ніж до пізнання психіки характеру неординарної особистості персонажа чи розуміння позиції письменника, який одним з перших одважився творити «велику» українську радянську урбаністичну прозу. Тільки не заводський чи фабричний колектив поставив у центрі свого художнього дослідження, а творчу інтелігенцію, сприйняту очима вчорашнього сільського пастуха, повстанця проти гетьманщини, бібліотекаря сільбуду.

Ширший контекст проблеми роману намагався побачити П. Лісовий у чималій за обсягом статті, вміщеній у популярному тижневику «Культура і побут» (додаток до газети «Вісті ВУЦВК»). Вдаючись до історичної ретроспекції теми «Місто в українській літературі», він цілком слушно наголошував, що велике промислове місто для української дожовтневої літератури «весь час лишалося поза її обрієм». А роль його у суспільному розвитку надто складна й неоднозначна: воно, з одного боку, винароднювало й зденаціоналізувало тисячі селян, а з другого — політизувало їхнє життя, виводило на ширший громадський рівень їхнє мислення і розуміння боротьби за соціальну й національну справедливість.

Література, вважає П. Лісовий, цього не відбила, як це б належало. У пожовтневий час взаємини міста й села зазнали кардинальних змін. Вони обоє мають працювати як єдиний державний організм. І література покликана показати нову роль міста як осереддя робітничого класу, що веде селянство до побудови соціалізму. Побачивши роман з такою багатообіцяючою назвою, пише критик, читач хоче знайти там те місто, «де б'ється пульс заводів, де живе й працює пролетаріат, де на вулицях під час демонстрацій ми

чуємо тупіт тисяч ніг»<sup>12</sup>. І, звичайно ж, висновок тут міг бути єдиним: «В романі В. Підмогильного ви цього міста не знайдете». А коли так, то крапка в судженні поставлена остаточно й безапеляційно: письменник «проблеми міста не розв'язав. Він навіть не наблизився до неї».

Виступ П. Лісового, — до речі, теж прозаїка, автора уже тоді кількох збірок оповідань і нарисів, співробітника газети «Вісті», — надто характерний для розуміння атмосфери кінця 20-х років з позицій, вироблених такими літературними організаціями, як «Плуг», «Гарт» чи на той час уже створена за активної підтримки «згори» ВУСПП. Розуміючи історичну місію нового мистецтва як ілюстратора суспільного процесу, ці письменники накресливали цілком здорову в основі своїй програму розвитку всієї літератури на тривалий час і прикладали її як еталон до конкретного літературного твору. Наслідки були часто разючими, особливо коли йшлося про доробок так званих попутників, що й сталося, в даному разі, з «Містом» В. Підмогильного. Крім ідейно-ідеологічного аспекту, майже не враховувалися ні індивідуальний творчий метод письменника, ні стильові особливості, ні спроба показати життя очима людини дещо іншого світогляду, ніж активний учасник побудови соціалізму біля заводського верстата.

Це побачимо й у виступах таких критиків, як Л. Підгайний та Я. Савченко, котрі включилися до своєрідної дискусії навколо роману В. Підмогильного. Перший з них — молодий дослідник, який саме тоді закінчив Київський ІНО, — також одразу визнав невідповідність назви роману та його теми, бо, мовляв, місто «саме по собі автора не цікавить»<sup>13</sup>. (Дово-

---

<sup>12</sup> Культура і побут. — 1928. — 26 трав.

<sup>13</sup> Літ. газета. — 1928. — 13 черв.

диться лише дивуватися, з якою настирливістю добивалися найперш саме цієї формальної відповідності, неначе від цього залежав художній рівень твору!). Невдоволений Л. Підгайний і тим, що не відбите, як то б йому бажалося, студентське життя, а до письменницько-редакційного оточення виявлено надмірну увагу. Але критик ще й з цим би змирився, коли б не переконався, що «цільове наставлення» В. Підмогильного — психологізм. Тим більше, спрямований на «одну-єдину постать Степана Радченка».

Для сьогоденішнього вдумливого читача ці рядки звучать щонайменше як парадоксальний жарт: критик один з перших звернув належну увагу на естетичний рівень твору, на фактичний здобуток письменника, але побачив у цьому... його найбільшу ваду. Вульгарно-догматичне мислення уже настільки входило в систему художнього сприйняття, що психологізм визнавався як такий лише тоді, коли це був психологізм зорганізованого колективу, а не якогось там індивіда. Адаже критик чітко формулював зауваження прозаїкові: «Його психологізм однобічний (?), точніше «одногеройний», суто суб'єктивний, вузький і обмежений». Це все, виявляється, знялося б, коли б письменник зумів подати «переживання кількох героїв». Але, як відомо, в романі цього немає, отож автор «створив культ героя, індивідуальності і забував про все на світі».

А виходячи з того, що для критика герой роману постав як «самозакоханий міщанин-егоїст», який «дбас лише про власний добробут», то не дивно бачити такі узагальнення: «Ми протестуємо проти заміни трудового життя на паразитарне, проти виставлення паразитарного життя як ідеалу».

Та коли випаді Л. Підгайного дещо можна виправдати його молодістю й недосвідченістю, то сентенції такого на той час досвідченого поета й літера-

турознавця, як Яків Савченко (автора кількох збірок поезій, двох книг критичних статей, розвідок про Г. Косинку, В. Сосюру, М. Івченка, Д. Загула), під цю категорію аж ніяк не підпадають. Це — виважені роздуми письменника, котрий так еволюціонував від своїх символістських творів на початку 20-х років. А нині для нього поезія Д. Фальківського, Г. Косяченка, проза Д. Тася, Г. Брасюка, О. Кундзіча стала «занепадницькою», переповненою «дріб'язковим психологізмом». Оглядаючи таку літературу в статті «Проблеми культурної революції і українська радянська література», дослідник чи не найдокладніше зупинився на щойно виданому романі В. Підмогильного.

Відзначивши в ньому надмір скепсису, претензійного резонерства та ідеалістичну філософію як неприпустимі «в умовах нашої енергійної й раціональної практики»<sup>14</sup>, Я. Савченко бачив твір як «літературне явище провінціального масштабу» з «туманним і невиразним» ідеологічним спрямуванням. Чим це все зумовлено для критика? Відповідь цілком співзвучна нормативам тодішнього ортодоксального політичного мислення: «Письменник дивиться на світ крізь вузькі щілини рафінованого інтелігентського світогляду. Епохи, бодай в основних психо-ідеологічних категоріях... в цьому романі не чуємо».

Отже, маємо підстави говорити, що роман «Місто» став ще й своєрідним прецедентом до роздумів про роль інтелігенції, відображення її світогляду в художній творчості. Важливість проблеми розуміємо в повному обсязі лише сьогодні, коли усвідомлюємо, що тоталітарна система найперш боролася з національно свідомою інтелігенцією; нищила її як генетичний

<sup>14</sup> Савченко Я. Проблеми культурної революції і українська радянська література // Пролетарська правда.— 1928.— 20 черв.

фонд народу. А для того, щоб підготувати для цього належний ґрунт, поступово нав'язувалася думка про буржуазність, шкідливість ідеологічних позицій інтелігенції, відчуженість її від провідних ідей пролетарського гегемонізму. Така думка культивувалася від самих верхів тогочасного керівництва країною. Про час кінця 20-х — початку 30-х років М. Хрущов, тодішній секретар Московського міськкому партії, згадував: «Тоді лише соціальне становище мало значення: з робітників він, з селян чи він з інтелігенції. Інтелігенція, як мовиться, була запідозреною...»<sup>15</sup>

І, як бачимо на прикладі статті Я. Савченка, зерна змодернізованої пролеткультівщини проростали досить активно й у середовищі самої творчої інтелігенції. Адже в остаточному підсумку дослідник, відзначивши, що В. Підмогильний «в межах своєї тематики виявив себе вельми непоганим майстром», все-таки на перше місце виніс політизацію творчого мислення, і роман лишився для нього «осторонь від головного річища радянського літературного процесу».

Про догматизм, відірваність від конкретної реальності такого мислення свідчила навіть парадоксальна ситуація: в тому ж номері газети «Пролетарська правда», де на сторінках третій і четвертій була вміщена стаття Я. Савченка, на сторінці восьмій друкувалася інформація «Українська книга на шляху до робітничого читача», яка теж була своєрідним індикатором культурного життя. Тільки тут, на підтвердження того, що популярність української книжки зростає, і особливо серед робітництва, поза цифровими даними наводилися конкретні факти ще й з досвіду роботи київських бібліотек, які працюють при заводах і фабриках. Виявилось, що в бібліотеці цен-

---

<sup>15</sup> Хрущев Н. Воспоминания // Знамя.— 1989.— № 9.— С. 16.

трального клубу металістів «останнього часу є великий попит на «Місто» В. Підмогильного й на «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича».

А бібліотека робітників зв'язку запровадила письмові відгуки своїх читачів на літературні новинки. В одній з таких «рецензій» на «Місто» автор (на жаль, прізвище не називалося) написав: «Цей твір приваблює своїми автобіографічними елементами, справжніми живими персонажами й точним відбитком сучасного київського міського життя. Типи в творі надзвичайно правдиві й живі... За цей 255-сторінковий психологічний роман (українською добірною мовою), якого так прагне читач, можна скласти лише щиру подяку». І в цьому контексті лише цілеспрямованою упередженістю можна пояснити, що буквально наступного дня в «Літературній газеті» (де нещодавно була вже розлога стаття Л. Підгайного про роман В. Підмогильного) знову з'явилася рецензія на «Місто». Якийсь Н. Ф. заповзівся ще раз доводити, що письменник «не хоче бачити міста — Арсеналу, заводів того міста, яке будує Дніпрельстан, електрифікує села, організовує робітничі та селянські університети»<sup>16</sup>. А коли так, доводить цей поцінувач твору, то «серед масового робітничого читача твір Підмогильного споживача не матиме». Таке передбачення одержало спростування, як бачимо, авансом, та ще й від самих «споживачів».

А, проте, справжня, фахова розмова про роман В. Підмогильного ще тільки розпочиналася. Надто вже багато в ньому виявилось актуально гострих проблем, котрі, як уже вище мовилося, були досить співзвучними з «Вальдшнепами» М. Хвильового, конфіскованими цензурою, а також тими творами, що водночас з «Містом» ставили в центр питання націо-

---

<sup>16</sup> Літ. газета.— 1928.— 21 черв.

нального відродження, перспективу культурного розвитку України: «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Народний Малахій» М. Куліша, «Майстер корабля» Ю. Яновського... Усе це не могло, не тривожити «уракомуністів» досить високого керівного рангу й ортодоксальну критику, що намагалася виправдати своє покликання все гострішими нападами на антиуспішські позиції в творчості. Характерним прикладом тут може послужити стаття М. Мотузки «Село й місто в творчості В. Підмогильного», опублікована в журналі «Критика».

Кинувши побіжно об'єктивну фразу про те, що критика ще не дала вичерпного аналізу роману «Місто», М. Мотузка тут же нав'язує свою суб'єктивну думку: В. Підмогильний, мовляв, «хотів» (слід думати, що хотів) дати картину міста, міста сучасного, і саме в аспекті «змічечному»<sup>17</sup>. І, незважаючи на все це, далі вже починається «обробка» читача: «Хотів, а натомість дав нам карикатуру на сучасне місто...». А потім, відштовхуючись від цього постулату як даності, критик починає з'ясовувати причини такого стану, підводить під них потихеньку ідеологічну основу: «Може, в автора не вистачало художньої культури?.. А чи справа в зафарбленні світовідчуження автора «Міста»?»

Упередженість тут чується в кожному слові. Адже всім добре було відомо, що В. Підмогильний — один з найкращих перекладачів французької класичної літератури українською мовою, добре знає історію свого народу і культури (особисто був знайомий з академіками Д. Яворницьким, А. Кримським, видатною актрисою Марією Заньковецькою), разом з Є. Плужником уклав словник «Фразеологія ділової мови», яким впродовж багатьох років користувалися

---

<sup>17</sup> Критика.— 1928.— № 6.— С. 35.



мовознавці... Ю. Смолич, навіть через кілька десятиліть по тому, щиро зізнався: «Коли б хтось із читачів оцих моїх літературних спогадів та запитав мене, кого з молодих українських письменників двадцятих-тридцятих років я вважаю найбільш інтелектуально заглибленим, душевно тонким або, по-простому кажучи, найбільш інтелігентним, то я б ні на хвилинку не задумався і сказав: — Валеріана Підмогильного»<sup>18</sup>. То як же ж було сприйняти оте псевдонаївне «не вистачало художньої культури»?

Та коли ще, як мовиться, можна ще було лишити на совісті самого М. Мотузки, то вже зовсім провокаційним було теж начебто кинуте знічев'я запитання про «зафарблення світовідчуття» В. Підмогильного. Йому, отже, накидався світогляд, чужий радянському способі життя, що й зібрався довести у своїй статті критик, пильно простудіювавши весь попередній доробок письменника. Не будемо повторювати всі вигини складного плетива мудрувань дослідника (стаття зайняла півтора десятка журнальних сторінок), але про основне мусимо сказати. Адже навіть сьогодні ще часто дивуємося раптовості та підступності політичних репресій середини 30-х років. А ґрунт їм готувався зарані. І, хоч як це прикро, незрідка й завдяки ревним зусиллям колег по літературному цеху...

Усю попередню творчість В. Підмогильного дослідник поділив на три етапи: рання новелістика (особливо цикл «Повстанці» та оповідання «Іван Босий»), повість «Третя революція» і роман «Місто». Що розкрилося за кожним з цих періодів, коли на них дивитися з метою довести, що письменник не дуже допомагав «перемозі червоного стягу над прапором

---

<sup>18</sup> Смолич Ю. Твори: У 8 т.— К., 1986.— Т. 7.— С. 600.

осінніх степів і небес»<sup>19</sup>? Перший характеризувався у творчості В. Підмогильного як «служба художніми засобами активному політичному бандитизмові», як «ідеалізація українського куркульства в його щонайактивнішим войовничо-бандитським прошарку». Другий, куди М. Мотузка, окрім повісті «Третя революція», включив усі оповідання, вміщені в найповнішій збірці «Проблема хліба» (1927), відзначено тим, що критикові бачиться тут проблема міста й села в «примітивно-хуторянському трактуванні», і це утверджується як «основні соціальні погляди автора». В. Підмогильний, виявляється, найбільш докладає зусиль до того, «щоб викликати в читача ненависть і огиду до міста».

Та навіть це було лише підступом до головного удару. Бо то, мовляв, твори і не такого масштабу, і написані дещо раніше. А от уже сам роман «вибачити» молодому письменникові ніяк не можна. (Маємо прекрасну ілюстрацію, звичайно, з гірким присмаком, як вульгарно-соціологічна критика відточувала свою зброю у боротьбі з «інакомислячими» письменниками. Методика застосовувалася щонайпростіша: мусить робитися так, як передбачено політичними гаслами суспільного життя. Все, що не вкладається в ці рамки, — не наше, з ним треба боротися, «розкривати очі» письменникові на його ворожу ідеологічну платформу. Поки що боротьба велася на словесному рівні...) Вимоги до роману «Місто» починалися з того, щоб в ньому автор подав «не так». «Замість змалювати наявність динамічної насиченості нашої епохи... замість в художньому освітленні подати діалектичний, — а значить творчо-позитивний, — характер соціальних противенств, притаманних пере-

---

<sup>19</sup> Мотузка М. Село й місто в творчості В. Підмогильного // Критика. — 1928. — № 6. — С. 35.

ходовій добі,— він дав нам «психологічне» полотнище...». Ревний критик, можливо, з цим би ще якось змирився, коли б інша обов'язкова умова творчості була виконана — в центрі мусив бути позитивний герой. Але й цього в романі немає. «Бо навіть «червона» свідомість (? — *В. М.*), що її накинув своєму героєві В. Підмогильний, не в силі затушкувати його міщанських «хитрощів»...».

Про те, що письменник і не прагнув творити образ позитивного героя, в дослідника навіть не з'являється підозра. Проте він все ж бачить, що характер Степана Радченка окреслений психологічно переконливо, постать цікава як художній тип. Однак і це стає лише малою обмовкою проти того, що роман не так соціально спрямований: «Певна вмотивованість вчинків головного персонажу не може затулити, звичайно, подвійно-реакційного значіння концепції протиставлення міста й села».

Отож про естетичне сприйняття твору розмови навіть не передбачалося. Догматизм уже цілком брав у свої лабета ортодоксальну критику. А вона, пізнавши твір лише на рівні фабули, одразу ставила свої умови: «наявність бадьорого світовідчуження», «розуміння тих єдиноможливих (індустріальних) шляхів, що, ними простуючи, Україна засяє тисячами вогнів будучини...». Все вищесказане підтверджує, що такого в романі не сталося, індивідуальний творчий метод В. Підмогильного не вкладався в це прокрустове ложе — автор був справжнім художником, а не ілюстратором. Для М. Мотузки це звучить як неспроможність письменника «перебороти спокусу» йти за своїм, авторським покликанням. І навіть більше — уже мовиться про причину цього: «за ним стоять певні соціальні групи нашого громадянства». Тобто — коло непокірних визначене, лишається знайти тільки засоби, як на них вплинути...

Але дискусія навколо проблеми роману, творчості В. Підмогильного в зв'язку з цим не пішла так однобоко, як уже бачилося однодумцям М. Мотузки. Різким дисонансом тут прозвучала стаття розважного й ерудованого літературознавця Петра Єфремова «Про роман В. Підмогильного «Місто», скромно означена як нотатки читача. Що цей матеріал сприймався не в річищі офіційної думки, зайвим підтвердженням була примітка від редакції журналу «Плуг», що вона «не поділяє хвальної оцінки П. Єфремова, хоч і згодна, що критика наша досі не дооцінила «Міста»<sup>20</sup>.

«Нотатки» П. Єфремова помітно відрізнялися від виступів попередніх критиків роману. Адже цей дослідник добре знав усю творчість В. Підмогильного: він був автором першої розвідки про молодого дебютанта ще в збірнику «Вир революції» (Катеринослав, 1921), назвав його «поетом чарів ночі». Вже тоді П. Єфремов (В. Юноша) відзначав особливості індивідуального стилю В. Підмогильного: «Наш автор не потребує широкого полотна картини, йому досить мікроскопічного закутка, бо й в атомах життя чулі нерви його намагаються цілі світи, незвідані, неспізані, недосліджені»<sup>21</sup>. Саме цього й не розуміли критики, які розглядали «Місто» без урахування того творчого методу письменника, який з часом зазнав певної модифікації, однак у принципі лишився незмінним — дослідження душі, а не суспільних обставин. Що це маємо і в новому романі, впевнено доводив П. Єфремов.

Критик тому й зосереджується на образі Степана Радченка, від нерозуміння якого й починаються всі

---

<sup>20</sup> Єфремов П. Про роман В. Підмогильного «Місто». // Плуг.— 1928.— № 9.— С. 66.

<sup>21</sup> Юноша В. Поет чарів ночі // Вир революції.— 1921.— С. 98.

упередження рецензентів, аж до очевидних інсинуацій, як то бачимо в статті М. Мотузки. П. Єфремов влучно підмітив, що, звинувачуючи героя роману в агресивності, егоцентризмі, упередженості до міста і т. д., рецензенти не завважили, що «коли він і приймає часом грізні диктаторські пози, то лише в мріях, що, власне, місту... аж нічим не загрожує».

Аналіз твору як художнього, а не публіцистичного явища дав підстави П. Єфремову цілком переконливо вести мову про те, що В. Підмогильний — переважно «письменник одного героя», і цей герой — «споглядально настроєна людина». Тому підтвердження — ретроспективне осмислення всього творчого доробку — від найперших оповідань. Письменник лише розробляє різні варіанти й ситуації, але дбає про головне — поглиблення психологічного аналізу «складних відчужень і іноді трагічних переживань свого улюбленого споглядальника». У цьому ключі й слід сприймати Степана Радченка з усіма його сум'яттями, а то й душевною боротьбою, на лінії становлення від села до міста.

І коли багатьом рецензентам видавалося надто штучним піднесення вчорашнього селяка до іпостасі письменника, то П. Єфремов у цьому знову ж бачить закономірність задуму автора: письменницька професія найбільше ж бо ґрунтується на споглядальних властивостях психіки людини. А Степан Радченко, саме засобами художнього пізнання намагаючись осмислити нову для себе атмосферу міського життя, починає розуміти те, що є домінантою творчості й самого В. Підмогильного: люди — не одноманітна маса, суть у тому, що вони «цікавіші од речей». І ось через пізнання людини міста, складної й неоднозначної, Радченко й «завойовує» ту terra incognita, що колись, з віддалі, була такою чужою.

Стаття П. Єфремова була полярною щодо поперед-

ніх поглядів на роман «Місто». На художній твір дослідник подивився в аспекті мистецьких законів: з розуміння еволюції національної культури загалом і творчої індивідуальності митця зокрема. І, — акцентуючи на таких рисах характеру героя, як споглядальність, мрійливість, пасивність у вчинках, — критик підкреслював національну типовість Радченка, яку письменник творить органічними засобами поетики. Творчість самого В. Підмогильного критик теж бачить найперш як оригінальне явище української літератури: національні проблеми письменник подає у формі добре засвоєних зразків класичної європейської прози. І в цьому плані роман «Місто» — естетичний набуток як самого письменника, так і української літератури. На думку П. Єфремова, це справді мистецьки викінчений твір, «єдиний поки що в нас роман, що його сміливо можна поставити поруч «Сонячної машини» Винниченка...».

У розвиток концепції П. Єфремова прозвучав виступ і авторитетного історика дожовтневої літератури А. Ніковського. Зрілість молодшої української прози у «великоформатному» жанрі він вбачає у появі таких творів, як «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, «Недуга» Є. Плужника та «Місто» В. Підмогильного. Торкнувшись конкретно проблеми «місто і село» в останньому романі, дослідник відзначає, що ставлення до неї у В. Підмогильного «якраз літературне», бо для психологічного дослідження його героїв місто і село «власне не являють ніякої між собою принципіальної різниці»<sup>22</sup>: корисну роботу культурного спрямування можна інтенсивно вести і там, і там.

Щодо образу Степана Радченка, то критик деякі меркантильні, егоїстичні його ухили пояснює впли-

---

<sup>22</sup> Ніковський А. Про «Місто» В. Підмогильного // Життя й революція.— 1928.— № 10.— С. 106.

вом уже нової моралі, останнього десятиліття (час у романі вказаний конкретно — 1927 рік), яка, за спостереженням А. Ніковського, відучує людину від «старорежимного» джентльменства й коректності, натомість привчаючи в сфері особистих відносин до «підвищеного тону боротьби за існування й невхильне прямування до своїх егоїстичних цілей та інтересів». Наступне десятиліття підтвердило подібну деформацію суспільної моралі у вседержавному масштабі.

Своєрідно потрактував дослідник і еволюцію Радченкового відчуження від міста, потім його сприйняття, а у критичній ситуації — спробу повернутися знову до села (в образі Надійки, односельчанки, яку колись відштовхнув від себе) і усвідомлення, що все відбулося вже безповоротно. За цією тематичною ліпцією роману А. Ніковський побачив суспільно-філософську проблему, котра наводила на роздуми, що живий організм, вирваний з питомого оточення, на початку упереджено й тяжко сприймає нові обставини, згодом пристосовується до нового мікроклімату, освоюється, відчувається й зовсім вільно, органічно. І коли його повертати в колишнє питоме лоно, він там почуватиметься вже чужим.

Отже, в підсумку своїх «нотаток» відомий літературознавець акцентував у романі В. Підмогильного логічне розроблення теми, філософську постановку основної ідеї, уміння зв'язати їх сюжетом, а ще композиційну цілісність твору, зміцнену багатим фактичним матеріалом та мовою. «Все це поруч з іншими схожими працями в нашому письменстві свідчить про солідне й підготоване попередньою роботою зрушення на шлях більших монументальних, композиційно розроблених творів серед молодих наших письменників, чим і має — я вірю, я знаю — збагатитися наша сучасна література».

Справді, перспектива у молодій українській прозі, представленої іменами В. Підмогильного, Б. Антоненка-Давидовича, Г. Косинки, Ю. Яновського, М. Івченка та інших «попутників», могла бути багатообіцяючою. Та сподіванкам цим не судилося здійснитися вже тоді, наприкінці 20-х — на початку 30-х років. Голоси П. Єфремова, А. Ніковського не були почуті широкою громадськістю, а пізніше вже й самі імена цих дослідників доводилося обрамляти лише чорними епітетами. Тоді ж, в 1928 році, одразу за ними, а то й водночас, у рецензії М. Доленга та статті Івана Лакизи прозвучали знову вже обкатані вимоги на зразок: «автор повинен був виявити хоча б той незаперечний факт, що в кожному нашому місті так чи так, а відчувається здорове радянське будівництво»<sup>23</sup> або «бракує в романі найголовнішого — показу наслідків на живих організмах тих взаємин, в яких перебуває місто й село на даному етапі нашого життя»<sup>24</sup>.

Та конкретні життєві факти стверджували інше. Скажімо, в «Літературній газеті», яка вже кілька разів заявляла свою неприйнятну позицію до нового твору В. Підмогильного, з'явилася інформація, на перший погляд, не дуже примітна для читачів. Йшлося про вивчення попиту на українську книжку в зв'язку з процесом українізації. Враження були на основі спостережень бібліотекарів, тому суб'єктивності тут було щонайменше. А зміни в бібліотеках справді зацікавлювали. Коли на початку українізації (два-три роки тому) читач вимагав «виключно класиків» за тим списком назв, що рекомендував лектор, то нині (на осінь 1928 року) різко зріс попит і на сучасну літературу. І найголовніше — зацікавлення

<sup>23</sup> Гарт.— 1928.— № 10.— С. 90.

<sup>24</sup> *Лакиза І.* Про сучасність у сучасній літературі // *Життя й революція.*— 1928.— № 11.— С. 112.



сучасною українською літературою йшло абсолютно добровільно навіть серед читачів-неукраїнців, які «досі не мали будь-якого уявлення про українську літературу»<sup>25</sup>. Що ж до нашої розмови, то варте особливої уваги одне речення. Крім усіх інших факторів такої зміни в читацьких формулярах, бібліотекарі засвідчили: «До певної міри тут можна вбачати ще вплив Винниченкової «Сонячної машини» та «Міста» Підмогильного».

Не вдаючись до якихось коментарів, наведемо ще два факти функціонування твору В. Підмогильного, уже в ширших — європейських — масштабах. У жовтні-листопаді українські письменники активно виїздили за кордон для налагодження творчих зв'язків. В. Підмогильний побував у Чехословаччині та Німеччині. Про наслідки поїздок інформували українські радянські видання: «Під час перебування українських письменників А. Любченка та В. Підмогильного в Празі погоджено справу з чеськими видавцями про видання вибраних творів цих письменників чеською мовою»<sup>26</sup>; «Як передають нам із Праги, роман Підмогильного зацікавив і німців. І німці присвятили цьому романові досить величєньку статтю»<sup>27</sup>.

Отже, твір зацікавлює свого читача, привертає увагу літературної громадськості інших країн. А своя, «рідна» критика? Вона, не звертаючи уваги на виступи умудрених досвідом істориків літератури, уперто вела пісню на заданій ноті — твір невдалий, він написаний не з офіційно визначених позицій, він не наш... Ф. Якубовський, розпочавши негацію твору на самому початку року, вирішив підбити підсумки

<sup>25</sup> Савчук М. Дрібниці у виробництві видавництва (Із спостережень бібліотекарів) // Літ. газета.— 1928.— 1 листоп.

<sup>26</sup> Культура і побут.— 1928.— 8 груд.

<sup>27</sup> Літературний ярмарок.— 1928.— № 1.— С. 4.

розмови і наприкінці. Визнавши «через кому», що «уже звикли ставити на перше місце серед сучасних романів роман В. Підмогильного «Місто»<sup>28</sup>, він одразу ж нагадує, що головна проблема — взаємини міста і села — розв'язана «на одному типі, на прикладі головного героя роману Степана Радченка...». А це, як бачиться критикові, й прирікає твір на невдачу. Чому? Бо такі проблеми мусить вирішувати лише соціальний роман, відповідний грандіозній епосі відбудови. У В. Підмогильного такий задум звівся «коли не до гімну індивідуалізові, то принаймні до випинання на перший план індивідуальних моментів, що протирічать провідній соціальній проблемі». І крапка, і ні про який психологізм не треба й розводитися! Тим більше, коли той герой і так не певний у своїх ідеологічних та моральних критеріях...

Тож не дивно, що новий, 1929 рік розпочався організацією диспутів та конференцій у молодіжних аудиторіях, де давалася «відсіч» попутницьким ідеям роману. Інформація про обговорення пролетарськими студентами Харкова 12 січня «Міста» так, до речі, й розпочиналася: «Студенти пильно стежать за сучасним літературним життям і дають гостру відсіч всіляким ухилам від генеральної лінії нашого будівництва»<sup>29</sup>. Отже, вульгарний соціологізм вступав у пору свого змужніння. А в нього були рамки чіткі й жорсткі: «подиху соціалістичного будівництва в романі не відчувається», висновок — «автор подав не радянське місто». Найгрунтовніша хиба твору — «не подано позитивних типів»; герой роману «зовсім чужий радянському студентству». А звідси, як мовиться, рукою подати й до такої ж оцінки ідеї твору,

<sup>28</sup> Якубовський Ф. На шляху до роману // Глобус.—1928.— № 24.— С. 393.

<sup>29</sup> Л. К-ський. Студенти про «Місто» В. Підмогильного // Молодняк.— 1929.— № 1.— С. 113.

нав'язаної авторові такими поцінувачами: «Ідея незмирюмого протиріччя між містом та селом, що її проводить (!) Підмогильний в цім творі, є цілком чужа, ворожа нам ідея». Що лишається сюди додати, щоб письменникові й на думку не спало більше взятися за подібний твір? «Від цього тхне певним ухилом, який можна назвати навіть антирадянським».

Пролетарські студенти пролетарського Харкова виявляють свою ідеологічну принциповість у звинуваченні інтелігента Підмогильного (який всього кілька років тому був сам студентом у Києві)... Чи не від цього застерігав у вищезгадуваній статті А. Ніковський? Чи не така конфронтація серед національних сил уже вимріювалася у високих кабінетах «залізних сталінських наркомів»? І наскільки ж глибоко було потоптано поняття національної свідомості, розпалено класову підозру, що література й до сьогодні,— через шість десятиліть! — мусить налагоджувати мости взаєморозуміння між поетом і робітником:

Не поглядай на мене з висоти  
Своєї мозолястої долоні,  
Бо я такий же робітник, як ти,—  
Глянь на мої перегорілі скроні!  
Мов каторжник до скелі, до стола  
Прикований, труджуся я щомога;  
Будую вірш, як дамбу проти зла,  
Будую книжку, як собор для бога.

(Д. Павличко)

Та це сказано у нашу добу, наприкінці 80-х років. А тоді, в січні 1929-го, звіт про диспут у центральному клубі пролетарських студентів столиці подав також і журнал «Студент революції» (№ 1—2). Про зміст тої інформації можна судити, уже з самого заголовка «Чуже нам «Місто» Підмогильного».

Як справжній митець, В. Підмогильний до цього часу не вдавався до якихось пояснень на закиди кри-

тики чи білялітературних дилетантів. Але в останніх «дискусіях» уже чулися очевидні спроби трактувати роман під кутом «ухилу», «антирадянщини». Чим це все могло закінчитися, письменникові було здогадатися не важко: приклад цькування М. Хвильового, що набирало тотального характеру, стояв перед очима. І тому, відповідаючи на анкету «Моя остання книжка», він намагався толерантно, але твердо пояснити свої засади: «Написав «Місто», бо люблю місто і не мислю поза ним ні себе, ні своєї роботи. Написав ще й тому, щоб наблизити, в міру змоги, місто до української психіки, щоб сконкретизувати його в ній, і коли мені частина критики закидає «хуторянську ворожість» до міста, то я собі можу закинути тільки невдячність проти села. Але занадто вже довго жили ми під стріхами, щоб лишитись романтиками їх»<sup>30</sup>.

Почути б ці слова автора роману і не вдаватися до всіляких абстракцій! Але ж давно відомо, що чує лише той, хто хоче чути. На молодіжних диспутах слухали... самих себе, впивалися правом керувати письменниками, спрямовувати літературний процес. На початку березня комсомольський осередок кінофабрики теж організував обговорення роману «Місто». Якийсь В. П. (до речі, автори подібних звітів весь час ховалися в тій чи іншій формі — це теж симптоматично!) виступи комсомольців-робітників зредагував у пункти своєї резолюції, кожен з яких доводив шкідливість такого твору, особливо для молоді: «Наша трудяща молодь навчилася розпізнавати за художнім твором справжнє обличчя письменника і протаскуванню ворожих ідей дас одкоша»<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> *Підмогильний В.* Несподівано // Універсальний журнал.— 1929.— С. 45.

<sup>31</sup> *В. П.* Хіба це місто? // Літ. газета.— 1929.— 15 берез.

Та на протипагу цим одвертим, з комсомольським ентузіазмом, інсинуаціям знову пролунав тверезий заклик до об'єктивного розуміння роману — як не дивно, зі сторінок журналу «Молодняк». Тут у трьох номерах (2, 4—5) Петро Лакиза вмістив дві подачі своїх роздумів: «Історія одної кар'єри» та «До історії одної кар'єри». Роздуми вийшли аж занадто розлогими, з широкими ретроспекціями. Але позиція автора окреслювалася досить чітко: «Виступ кожного письменника, а особливо з великими речами, потребує особливої уваги»<sup>32</sup>. А в ряді випадків — і тут автор називає найпершим уже згадуваний виступ М. Мотузки в журналі «Критика», № 6, — маємо не лише належну увагу, а ту ситуацію, коли «з слона роблять муху». Висновки, зроблені опонентом, П. Лакиза називає легковажними, бо «не догледів тов. М. Мотузка все ж таки основного в романі «Місто». А воно полягає, як правильно й визначає критик, в тому, що «не місто — головне в романі». Тож оті всі закиди про відсутність громадського життя міста, про недостатній рівень спілкування головного героя з іншими персонажами і все тому подібне не можуть сприйматися як недоліки твору, бо воно «не входило в плани автора». Адже роман — психологічний і основне, чому він присвячений, це — «особисте життя Степана Радченка».

Звертаючись до попереднього доробку В. Підмогильного, критик виводить закономірність творчого методу письменника. І надто важливо, що в нарастаючій хвилі вульгарного соціологізму ще не глушилися на самому першому реєстрі тверезі голоси, що закликали бачити літературу як естетичне явище. «Щоб мати можливість серйозно судити (не обов'яз-

---

<sup>32</sup> Лакиза П. Історія одної кар'єри // Молодняк.— 1929.— № 2.— С. 81.

ково засуджувати) автора, треба передовсім розглянути, якими художніми засобами, властивими саме авторові, подане те чи інше явище...»<sup>33</sup>. Теза, звичайно, цілком самоочевидна. Але лише тоді, коли самоочевидним є нормальний розвиток літератури, художнього мислення.

Знаючи, як на той час уже ускладнилася боротьба української літератури за свою самобутність, чим закінчилася велика дискусія 1925—1928 років, які «одностайні засудження» вводилися в практику обговорення творчості попутників, не можемо не віддати належне дослідженню П. Лакизи (на жаль, творча доля автора поки що для нас лишається нез'ясованою). Тим більше, що критик не завуальював свого ставлення до вульгаризаторських настроїв на молодіжних диспутах. «Декого дивує: як же це так? Студенти роман «Місто» засудили, а наші статті виправдовують роман та автора», — писав він. Пояснював свою позицію все тими ж естетичними критеріями поцінування роману. А за ними книга В. Підмогильного «є безперечно явище незвичайне. Не тільки тим, що це просто читабельна річ, а ще й тим, що це безперечно художня річ, не без огріхів, звісно».

Серйозною підтримкою В. Підмогильному виявилася і розвідка М. Степняка «Нариси сучасного українського роману», що з'явилася, водночас з матеріалом П. Лакизи, в російському журналі «Красное слово». Критик розглянув роман В. Підмогильного лише побіжно, в широкому контексті прози останнього часу. Але його спостереження були вагомими, серйозними. І, звичайно, не останнім було й те, що така оцінка йшла до читача поза межами республіки. Критик торкався «Міста» найперш як доказу

---

<sup>33</sup> *Лакиза П.* До історії одної кар'єри // Молодняк.— 1929.— № 5.— С. 125.

«продуктивності психологічного методу» в українській прозі. В. Підмогильний, підкреслює М. Степняк, згідно з романічним жанром, розгорнув тему, котру лише починає освоювати «велика» проза: зростання індивідуальності в нових умовах і хвороби цього зростання. Успіхи прозаїка тут очевидні. Тому, незважаючи на відсутність привабливої сюжетної інтриги, на докори критиків, щодо відсутності панорами сучасного міста тощо, «за Підмогильним назавжди залишиться заслуга почину у використанні нового психологічного матеріалу»<sup>34</sup>.

Розгортаючи цю тезу, М. Степняк доводить, що В. Підмогильний у своєму психологізмі не йде механічно за класичними традиціями Достоєвського чи Чехова, він творить характер героя-сучасника, сільського хлопця, що адаптується до атмосфери міста. Цікаво, що редакція журналу тут же зробила від себе примітку, що це все видається сумнівним: адже надто, мовляв, негадано перероджується селяк «в письменника-попутника» (?!) та ще й не менш як «з усіма ознаками типової інтелігентської психології» та «автобіографічними авторськими рисочками».

Та навіть при цих застереженнях нарис М. Степняка все-таки відстоював думку, що «роман В. Підмогильного лишається крупною подією в нашій літературній дійсності». На жаль, це, здається, був останній подібний виступ про «Місто». Далі все набирало переважно однозначного характеру. І тут справа була не лише в критиці, а, навпаки, у самій суспільній атмосфері. Й. Сталін, відкинувши економічну політику, впроваджену В. І. Леніним, розпочав зміцнювати економіку країни за рахунок майже дармового викачування сільськогосподарської продукції — ін-

---

<sup>34</sup> *Степняк М.* Очерки современного украинского романа // Красное слово.— 1929.— № 4.— С. 95.

тенсивного впровадження колективізації. Водночас у нового вождя партії було розуміння проблеми селянства як ухил-національної, особливо ж стосовно України, до якої у нього були свої «рахунки» ще від часів громадянської війни та створення Союзу РСР, коли він планував суцільну автономізацію в рамках Росії.

Тепер обставини були сприятливіші, авторитет Генсека зміцнів, відновився і наступ на Україну, особливо ж інтелігенцію. Першим кроком стала справа так званої СВУ («Спілки визволення України»), якою передбачалося ізолювати інтелігенцію дореволюційної формації як буржуазне коріння, що своїми «ідеалістичними» ідеями загальногуманістичного спрямування заважала розквіту гостро класового пролетарського мистецтва. «Уже в квітні 1929 року ОДПУ організувало процеси над українськими націоналістами, спрямовані проти невеликих груп. Протягом того ж року відбувалися публічні нападки на найвидатніших українських академіків. У липні було заарештовано 5 тисяч членів вигаданої підпільної організації «Спілка визволення України» (СВУ)»<sup>35</sup>, — свідчить відомий американський радянолог історик, поет, прозаїк, публіцист Роберт Конквест.

В. Підмогильний не належав до того складу інтелігенції, але ортодоксальна критика під невпинним обстрілом тримала все можливе «попутництво», яке вона бачила ледь не тотожним буржуазному мистецтву. Тож, скажімо, на зустрічі робітників Донбасу з київськими письменниками у травні 1929 року С. Щупак у доповіді наголошував, що треба боротися з негативними явищами в літературі, зокрема з «не-

---

<sup>35</sup> Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і терор голодом // Дніпро.— 1990.— № 1.— С. 81.



правильною, шкідливою оцінкою ролі міста»<sup>36</sup>, як то бачиться в творчості В. Підмогильного. На другому з'їзді ВУСППу, що відбувся в цей час, І. Микитенко у доповіді «Пролетарська література в добу реконструкції» назвав ряд творів (М. Ялового, О. Досвітнього, Є. Плужника, Б. Антоненка-Давидовича, Н. Романович-Ткаченко), що «не спромоглися показати нову людину», а «частина з них навіть зовсім ворожі або чужі робітничому читачеві («Місто»)»<sup>37</sup>. На цьому ж з'їзді у доповіді С. Щупака «Стан української марксистської критики» було піддано обструкції розглянуту нами вище розважну публікацію П. Лакизи: «Я вважаю цю статтю просто скандальною для «Молодняка», що є хорошою революційною й бойовою організацією...»<sup>38</sup>. Отже, почалися нагінки й на тих критиків, котрі закликали до об'єктивного розуміння психологічного роману. «Така безхребетна, антисоціологічна, суб'єктивна критика,— провіщав С. Щупак,— зовсім недозволена серед тих, що хочуть бути марксистами-критиками».

Хоч це прикро, але такі, уже одверті, «відлучення» від генерального напрямку ідеології впливали й на ерудованих, глибоких знавців української літератури. Одним з прикладів тут може бути роздум «Ні міста, ні села... (З приводу роману Підмогильного «Місто»)» М. Могилянського. Оцінка твору винесена в самий заголовок рецензії. І з першого ж її рядка відзначається, що всі дотеперішні критики «однаково даремно накидають авторові «Міста» якусь серйозну, соціальну «проблематику»<sup>39</sup>. Такої проблематики, вважає дослідник, тут немає. Він цілком приєднується до уже неодноразових висновків ряду попередни-

<sup>36</sup> Перша зустріч // Літ. газета.— 1929.— 15 трав.

<sup>37</sup> Критика.— 1929.— № 6.— С. 26.

<sup>38</sup> Літ. газета.— 1929.— 15 лип.

<sup>39</sup> Червоний шлях.— 1929.— № 5, 6.— С. 273.

ків, що «Києва, сучасного Києва, міста з великої літери, як і справжнього противенства міста й села за часів перехідної доби... не знаходимо в романі».

Сам уже відомий прозаїк і літературознавець, М. Могилянський розуміє, що такий «лобовізм» мало кого зможе переконати. Адже мовиться про те, чого немає в романі, а не про те, що там є. Коли ж дослідник починає з'ясовувати останнє, він змушений визнати, що «психологічними засобами зображення» письменник «володіє не абиякими», що він «вміє розповідати цікаво». Відзначено й «певну правдивість життєвих спостережень Підмогильного». То на чому ж базується несприйняття роману? Обмовившись про «художню неперекональність» як роману, так і головного героя, М. Могилянський приєднується до такого попередника, як М. Мотузка, котрий говорив, що зображення дійсності у книжці подано «у кривому дзеркалі».

Розвиваючи цю тезу, сам М. Могилянський стверджує, що в романі не виявилось «ні міста, ні села», бо, мовляв, В. Підмогильний подав життя свого героя «без зв'язку з соціальною проблематикою». Перенісши це в площину моральності, критик доходить широких, філософського плану узагальнень: «Основна хиба Підмогильного в тому, що, звільнивши людські вчинки від соціальної зумовленості, він ставить їх в залежність від «споконовічних» властивостей людської природи». Отже, письменник «наскрізь несучасний у цілому своєму світовідчутті, світосприйманні», він «ворожий радісному прийманню життя. І це багато гірш, ніж те, що він не розуміє проблеми міста й села».

Можна лише уявити, як дивно все це було читати В. Підмогильному від М. Могилянського, ерудита, друга М. Коцюбинського, близького приятеля неокласичного «п'ятірного грона», того старшого товари-

ша, якому вони всією «Ланкою» кілька років тому писали віршоване гумористичне вітання з нагоди півстолітнього ювілею. Не менш дивно це й для нас, на віддалі минулих десятиліть. Можемо лише припустити, що така позиція була зумовлена нещодавнім «розгромом» на найвищому рівні оповідання М. Могиланського «Вбивство» (1926), в зв'язку з чим було навіть змінено керівництво журналом «Червоний шлях». А тепер автор і редакція своєрідно «реабілітовувалися»? Коли так, то це ще одна прикра особливість нашої культурної національної політики, до якої постійно захочували в минулому і в якій був ще перспективний шлях у майбутньому...

Як бачимо, тогочасна критика продовжувала наступ на попутництво, стежачи, щоб гра велася переважно в одні ворота. І в журналі «Службовець» знову прихований автор, тепер С. П-ко (Сергій Пилипенко?), б'є навідліг: «Головного героя він бачить як «безмежного індивідуаліста, обивателя-міщанина з куркульською ідеологією»<sup>40</sup>. (Виявляється, й така була!) А сам роман (мабуть, дописувач брав його до рук уже наперед обурений) — «проти змички робітників і селян». Одне слово — «це книжка антирадянська», і тому зрозумілий пафос фінального заклику: «Усім нашим організаціям, усій масі читачів треба посилити невсипучість на цьому фронті».

Початок 1930 року дав радісний передих авторові. В Москві Державне видавництво випустило «Місто» в перекладі російською Б. Єлисаветського (серія «Творчество народов СССР»). Це була подія у творчому житті не лише В. Підмогильного, а й, без перебільшення, української літератури, коли пригадати, що на той час переклади з національних літератур ще тільки започаткувалися. Та радість виявилася

---

<sup>40</sup> Службовець.— 1929.— № 35—36.— С. 24.

надто короткочасною. 17 лютого газета «Правда» відгукнулася на вихід роману. Рецензія була від імені гуртка критиків при журналі «Рост». Виклавши фабулу твору, автори-колективісти впевнено заявляли: «Но пусть читатель не ждет от этого романа показа современного города во всей его социальной сложности. Вместо этого автор на протяжении всего романа ведет своего героя — Степана Радченко — по задворкам городской богемы, копаюсь в узкоиндивидуалистических переживаниях героя. И город Пидмогильного — город люмпен-пролетариата. Книга Пидмогильного — книга упадочническая»<sup>41</sup>.

Після всього, що було до цього, а ще й після такої оцінки зі сторінок центрального органу Комуністичної партії просто дивно, що В. Підмогильний таки не втрапив до процесу СВУ в ролі підсудного. Мабуть, не передбачалося за «сценарієм» — надто молодим був письменник за віком. А втім, органи ОДПУ, очевидно, з «профілактичною» метою, застерігали «попутників», що останні — досить близькі до підсудних (С. Єфремова, Л. Старицької-Черняхівської, М. Івченка). Заступник прокурора Верховного Суду УРСР Лев Ахматов, котрий вів процес СВУ як державний обвинувач, виступаючи з розповіддю про підсудних літераторів, писав, що вони, виявляється, «хотіли притягти до СВУ таких письменників, як Косинку, Осьмачку, Плужника, Антопенка-Давидовича і Підмогильного»<sup>42</sup>. Чим не пряма вказівка на неблагонадійність останніх?

А літературна критика вже проголошувала, що «красне старе мистецтво» слід читати лише для то-

---

<sup>41</sup> Правда.— 1930.— 17 фєвр.

<sup>42</sup> Ахматов Л. За радянську літературу // Червоний шлях.— 1930.— № 4.— С. 152.

го, «щоб знати, як не треба писати»<sup>43</sup>. Молода ж радянська література, як роман В. Підмогильного, — то лише свідчення, «як красне письменство, дедалі відриваючись від виробничого й суспільного життя, використовує всі сумнівні буржуазні теорії й теорійки...» і має читача лише в сфері обивателя. Та все, звичайно, було навпаки: індивідуалізм, конформізм, взагалі міщанство відображалися у творах В. Підмогильного не через його «інтелігентщину» чи естетство як світоглядну концепцію, а тому, що письменник бачив це в реальному житті, чуттям художника вловлював отруйні метастази в душах людей і намагався все-таки застерегти від них молодий суспільний організм. Ця ідея знайде втілення в новому романі, написаному під ті всі звинувачення в періодиці, — «Невеличка драма».

Роману судилося побачити світ лише в журнальному варіанті («Життя й революція», 1930, № 3—6). Але в критиці цей твір також був одразу взятий на приціл. А. Музичка, друкуючи велику розвідку про творчість В. Підмогильного в трьох номерах журналу «Червоний шлях», останні сторінки присвятив новому роману. Критик доводив, що й тут «стара творча метода В. Підмогильного служить авторові засобом у завуальованій формі поборювати пролетарський діалектично-матеріалістичний світогляд, протиставляючи йому своє протисоціальне, наскрізь індивідуалістично-скептичне світосприймання»<sup>44</sup>.

Як бачимо, загальна оцінка творчості була в старому дусі. Проте новим у А. Музички виявився підхід до з'ясування саме отої творчої «методи» письменника. В чому вбачав її критик, доводячи, що це —

---

<sup>43</sup> Мельник П. Маленькі наслідки великого жанру // Авангард.— 1930.— № 8.— С. 50, 58.

<sup>44</sup> Музичка А. Творча метода Валеріана Підмогильного // Червоний шлях.— 1930.— № 10.— С. 114.

так би мовити, стрижнева нитка стильової домінанти В. Підмогильного? В тому, що письменник ще від своїх перших публікацій взяв до керівництва психоаналітичну теорію і розвиває її, постійно вдосконалюючи на всіх етапах свого зростання. Здається, чи так уже загрозовано для митця, коли він застосовуватиме й такий підхід до повнокровнішого творення характерів? Але це погляд від сучасного розуміння творчості. У 20-і — на початку 30-х років питання ставилося інакше, під нього (як і під все тоді подібне) підводилася ідеологічна, а то й політична основа. Це переконливо продемонстрував і А. Музичка, стверджуючи, що на ідеологічному фронті боротьба проти діалектичного матеріалізму йде тепер не прямим шляхом, а через різні форми: «то механістичні, то біологічно-віталістичні, то психоаналітичні»<sup>45</sup>. Вдаючись до останньої, В. Підмогильний, виявляється, й демонструє свою політичну платформу. Адже коли психоаналіз — антипод діалектичному матеріалізму, то використання психоаналізу «є одним з засобів боротьби проти пролетаріату»<sup>46</sup>.

Це, здається, був останній виступ у періодиці про творчість В. Підмогильного. Ортодоксальна критика начебто вгомонилася за два роки безперервного «топтання» роману. З'явилися свіжіші об'єкти для нападу: роман «Робітні сили» М. Івченка, п'єса «Мина Мазайло» М. Куліша, роман «Чотири шаблі» Ю. Яновського... Проте затишшя виявилось збиранням сил для остаточного удару. 1931 року виходить окреме видання нарису П. Колесника «Валеріян Підмогильний». Наміри молодого літературознавця окреслені чітко і недвозначно: виходячи з того, що письменник «ще й досі» зберігає за собою політично

---

<sup>45</sup> Там же.

<sup>46</sup> Там же.— № 11—12.— С. 134.

невизначну позицію попутника, назріла необхідність «розбити ліберальну рутину» у вигляді лояльних статей та рецензій, а найголовніше — зробити «бойову переоцінку творчості Підмогильного»<sup>47</sup>.

«Переоцінка» виявилася у констатуванні байдужості письменника до «велетенських господарських досягнень» та наголошенні на тому, що його творчість «як була, так і липилася далека й чужа революційній дійсності, а відтак — до краю з нею класово непримиренна»<sup>48</sup>. Засади письменника виводилися з його ідейно-художніх переконань, в яких дослідник чітко бачив впливи антирадянщика В. Винниченка та «міщанської філософії» реакціонерів Шопенгауера й Гартмана. Однак, поставивши В. Підмогильного «до стінки», П. Колесник ще давав митцеві останній шанс на реабілітацію: «І якщо й надалі, перед вікнами нашої сучасності, він буде демонструвати своє незадоволення, то він лишиться ізольований й остаточно випаде з сучасної радянської літератури»<sup>49</sup>.

Здається, куди вже більше! Але шлях топтання ближнього заради свого утвердження — безмежний для вдосконалення. І П. Колесник, вийшовши на вершину вульгарно-соціологічного трактування творчості В. Підмогильного, раптом сам зазнав нещадного розносу від цілої бригади ще «революційніших» критиків. Г. Ткаченко, М. Сайко та Д. Косарик-Коваленко у рецензії на брошуру прийшли до висновку, що П. Колесник занадто поблажливий до В. Підмогильного, він лише констатує, замість викривати «контрреволюційну активізацію творчості Підмогильного»<sup>50</sup>, цього «одвертого барда куркульства». Одне слово,

---

<sup>47</sup> *Колесник П.* Валеріян Підмогильний.— Харків, 1931.— С. 5.

<sup>48</sup> *Там же.*— С. 6.

<sup>49</sup> *Там же.*— С. 32.

<sup>50</sup> *Життя й революція.*— 1932.— № 4.— С. 83.

з погляду рецензентів, П. Колесник лише прикривав «політичну ворожість» письменника, популяризував її серед читачів (чи знайшовся б у світі хоч один літератор, який забажав би подібної «популяризації»?!). Висновок був у душі протокольних допитів ДПУ: «До класового ворога в радянській літературі П. Колесник поставився ліберально, примиренськи-опортуністично, а через те розвідку його про Підмогильного слід визнати за політично-шкідливу»<sup>51</sup>.

Ні для кого не було секретом, що такі інсинуації робилися під впливом листа Й. Сталіна до редакції журналу «Пролетарская революция» (1931, № 6), в якому він закликав посилити боротьбу з внутрішнім класовим ворогом. Тож не дивно, що переляканий П. Колесник подав до редакції журналу «Життя й революція» покайного листа, в якому перевершив гоголівську унтер-офіцершу. Визнавши беззаперечно всі закиди на свою адресу, він наприкінці заявив: «Моя книжка «Валеріян Підмогильний» політично шкідлива, її треба непримиренно критикувати, бити»<sup>52</sup>.

Проте критикували й били не так ту книжечку про В. Підмогильного, як самого письменника. Він ще плекав ілюзії на переїзд до Харкова — тодішньої столиці України. (У Києві його вже вивели з членів редколегії журналу «Життя й революція», майже неможливо було друкуватися). Але й там за три роки опублікував лише одне оповідання. Весь талант і енергію переключив на переклади: випускає двотомник Д. Дідро, бере найактивнішу участь у підготовці 15-томного видання О. Бальзака, 25-томного — А. Франса... Та й у цій атмосфері все важче ставало дихати.

<sup>51</sup> Там же.— С. 85.

<sup>52</sup> Колесник П. Проти опортуністичної критики // Життя й революція.— 1932.— № 4.— С. 89.



8 грудня 1934 року В. Підмогильний був заарештований як учасник групи (абсолютно міфичної) терористів-контрреволюціонерів. Слідство у Харкові, потім у Києві. Виїзна військова колегія Верховного Суду СРСР винесла 28 березня 1935 року вирок сімнадцяти підсудним, що проходили в цій справі (в тому числі письменникам В. Підмогильному, Є. Плужнику, М. Кулішу, В. Поліщуку, В. Вражливому, Г. Епіку, В. Штангею, М. Любченку, А. Паніву, П. Ванченку, Г. Майфету, О. Ковіньці): десятирічне ув'язнення у спецтаборах. Шлях В. Підмогильного проліг до вже тоді жахливих своєю популярністю Соловків, де і згубився глибокої осені 1937 року після перегляду справи особливою трійкою УНКВС Ленінградської області... Лише в серпні 1956 року та ж військова колегія Верховного Суду СРСР визнала «відсутність складу злочину» і повністю реабілітувала письменника. Посмертно.

Історія з романом В. Підмогильного може видатись надто локальною для узагальнень. Та все ж і вона, здається, переконливо засвідчила, як обнадійливо розгортався творчий процес до середини 20-х років, як він збагачувався і розпросторювався у загальному піднесенні суспільного життя і як літературна критика, все більше переходячи на мотиви збадьорених гімнів ВУСППу та «Молодняка», ставала вульгарно-соціологічною, ортодоксальною, одвертою зброєю в ідеологічній боротьбі з так званим попутництвом. Але й бачимо, як не однолінійно, не одноплщинно це все відбувалося. Опір догматизму чинили не лише художня література, а й частина критиків, які прагнули відстояти свою позицію в дискусійних публікаціях.

Боротьба за розмаїття тематики й проблематики, стилів і жанрів тривала в широких вселітературних

дискусіях і в полеміках навколо одного твору, як то й було з романом «Місто». Хоча вона дедалі більше переходила з літературних рейок на політичні. І тим, хто домагався індивідуального світосприйняття, творчої самостійності, довелося йти в концтабори або й з життя. Їх виривали з літературного процесу молодими, в пору творчого становлення. Та вони творили літературу високого гатунку, і вона проривається крізь загалу десятиліть, живе й сьогодні, хоча, певна річ, багато в чому вже сприймається постфактум, як історична даність.

Так чи так, а проблема того ж «Міста» В. Підмогильного, проблема маргінального героя зазвучала знову в українській прозі 60-х років (Вал. Шевчук, Є. Гуцало, В. Дрозд, Гр. Тютюнник, В. Яворівський), модифікувалася в 70-х — початку 80-х, викликала чимало дискусій у критиці, хоча і література, й критика останнього двадцятиліття надто були обмежені в своїх можливостях об'єктивного пізнання навколишнього світу. Про 20-і роки, з їхнім справжнім творчим розквітом і втратами, навіть не згадувалося, бо й відомо про них було лише доглядачам бібліотечних спецфондів. Але сьогодні маємо змогу пізнати той час, повернути до історичного процесу. І осмислити. Як урок на майбутнє. Ситуації ж, буває, повторюються...

## Леонід Бойко \*

### І НЕ ЄВРОПА, І НЕ ПРОСВІТА...

...24 травня 1925 року культкомісія Української Академії наук влаштувала диспут з приводу статті-памфлету М. Хвильового «Європа чи просвіта?» — так автор сформулював «одне з найкардинальніших питань нашої доби», виступаючи передусім проти «культурного епігонізму». М. Хвильовий вважав, що «українське мистецтво мусить найти найвищі естетичні цінності», а для цього необхідно створити «нормальну атмосферу культурного будівництва» і підносити художній рівень літератури й мистецтва «на рівень світових стандартів».

На цьому диспуті виступив і 26-літній прозаїк із «Ланки» Б. Д. Антоненко-Давидович. За спогадом його колеги по «Ланці» (згодом — «Марсу») Тодося Осьмачки, він «був одним з найблискучіших промовців «Ланки», відтак «у літературних і всяких принципових диспутах був чудовий», тож і не дивно, що під час його виступів публіка не стежила за аргументацією, а просто потрапляла в полон рясних сарказмів на адресу опонентів. Загалом поділяючи висловлені у статті М. Хвильового вимоги рішучої боротьби проти «масовізму» та «культурного епігонізму» в українській літературі, Б. Антоненко-Давидович у своєму виступі підкреслив, що «від письменника треба вимагати, щоб він був оригінальний і цікавий, щоб він давав нові думки...», що «кожний новий письменник незалежно від того, в яку організацію входить, лише той є художником, хто дає

---

\* © Л. Бойко, 1991.

справжній художній твір», тобто найменш тенденційний.

Усе ще не втрачаючи віри в можливість справедливого вирішення долі українського народу в складі СРСР, Б. Антоненко-Давидович казав: «Ми прекрасно розуміємо, що не тільки для земель, об'єднаних кордонами УСРР, але й для всіх земель соборної України, єдиний шлях, єдиний вихід — це є УСРР, і тому ми працюємо для УСРР і вітаємо кожний крок Радянської влади в напрямку розв'язання заплутаних в силу певних історичних причин, національних та соціальних моментів». Для цього, на його думку, необхідно створити нормальні умови для розвитку української літератури, хоча б такі, які були на той час у Росії. Промовець вважав головним завданням «вести рішучу боротьбу з халтурою, з просвітянством, з відсутністю мінімальної етики звичайної людини, бо не мислимо вести диспут, коли перекручуються факти, підтасовуються слова».

Що ж до проблеми «Європа чи просвіта?», то, виходячи з тогочасних українських обставин, Б. Антоненко-Давидович поставив питання так: диктатура просвітянства чи умови радянської Росії для нашої літератури, і недвозначно заявив: «Наше гасло не «Європа чи просвіта?», а — література УСРР, позбавлена халтури, просвітянщини і хохляцької макулатури».

І це було не просто декларацією, а творчим кредо письменника, яке він сповідував усе своє життя. У нього слова ніколи не розходилися з ділом. Це невдовзі після диспуту засвідчив, зокрема, й перший його «широкоформатний» твір — повість «Смерть», надрукований спочатку в журналі «Життя й революція» (1927, №№ 10—12). Наступного року «Смерть» вийшла в світ окремою книжкою разом із невеличкою, але соціально змістовною і майстерно написа-

ною повістю «Тук-тук...» та двома оповіданнями, а за рік по тому була ще раз перевидана в Державному видавництві України.

Незважаючи на молодість, письменник мав уже неабиякий життєвий досвід, побував у б'яльцях і знав почім ківш лиха. Адже у 1920—1921 роках ще зовсім юному Б. Антоненку-Давидовичу випало завідувати Охтирською повітовою наросвітою. За власним спогадом, він мало держався свого «комісарського» кабінету й більше крутився по школах, дитбудинках і садках, терся між селянами й ходив з рушницею в загоні ЧОНу проти Махна та місцевих повстанських ватаг, збирав продрозкладку й провадив вибори до Рад... Сила гострих вражень від тих полум'яних, бурхливих літ, коли юнакові здавалося, ніби сам час зірвався з віковічної колії і помчав через вибоїни, вирви та яри, спонукала його взятися за написання повісті «Смерть». Відтоді Борис Дмитрович ще довго писав за рахунок своїх юнацьких вражень: Охтирка правила йому за творчий Клондайк з невичерпними покладами сюжетів і типажу.

Повість «Смерть» засвідчила, що в літературу прийшов письменник самобутній і талановитий, суворий реаліст із досить гострим, сатиричним поглядом на життя і з чималою дозою іронії та скепсису в змалюванні дійсності. У цій повісті, як, до речі, і в збірках оповідань «Запорошені силуети» та «Справжній чоловік», Б. Антоненко-Давидович постає письменником дошкульним і, сказати б, інтелектуально роздратованим.

Твір викликав жваві суперечки, чи, точніше сказати б, шалене цькування автора, став однією з причин його багаторічних поневірянь «на розпутьях велелюдних»...

За останні роки докорінно змінилося наше ставлення до історії літератури, зокрема й до творів, які

повертаються із спецфондів, а отже, і до їхніх творців; очищаємо їх від багаторічних нашарувань та безпідставних звинувачень у всіляких чорних «ізмах». Сьогодні вільно говоримо про те, про що донедавна не сміли й згадувати. Отже, й повість «Смерть» після шістдесятилітньої перерви нарешті вперше з'явилася з-під арешту й потрапила читачеві до рук<sup>1</sup>.

У повісті автор поставив мету ближче й конкретніше показати «незбагненну» більшовицьку силу чи принаймні самому як слід розібратися в ній і дослідити джерела її «всепереможного» поступу. І письменник зробив це досить неординарно. Повість побудована на своєрідній антитезі: національна проблема і РКП(б). Описані в творі події відбуваються в часи воєнного комунізму (1920) в одній із парторганізацій українського повітового містечка.

«Смерть» — твір глибоко психологічний. Як зізнався Борис Дмитрович, він свідомо подав повість у психологічному розрізі, будучи глибоко переконаним, що «в мистецтві доба підбивання підсумків після величезних політичних катаклізмів й буде добою психологізму»<sup>2</sup>. Своє ставлення до порушених проблем автор виявив через скрупульозний психологічний самоаналіз внутрішнього світу головного персонажа і, по суті, антигероя Костя Горобенка.

Однією з найдражливіших і найболючіших для Горобенка є проблема гармонійного поєднання власного перебування в партії більшовиків і розв'язання національного питання, яке раз у раз постає перед ним у всій своїй невідворотній реальності, дошкуляючи свою суперечливість, проблематичність, а відтак і «нерозв'язність».

---

<sup>1</sup> Антоненко-Давидович Б. Смерть. Сибірські новели. За вищени оцінки.— К., 1989. (Далі цитуємо за цим виданням).

<sup>2</sup> Антоненко-Давидович Б. Як я писав «Смерть» // Уж.— 1929.— № 1.— С. 45.

А річ у тім, що Кость Горобенко — колишній петлюрівець, колись засновував «Просвіти», «Національний союз». Але, чи то зневірившись у своїх ідеалах, чи з якихось інших причин, він формально порвав з петлюрівщиною і навіть став членом РКП(б).

Письменник докладно і, як правило, психологічно переконливо дослідив самий процес переходу Горобенка в іншу віру, простежив і обгрунтував хід думок, мотивацію та «логіку» його вчинків, стежачи за якою, можна дійти висновку, що його ренегатство викликане егоїстичними, власне, кар'єристськими устремліннями — захотілося бути членом правлячої партії, погойдатися на революційних хвилях і в такий спосіб утвердитись у новому житті і мати з цього зиск.

Здається, він належить саме до того типу кар'єристів та авантюристів, котрі, обдурюючи себе й інших, полізли в партію лише тому, що комуністи опинилися при владі. Бо задля чого ж, як не заради майбутньої кар'єри, Горобенко одцурався навіть рідного батька й прокляв його — «дрібного буржуа», а тепер цинічно втішається тим, що «батько потурбувався вмерти за рік до революції і, нівроку йому, добре зробив. Я ненавиджу його за те, що він був мій батько, і вдячний йому, що його тепер нема. В мене немає тепер нікого... Я не відповідаю за батьків». Навіть про найдорожчу в світі людину — ще живу десь рідну матір — Горобенко недбало подумав: «невідомо де тепер і чому живе ще й досі...» І про перше своє кохання — передчасно померлу дівчину Надю, чий образ рефреном проходить у спогадах «героя» через увесь твір, Горобенко цинічно думає: «це дуже добре», що її вже немає. Та хоч його, молодого, «Костика», вже нема, як нема Наді, немає батька і його

двох будинків, як нема того всього, що було тоді, але тепер є «товариш Горобенко. Більшовик. Збагни ж, яке прекрасне це життя, чорт би його забрав!.. Яке ж воно прекрасне!.. І я дякую революції, дякую партії, що вони навчили мене так сильно його любити».

Найбільше вражає те, що Горобенко, думаючи так цинічно не тільки про найрідніших та найближчих йому людей, а й про своє минуле, не відчуває жодних докорів сумління. Отож, мовляв, «так, я був український націоналіст, я був за голову повітової філії національного союзу; в цьому ж місті я, безусий юнак, що допіру скінчив гімназію, виступав у 1917-му на мітингах, розпинався на всяких зібраннях за «неньку», закликав собі в свідки спорохнявілу пам'ять усяких Сірків та Гордієнків. Це все відповідає дійсності, і я не ховаю це ні від кого. Це було раніше, а тепер я... більшовик!» Та хоч він і відрікся од свого соціального коріння, але в душі неспроможний позбутися нашарувань минулого і придушити в собі його рецидиви. Це вони «муляють» його «комуністичне сумління», не дають змоги спокійно, як іншим партійцям, почуватися правовірним «більшовиком». А втім, думає він, що ж удієш: «Одним судилося бути спадкоємцями свого часу, а іншим — ренегатами». Він дає собі влучну характеристику: «Хай за їхньою (колег-партійців. — Л. Б.) теорією я — «дрібнобуржуазна інтелігенція». Я кажу трохи інакше — ренегат дрібної буржуазії». І це справді так. Горобенко переборює в собі болючі суперечності, переживає психологічні муки, прискіпливо стежить за своїми вчинками і сушить собі голову над численними проблемами. І всі його муки самотності, самоаналізи і перевертання власної утробы, болючі копірвання в сумнівах не дають змоги радіти, коли хочеться й журитися, коли сумно.



Своєрідним ключем до правильного розуміння твору, й зокрема щодо позиції головного персонажа Горобенка, є взяті за епіграф рядки з вірша Василя Еллана: «За життя розплата тільки кров'ю. Тільки смертю переможеш смерть», а також вміщена на початку повісті притча про алхіміка, що «дошукувався філософського каменя». Алхімік звертався за допомогою до всіх відомих йому святих, благав богородицю, нарешті, самого Христа, але всі вони мовчали. Тоді, проклявши всіх святих, зневірений, у розпачі, алхімік вдався до сатани. І що ж? Той згодився допомогти: «Ти знайдеш те, чого шукаєш», але за однієї умови: «Тиждень не думай про білого ведмедя». Ясна річ, після цього алхімікові білий ведмідь не виходив з голови. І Горобенко, посміхнувшись, полумав: «Більшовик» — це мій білий ведмідь, але якого ж філософського каменя дошукуюся я?»

Драматизм, ба навіть трагізм життя Горобенка полягає в тому, що він, як дволикий Янус, думає і почуває одне, а в силу обставин, у які мимоволі потрапляє, а часто сам же себе й ставить, змушений чинити всупереч своїм переконанням і національним почуттям. До нього скоріш пасує відомий парадокс: «Свій серед чужих і чужий серед своїх». За час перебування в партії більшовиків у Горобенка з'явилися й розвинулись підозріливість, draжливість, внутрішня наструнченість, потайливість, остережливість. Адже йому не до кінця довіряють колеги-партійці: «як комуніст-більшовик» він «несталий, зважаючи на перебування раніш в українських організаціях», і лише «як культробітник може бути використаний у губерніяльному масштабі». Дехто з колег допікає йому, принагідно нагадуючи вразливі щодо моральності епізоди з його недавнього минулого, наприклад, те, що він нібито 1918 року розстрілював у Києві матросів. Навіть Завальний — чи не єдиний, хто,

крім Горобенка, розмовляє рідною мовою, читає «Вісті» й гортає вдома Шевченка, павіть він, хай і жартома, незлобливо, а все ж глузує з Горобенка, дошкуляючи йому ось такими вайлувато-дубовими дотепами: «Здоров, Горобенко! Ну, як там «мова»? — Завальний вишкірив рота, і його підборіддя најжачилось розмазаною усмішкою. — Петлюрівщину сієш, каналія! Це ти Маркса українізував? — він показав на свіжі плакати, друковані українською мовою, і блиснув переднім золотим зубом». Тому Горобенко весь час змушений доводити свою щирість. Але виходить так, що всі доручення, які йому доводиться виконувати, пов'язані з насильством і жорстокістю. Та це його не дуже обходить. Він сприймає їх як необхідність. З неабиякою запопадливістю і навіть насолодою Горобенко реквізував у громадян різні речі, незважаючи на жалібні прохання їхніх власників.

Та невдовзі він усвідомив, що «це все були нікудишні паліативи. І ті реквізовані піаніно, і шафи, і книжки, і цей мікроскоп! Треба — іншого. От, — думає він, — прийти б до парткому і — баста! Дайте командировку в чека, я не можу так більше... Це ж, зважаючи на мою «інтелігентність», вони призначили мене до культвідділу радпрофу. Сказати б Кричеву все по щирості... Але чи зміг би я працювати в чека? — І тут же сам собі й відповів подумки: — Для того, щоб працювати в чека, треба однаково — розстріляти. Треба раніш кількох крапель крові на землі, інакше буде облуда, інакше однаково все буде брехня...»

Горобенко амбітний, мстивий, агресивний і ладен мало не в кожному вбачати контрреволюціонера. Своїх колишніх учителів гімназії називає не інакше, як «педелями», з якими «ніякого спільного шляху не може бути». Вважає їх не просто «мотлохом, що лежить під ногами й заважає йти вперед», а «суціль-

ною прихованою контрреволюцією»; погрожує «вжити всіх заходів, щоб розігнати цю лавочку», а ще краще — «їх треба знищити». На своїх колишніх просвітян, з якими ще зовсім недавно разом створювали філію Національного союзу, заарештовували повітового гетьманського старосту, тепер він «плювать би хотів».

З прихованою ненавистю Горобенко ставиться і до села та його трударів. Якось, їдучи в район як голова перевиборної трійки, він подумки зізнався собі, що зовсім не знає села, що воно для нього — «така сама загадка», як і вся його «химерна нація». «Ти чуже мені, село, — чуже, далеке і незрозуміле». Зверхньо-зневажливо думає про селян, тішачись тим, що він не селянин і від села в нього «немає анічогісінько». І хоч він усвідомлює, що «це трохи незвичайно для українця», однак зізнається, що село його не вабить до себе і він зовсім не схиляється перед його «опоетизованими хатами, садочками, звичайнісіньким «місяченьком» та іншими неодмінними сільськими аксесуарами. «Мені байдужісінько до них зараз, а іноді... я розтрощив би це все к чорту... Але я таки загнуздаю тебе, село!»

Ось так: і не розуміє села, і пізнавати його не хоче, а вже поровить «загнуздати»; якщо ж не пощастить, то ладен і «розтрощити». І з таким агресивним наміром цей горе-комуніст їде в ненависне село провадити перевибори. Не дивно, що й селяни, відчуваючи його недобррозичливість, підозріливі й неприязні: «Через тини і з вікон виглядали полохливо літні жінки, і тільки зрідка коло хвіртки похмуро дивилось чиясь чоловіче бородате лице. Ці похмурі погляди з-під насуплених брів важко впадали в очі і таврувались у пам'яті». Горобенко розумів, що оті «бородаті лица не віщували нічого доброго», оскільки «їхні очі бачили на кожному возі, що приїздив із міста, тільки —

ворогів. Відтіля приїздили до сумирних хат із розкладками, контрибуціями, арештами й розстрілами». Природно, що й «село прокляло їх і зарилось у свої нори». Слушно подумав про них Горобенко: «Ой, мабуть, люта смерть під такими поглядами!..» І дядьківська мовчанка ставала Горобенкові нестерпною від невміння підійти до них, «одімкнути їхні замкнені душі, примусити їх говорити одверто і щиро, як із своїм», тому «брала досада, і дядьківські постаті просто дратували його». Хоч самі оті дядьки насправді зовсім не такі «осатанілі», якими вони постають в агресивно-упередженій уяві Горобенка. Просто гіркий життєвий досвід виробив у них почуття самозахисту й настороженості до всіляких уповноважених.

Горобенко свідомо й наполегливо виховує в собі почуття непримиренної класової ненависті. Ось він прийшов до малярської студії, де позують натурщиці — «білогвардійки». Але його не хвилює навіть казково гарне жіноче тіло. Він прийшов, щоб глянути в їхні чорні очі, «в саму їх порожню глибіню, щоб зненавидіти. Так — зненавидіти!» Він вважав, що йому як інтелігентові бракувало «самої ненависті, тої святої ненависті, без якої нема великої любові». Але тепер він тішиться, що вона в нього буде: «Буде! Ось перед тобою ніжна пелюстка реакційної лілеї», «запеклий ворог»...

Та Горобенко не тільки люто ненавидить живих, а й зневажає мертвих, минуле — і власне, і своїх батьків, і всього народу.

В революції, як відомо, часто діяли сили й стихійні, некеровані, нестримні. От і в повітовому містечку революція зачепила своїм крилом кладовище: «Розгнузданим мустангом вона пролетіла понад безсмертниками, і ось лежать долі перекинуті хрести, побито кам'яні надгробки і з овалів тих надгробків видерто

фотографії їхніх небіжчиків». Одне слово — «Руїна. Прах».

У нормальної людини таке сумне видовище напевне викликало б почуття обурення, гніву, жалю. Горобенко ж, споглядаючи зруйноване революційним вихором кладовище, зловтішно подумав: «Це добре. Зруйнувати б усі кладовища, щоб ні одне з них не нагадувало минулого! Бо кладовище — не тільки тут. Хіба оте повітове місто, що розляглося ліньки позаду, не кладовище теж? Там же кожний куток увібрав у себе минуле й стирчить перед очима — чи свідком, чи німим докором...» І він подумки звертається з дивним і диким, цинічно-жорстоким закликком: «Розмальовуйте ж ці пам'ятники людського лицемір'я і брехні, ви, юні, зухвалі, невідомі руки! Трощіть ці нікчемні старі хрести й розтоптуйте могилки! Не треба кладовищ. Хай залишиться тільки зелений спокій сосон. А більше — нічого...» Ніби про Горобенка через сорок років подумав герой Гончарового «Собору» Баглай: «Нема ненависті чорнішої, послідовнішої за ненависть відступника, ренегата...»

Це, сказати б, «руйнівницька» позиція Горобенка. А які ж позитивні ідеали він сповідує? Кому симпатизує, кого обрав собі в учителі, ладен узяти за приклад і наслідувати? У кому черпає насагу для вироблення в собі волі й нещадності? Ось він пильно вдивляється в риси портрета Троцького й ловить себе на тому, що на його очах портрет прибрав нових промовистих рис: «Енергійна борідка, дві глибокі зморшки від носа до кутів губ і спокійний, твердий, далекий погляд». І Горобенкові здалося, що «люди з таким поглядом не крізь пенсне, а крізь сьогоднішній день бачать далі. Вони це знають вагання, у них немає на шляху проклятих манівців, їх перспектива ясна, як на долоні. Вони мають свою вічну формулу: «Буття визначає свідомість...» Це — їхня істина, це

«новий завіт», з яким вони мають пройти світ, перервати всю землю, стерти кордони, помішати всі нації в одному струмені чорної маси потоптаних рабів, що пустилися берега. «Капітал» Марксів... Що це? Тора, Євангелія, Аль-Коран чи важіль Архімеда... Які вони сильні, ці люди в пенсне із вдаленим поглядом і фанатизмом ісламу!» Горобенко знову нишком глянув на портрета й відчув, ніби «чиясь могутня рука погладила його по голові», і йому стало цілком ясно: «Вони мають рацію... Ти що ж? Може, то просто теревені — «історія — боротьба класів»? Ні. Вони ще досить стримані. Вони просто навдивовижу м'які до нього. Безперечно — «несталий». Так, так. А чого? Ради кого й чого? Чи ради прадідів, що дали Кочубеїв, Галаганів та Юзефовичів, чи ради вишиваних просвітян, чи просто вишневих садочків, зірок, квітеньок і всієї тої сухозлотиці, що зветься «національна окремішність?» Відтак Горобенко вважає «безглуздя, що між ним і партією може стояти нація. Та нація, що вигадала тільки бандуру і плахту! Це справді нісенітниця. Це анекдот».

Іншого разу Горобенко уважно слухає голову повітової ЧК Зіверта, який доповідає на партзборах про необхідність посилення боротьби з бандитизмом. Він вдивляється в миршаву, але «динамічну постать» Зіверта з різкими жестами, що пахкотіли зарядом величезної енергії і настирливої впертості, вслухається в рішучі заклики безпощадного фанатика не «міндальничати», а «розпеченим залізом витравити бандитизм!».

Горобенко напружено вдивляється в рухливі, гострі, великі очі промовця, його непоказну постать і намагається збагнути, «як могла вміщатися у ній така міцна кована воля і невичерпна енергія»? Тим часом він подумки снує собі далі образ голови повітової ЧК, і йому здається, що Зіверт — із тих неба-

гатьох, котрі «вже цілком перейшли межу вчорашнього». На відміну од самого Горобенка та його колег, котрі ще тільки «чвалають своїми стежками», Зіверт «уже далеко по той бік». Горобенкові імпонують в особі Зіверта сплетені «в одне неподільне темперамент дикуна і вища математика». І Горобенко доходить висновку про своїх духовних пастирів — Троцького і Зіверта: «Це люди, що наперекір усьому дотеперішньому усталили звичку доводити діло до кінця. Вони мусять довести його або вмерти. Власне, не вмерти». Горобенко певен, що «вони ніколи не вмруть. Що б там не сталося, а вони житимуть у людській уяві, в легенді, як титани, як сміливі, залізні копквістадори, що насмілились першими ступити на невідомі береги соціальної правди».

Йому здається, що «по їхніх слідах, залитих своєю і чужою кров'ю, виростуть хризантеми поем, романів, казки», а «в спогадах дальніх поколінь ці маленькі Зіверти встануть в один шерэг з Маратами, Робесп'єрами, Домбровськими, Делаклюзами, Гонтою і Залізняком». Саме в цьому Горобенкові вбачається «сила і краса Зіверта, а з них і всієї цієї колотнечі...» Йому імпонує загадкова постать фанатичного чекіста Зіверта, й тому Горобенко уважно вдивляється в нього, прагнучи бодай трохи бути схожим на «справжнього більшовика».

Він давно вже для себе вирішив: «Треба вбити... Мушу, власне, не вбити, а розстріляти. І тоді, коли перед очима з'явиться їхня кров, коли ця кров розстріляних повстанців, куркульні, спекулянтів, заручників і безлічі усяких категорій, що зведені до одного знаменника — контрреволюція, хоч раз, єдиний тільки раз впаде, як то кажуть, на мою голову, заляпає руки, тоді — всьому цьому кінець. Тоді Рубікон буде перейдено. Тоді я буду цілком вільний. Тоді

сміливо й одверто, без жодних вагань і сумнівів можна буде сказати самому собі: я — більшовик...»

Горобенкові видається символічним, що не хтось інший, а саме комуніст Попельначенко врятував його під час відрядження на перевибори від банди й очманілих дядьків. «А ця ж банда, і ті дядьки, і Батюк, — думав він, — вони «свої», українці! Вони — «за Україну».

Дивно, але факт: Горобенкові більше імponує «репаний» діяч повітового масштабу (голова виконкому) Гарасименко, чия національна політика, за визначенням учителя Батюка, «буває часом гіршою від запеклого русака». Адже це він запопадливо конфіскував брошуру Шарлеманя «Охороняйте рідну природу», мовляв, «що це за «рідна природа»? Природа скрізь інтернаціональна. Це самостійницька книжка. Її «ніззя» пускати». А тим часом наче в воду дивився Горобенко, пророкуючи, що «нова, молода Україна складатиметься... з отих самих Гарасименків, що оце тепер викидають українську книжку за слово «рідна», що ламають собі мову, аби тільки добрати нових, невідомих слів для тих думок, які шкереберть перекинули їхнє життя і штовхнули їх з битого прадідівського шляху».

Так і сталося. Саме отакі Гарасименки протягом семи десятиліть очолювали будівництво нашого так щедро обіцяного «світлого майбутнього». А хіба ж не вони, оті доморощені ідеологи, керували нашою літературою та культурою? Згадаймо хоча б реальних маланчуків та бабійчуків або літературних персонажів, як от сумнозвісний зачіплянський «геній» — висуванець Володька Лобода, який «сидів на культурі».

У них був достойний предтеча — персонаж повісті «Смерть» — пришелепуватий «діяч» на культурному терені Радченко, для якого після Жовтня 1917-го «зникли всякі національні упередження». Він вига-



дав чудернацький план перебудови «буржуазної» культури на «пролетарську»: наказав розібрати театр, а з його цегли й заліза на околицях спорудити кінематографічні будки, бо театр у центрі міста — «завжди буде на послугах буржуазії», а мистецтво ж треба нести в маси, оскільки «Ленін сказав: кіно — це найкращий спосіб виховання пролетаріату», а коли так, то «значить — дайош цеглу з театру на будки». Мав рацію інший персонаж повісті — Дружинін, оцінивши цю ідіотську «логіку» запопадливого діяча від культури: «Ніякі марксизми... не можуть виправдати звичайнісінької людської глупоти».

...Зрештою, Горобенко, що, мов алхімік, так довго й марно дошукувався свого «філософського каменя», прагнув пізнати самого себе, виявився неспроможним витрусити з себе «міщанську інтелігентщину», «геть усе, що не тичеться комунізму, що маталається в ньому від минулого», і, як уже мовилось, дійшов єдино можливого, на його думку, виходу із «нерозв'язних» суперечностей, ніби спокутувати давні гріхи і стати «вольовим більшовиком», «справжнім комуністом» можна тільки ціною крові людей, із середовища яких нещодавно вийшов і сам: «За життя розплата тільки кров'ю...»

Та коли з неминучою невідворотністю настала мить здійснити свою ідею-фікс — розстріляти шістьох заручників, він спочатку злякався, бо те, чого нетерпляче ждав, чого так наполегливо домагався, виявилось страшним, бо, вдивляючись у постаті заручників, він бачив не куркульські пихаті, а «стомлені від роботи, посічені зморшками лиця, скуйовджені бороди й навіть замурзані сорочки», і Горобенко подумки зізнався, що він «ніколи б не відрізнив їх серед бідняцької сіроми». То лише озлобленому Несторенкові вони видались «найзаможнішими козіївськими багатіями».

Замислюючись над становищем, у якому опинився, Горобенко дедалі глибше усвідомлює протиприродність своєї поведінки. Адже він іде проти українського села — «того єдиного певного національного водозбору, що ради нього засновував колись «Просвіти», був за інструктора Центральної ради, тікав з директоріївським військом»... Й ось тепер мусить «бити разом з цими незрозумілими людьми саме в ту мішень, яку недавно будував своїми власними руками, як певний щит». Але він виявляється неспроможним щось змінити. Якась незбагненна рокована сила штовхас його до злочину.

Якусь мить він «стояв застиглий і безвладний, боцімто не заручників мають зараз розстрілювати, а його самого». Та небавом оговтався, переборов у собі раптову й непрохану слабкість і твердо сказав собі подумки: «Життя, нове життя, Костю, купується кров'ю, добувається смертю. Це новий негласний суворий закон, якого не обійти...» А тому — «к чорту й усякі нерви й легкодухість!» І він з такою лютою нещадністю, нелюдською жорстокістю хряснув прикладом заручника, що кров холопе в жилах. Зате самому Горобенкові «стало одразу порожньо всередині і навіть по-особливому легко».

Отже, Рубікон перейдено. Та кому ж не ясно, що Горобенко так і лишився ренегатом з роздвоєною психікою.

Відцуравшись власного минулого і свого народу, обірвавши глибинні корені, по капілярах яких мала б текти в його серце відповідальність перед родом, народом, сім'єю, совістю, рідною мовою та культурою, і проливши невинну кров, Горобенко вважає, що став «цілком вільним» і йому тепер «все можна» і «на все наплювать». Але ж іще Достоєвський сушив собі голову над тим, чи можна купити право на вхід у майбутнє царство вселюдської гармонії (за нашою

недавньою термінологією — у «світле комуністичне майбутнє») ціною страченого життя хоча б однієї безневинної дитини. Як бачимо, Горобенко ствердно відповідав на болюче питання, що так мучило сумління братів Карамазових. Чи знав він, у яку жахливу безодню падав? Напевне ж, знав, бо що означає оте його зізнання: «Тоді все буде можна і на все тоді наплювать! Тільки — раз!» (Згадаймо Достоевського: «Якщо бога немає, тоді все дозволено»).

Вдумується в оті конформістські, аморальні роздуми Горобенка та фанатично-непримиренні класові заклики його ідейного натхненника Зіверта, і спливає в пам'яті «Собор» О. Гончара — застереження Д. Яворницького Махнові: «То не ідеал, до якого йдуть через руїни та через трупи». Виразно уявляєш майстерно зображену картину розправи над заложниками і мимоволі згадуєш демонічного персонажа з новели М. Хвильового «Я (Романтика)» — голову «нового синедріону», «чорного трибуналу комуни» доктора Тагабата, такого охочого ставити резолюцію на документах: «розстріляти!», здатного змусити комунара вчинити найтяжчий злочин — розстріляти як заложницю рідну матір.

Чи не отакі зіверти, несторенки, горобенки, тагабати згодом, у 1937 році, запонадливо вишукували «ворогів народу», на десятиліття запроторювали їх у сталінсько-сжовсько-беріївські табори смерті і старанно виконували в тій репресивній машині-молоху жорстоку катівську «роботу» в ім'я наближення «світлого комуністичного майбутнього»?

А як же сам автор ставиться до свого «героя» — засуджує його чи співчуває йому? Звичайно ж, він засуджує його, але робить це не прямолінійно-лобовими характеристиками та моральними присудами. Об'єктивно розкриваючи драматизм і навіть трагізм становища свого «героя», він зображує його не лише

як жертву власних переживань та роздвоєної психіки, а й як жертву обставин тогочасного жорстокого життя, коли доводилось думати одне, говорити інше, а чинити ще інше. Автор не змальовує свого «героя» кровожерливим монстром, в чомусь він навіть співчуває Горобенкові, наділивши його й деякими привабливими людськими рисами.

Б. Антоненко-Давидович був глибоко переконаний, що письменник повинен не тільки пам'ятати про людське в людині, яке все ж таїться навіть у тричі негативному героєві, а й знайти людину там, де її пайменш помітно пересічному читачеві. Для цього «не треба уподібнюватись Діогеніві, шукаючи істину з ліхтарем удень, — досить бути письменникові самому людяним, спостережливим і правдивим. Бо література — то правда, без правди нема справжньої літератури»<sup>3-4</sup>.

У повісті «Смерть» Б. Антоненко-Давидович виявив себе неабияким майстром психологічного аналізу. І застерігав нерозважливих, передусім вульгарних критиків, що не можна ототожнювати слова й роздуми персонажа з думками самого автора, адже «перевтілюватися в свого героя — це зовсім не означає брати на себе відповідальність за його думки й вчинки».

Цілком слушним видається й застереження Б. Антоненка-Давидовича, що в позовах критики з персонажами художнього твору письменник виступає в ролі третьої сили, яка приводить на широкий громадський суд звинуваченого, але він не є ні оборонцем помилково запідозреного, ні прокурором, який викриває замаскованого злочинця. Як і кожен справжній художник, Б. Антоненко-Давидович керувався принципом: «Чим більше приховані погляди автора, тим

---

<sup>3-4</sup> Здалека і зблизька. — К., 1969. — С. 239.

краще для твору мистецтва»; «Тенденція повинна сама по собі впливати з обстановки і дії»<sup>5</sup>. Всяке авторське моралізування псує художність твору, який в цілому повинен дати відчуття читачеві, на чиєму боці стоїть автор. І не треба думати, що читач дурніший від автора й тому сам не добере, що й до чого. Місію пояснювати написане й моралізувати з приводу нього має брати на себе критика, письменник же повинен тільки показувати, тільки подавати «об'єктивну картину реального».

У своїх кращих творах, в тому числі й у повісті «Смерть», письменник прагне саме до такого способу відображення життя в усій його складності. Що й казати, така манера письма має безперечні переваги, але разом з тим несе в собі і вразливі моменти, бо іноді може дати привід не досить підготовленому читачеві та вульгарно-соціологічним або й просто несумлінним критикам ототожнювати слова і роздуми персонажа з думками самого автора, запідозрювати його в симпатії до свого персонажа і на цій підставі робити далекосяжні висновки. На жаль, саме так сталося з багатьма творами Б. Антоненка-Давидовича, зокрема з повістю «Смерть», в якій тогочасна критика відзначила багато яскравих і правдивих деталей, характерів персонажів, навіть картин життя, і водночас чимало суперечностей, недомовленості та нечіткості. В тлумаченні окремих явищ і персонажів повісті дещо зашкодили елементи імпресіоністичної манери письма й передусім — романтична піднесеність характеру мислення головного персонажа. Певна річ, твір не бездоганний. Вразливість повісті «Смерть» вбачаємо в тому, що національну проблему і найближчі авторові ідеї показано через призму «ре-

---

<sup>5</sup> *Енгельс Ф.* Лист до М. Гаркнесс // *Маркс К., Енгельс Ф.* Твори.— Т. 37.— С. 33.

пегата дрібної буржуазії», по суті конформіста Костя Горобенка, котрий заплутався у власних сумнівах і суперечностях жорстокої доби та пошуках свого місця в ній. До того ж читач міг подумати, що самоаналіз отого «скорблящого інтелігента», його безперервні шукання й душевні борсання якщо й не цілком, то бодай якоюсь мірою поділяє й сам автор, що й він боліє «хворобами» свого «героя», тим паче, що деякі штрихи біографії письменника давали підставу для цього (згадаймо хоча б той факт, що Б. Антоненко-Давидович якийсь час — 1920—1921-й рр. — був членом КП(б)У, але, не зрозумівши непу й не будучи задоволений з практики розв'язання національного питання, вийшов з КП(б)У і вступив до УКП, а переконавшись у марності діяльності УКП, а головне — не бажаючи «помножувати дяківський хор у московській церкві з філіалом в Україні», вийшов з неї 1923 року й відтоді назавжди відійшов од політичної роботи). Та й сам Борис Дмитрович не заперечував того, що в повісті «Смерть» можна знайти «біографічні моменти». Але біда в тому, що занадто «пиліних» читачів найбільше виявилось серед вуспівських та молодняківських критиків. Так, відомий ортодокс Б. Коваленко в образі розвінчаного Горобенка — ні сіло, ні впало — уздрів «культ націоналістичного, дрібнобуржуазного інтелігента», а самому авторові докоряв за те, що він тенденційно прагнув довести, буцімто «комуністична партія — чужеродне тіло для України з національного погляду». Інші критики (В. Коряк, С. Щупак, Ів. Ісасв) звинувачували в інших гріхах та «ізмах», звинувачували у «проповіді вбивства», обзивали «апостолом гітлеризму» тощо. А колишній редактор «Молодняка» та «Молодого більшовика» Ю. Кобилецький у книзі спогадів «Даль махне крилом...» (1985) з похвальною відвертістю зізнався: «Деякі твори М. Хви-

льового і «Смерть» Антоненка-Давидовича ми розцінювали як одверту контрреволюцію». Невдовзі після виходу в світ повісті «Смерть» у ІХ книжці львівського «Літературно-наукового вісника» з'явилася стаття його редактора Д. Донцова «Невільники доктрини», в якій автор, аналізуючи доробок позапартійних письменників київського літературного угруповання «Марс», зокрема й повість «Смерть» Б. Антоненка-Давидовича, твори Григорія Косинки, Євгена Плужника, Дмитра Фальківського, нехай і тенденційно, але дошкульно і, здається, де в чому не безпідставно ототожнив роздуми персонажів із думками й позицією самих авторів, письменників-попутників, яких назвав «невільниками доктрини», «комуністичною елітою» на Україні, в душі якої бореться українська стихія із зовні накинутими «більшовицькими доктринами». Внаслідок чого, мовляв, «розгублені, роздвоєні, знеохочені й зневірені, згрижені сумнівами, озлоблені, з надламанною душею, з розтраченими ідеалами, з затиснутими кулаками, шпурнуті на коліна ворожою дійсністю, розчаровані в своїй інтелектуальній вотчині» Росії, розчавлені між російсько-більшевицьким молотом і українсько-національним ковадлом — стоять безпорадно ці Гамлети (і просто кар'єристи) перед розбитим коритом...»

У «Листі до редакції» журналу «Життя й революція» (№ 12 за 1928 рік), складеному папєвне ж з ініціативи й під тиском завагітпропом ЦК КП(б)У А. Хвилі, група згаданих вище письменників, а серед них і Б. Антоненко-Давидович, змушена була дати «відсіч» спробам Донцова «спотворити» їхнє справжнє літературне обличчя. «Передусім, — читаємо в листі, — нам, письменникам, що вирости з революцією, разом з нею вийшли на літературне поле, нам, письменникам-громадянам, смішною здається думка Д. Донцова, ніби «більшовизм» не є властивий укра-

їнській психіці — досвід класової боротьби свідчить, що соціально-визвольні ідеї людства властиві всякій пригнобленій нації, отже, й українській, що «століттями була національно й соціально пригнічена». І далі в такому ж дусі.

Далеко не однозначно сприйняли повість «Смерть» і радянські критики В. Василенко, С. Щупак, Ф. Якубовський та інші.

Загалом високо оцінив повість критик В. Василенко у статті «За життя розплата тільки кров'ю...» («Критика», 1928, № 5), слухно зазначивши, що в ній «автор виявив значну майстерність тонкого психолога. Це й дало йому змогу з Горобенка живу все ж таки постать, незважаючи на хиби, створити, підмітити ті деталі, що характеризують інших персонажів, й напоїти гострими психологічними переживаннями цілу повість», але зауважив при цьому, що «автор ідейно ще не перетравив матеріалу до кінця та ще не гарантований від чужих йому й нашій сучасності ідейних впливів».

Підсумовуючи розмову про «Смерть», критик дійшов висновку, що «ідеалістичні елементи, націоналістичні категорії, хиби й невиразні моменти свідчать про те, що автор, пройшовши шлях Горобенка, принаймні психологічно, не витрусив з себе ще «інтелігентщипу» та іманентні їй хвороби і не тільки що не гарантований від певних впливів, чужих пролетарській ідеології, але іноді й підпадає їм». Отже, мовляв, «витрушування всього, що не тичеться комунізму», стоїть і перед автором на шляху його загалом до цього часу успішного творчого зростання. «Вічним» попутником, хоч би щирим і близьким, бути не можна. Ніщо не стоїть на одному місці».

Хоч як це парадоксально, але ідейна оцінка повісті «Смерть» Д. Донцовим збігається з оцінкою цього твору таким ортодоксальним і правовірним критиком-



марксистом, як С. Щупак, котрий також вважав, що «загалом цей твір має чималу художню вартість», оскільки в ньому, «попри всілякі огріхи в авторській портретній техніці, тут все ж дано психологічно-заглиблений образ представника української дрібнобуржуазної інтелігенції в повному історичному оточенні». Та, мовляв, лихо в тому, що «Антоненко-Давидович — не марксист і не соціолог взагалі», що «всяка соціальна аналіза йому чужа. Його світоглядом цілком відповідає дрібнобуржуазний ідеалістичний психологізм, і саме в духові цього психологізму він трактує й більшовицьку організацію й свого головного героя».

На підставі численних і досить-таки переконливих прикладів, і з повісті «Смерть», і деяких інших його творів, С. Щупак доходить висновку, що «далеченько таки стоїть творчість Б. Антоненка-Давидовича від генерального шляху нашої літератури». Для розмови про «генеральний шлях», на думку критика, «потрібне цілковите ідеологічне та стилістичне переозброєння письменника», оскільки основна тенденція, що виявляється в усій його творчості — це нібито цілковита негачія соціального й класового в житті, це — апологія необуржуазного і просвітянського націоналізму, це — стилевий еkleктизм». Звідси критик робив висновок, що «тільки найкритичніше ставлення самого автора до свого дотеперішнього доробку, тільки рішучий перегляд своїх ідейних і художніх позицій може наблизити Антоненка-Давидовича до генерального шляху нашої революційної літератури»<sup>6</sup>.

Чи не найбільше критик невдоволений зображенням у творі комуністів. Мовляв, «автор створює таке психологічне тло навколо парторганізації, що вона

---

<sup>6</sup> Щупак С. На манівцях націоналізму і стильового еkleктизму // Критика.— 1930.— № 5.— С. 62—63.

здається якоюсь чужою й одвортною». І коли автор підкреслює «велику монолітність, бойовість й самопожертву більшовицької організації, коли він показує потяг героя до того, щоб асимілюватися з оцією непохитною більшовицькою силою, коли автор нібито й виявляє свої симпатії до цього потягу, — то це не тому, що в більшовиках приваблюють його соціальні ідеали, а тому, що приваблює його фактична сила, вміння боротися й перемагати, героїство як таке, незалежно від соціального свого спрямування». Горобенка найбільше й приваблює головна риса більшовиків — їхній волюнтаризм. Вони переважно й постають у творі як героїчна, фанатична каста, чужа в українському оточенні.

То правда, що й автор, і його «герой» взагалі «згори дивляться на партійну організацію і детально фіксують усе те, що в оточенні і в характері того чи того героя може викликати відразу». Але не можна цілком погодитись із С. Шупаком, нібито «про більшовиків автор устами свого героя говорить» лише «так, що або виявляє виразну відразу до них, або романтизує та ідеалізує їх як «фанатиків» і «героїв». Та Горобенко прагне ставитись до своїх колег-партійців об'єктивно, як вони того заслуговують. Так, він подумки іронізує з «фельдфебельських» замашок Несторенка, недоумкуватого Радченка, різко негативно ставиться до завідувачки соцвиху Славіної — не симпатичної, в'їдливої і набридливої, котра в його уяві «скидалася на курку з породи голошийок». Та ось він вдивляється в постать зовні непоказного, але ідейно відданого і принципового, щирого й людяного, «справжнього природного партійця» Дружиніна, і в його обличчі бачить «щось симпатичне», бо «в ньому світиться щось випрацьоване, вигорьоване, щось справді робітниче — «від верстату». І він слушно подумав про ініціативного й розумного Дружиніна:

«Милий хороший Дружинін — це маленький сьогоднішній шкiц майбутнього пролетаріату. Таким колись буде весь пролетаріат».

Отже, щодо офіційних Горобенкових товаришів, то, попри всі їхні людські слабкості й помилки, «ці люди, — дійшов він висновку про них, — кращі, ніж ти думав. Партія це не арсенал святих. Але в тому й ефект, у тому її свосрідне месіянство, що із звичайнісіньких людей, тих людей, яким властиве і добре, й лихе, вона творить нове, цілком відмінне плем'я...»

Та, попри всі дошкульно-в'їдливі закиди ортодоксальних критиків-«марксистів» на адресу автора «Смерті», сучасний читач переконується, що спостережливі очі митця досить точно схопили типові вади в житті тогочасної повітової парторганізації та її окремих членів. І можна з певністю стверджувати, що парторганізація у творі — то не вигадана, а цілком реальна частка партії пролетаріату, частина могутнього, злютованого в ціле спільністю поглядів на історичний процес як на «вічну боротьбу класів» та силою волі, але разом з тим — із зловісними симптомами волюнтаризму і майбутнього виродження, що їх письменник побачив уже тоді і зобразив з винятковою проникливістю і психологічною переконливістю.

Загалом прихильно поставившись до твору, критик Ф. Якубовський вважав, нібито «Горобенкова проблема с інтимно-психологічна, буцімто «громадське значення її другорядне», а тому, мовляв, «всю повість треба сприймати не як адекватне відображення зовнішнього світу, а як зовнішній світ через Горобенкову призму». Отже, на думку критика, «вся суть повісті тільки в психологічній трагедії головного героя», відтак «це не соціальна повість, а психологічна», тож і «брати її за повість соціальну й запитувати, чи вірно автор відбив добу, не можна. Можна

тільки питати: чи правдиво він змалював Горобенка, і чи справді такою ввижалася та доба Горобенкові й Горобенкам?..» При цьому критик відзначив, що письменник «в межах психологічної новели й повісті дійшов певної сили», що «він спроможний гостро ставити питання»<sup>7</sup>.

Певна річ, можна сперечатися щодо того, чи дійсність, тогочасна доба в повісті змальована об'єктивно, адекватно живому життю, чи значною мірою такою, якою поставала у збудженій і вразливій уяві Горобенка, заплутаного у протиріччях жорстокого світу. Він міг би з повним правом сказати про себе словами поета: «Я замотаний у сумніви, як поранений у бинти». Та все ж, думається, критик недооцінив усієї глибини й масштабності проблематики твору.

Дехто з письменникових товаришів по «Ланці» («Марсу») закидав авторові, що його повість «Смерть» не закінчена, а головний її персонаж Горобенко залишився в невизначеності. Борис Дмитрович цілком погоджувався з такою думкою, вважаючи, що твір тоді й не можна було закінчити, оскільки живий процес, логічно і прагматично пов'язаний із «Смертю», точився перед очима. До того ж він свідомо не прагнув сюжетно завершувати твір, даючи можливість читачеві самому дійти висновку про можливість подальшу долю головного персонажа. Але переважна більшість критиків (зокрема, О. Кундзіч) і читачів прихильно сприйняли повість «Смерть» і дали їй загалом високу оцінку. Добре слово про повість «Смерть» висловив тоді й нарком освіти республіки М. Скрипник.

Ніби полемізуючи з Ф. Якубовським, читачі часто питали на зустрічах з автором, з якої парторганізації він брав типаж для своєї повісті «Смерть». Одні

---

<sup>7</sup> Комуніст.— 1928.— 29 лип.

припускали, що їх взято з остерської, другі здогадувалися — чи не з канівської, треті запевняли, що тільки з прилуцької, бо, мовляв, і в них були такий самий командир кавескадрону, як Несторенко, й жінорґ точнісінько така, як Славіна. Але були розчаровані, дізнавшись, що прототипів своїх героїв письменник брав з життя Охтирки, не міняючи декому з них навіть справжніх прізвищ (Попельначенко, Дружинін та ін.).

Ми свідомо так докладно зупинилися на цьому творі. Його можна за одне хвалити, а за інше критикувати, але за всіх умов слід пам'ятати, що він передусім зіграв величезну роль у розвитку таланту молодого письменника і формуванні його світогляду, а також був досить помітним явищем у прозі 20-х років.

Б. Антоненко-Давидович багатьма тогочасними творами й передусім — повістю «Смерть» гостро засуджував нічим не виправдану жорстокість щодо народу й застерігав: дивіться, люди, до яких сумних наслідків можна довести суспільство, якщо «світле комуністичне майбутнє» будуватимуть такі «діячі» з партійними квитками в кишені, як Горобенко, його духовний пастир Зіверт, Гарасименко, Славіна, Радченко та подібні до них.

Порушені у повісті проблеми виявились надивовижу близькими нашому часові. Б. Антоненко-Давидович залишив цікаве і вельми промовисте свідчення відносно долі цього твору, який вважав своєю «лебединою піснею».

...Якось у серпні 1977 року він одержав листа з Австралії від свого приятеля й видавця Дмитра Чуба з уривками тамтешніх рецензій на повість «Смерть». Відповідаючи на них, Борис Дмитрович зізнавався: «Я сам гадав, що моя повість «Смерть» уже давно втратила свою актуальність і те значення,

що їй колись надав нарком М. Скрипник, дозволивши її до друку, але з відгуків нечисленних теперішніх її читачів (у бібліотеках її давно нема) бачу, що, на мій подив, вона й досі змушує читачів замислюватись над тим, над чим вони досі не ламали собі голови... Це, звісно, тішить автора й дає надію йому, що й цей твір колись буде знову надрукований, щоправда вже в посмертній збірці його творів...»<sup>8</sup>

Ну що ж, передчуття письменника виявилось воістину пророчим.

---

<sup>8</sup> *Чуб Дмитро*. Двісті листів Б. Антоненка-Давидовича.— Мельбурн, 1986.— С. 57.

Сергій Іванюк \*

## ІСТОРІЯ ПРЕКРАСНОЇ ЗАЛОЖНИЦІ

1934-й рік. Уже проведено колективізацію і розкуркулення. Сотні тисяч селян виселені. Мільйони загинули з голоду, який усе ще душить Україну та й інші регіони країни. Народ животіє на карточках, але в пресі — жодних згадок про голод. Навпаки. На Пленумі ЦК КП(б)У С. В. Косіор говорить про «підпесення, в якому тепер перебуває, зокрема й особливо, наше українське село. Перемога суцільної колективізації на Україні, перехід мільйонів селянських господарств від індивідуального, розпорошеного, мало продукційного господарства на базі найновішої техніки поклали початок майбутньому піднесенню сільського господарства і швидкому поліпшенню матеріального стану мільйонних мас колгоспників»<sup>1</sup>. Зі свавільною стихією селянства, отже, впоралися.

«Могутнє піднесення» спостерігається і на терені індустріалізації, яка здійснюється на ентузіазмі трудящих, котрі працюють на межі людських сил. Зокрема, завершується будівництво першої черги московського метрополітену. Зовсім небагато часу лишилося до виступу Сталіна на мітингу, присвяченому відкриттю метро, виступу, в якому промовець фактично нічого не сказав, але переконався в любові народу до свого вождя. Це мало велике значення після XVII «з'їзду переможців», результати голосу-

---

<sup>1</sup> Косіор С. В. Підсумки і найближчі завдання проведення національної політики на Україні // Комуністична освіта.— 1933.— № 7.— С. 17.

\* © С. Іванюк, 1991.

вання на якому довелося фальсифікувати, аби утриматись при владі.

1934 рік. Делегати XVII з'їзду вже приречені, але ще не знають про це.

Приводом до початку репресій стало вбивство С. М. Кірова, таємницю якого не розгадано й досі. Цього ж, 1934 року розстріляно «терористів» О. Влизька, Григорія Косинку, Д. Фальківського і сотні інших.

Вже покінчили життя самогубством В. Маяковський, М. Скрипник, М. Хвильовий.

Відбулися перші з'їзди письменників Радянського Союзу та України. Діяльність різноманітних літературно-художніх організацій припинено, вцілілі поки що письменницькі кадри дисципліновано в лавах єдиної Спілки. Соціалістичний реалізм визнано обов'язковим творчим методом радянської літератури. Втім, інтелігенція все ще лишалася примхливою й вередливою, мов неслухняна дитина. Вона все ще дозволяла собі мати особисту думку. Її «перевиховання» тільки починалося.

Проведено реформу школи. Педагогічні експерименти припинено, як і взагалі всілякі експерименти. У школах країни введено єдину програму, розроблено і затверджено єдині підручники.

До остаточної перемоги адміністративної системи було ще далеко, але впевненість у цій перемозі у вождя вже визріла. Належало подбати не лише про сьогоднішній день, а й про завтрашній.

У Харкові проходить Всеукраїнська партнарада у справах дитячої літератури. Нарком освіти В. П. Затонський виступає з доповіддю «Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва». Компетентні, виважені міркування чергуються в ній зі звичними в документах того часу атаками, зокрема на націоналізм, донедавна



«прищеплюваний Скрипником»: «В дитячій літературі контрреволюційні націоналісти провадили свою шкідницьку роботу тими ж лініями, що і взагалі на фронті національно-культурного будівництва. Ідеалізувалось українське гетьманство та взагалі українське панство, протягувалась теорія «безбуржуазності української нації», виправдовувалася контрреволюційна робота українських націоналістів та прищеплювався зоологічний український націоналізм»<sup>2</sup>.

Після процесу над СВУ, протоколи якого більше місяця друкувалися у «Вістях ВУЦВК» і який поклав край українізації, подібні звинувачення не сприймалися як щось неймовірне. І якби нам не довелося згодом до них повернутися, то й цитування було б зайвим. Бо в доповіді В. П. Затонського нас цікавить зовсім інше: «Ще Ленін мимохідь зауважував, що якби дітям не подавали казки, де б когут та кішка розмовляли людською мовою, то діти не стали б нею цікавитись. Нічого нам боятись казкової чи байкової форми, де коти розмовляють людською мовою та діють, як люди. Це не значить, що треба провести дітей обов'язково через антропоморфічну стадію уяви. Але така форма цікава, приваблива і повинна бути нами використана. Дитина цілком уявляє собі, що криється за цією казкою, так само як і коли вона грається з лялькою, вона цілком розуміє, що це лялька, і не більше.

Ми, звичайно, відкидаємо всіляку містику, чортівщину, ангелів, русалок. Але казкова форма, фантазія не лише можлива для нас, а й необхідна. Ми знаємо, що у дітей бажання випереджають можливості, і це цілком зрозуміло, інакше бути не може.

Звичайно, ми не повинні пропагувати та виховува-

---

<sup>2</sup> Затонський В. П. Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва // Комуністична освіта.— 1934.— № 6.— С. 7.

ти фаталізм, але казка, яка штовхає дитину на розвиток її здорової фантазії, приміром, в галузях техніки чи в уявах майбутнього людства, такі казки повинні для дітей молодшого віку широко використовуватись»<sup>3</sup>.

Це історичні слова. Їхня роль в історії радянської літератури, зокрема, літератури для дітей — величезна. Не тільки для українських письменників і видавців — для всієї країни це був сигнал, відбій атак на казку. В тому, що ця команда пролунала саме з Харкова, є свій зміст. У столиці Радянської України, в секції педології Інституту народної освіти ще донедавна був центр, осередок «антиказкової» боротьби, тому цій нараді надавалася особлива увага, від неї багато чекала громадськість. Показово й те, що на нараду приїхали провідні дитячі письменники з Москви — К. Чуковський, С. Маршак, А. Барто, Л. Кассіль. Всі чекали «виправдання» казки. І дочекалися. Хай з певними застереженнями, хай без ангелів, русалок та містики, але — казку реабілітовано! Фантазувати дозволено!

Але чому ми досі нічого не знаємо про цю історію? Тобто не так, щоб зовсім... У підручнику для педучилищ «Українська дитяча література» (К., Вища школа, 1984) про заборону казки немає жодного слова. У літературно-критичній хроніці «Українська література для дітей» В. Костюченко обмежується такою констатацією: «Розгорнулася суперечка навколо питання про казку. Представники так званої «харківської школи», педологи насаджували лівацькі погляди в педагогіці. Вони виступали проти казки, де живі образи замінялися абстракціями, надуманими алегоріями»<sup>4</sup>. Трохи більше інформації в книзі

<sup>3</sup> Там же.— С. 8.

<sup>4</sup> Костюченко В. Українська радянська література для дітей.— К., 1984.— С. 36.

Ю. Ярмиша «Детская литература Украины» (М., Детская литература, 1982), але й тут категоричний вирок «лівакам»: «Вульгаризатори намагались виключити казку (як народну, так і авторську) з кола дитячого читання. Особливо активно діяли харківські педологи, чиї антинаукові теорії й методи виховання з часом були відкинуті радянською педагогікою»<sup>5</sup>.

Де ж правда? Як було насправді?

Повернімось на багато років назад. Перші антиказкові виступи пролунали ще на самому початку 20-х років. «Час уже викинути з інструментарію дитячого виховання це застаріле, педотехнічно відстале знаряддя — чарівну казку»<sup>6</sup>. Але просто застарілість, відсталість — це ще півбіди. «Шкідливість» — от звинувачення. Воно з'явилося дещо пізніше, однак було ретельно обґрунтовано. Нищівним ударом по казці стала книжка Е. Яновської «Чи потрібна казка пролетарській дитині?», основні положення якої було викладено в статті «Казка як фактор класового виховання». Аргументи Яновської та її однодумців показові, від них чимало залежало й потім — коли казку реабілітували.

Лагідно і вкраділиво викладає Яновська думку своїх опонентів: «В обширній казковій літературі головне місце слід відвести казці народній. Народна казка відображає душу народу, в середовищі якого вона живе, його ідеали, світогляд, релігійні уявлення, його побут, мораль... Знайомство з різними казками повинно розпочатися з наймолодшого віку: народні казки — це перша сходинка, що підводить дитину до краси й образності рідної мови, до наївного розуміння народних ідеалів добра і зла; народна казка, пісня,

<sup>5</sup> Ярмиша Ю. Детская литература Украины.— М., 1982.— С. 20.

<sup>6</sup> Путь просвещения.— Харків, 1923.— № 3.— С. 248.

прислів'я, сприйняті на перших сходинках свідомого життя дитини, виховують у неї здорове національне почуття, роблять її причетною до скарбниці рідної мови й народної думки»<sup>7</sup>.

Цю позицію Яновська вважає даниною біогенетичній теорії, проти якої в 20-і роки було спрямоване вістря педологічної критики. Згідно з цією теорією, поширеною в дожовтневій педагогіці, «дитина в своєму духовному розвитку проходить ті ж культурні стадії, які переживало і все людство (або окремих народ) в минулому»<sup>8</sup>. Таким чином, стверджувала Яновська, мета казки — провести дитину через антропоморфічні уявлення, взагалі через світобачення і смаки дикуна. Однією з функцій казки, на її думку, є приживлення дитині страху, покори. «Тут і «баба-яга», і «Василиса-прекрасна», і «Кощій безсмертний», і «Сивка-бурка», і «Попелюшка» — тут усі улюблені герої, котрі породжують в дітях, з одного боку, найхибніші поняття про справжню красу людського життя, а з другого — страх, жах, релігійний настрій, міщанські забобони, віру в надприродні сили»<sup>9</sup>.

Психологічно діти набагато реальніше сприймають казку, ніж дорослі. Тож Яновська та її послідовники наголошували на необхідності писати для дітей тільки суто реалістичні твори. «Для неї (тобто, дитини.— С. І.) образ Кощія безсмертного чи баби-яги так само реальні, як образ коня; і образ коня так само фантастичний, як казкові персонажі,— різниця лиш у тому, що в одному випадку за образом ми маємо реальний зміст, в другому — ні. Дитина цього

---

<sup>7</sup> Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания // Путь просвещения.— Харьков, 1923.— № 4.— С. 68.

<sup>8</sup> Родников В. Детская литература.— К., 1915.— С. 11.

<sup>9</sup> Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания — С. 72.

усвідомити не може, і таким чином уявлення про життя в неї штучно спотворені. ...Розповідати дитині про бабу-ягу? Це майже те ж саме, що ввести таке страхіття за руку до неї в кімнату»<sup>10</sup>. Казуїстика, але досить переконлива.

Ці міркування перегукуються з точкою зору Н. К. Крупської, яка також стояла на «антиказкових» позиціях. Її авторитет зіграв неабияку роль у дискусії — як на початку, так і наприкінці, але вже зовсім інакше. «Чарівні казки ми вважаємо шкідливими,— писала Надія Костянтинівна.— Вони заважають дитині розібратися в навколишньому, розвивають забобони, діють на її нерви, викликаючи почуття страху, живлячи нездорову фантастику, притуплюючи почуття реальності. Тваринний епос допустимий як художній прийом у книзі, призначений для того дитячого віку, коли в дітей уже є ясні реальні уявлення про тварин»<sup>11</sup>.

Варто одразу зауважити, що хоча передові позиції в антиказковій боротьбі займали науковці з секції педології ІНО, це зовсім не було українською монополією, на чому згодом наголошували захисники казки. Заперечення казки як жанру дитячої літератури було офіційно визнаною педагогічною концепцією 20-х років. Захисників казки на той час було дуже мало. Багато їх стало значно пізніше: одні приєдналися, коли усвідомили згубність для виховного процесу такого обмеження, інші — коли відчули зміну вітру.

Привід для переслідування жанру давала і специфіка казкового героя. «Хіба є кращий засіб виклика-

---

<sup>10</sup> *Зарницына М.* Как современный ребенок воспринимает сказку // На путях к новой школе.— 1926.— № 11.— С. 7—9.

<sup>11</sup> *Крупская Н. К.* К вопросу об оценке детской книжки // На путях к новой школе.— М., 1927.— № 11.— С. 31.

ти в дітях захоплене ставлення до царя, принців, царівен,— риторично запитувала Е. Яновська,— як старанно підібрана для цієї мети казкова література?»<sup>12</sup>.

Навіть захисники казки в цьому пункті були солідарні з Яновською, наголошуючи на необхідності відбору казок. І не просто відбору, а ще й ретельного редагування, скорочення, вилучення з тексту «класових рис цієї середньої і дрібної буржуазії: сентименталізму, елементів містицизму, патріотизму і таке інше»<sup>13</sup>.

Наголос на патріотизмі не випадковий. У 20-і роки це було не менш лайливе слово, ніж, приміром, індивідуалізм. Пригноблені народи готувалися до світової революції, якій належало зруйнувати нарешті кордони, встановлені панівними класами, аби не дати з'єднатися пролетарям усіх країн. Інтернаціоналізм розумівся такою ж невід'ємною рисою нової людини, як і колективізм, матеріалістичний світогляд. Звичайно, тут казки створювали певний дисонанс.

Практично це було й видань казок. Це зрозуміло: кожна книга, адресована дитячій аудиторії, мусила мати дозвіл Наукпедкому НКО, а він займав однозначну позицію. Були К. Чуковський, С. Маршак, які намагалися щось робити, протистояти загалу, обґрунтувати альтернативну точку зору, але вони не мали трибуни. Якщо ж їм удавалося видати книжку казок, здіймалася буря найстрашніших звинувачень. «Якби це було надруковано в збірці, присвяченій вивченню творчості божевільних,— лютував один із «спеціалістів у справі дитячої літератури»,— і видано якимось психіатричним інститутом, то такі питан-

---

<sup>12</sup> Яновская Э. Сказка как фактор классового воспитания.— С. 57.

<sup>13</sup> Про видання «Казок Андерсена». Постанова Колегії НКО // Шлях освіти.— Харків, 1929.— № 10.— С. 144.

ня не виникали б. Але цю «творчість» надруковано як масову дитячу книжку, в багатьох десятках тисяч примірників, її подається як інтелектуальний харч сотням тисяч радянських дітей дошкільного віку... Основна теорія, що на ній базується Чуковський, — це буржуазна теорія «вільного виховання»<sup>14</sup>. «Чуковщина», «письменницький інфантілізм», «буржуазний педоцентризм» — традиційні ярлики з арсеналу раппівців, вуспівців, харківських педологів.

«Культура і побут», «Літературна газета», літературно-художні журнали у справі дитячої літератури практично не втручалися, віддавши їх на вирішення педагогам. Останні дитячу літературу вважали периферією педагогічного процесу, яку хоч і не дуже опікали, але й ревно захищали від втручання «чужаків». Це була вірна колонія Наркомосу: їй встановлювалися плани, які вона мусила сумлінно виконувати, не розраховуючи на будь-яку самостійність.

«Заколот» виник несподівано — і в самому серці метрополії — в Наукпедкомі Соцвиху НКО та Інституті педагогіки. 1929 року приватне видавництво «Космос» випустило двотомне видання казок Андерсена. Як це стало можливим? Виступ був ретельно підготовлено. Редактором і рецензентом видання в одній особі став директор Інституту педагогіки професор О. Попів. У підготовці видання брали участь співробітники ДНМК НКО, Головліту, УПРЛіту НКО. Головні ревнителі й охоронці самі виступили проти антиказкового режиму. Вони зробили все, щоб забезпечити успіх повстання: «свої» люди були мало не у всіх стратегічних підрозділах НКО, підтримку академічної науки забезпечено — передмову написав

---

<sup>14</sup> *Миронов М.* Про дитячу літературу // Комуністична освіта.— 1931.— № 5—6.— С. 177—178.

О. І. Білецький, відбір казок — найприскіпливіший, редагування — найуважніше. Фактично акція стала визнанням власних помилок у цьому питанні, закликом розпочати реабілітацію казки.

Та спроба «безкровного перевороту» була жорстко придушена. «Справу казок» кваліфікували як «праве збочення»<sup>15</sup>. Вийшла постанова Харківської окружної контрольної комісії робітничо-селянської інспекції<sup>16</sup>, згодом — постанова колегії НКО «Про видання «Казок Андерсена».

ЦК ЛКСМУ влаштував великомасштабну акцію — диспут, до участі в якому були запрошені дитячі письменники, літературознавці, керівники комдитруху і, звичайно, педагоги, які становили переважну більшість і були заспівувачами. «Я спостерігав практику пед. процесу за цей революційний період після Жовтневої революції по дошкільних та шкільних установах, — виголошував один із них, — і переконався, що діти дошкільного та шкільного віку зовсім не потребують казки. Тільки тоді діти говорять про казку, коли їм створюють спеціальну установку на цю казку»<sup>17</sup>.

Втім, пролунали й голоси на захист багатостраждального жанру. Найпоследовніше й найаргументованіше виступив О. І. Білецький, який намагався заронити в свідомість опонентів думку про загальнолюдську цінність морального змісту казок, зокрема народних: «І народну казку, й художню розбивається на низку категорій, що ф'ормально й ідеологічно одна від одної дуже різняться. Якщо ви візьмете лише одну народну казку, то вийде, що тут ми маємо перед

---

<sup>15</sup> *Скрипник М. О.* Ще раз про ДНМК // Шлях освіти.— 1929.— № 11.— С. 9.

<sup>16</sup> Див.: Вісті.— 1929.— 22 серп.

<sup>17</sup> *Григор'їв.* Казка нам не потрібна // Дитячий рух.— 1929.— № 7.— С. 46.



собою, як висловився один дослідник, великий архів, що складається з витворів цілого ряду епох.

Нема чого говорити про те, що всі ці різноманітні категорії казок розраховані на різні аудиторії... Є казки, що їх дітям ніколи не призначалося. Досить прочитати хоч би кілька рядків з них, щоб побачити, що вони не на дитячу аудиторію розраховані. ...Протягом свого довгого життя казка, набираючи щоразу образу, властивого тій чи іншій класовій групі, утворювала художні цінності, що мають значіння й за межами даної класи... Творці казки відклали й відкладають загальні скарби словесної виразності, що єсть у першому-ліпшому словесному творі всякої класової групи»<sup>18</sup>.

Певна річ, це були міркування передчасні, надто складні для аудиторії, зважаючи на рівень її освіченості. В диспуті домінував вульгарно-соціологічний, демагогічний шал. Міркування О. І. Білецького та інших захисників казки взагалі не було взято до уваги при схваленні резолюції диспуту. Підсумок був категоричним: «Казки, як форма літературного твору, зв'язуються з фантастикою, що відриває дітей від оточення, з антропоморфізмом, містикою і т. ін. і тому шкідливі»<sup>19</sup>.

Щоправда, рішення диспуту мали, так би мовити, тільки громадський розголос, хоч і в широких масах трудящих.

Постанова колегії Народного комісаріату освіти була розрахована на більш підготовленого реципієнта: її адресатом був фахівець — редактор, письменник, співробітник апарату Наркомосу, ундіпівський працівник. Наукоподібно й демагогічно заплутуючи читача, постанова нібито й не забороняла казок, але

<sup>18</sup> Білецький О. І. Не можна відкинути казку // Дитячий рух.— 1929.— № 7.— С. 48—49.

<sup>19</sup> Дитячий рух.— 1929.— № 7.— С. 46.

в той же час робила їх видання або використання в педагогічному процесі практично неможливим: «Визнаючи, що данський казочний письменник Андерсен 1-ї половини ХІХ ст. в своїй творчості відбив настрої середньої і дрібної буржуазії з часів її боротьби з феодалним абсолютизмом, але ж в останньому періоді своєї творчості відбивав настрої буржуазії, що перемогла феодалізм і стала в суперечність з ідейними гаслами пролетаріату; що в першому періоді творчості Андерсена відбилися клясові риси цієї середньої і дрібної буржуазії: сентименталізм, елементи містицизму, патріотизму і т. ін.; що тому треба розглядати казки Андерсена відповідно до цих двох періодів його творчості,— визнати за можливе використання його казок — зокрема з 1-го періоду його творчості, як письменника найкращого періоду боротьби буржуазії з залишками феодалізму. Але визнати, що таке використання казок Андерсена, навіть з першого періоду його творчості, може відбутися лише за умов дійсного перероблення відповідно до потреб сучасності та усунення зазначених буржуазних містичних, сентиментальних, патріотичних тощо рис і за дійсно ґрунтовної редакції казок з відповідним суворим добром їх і переробкою»<sup>20</sup>.

Але постановва містила в собі не лише загальнотеоретичні, а й конкретні організаційні висновки — адже йшлося не про групову боротьбу, перемогу однієї організації над іншою. То була офіційна точка зору, розгром опозиції, більше того — бунтівників. Різні міри покарання — аж до звільнення зі своїх посад — випали на керівників Соцвиху, співробітників УПРЛіту НКЮ, Інституту педагогіки. Позбувся крісла й О. Попів, директор Інституту педагогіки, але

---

<sup>20</sup> Про видання «Казок Андерсена»: Постанова Колегії НКЮ // Шлях освіти.— 1929.— № 10.— С. 144.

за ним була залишена професорська посада. Подібна поблажливість щодо одного з редакторів і рецензента могла б здатися дивною, та стаття професора Попіва «Дитяча література на переломі», яка вийшла незабаром, зняла всі запитання.

Цей твір можна вважати другим, після славнозвісної книги Яновської, маніфестом антиказкової кампанії. Причому другим тільки хронологічно, оскільки наукова обґрунтованість, виваженість його була вищою. У статті О. Попіва, скажімо, викладалася тверда й непохитна позиція автора щодо казки не лише народної, а й літературної, платформа обстоювалася багатьма доказами і в широкому контексті. Професор сукупно розглядав проблему: йшлося не лише про казку, а взагалі творчу спадщину дожовтневих письменників. «Візьмімо для прикладу Т. Шевченка, — писав Попів. — Шевченко — революційний поет, іноді суголосний нашій революційній боротьбі, але у нього є багато думок і висловів, що не відповідають нашим соцвихівським завданням. Як бути з ним? Чи підніметься у нас рука «пристосувати» Шевченка для дітей, переробляти його твори? — Відповідь на це питання мусить бути твердою й виразною: в педпроцесі не діти для клясиків, а клясики для дітей»<sup>21</sup>.

Цей методологічний принцип О. Попів поширює й на сучасних письменників. Він вимагає повної підпорядкованості дитячої літератури педагогіці, точніше, письменника — педагогу, відтак виправдовуючи низький художній рівень твору його політичною актуальністю й дидактичною наснаженістю. «Дитячий письменник пише не те, що дається йому «від натхнення», як говорили романтики, а пише те, чого вимагає соціальна педагогіка даної доби»<sup>22</sup>. З каз-

<sup>21</sup> Попів О. Дитяча література на переломі // Шлях освіти. — 1930. — № 4. — С. 73.

<sup>22</sup> Там же.

ками ж і зовсім усе зрозуміло, жодної проблеми для Попіва тепер не існує: «Характерну рису кожної казки, не лише чарівної, не лише казки про бабу-ягу, а всякої казки, становить її «вільна поведінка» з дійсністю. Казка завжди відбувається «десь і колись», казка не зважає на час, простір, причинність. Це основне обвинувачення проти неї. Казка навмисне перекручує дійсність, утворюючи свій особливий казковий «ідеальний» світ, що мав свою «рацію» в хаотичному визискувальному докапіталістичному і капіталістичному суспільстві, але що є безперечно шкідливий в нашу добу Великих Робіт, добу остаточної руйнації всіх фальшиво-мрійницьких і фантастично забобонних уявлень. Зміст традиційної казки переповнено здебільшого або чарами-чудесами, анімізмом, фетишизмом, таємничими й категоричними забобонами та ін.— в найдавніших казках; або — визнання непохитності побутових форм, клясового поділу, всемогутності багатства, чужого нам мораллю, дикого, невинного жорстокістю та ін.— в казках пізніших. Щоправда, крім грубо фантастичних, ми подибуємо в казках й інші мотиви, навіть мотиви соціальної боротьби: але інтерпретація їх — з погляду ідеології феодального чи капіталістичного суспільства — остільки чужа нам, що ми мусимо відмовитись і від їхнього використання»<sup>23</sup>.

О. Попів вдається до специфічного тлумачення деяких творів сучасних йому авторів. Прикметна щодо цього критика «Івасика-Телесика» П. Тичини. Надруковано її ще 1923 року, але автор вже тоді відчував тиск пролеткультівського й педологічного ставлення до жанру. Казка Тичини модернізована: не гуси-лебеді рятують хлопчика, а льотчик, і потрапляє герой не додому, а в радянську республіку, де є

---

<sup>23</sup> Там же.— С. 84.

телефон, електрика, де дитсадівські діти вчать його читати і т. ін.

Та це осучаснення казки критика не задовольняє. Він вбачає в ній шкідливий контекст: адже, йдучи за фольклорною основою, поет «єдиним орієнтиром» для героя робить материн голос, виховуючи таким чином у радянських дітей «ізольовано родинні настрої».

Дісталось від О. Попіва й іншим авторам, які потрапили в поле його обсервації. «Казкова форма взяла автора в свої міцні обійми, — пише він про В. Тодосова, автора казки «Як горобчик свою рідню шукав», — й невблаганно потягла його в «змісті» з живої доби індустріялізації в мертву добу трохи чи не натуралістичного господарства. Авторові туди й дорога, а дітей наших штовхати туди казкою не дозволимо»<sup>24</sup>.

Як зрозуміти такий докорінний перелам у свідомості одного з лідерів «справи казок», «андерсенівського заколоту»? Про його причини ми можемо тільки здогадуватись. Принаймні для цього маємо досить інформації. Часи почалися непевні: пройшла хвиля арештів серед української інтелігенції, гучний і страшний процес над членами «Спілки визволення України» ще не розпочався, але чутками вже обростав. Звинувачення в українському буржуазному націоналізмі, від яких у процесі українізації вже було почали відвикати, знову легко й невимушено застрибали по сторінках газет і журналів. Стала реальністю перемога вульгарно-соціологічної просвітянської критики в дискусії 1925—1928 рр. — перемога формальна, офіційна, бюрократична. Необхідно врахувати й той факт, що «справа казок» одержала «державну» відсіч — полеміка вийшла за межі про-

---

<sup>24</sup> Там же. — С. 89.

сто групової дискусії, урядова позиція в ній не викликала сумнівів. Тому не будемо надто суворими до професора, який змушений був так круто помінати погляди, до того ж собі він відверто не суперечив та й справді був вірним бійцем партії і дотримувався партійної дисципліни (згадаймо, як пізніше наговорювали на себе на показових процесах «вороги народу» — не тільки зі страху, а й з «партійних інтересів»).

Міркування, висловлені у «Дитячій літературі на переломі», дуже часто, як і в згадуваній статті Яновської, перегукуються з поглядами Н. К. Крупської — людини, яка, без сумніву, належала до найвищих ешелонів влади.

Згадаймо вислів О. Попіва про «форму», яка «потягла» В. Тодосова в «змісті». Звучить не тільки безграмотно, але й не зовсім зрозуміло. Річ у тому, що це була досить визнана, особливо в педагогічних колах, настанова щодо аналізу художніх, зокрема казкових, творів. Дуже подібне знаходимо, наприклад, в одній із статей Н. Крупської: «Але в казці є дві речі: форма і зміст. В більшості казок, написаних у зовсім іншу епоху, класово чужий нам зміст. Він тим небезпечніший, що всотується цілком непомітно, завдяки чудесній формі, вмінню подати його в цікавій, простій, живій формі. Дитина беззахисна. І ми повинні вміти захистити її від чужих, розтлінних впливів. Ми повинні навчитися відділяти форму від змісту»<sup>25</sup>. Перегук з О. Попівим очевидний.

Якщо ж повернутися до його вказівок щодо використання класичної літератури для дитячої аудиторії, зокрема Т. Г. Шевченка, то й тут знаходимо суголосні міркування — щоправда, про класика не

---

<sup>25</sup> *Крупская Н. К.* Какая книжка нужна нашим детям // Лит. газ.— 1932.— 23 нояб.

української, а російської літератури: «Та от, якщо ми візьмемо казку «Про рибака й рибку», тут уже з ідеологією куди гірше,— «будь скромним у своїх бажаннях, не женися за великим, інакше залишишся біля розбитого корита» — така її прихована мораль, яка вельми мало має спільного з мораллю комуністичною»<sup>26</sup>.

Отже, положення статті О. Попіва не можна вважати просто приватною думкою. Очевидно, що це була офіційна позиція, до того ж, детально обгрунтована, забезпечена науковим (чи, радше, наукоподібним) апаратом. З якою метою використовувалося тут ім'я саме Попіва, одного з ініціаторів і керівників видання казок Андерсена,— це також зрозуміло. Авторитет цього науковця був досить високий, його слово чимало важило. Крім того, не останню роль відіграв і статус автора: хоч і було його знято з посади, але благородний директорський блиск ще не щез. Це надавало виступу якщо й не офіційності, то принаймні офіціозності; стаття мала сприйматися саме так, і такою був її зміст.

Показова тут спроба всеосяжного розгляду і вирішення проблем дитячої літератури. Автор прагнув не просто поставити крапку в дискусії про казку, романтику, фантастику, «авантурність», не просто підпорядкувати письменника педагогічному процесу (а насправді — вимогам педологів), Наркомосу. Він порушує питання про встановлення повного контролю за формуванням особистості, про неприпустимість впливу на дитину будь-якої неврахованої, непередбаченої наставниками інформації. «Друге поле впливу художньої літератури — це те, що ми називаємо «вільним» — позаучбовим — читанням дитини, коли дитина читає книжку сама; і в педагогічних, і в бать-

---

<sup>26</sup> Там же.

ківських колах, і в нашому суспільстві взагалі можна почути — «дитина читає для розваги, хай прочитає»... Тут справді заховано найбільшу небезпеку: на цей сектор педагогічного процесу, на це «вільне» дитяче читання ми поки що можемо дати організованого педагогічного впливу ще небагато. Ми намагаємося цей вплив поставити»<sup>27</sup>.

З роками цей вплив було поставлено. В бібліотеках переінвентаризовано фонди, все, що могло вважатися шкідливим, було знищено: вогнищ на площах, правда, не розкладали, все робилося мовчки. Кордони країни наглухо перекрито. Видавничу справу централизовано й поставлено під невисипущий контроль Головліту. Приватні бібліотеки інтелігенції опечатано (після арешту господарів). Знадобилося менше десяти років, щоб «цей вплив поставити». В 1940 році юному читачеві й справді вже ніде було взяти «шкідливої» книжки.

У 1930 році все ще було не так зрозуміло, як зараз. Багато хто сприйняв антиказкову боротьбу просто як чийсь помилку, чийсь хибний погляд. Після «справи казок» дискусія розгорнулася з новою силою. І не тільки на Україні.

Чи знав про дискусію Сталін? Питання не байдуже. Той факт, що в його дванадцятитомному зібранні праць згадки про це немає, ще нічого не пояснює. Над стерильністю цього видання він попрацював дуже ретельно. А від його позиції вже тоді (на початку 30-х років) чимало залежало. На той час він уже досить активно піклувався про тлумачення багатьох епізодів історії країни, про консолідацію творчих організацій, зокрема про об'єднання літературних угруповань у лавах однієї легко керованої спілки, мобілізованої на позиції єдиного, загально-

---

<sup>27</sup> *Понів О.* Дитяча література на переломі.— С. 72.



доступного творчого методу. Відомий також його пильний інтерес до творчості й громадсько-літературної позиції одного з найпопулярніших у світі радянських письменників — М. Горького.

Участь Горького в навколоказковій дискусії не можна вважати випадковою, ні навіть невідомою вождю. Певна річ, тут не було прямих вказівок, але опосередкований вплив на пролетарського письменника цілком можна допустити. Інакше важко пояснити несподіване й таке бурхливе втручання Олексія Максимовича в казкові справи. «Казка про «килим-самоліт», — писав Горький, — теж вимисел, так само як стародавній міф про перших людей, що полетіли у повітрі, — Дедала і сина його Ікара. Цей «вимисел» був покликаний до життя прагненням людей літати. Комісія, мабуть, знає, що нині «вимисел» — реальність, здійснювана на фабриках аеропланів... Те, що називається культурою, — паскрізь людський «вимисел». Мистецтво живе вимислами, наука — реалізує вимисли. Саме вимисли і домисли піднімають людину над тваринами... «Художність» без «вимислу» — неможлива, не існує. І якщо комісія в справі дитячої книги хоче, щоб у новій Росії вирости справді нові художники, творці культури, — вона не повинна заперечувати «вимисли», убивати в дітях фантазію, бо люди вже навчилися перетворювати свої фантазії — «вимисли» — в дійсність, і було б злочином прагнути погасити в дітях цю властивість людини — творчу властивість»<sup>28</sup>.

У цьому горьківському заклику — все не так. Все тут спрощено, навіть примітивовано: письменник прагнув донести свою думку до *всіх* супротивників казки, до найнеосвіченіших, — переконати кожного

---

<sup>28</sup> Горький М. Про дитячу літературу // Статті й висловлювання. — К., 1953. — С. 71—72.

невігласа. Чому це не вдалося? Знову ж таки — через нерівність сил: з одного боку думка, з другого — директива. Ясно, що для більшості сильнішим був другий аргумент, на них швидше могло подіяти саме ім'я живого класика, ніж те, що він говорить. Але й тут ім'я Н. Крупської було дужчим, бо забезпечувалося, так би мовити, авторитетом незрівняно більшим, ніж той, що був у великого пролетарського письменника, принаймні серед частини громадськості, яка вважала себе останньою інстанцією істини.

Подібна самовпевненість завжди була рисою людей обмежених, від можливого засилля яких застерігав ще А. В. Луначарський: «Навколо тих, хто буде класти перші важкі камені ґрунґменту,— писав він у 1922 році,— неодмінно пританцьовуватимуть і дзижчатимуть всілякі лжеоктябристи, пропонуючи свій дешевенький крам і надаючи пролетаріату всілякі новинки, що часто йтимуть від занепадницької буржуазії або що будуть навмисне видумані тими чи іншими кухмістерами-винахідниками. Вони неодмінно кричатимуть, що стара буржуазна культура ні на що не здатна, що у людей, які посивіли за глибоким вивченням окремих галузей науки або набули високої майстерності в різних галузях мистецтва, вчитися нічого, що вчитися треба саме у них, самоуків та фіґлярів без роду, без племені, що піднеслися мов бульбашки над поверхнею революційного скаламученого моря й бажають орати разом з пролетаріатом на зразок криловської мухи»<sup>29</sup>.

Як показав час, Луначарському забракло далекоглядності: мухам закортіло не просто орати з пролетаріатом, але й керувати ним.

---

<sup>29</sup> Луначарский А. В. Еще к вопросу о культуре // Известия.— 1922.— 3 нояб.

Коллектив — над усе, виголошували вони, більшість завжди права!

А сірість, як відомо, завжди має більшість. Вона перемогла, але на досягнутому заспокоїтись не бажала. Необхідно було прибрати до рук не тільки сьогодні, але — і це головне! — й майбутнє. А школа чинила впертий опір. Бригадний метод навчання, якого твердо дотримувалися педологи, не давав змоги уніфікувати програму, водноманітнити інформацію, що її одержують діти в різних регіонах, селах і містах. Навіть єдиний підручник не забезпечував необхідного одноманіття — бо ж бригадний метод передбачав творчий підхід до тієї чи тієї теми, пошуки різних джерел інформації. Стояв на перешкоді й національний (легальний) рух в національних республіках, і цей рух також часто спирався на педагогічну громадськість.

Особливо сильні позиції педологи мали в Харкові, в ІНО та Наркомосі УРСР, а вирішальний удар слід наносити саме в місця найбільшого скупчення ворожих сил. До того ж навіть після «розгрому» СБУ, самогубства Хвильового й Скрипника, під час шаленого голоду, українізація не сконала, і саме в ІНО її, здається, збиралися реанімувати. Отже, напрямок головного удару був визначений. Лишалось вибрати зброю.

Важко навіть придумати, що б тут могло бути придатнішим, ніж казка. Адже, незважаючи на кількарічне цькування, вона мала величезну кількість прихильників — на ній виросло все доросле населення країни. Навіть серед її гонителів, як згодом з'ясувалося, було чимало прихованих друзів. У більшості цькування казки було, як то кажуть, «від розуму», а не від серця. А що вже діти люблять Чуковського! Необхідність реабілітації казки була очевидна. А ще ж зробити це можна було, вказавши «народо-

ві» на винуватців, які його дурили, приховували від нього дорогоцінну й чарівну спадщину предків.

Але як же бути з аргументами педологів? Адже й симпатії до монархів казки виховують, і патріотизм вони прагнуть прищепити, і мораль у них феодальна, і слухняність вони пропагують, і герої в них одно-вимірні...

Часи змінилися. Повага до абсолютної влади «батька народів» необхідна? Необхідна. Радянська Батьківщина вся в оточенні запеклих ворогів, які тільки й чекають, щоб ми розслабилися й приспали свою пильність. Дітей виховувати патріотами слід? Слід. А щодо слухняності — то як же без неї? Ніяк. На слухняності держава тримається, надто тоталітарна. А герой? Так який же герой нам іще потрібен? Вірний, сильний, кмітливий, безстрашний, позбавлений сумнівів та вагань, — приклад, зразок для наслідування. «Юнацтво потребує такої книжки й журналу, щоб зацікавила, щоб звала до бадьорості... щоб стверджувала культ волі, енергії й сили, знищувала моральну та фізичну недужість, інертність, м'якотілість. Воно потребує журналу, що зміг би агітувати за дійсну людину не словом, а динамічною тематикою, озброюючи читача волею до нового життя та боротьби за нього»<sup>30</sup>. Вже у 1930 році це було зрозуміло. А в 1934-му сформувався й усвідомлення того, яким повинен бути герой книжки для дітей: «Діти люблять наших радянських героїв, вони хочуть бути героями; треба нам показати дітям ці зразки»<sup>31</sup>. Казковий герой тут виявився дуже доречним.

Не можна відкидати і ще один момент, хоч він і надто суб'єктивний. Сталін несподобався Н. К. Круп-

<sup>30</sup> Замковий В. За пригодницький журнал для юнацтва // Література й мистецтво. — 1930. — 30 берез.

<sup>31</sup> Барун Р. Про план видання дитячої літератури на 1934 рік // Комуністична освіта. — Харків, 1934. — № 6. — С. 42.

ську. Та й М. О. Скрипника, хай навіть посмертно, треба було поставити на місце. І заgrimіла канонада. Це вже були не попереджувальні залякувальні постріли, як під час придушення «справи казок», — потужні залпи, кожен з яких ніс смерть і ганьбу ворогам. «На Україні класово-ворожі, буржуазно-націоналістичні елементи, що пролізли в ряд відповідальних ділянок педагогічного фронту, в тому числі і дитячої літератури, — писав М. Миронов, ще два роки тому лютий ворог казки, — проголошували за підтримкою старого скрипниківського керівництва Держ. наук. методкому Наркомосу класиками дитячої літератури націоналіста Васильченка, ундо-фашиста Стефаніка, Винниченка, Черкасенка і інших контрреволюційних емігрантів»<sup>32</sup>.

Поваленому в прах ворогу інкримінували всі можливі, заслужені й незаслужені гріхи: і спрямування «смертодайного знаряддя... на художній образ», і «вихолощення нашої дитячої книжки»<sup>33</sup>, і «ігнорування ролі письменника для дітей — цього дійсного творця дитячої літератури», і «ігнорування потреб нацменшостей на Україні, зокрема російської»<sup>34</sup>. Дісталось навіть тим, хто не встиг вчасно відреагувати, голосно відгукнутися: «Піонерія» продовжує утримуватися від казки, зберігаючи цим лівачькі традиції, що були поширені в нас на Україні в останні роки»<sup>35</sup>.

Всеукраїнська партнарада 1934 року поставила крапку на справі. «Ця партнарада, — дуже слушно

---

<sup>32</sup> *Миронов М.* Викорінімо класово-ворожу контрабанду в дитячій літературі // *Комуністична освіта.* — Харків, 1934. — № 2. — С. 53.

<sup>33</sup> *Іваненко О.* Про дитячу літературу // *Літ. газ.* — Харків, 1932. — 12 верес.

<sup>34</sup> *Спектор М.* Дитячій літературі високу якість // *Комуністична освіта.* — Харків, 1934. — № 1. — С. 110—113.

<sup>35</sup> *Чумак В.* «Піонерію» на вищий ідейно-художній рівень // *Літ. газ.* — 1934. — 12 квіт.

говорив доповідач, — лише перший крок на шляху створення радянської дитячої літератури на Україні. Правда, рішучий крок, що робиться в переломний момент, коли ми поховали цілу полосу, цілий етап минулого, коли на терені дитячої літератури верховодили та шкодили ворожі нам елементи, а за ними несвідомо йшла частина наших товаришів»<sup>36</sup>.

Над похованням гриміли литаври переможців. Багато хто з них і не підозрював, як мало йому відпущено для триумфу...

Заборона казки завдала непоправної шкоди дитячій літературі України, а також українській фольклористиці, яка так само тривалий час не розвивалась. Традиції жанру було втрачено. Тільки в 1936 році з'явилися «Лісові казки», «Сандалики, повна скорість!», «Великі очі» О. Іваненко, невеличкі віршовані казки Н. Забіли, І. Неходи. Їх було небагато. Вони тяжко торували собі шлях. Доводилося винаходити велосипед. Та й пробиватися крізь головлітвівські й редакційні кордони було дуже непросто — підозра до жанру жива досі. На практиці відміна заборони стосувалася майже виключно казок фольклорних та деяких творів дожовтневої спадщини.

Справа педологів була забута на багато років. Власне, й сьогодні окремі вчителі-новатори, з останніх сил долаючи опір Міністерства освіти, впроваджують лиш деякі елементи бригадного методу навчання. Нівелювання особистості, повна безправність учня в школі, втрата історичної пам'яті та національної свідомості, формалізм, заморожуюча ініціативу централізація — це тільки деякі з невилгоїхних хвороб радянської системи освіти, однієї з найкон-

---

<sup>36</sup> *Затонський В. П.* Завдання дитячої літератури на сучасному етапі соціалістичного будівництва. — С. 33.

сервативніших у цивілізованому світі. Віруси було занесено ще тоді, в 1934-му.

Історія нещасної заложниці загубилася в днях минулих. Лишився тільки непевний і невиразний міф про те, як погані дяді й тьоті заборонили казку, а потім хороші дяді й тьоті її випустили на волю. Важко боротися з міфом. В ньому така невловима пропорція істинного з оманливим, реального з фантастичним — так легко заплутатися, стати жертвою його прихованих контекстів. Позиція міфоборця вразлива: якщо забороняли казку хороші, то навіщо ж забороняли? Якщо реабілітували погані, то, може, вона не така вже хороша?

Впевненості додає одне міркування: для доброго діла заложників не тримають.

Леонід Новиченко \*

ТИЧИНА І ЙОГО ЧАС:  
НЕЗАЙВІ ДОПОВНЕННЯ

Почну без передмов.

Весною і влітку 1956 року я писав книгу: про Павла Тичину — «Поезія і революція». То була весняна пора і в іншому розумінні: зовсім недавно відбувся ХХ з'їзд партії. Діяння його було приголомшливим і озонно-оздоровлюючим. В літературній критиці й науці почалось — поки що навіть не долання безлічі культівських догм і стереотипів, а лише усвідомлення того, що далі жити з ними неможливо. Відчуття можливості нової, справжньої свободи наукової думки (а не тієї, в якій, згідно з перекрученим, вульгаризованим Енгельсом, свобода залізно зводилась до простої необхідності, а «необхідністю» знов-таки виявлялись ті ж сталінські догми) — це відчуття окрилювало й хмелило.

В такому стані творчої розкритості (інше питання — наскільки повною вопа була) я й писав тоді свою книгу. Знехтував, передусім, тією упередженістю, з якою в надміру ортодоксальній критиці 30—40-х років розглядався Тичина першого пожовтневого десятиліття, — адже, на думку офіційних рупорів, цей поет був цінний насамперед як автор новочасних, «до кінця витриманих» віршів «Партія веде» і «Чуття єдиної родини», тоді як у попередній його творчості було чимало, мовляв, неясного щодо своєї «корисності». Мені ж саме цей, попередній період видавався у творчій біографії поета найщасливішим

---

\* © Л. Новиченко, 1991.



і найяскравішим — добою справжнього поступування по верховинах.

Здавна, майже підсвідомо, не приймалося мною і поширене трактування Тичини як суцільного, мовля, реаліста — правда, з таким собі фольклорно-пісенним ухилом. (А там, позаду, де критики вуспівського кореня не ризикували визнати його «соціалістичним реалістом», там він щодо художнього напрямку й стилю взагалі залишався тьмяно-«неопридільонним», як мовилось десь у Головка). В ході дослідження склався висновок, що автор «Сонячних кларнетів» у найкращі часи своєї творчості був передусім яскравим романтиком, хоч це не заважало йому «другим крилом» своєї поетичної мислі стремити до реалізму, а в деяких творах («Псалом залізу», «Я знаю...», «Листи до поета») писати — в розумінні понятійної, автологічної суворості — буквально стилем по мармуру чи, мовлячи звичніше, алмазом по склу. Звичайно, романтизм його за підказкою дійсності розвивався й видозмінювався — з «кларнетного» робився фанфарно- і водночас драматично-революційним.

Була поставлена в книзі (хоч, мабуть, і не з бажаною глибиною вирішена) і проблема певних впливів на Тичину таких переалістичних стильових шкіл, як символізм та імпресіонізм. (Це ми тепер спокійно говоримо — нереалістичні школи чи течії, а на рубежі 40—50-х років твердити про зв'язок з ними творчості радянського поета означало кинути на нього, хай мимоволі, неабияку ідеологічну тінь).

А головне, що свідомо й підсвідомо надихало автора, — це прагнення показати Тичину, у згоді з істиною, як велику й суверенну творчу особистість, яка була *вільна* в своєму ідейному виборі і, отже, в своєму чесному «так» соціалістичній революції, високим її ідеалам. Не всевидець, який все відразу зрозумів,

і не творець-медіум, який особливим надреальним слухом сприймає веління «історичної необхідності» чи «духу часу» (пізніше бували періоди, коли такі веління без всяких пишних слів ішли до поетів від цілком конкретних земних інстанцій), — а свідомий своєї духовної гідності митець, що самостійно й наполегливо, хай часом і в муках, пізнає і стверджує справжні і, здебільшого, нелегкі істини своєї епохи. І не величаво-спокійний, відданий своїм непомильним філософським викладкам мудрець від поезії, яким Тичина уявляв себе не в найкращі часи свого творчого розвитку («Матерією мій розум стежить, вивчає рух, закон подій...»), а жива людина з гарячою кров'ю, здатна і на геніальні прозріння, і на прикрі, інколи утопічні, ілюзії, поет, з вуст якого ми можемо чути і захоплений вигук «евоє!», і зойк великого страждання, митець цілісний і неповторний в усіх складових свого яскравого людського феномена. Таким уявлявся мені (і, смію твердити, — був насправді) Тичина періоду «Сонячних кларнетів», «Замість сонетів і октав», «Плуга» та «Вітру з України» — таким я й намагався показати його в книзі, присвяченій саме цьому етапові творчої біографії поета.

Все ж певні догми, зв'язані з теоретичною та методологічною «спадщиною» сталінської епохи, ще, як виявилось, тяжіли наді мною в 1956 році — і розкованість була, отже, досить неповною. Це стосується, головним чином, аналізу й оцінок, що їх здобули в книзі «перехідні», як мені тоді здавалося, твори 1917—1919-го років — поема «Золотий гомін», цикл «Скорбна мати», збірка віршів у прозі, поділених на строфи і антистрофи, — «Замість сонетів і октав» (вийшла з друку 1920 року).

...Сам Павло Григорович, ознайомившись із книгою, коротко сказав мені: «Читав, як роман». Видно

було, що він з чимсь у ній не згоден, але не хоче говорити про це на людях (розмова відбувалась у Спілці письменників). Я догадувався — вразливого поета зачепили, напевне, мої критичні прикінцеві згадки про деякі слабкості його поезії пізніших часів, а головне — міркування про всякі ідейні «недостатності» щойно згаданих творів 1917—1919-го років. (Нам якось не випало й пізніше поговорити з ним на ці теми, хоч я знав, що книгу «Поезія і революція» він, що б там не було, цинив, часто дарував її своїм шапувальникам з інших республік і з-за рубежу). А я... шкодуючи про прикрість, мимохідь заподіяну великому митцеві, все ж залишався при своїй думці, тим більше, що критичні оцінки стосувалися речей, які сам поет у пізніших виданнях або зовсім не передруковував («Замість сонетів...»), або вміщував порівняно рідко.

Перше заперечення я почув від М. Рильського. З приводу самовпевненого критичного «вироку», яким у мене починався розгляд «Замість сонетів і октав» — «Сьогодні ця книжечка майже повністю вмерла для читача», — він обмежився коротким запитанням, яке означало, звичайно, не стільки сумнів, скільки пряму незгоду: «Чи не занадто гострий присуд?»<sup>1</sup>. (Маю на увазі його офіційно-опонентський відгук на книгу, що захищалась як дисертація). Пам'ятається, я тоді ще досить переконано захищав свої позиції.

У пресі, зокрема в рецензіях на книжку, це питання не підносилось, тільки в середині 70-х років С. Тельнюк у статті, опублікованій «Літературною Україною», в позитивному сенсі згадав про давню книжку поета; легенький подив, правда, викликало твердження критика, нібито ця збірка могла б увійти

---

<sup>1</sup> Див.: *Рильський М.* Твори: В 20 т.— Т. 13.— К., 1986.— С. 334.

в пізніші видання поезій Тичини, коли б... редакторами їх були М. Рильський або М. Терещенко (чи далеко сягали тоді можливості будь-кого з редакторів!).

Потім були й дальші, хай епізодичні, висловлювання й зауваження глибоко шанованих мною людей — тут уже доводилося всерйоз передумувати свої позиції. Так, М. Бажан у якійсь принагідній розмові вельми значуще, як мені здалося (він знав про давні мої оцінки), сказав: «Перечитав недавно «Замість сонетів і октав». Прекрасна, глибока книжка!» А Ліна Костенко з властивою їй різкою прямою зауважила — теж у приватній розмові: «Читала вашу книжку і дивуюсь — як ви могли так несправедливо оцінити «Замість сонетів...»? Це ж, можливо, найсильніше з того, що написав Тичина». Я міг би відповісти, що все ж, на мій погляд, не «найсильніше», але погодьтеся — такі незгоди й заперечення не могли не залишити сліду в складних авторських роздумах... Так само, як і новочасні читацькі відгуки про інший «спірний» твір молодого Тичини — поему «Золотий гомін». Йшлося не лише про конкретну оцінку того чи того твору, а й про історико-політичну концепцію, на основі якої вона складалася.

Не скажу, що я поспішав відповідати моментові, і все ж від видання до видання (їх було чотири) доводилося пом'якшувати надто категоричні судження, давати більш «сприятливі» пояснення тим історико-літературним фактам, які раніш осуджувалися, вважались неприйнятними згідно з вимогами суворої історичної доктрини тих часів. Але в основі своїй вона і в наступні роки залишалася незрушеною — з усіма своїми жорсткими приписами стосовно того, як треба дивитися на ті чи ті ідеологічні чи соціально-психологічні явища певної епохи. Лише тепер стало ясно, що треба наново розглянути весь вузол ідеоло-

гічних і політичних проблем, витворений в умовах України революційною дійсністю 1917—1920-го років, тих проблем, що проходили крізь серце найбільш чуйних митців свого часу. Іншими словами — справді звільнитися від антиісторичних, догматично-суб'єктивістських упереджень і забобонів сталінської епохи, що сидять у багатьох з нас часом глибше, ніж нам самим це уявляється. Бо, хоч мої промахи залишаються моїми промахами і «права власності» на них мені не дозволено зректися, дещо істотне в цьому випадку допоможуть з'ясувати давні слова класика європейської критики Ф. Брюнетьєра: «Безумовно, частка Корнеля в його «Сіді» чи «Полісвкті» велика; однак — чи пасмілюсь сказати? — майже така ж велика в них частка Рішельє, Шаплена, Мере, а ще більше — частка громадської думки, володарки світу, вимогам якої вони всі однаково прагнули догодити. Ми мислимо разом з своєю епохою, і епоха пише разом з нами»<sup>2</sup>. Правда, тут залишається питання про те, що епоха залишає для нащадків у п'єсах Корнеля, а що — в писаннях українського критика 50—60-х років, але це вже інша річ...

...Безгрішні люди, прочитавши цей вступ, можуть уципливо зауважити, що автор таки поспішає «відповідати моментам», щось там змінюючи в своїй праці, аби тільки вона виглядала «по-сьогоднішньому». Скажу щиро: мені було б шкода, коли б до дорогої для мене книжки «Поезія і революція» не були додані пояснення відносно окремих оцінок і думок, які я сьогодні ані теоретично, ні історично — бо багато що змінилося в нашій науці — захистити й підтвердити не можу. За тридцять з гаком років, не раз і не два ґрунтовно обдумуючи певні питання,

---

<sup>2</sup> Зарубежная эстетика и теория литературы XIX—XX вв. Трактаты, статьи, эссе.— М., 1987.— С. 99.

можна ж таки щось змінити чи вдосконалити в їх трактуванні! Найважливіше, зрештою,— момент істини, наближення до нього, а все привхідне — бог з ним...

Передмова, як бачу, все ж таки вийшла,— але вона потрібна для з'ясування фактичної сторони справи. А тепер час перейти до міркувань присутніх, міркувань дослідницького характеру, які, сподіваюсь, допоможуть скласти глибше, правдивіше уявлення про деякі твори П. Тичини, що досі теж були своєрідними «білими плямами» в його літературній біографії.

### НАЦІОНАЛЬНА ТЕМА В ТИЧИНИ 1917—1918 РОКІВ: НЕОБХІДНІСТЬ КОРЕКТИВІВ

Найбільш ранньою за часом появи була з них поема «Золотий гомін», яка вперше побачила світ у журналі «Літературно-науковий вісник», № 5—6 (за листопад-грудень) 1917 року. Судячи з того, що поліграфічне виготовлення такого «товстого» місячника, яким був «ЛНВ», потребувало тоді не менше 2 місяців (тепер — більше!), поема могла бути написана не пізніше серпня 1917 року. А змальовуються в ній, за всім історичним та пейзажним фоном, події того ж літа: урочистий мітинг у Києві біля Софії, вигуки «Слава!», святкова радість натовпу — відбувається, як легко зрозуміти, подія надзвичайного, історичного значення в житті українського народу.

В першому виданні книги «Поезія і революція» писалося, що поема була відгуком «на київські події весни-літа 1917 року, коли буржуазна Центральна рада, спекулюючи на гаслах національного визволення, проголосила створення української національної держави. Насправді це був зухвалий обман: ні соці-

ального, ні національного визволення українському народові буржуазна Рада не дала і не могла дати»<sup>3</sup>.

Легко здогадатись, що однозначною оцінкою події, яка справді відбулася в Києві в червні 1917 року, був обумовлений і загальний висновок автора про ідейний зміст поеми: «Пафос національного визволення, що наповнює ці рядки,— високий і благородний сам по собі; він був вистражданий українським народом за багато століть, і його можна було б повністю прийняти, коли б... поет не обманювався так жорстоко сам і не обманював тим самим своїх читачів»<sup>4</sup>.

Правда, автор відзначав і «позитиви» поеми; серед них — «рідкісне за силою емоційне піднесення», яке сповнює початок і фінал твору, а також те, що поет «серцем... все ж не обманувся», відчувши й провістивши в своїй чуйній тривозі паростання «великих соціальних конфліктів».

У пізнішому виданні книги всі ці судження стягнуто в стислу узагальнену характеристику «Золотого гомону», як «твору складного», в якому поєднуються «і згадані ілюзії (про начебто вже здійснене національне визволення.— *Л. Н.*), і відчуття глибокого класового розколу, що розпанахує «національну єдність», і віра в прекрасне майбутнє «молодого народу»<sup>5</sup>.

Істотної корекції тут потребують, головним чином, два моменти.

Перший зв'язаний з тим, що ми, з ласки передусім спеціалістів-істориків, надзвичайно погано знаємо політичну, а почасти й соціальну історію епохи революції та громадянської війни на Україні. Якщо

<sup>3</sup> Новиченко Л. Поезія і революція.— К., 1956.— С. 50—51.

<sup>4</sup> Там же.— С. 51.

<sup>5</sup> Новиченко Л. Поезія і революція. Книга про Павла Тичину.— К., 1979.— С. 34.

маємо недостатнє, а інколи й «нульове» уявлення про чимало з того, що діялось *по цей бік* барикад (чим був, скажімо, політичний і урядовий блок більшовиків і боротьбистів у 1919-му — на початку 1920-го року, про який у більшості істориків — анітлень?), то ті ж історики здебільшого зберігали вже зовсім глуху мовчанку про те, що діялось на *тогобічній* політичній сцені, які там відбувались еволюції, пертурбації, зміни орієнтацій і гасел дня. Що являла собою, скажімо, та ж Центральна рада, які політичні сили (партії, організації, угруповання) були представлені в ній, як відповідно до обставин змінювалась її політика (зокрема і в питанні відносин з Російською державою), коли і як, нарешті, вона виникла, ця загадкова рада, про яку ми твердо знаємо лише одно — що вона була буржуазно-націоналістичною?.. (Адже писалося в одному історико-революційному українському романі 60-х років, що Центральна рада була створена... в жовтні 1917 року).

В сталінські часи, та загалом і пізніше, входити в такі подробиці було неможливо, більш того, — небезпечно: все, по суті, зводилось до «викриття» і «таврування» — за єдиним каноном і догматом — не тільки справді ворожих, але і всяких інших небільшовицьких сил. Якщо в такому становищі перебували фахівці з цивільної історії, то що вже було говорити про істориків літератури, часто позбавлених у цьому розумінні найнеобхідніших наукових і фактичних орієнтирів.

З цього можна зрозуміти (хоч і не виправдати) ту «зверхність», з якою автор, пишучи відповідні розділи «Поезії і революції», поставився до питання про зміст і характер конкретної події, що стала імпульсом до створення поеми. Все одно, мовляв, приїдемо до того чи того акту, проголошеного Централь-



ною радою або близьким їй органом,— а що доброго тут скажеш?

Тим часом виявилось, що звичка завжди і всюди користуватись однією і тією ж фарбою, коли мова йде про «одіозні» історичні явища (організації, течії, постаті), може зробити дослідникові погану послугу,— і саме так сталося в цьому випадку.

Уважніше вивчення історичних матеріалів, що стосуються «київських подій весни-літа 1917 року», дозволяє значно правдивіше відтворити й схарактеризувати основні факти, що становлять життєву, «документальну» основу Тичининою «Золотого гомону».

Немає сумніву, що поема була відгуком на урочисті маніфестації в Києві з приводу виданого Центральною радою і схваленого Всеукраїнським військовим з'їздом 11 червня 1917 року універсалу про державний устрій України. (13 червня в місті відбувся велелюдний мітинг, присвячений тій події).

В. І. Ленін у статті «Україна», вміщеній у «Правде» 28(13) червня 1917 року, наводить основне положення цього універсалу:

«Не відокремлюючись від усієї Росії, не розриваючись з російською державою, нехай український народ на своїй землі має право сам розпоряджатися своїм життям... Всі закони, якими повинен встановлюватися лад тут, на Україні, мають право видавати тільки наші українські збори; ті ж закони, якими встановлюватиметься лад по всій Російській державі, повинні видаватися всеросійським парламентом»<sup>6</sup>.

Ламана, звивиста політична лінія Центральної ради в цьому питанні на той час була саме такою: суверенність України, але без відокремлення від Росії.

Вимоги, сформульовані в згаданому універсалі, В. І. Ленін визнавав справедливими: «Це цілком ясні

---

<sup>6</sup> *Ленін В. І.* Повне збір. творів.— Т. 32.— С. 333.

слова, — писав він, коментуючи наведені положення. — З найповнішою точністю заявлено в них, що в даний час український народ відокремлюватися від Росії не хоче. Він вимагає автономії, нітрохи не заперечуючи необхідності й верховної влади «всеросійського парламенту». Ні один демократ, не кажучи вже про соціаліста, не зважиться заперечувати цілковиту законність українських вимог»<sup>7</sup>.

Після Жовтня позиція партій української буржуазії в цьому питанні змінилася. Під гаслами самостійності й незалежності вони взяли курс на розрив з Радянською Росією і віддання України у фактичну залежність від західних імперіалістичних держав — спочатку кайзерівської Німеччини, потім Антанти, «запросивши» на українські землі їхні інтервенційні війська.

Але це було згодом. А поки що були природні і зрозумілі для кожного ідеї національної автономії, національної української державності — і тисячі українських патріотів, як і молодий Павло Тичина, переживали хвилюючу радість національного відродження, яке, здавалося їм, починалося саме в ці дні. «Хміль національної романтики»? Звичайно, він був, ним вигравав і видзвонював у поемі весь її «золотий гомін» — від «потужних рік Лаври і Софії» із згадкою про християнського патрона Києва Андрія Первозванного, що вдруге благословляє місто, до «зерен кришталевої музики», що падають у душу з глибин вічності, і шуму святкових юрм, де «всі сміються, як вино»... Пафос — майже космічний, але він не заму́тнений тут жодною тінню своєкорисливого егоїзму чи недоброго почуття до інших народів, це пафос свободи в її дійсно високому розумінні.

Не забудьмо, що радість національного визволен-

---

<sup>7</sup> Там же.

ня, радість нової історичної молодості була справді вистраждана українським народом за довгі віки його підневільного життя.

У фільмі Талліннської кіностудії «Через сто років у травні» радянський посол говорить «лівому» поетові, для якого Естонія початку 20-х років — це всього лише «маленька буржуазна провінція», що уявила себе молодою нацією: «Так, це молода буржуазна республіка. Молода республіка. І цей прикметник — молода — в даному випадку навіть важливіший, ніж буржуазна» (йдеться про зрослу силу національної самосвідомості і гостроту всілякої «діткливості» місцевого люду в цьому розумінні). Чи ж подивуємо з того, яким сліпучим ореолом оточені і в поемі Тичини ці два слова — «молодий народ»!

Гори каміння, що на груди мої навалили,  
Я так легенько скинув —

Мов пух.

Я — невгасимий Огонь Прекрасний,  
Одвічний Дух.

Вітай же нас ти з сонцем, голубами.

Я дужий народ! — з сонцем, голубами.

Вітай нас рідними піснями!

Я — молодий!

Молодий.

Чи були в поета, що так екстатично оспівував, по суті, не завойовану ще національну свободу (навіть якщо не говорити про не розв'язані ще корінні *соціально* питання), — чи були в нього певні політичні, соціальні ілюзії? Дати однозначну відповідь тут не зовсім легко. Адже мовиться в поемі не тільки про «натхненні очі предків» і голосний передзвін церков, а й про тривожне «чорнокрилля ма голуби і сонце», що немалою мірою потьмарює радість торжества. І в самому композиційному центрі твору — ті ж зловісні символи, що провіщають фатальні потрясіння — «два чорних гроби і один світлий», хижий птах,

що прилетів «з гнилих закутків душі», а головне — каліки, голодні каліки («їсти їм дайте, хай звіра в собі не плекають») і брат, що аж ніяк не поділяє святкового захвату, який сповнює іншого брата, хоч той і промовляє до нього «по-рідному»... Так і в розпалі загальнонаціонального, як йому здавалося, радісного єднання поет побачив суворі провіщення неминучих класових зіткнень — і цій, хай напівсвідомій, хай передусім емоційній його чуйності треба віддати належне.

Але класові бурі, що наближалися, його тривожили. Тривожили як гуманіста — багатьох гуманних людей тодішньої Росії відстрашувало від революції, від необхідності рішучої й важкої боротьби за соціальні вимоги «найнижчих низів» передчуття великого розливу крові. Тривожили як романтика, мрійника — адже революція (як уже на півстоліття пізніше писав Євг. Євтушенко про кубинську революцію) незадовго перед цим уявлялась йому безхмарним святом, суцільною повинню весняних почуттів, славнозвісною світлою, уквітчаною юною нареченою, яка вся — «голуба блакить» («Одчиняйте двері — наречена йде...»). І це були теж, хай незрілі, але достатньо типові, певною мірою обумовлені історично уявлення, в період від Лютого до Жовтня властиві багатьом демократично настроєним молодим інтелігентам...

«Золотий гомін» був, по суті, першою поемою П. Тичини (позначене початківським зеленцем «Дзвінкоблакитне» — 1915 чи 1916-й рік — не було закінчене й надруковане за життя автора). І вже в ній поет показав себе майстром сміливим і самобутнім, зумівши подарувати українській поезії оригінальний зразок ліричної ораторії, збудованої, по суті, за законами музичної архітектоніки. І як поетові, і як мислителеві йому робить честь складна

внутрішня конфліктність поеми, неоднозначність її мотивів і висновків,— у кожному разі перед нами твір, далекий від гучно-монотонного «пеану» чи оди, в яких відбився б хай сильний, але минуций настрої дня. (Хоча й святковою радісністю поема захоплює — та не лише нею). І це перший Тичинин більший твір, написаний верлібром (якщо не перша верліброва поема в усій українській поезії) — і верлібром такої легкості, світлості, музичності, натуральної поетичності та незвичайної образної насиченості, якої після Тичини (згадаймо ще симфонію «Сковорода») рідко хто досягав з українських верлібрів.

Децо нове відкривається зараз мені (і, без сумніву, численним читачам) і в «Скорбній матері» — найтрагічнішому і, в цій якості, мабуть, найсильнішому з тогочасних творів Тичини. У своїй книзі, «поправляючи» поета (йдеться про рядки: «Як страшно! Людське серце до краю обідніло...»), я писав, що ні — не обідніло, а навпаки, розцвіло в огні революційної боротьби. Не буду зрікатися цих слів, хай і занадто, можливо, барвистих. Велика революція не могла творитись без великого душевного піднесення мас, передусім, їх свідомішої частини, і Тичина сам про це незабаром вогнисто оповів віршами «Плугу» й «Вітру з України».

Але повернемося до «Скорбної матері» з її вражаючим трагічним пафосом: «Не будь ніколи раю у цім кривавім краю». Сучасного читача, який здебільшого кепсько знає конкретну історію революції на Україні, не повинна бентежити дата публікації циклу — 18(5) грудня 1918 року. (Отже,— після Жовтня і, як хтось, може, подумає, в радянські часи). На Україні, зокрема в Києві, де вже вчетверте чи вп'яте мінялася державна влада, це був один з найтяжчих періодів громадянської війни і боротьби

з інтервентами, про який і справді можна було сказати — «не місяць, і не зорі, і дніти мов не дніло».

Справді, «дніти мов не дніло» — одна влада зміняла іншу, і невпинно лилася кров, і нескінченно збільшувалося трупів на українському полі («Поглянула — скрізь тихо, чийсь труп в житах чорніє...»). Вісьмома днями раніше в тій же газеті «Нова рада», де був надрукований тетраптих Тичини, можна було прочитати повідомлення штабу гетьманського головнокомандування (це були останні дні маріонеткової скоропадщини): «Ніч на фронті під Києвом і в самому місті минула спокійно. Під Крутами іде бій з повстанцями. Під м. Ніжином між німцями й військом Директорії йде бій. Відділ генерала Чистякова захопив Луцьк, Рівне, Дубно, Острог і Новоград-Волинськ». А вже 17 грудня газета повідомляє, що в Київ вступили війська Директорії, і тут же містить по-своєму красномовні телеграми: «гетьман» Скоропадський веде переговори з Антантою, «отаман» Петлюра — з німцями (взаємний, так би мовити, обмін іноземними «шефами»), а якийсь там французький консул в Одесі Енно від імені Антанти надсилає грізні директиви — до приходу англо-французьких військ німцям не вступати в перемовини з Петлюрою, зберігати лад і спокій, «не допустити безладдя в Києві і в краї»...

Ситуація, яка могла сповнити нестерпним болем серце не одного щирого патріота України.

Звичайно, цикл не можна розглядати як простий відгук на драматичні події часу.

Поета мучило й тривожило щось більше й загальніше — і доля рідного краю в кривавій хурделиці громадянської війни, і доля самої людяності в народі, в людині, чие серце, як здавалось йому, до краю обідніло... Надто багато проливається крові, надто багато безвинних жертв, надто чорними хмарами за-

тягло обрйй. Замість національного відродження, яке так палко віталосся в «Золотому гомоні», — національна Голгофа: «Зняла Марія руки, безкровні, як лілеї. — Не до Юдеї шлях вам, вертайте й з Галілеї. Ідіть на Україну, заходьте в кожну хату. Ачей, вам там покажуть хоч тінь його розп'яту».

Можна зауважити, що в об'єктивному сенсі погляд Тичини тут страждає на однобічність, що автор, пишучи свою «Скорбну матір», не побачив тих народних, революційних сил, які боролися за справді вільну робітничо-селянську Україну.

Але якщо відкинуто пласко-раціоналістичне розуміння взаємин поезії з життям і якщо не вимагати від поета досконалого пророчого проникнення в день *завтрашній* (це ми його сьогодні з шкільної парти знаємо як уже відбулий день вчорашній), — чи можна обвинувачувати чулого й трепетного митця за цю «однобічність» у виразі народного болю й народної тривоги за саму долю вітчизни! Там, де йдеться про справжній трагізм, про справжню душевну муку поета-гуманіста, — там, очевидно, недоречно говорити, що його голос «звучить надгробним риданням», як було, на жаль, сказано в перших виданнях «Поезії і революції». Історія народу має право невітшно ридати в певні свої моменти голосом і сльозами поетів. Саме так, здається, можна оцінювати ідейний та історичний сенс геніальної «Скорбної матері» Тичини.

Релігійне забарвлення циклу, християнська основа його образної системи (Матір Божа, Христос, апостоли, євангельські Емаус, Юдея, Галілея)? Для критики, принаймні в наші часи, тут проблеми немає. (Хоч для пізнього Тичини, чесно кажучи, вона була: він «соромився» своєї ранньої релігійної метафорики, навіть простої емблематики, і старанно, хоч інколи недоладно звільняв від них нові авторські

редакції багатьох віршів). Усі згадані тут образи і, передусім, головний з них — образ Скорбної Матері (Mater Dolorosa) — протягом віків посідають почесне місце в культурному фонді людства, наповнившись безліччю глибоких тлумачень та переосмислень у творчості найбільших майстрів світового мистецтва. Тичина по-своєму продовжив цю традицію в епоху соціалістичної революції (до речі, без найменшого епатажу, який можна виявити не лише в Маяковського, а, скажімо, і в Єсеніна), і було б нестерпною вульгаризацією кидати на неї тінь будь-якого сумніву. (Правда, сьогодні, повторюю ще раз, це нам майже не загрожує, більше може здивувати інше — несподіване й старанно педальоване «євангелство», яким враз, наче за покликом моди, забарвились твори деяких поетів: така знайома звичка на все кидатись навалом і ні в чому не знати міри...)

Обидва визначні твори поета — «Золотий гомін» і «Скорбну матір» — об'єднує тема України, тема її національної долі і сподівань на майбутнє в світлі мінливих подій революції та громадянської війни, що починалася. Перепад настроїв тут величезний — від верховин національно-визвольного, національно-пророчого пафосу до безпросвітно-трагічних тонів національної скорботи, коли все здавалося руїною і катастрофою. Сьогодні можна з певністю сказати: не треба остерігатись, як остерігались багато з нас у минулі часи, цих справедливих, жодною чужорідною домішкою не осквернених національних почуттів, навіть доведених до своїх крайніх емоційних ступенів. Вони, ці почуття, могли бути перебільшеними, вони могли бути минуцями (як той же «катастрофізм»), але хіба не ясно, що в їхній основі лежить щирий і справжній патріотизм — той просвітлений братніми почуттями до інших народів патріотизм, який гартувала й поглиблювала в народній свідомості наша



революція. «Поете, любити свій край не є злочин, коли це для всіх!» — скаже Тичина того ж року в іншому своєму вірші («І Белий, і Блок...»).

### ПРО НЕПОМЕРЛУ КНИЖКУ І НЕ ПОХОВАНІ ІСТОРІЮ ПРОБЛЕМИ

Збірка «Замість сонетів і октав» (1920) здобула в моїй книжці «Поезія і революція», як уже говорилося, досить сувору оцінку. Ні, автор не був зовсім сліпим щодо її «позитивних моментів». Принаймні у виданні 1979 року (внаслідок ряду поліпшень попередніх редакцій) відзначалося, що соціальна полеміка Тичини тут заснована «на визнанні революції як історично правомірної, непреложної реальності, на визнанні і сприйнятті — але поки що в досить абстрактній формі — соціалістичного ідеалу», що старе й віджиле в суспільному житті «не викликає до себе найменшого співчуття поетового», що у «найдраматичніші моменти ...він все ж зберігає гордість за свою революційну країну». І хоч тут уже не стверджувалось, що книжка для сьогоdnішнього читача «майже повністю вмерла», — все ж «гріхів» у поета знаходилося чимало: було тут і нерозуміння Тичиною «неминучості гострої класової боротьби», і «корінні слабкості абстрактно-гуманістичної свідомості», і збережені, по суті, від часів першого видання закиди поетові відносно «неприйняття революційного насильства» та проповіді не лише непротивлення, а й «руссоїстсько-толстовського протиставлення почуття — розумові» тощо. Коротше кажучи, весь набір старанно засвоєних догм 30-х — початку 50-х років, що стосувалися, передусім, проблем гуманізму в революційну епоху і трактування ролі насильства в історії.

Книжка Тичини була справді складною за своїм ідейним, філософським змістом, і заплющувати очі на цю складність не слід і сьогодні. Недарма сам поет у щоденниковому записі від 1 серпня 1920 року (тобто в рік виходу «Замість сонетів...» і, можливо, всього через два-три місяці після нього) занотував: «Останніми часами я все більше і більше задумуюсь над дилемою: партійний чи безпартійний? (В розумінні ідейної заангажованості.— *Л. Н.*). На бісового батька я видрукував «Замість сонетів...»? Замість одходу од анархії вийшов одхід до заячої філософії»<sup>8</sup>.

З надмірною категоричністю Тичининих самосудів у пору його стрімкої світоглядної еволюції ми ще зустрінемось — в опосередкованій формі — у перших розділах симфонії «Сковорода»: І все ж різка оцінка щойно опублікованої книжки не була даниною гостроті раптового самокритичного настрою — в ній, зрештою, відбився духовний стрибок поета від «Замість сонетів...» до «Плуга», хай він і стався протягом відносно короткого часу. В 1956 році, пишучи свою книжку, я не знав про існування цього авторського висловлювання про другу збірку. Потім, будучи опублікованим, воно стало для мене додатковим аргументом «проти» цієї книжки, хоча ...хоча нещадна його різкість часом викликала сумнів — чи такий уже справедливий поет щодо самого себе?..

Що змушує зараз повернутися до розгляду й оцінки одними — надовго забутої, іншими — поверхово витлумаченої давньої книжки Тичини? Безумовно, почуття літературної, історичної справедливості, і зв'язане воно передусім з тим, що сьогодні, в часи великих суспільних перемін, ми не тільки можемо, а й повинні звільнити від теоретичних непорозумінь

---

<sup>8</sup> *Тичина П.* Із щоденникових записів.— К., 1981.— С. 28.

і викривлень своє розуміння соціальних, етичних, філософських проблем, над якими билася думка Тичини в часи створення його «апокрифічної» книги.

З цього погляду збірка «Замість сонетів і октав» не тільки не вмерла для сьогоdnішнього читача, як писалось в 1956 році, а навпаки — наче воскресає в своїй наповненості завжди живими, а для нашого часу особливо гарячими питаннями про гуманність і революцію, революцію і культуру, етику й політику, про історичну роль насильства — виправданого і невинуватого, про людину — «піщинку» в бурі історії... Так само, як воскресає в наші часи книга М. Горького «Несвоєчасні думки» — з усім, що міститься в ній істинного і неістинного, справедливого і помилкового. За тієї відмінності, що в Горького на першому місці — філософія політики, в епоху революції, а в Тичини — філософія етики і культури.

Відразу ж слід зауважити, що мозаїка ідейних мотивів книги, про яку йдеться, достатньо складна й різнобарвна, щоб виносити про неї поспіль однозначні судження. За приклад може правити знаменитий афоризм поета, що зійшов у життя саме зі сторінок цієї збірки: «...Соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити» («Найвища сила»). Знаючи, що означає для Тичини «музика» — духовність, людяність, мисль, моральність, красу, — ми можемо оцінити глибоку й сміливу істинність цього наполягання на «музиці», актуального для соціалізму на всіх етапах його історичного розвитку. Але «гармати», якщо мислити історично, — чи можна було соціалізму обійтися без них 1918 чи 1919-го років, коли озброєні сили внутрішньої й зовнішньої контрреволюції робили все, щоб задушити його в колісці? Соціалізм без музики не встановити, без гармат — не захистити, коли його хочуть знищити.

Але й за певних суперечностей у рвучких віршах Тичини (щодо форми це, точніше, поезія в прозі, ритмічна проза, розбита на гранично стислі, лаконічні фрагменти) звучали такі щирі й пронизливі гуманістичні мотиви, які не можуть бути байдужими для людини будь-якої епохи, а для людей соціалістичного суспільства становлять особливий і повчальний інтерес.

«Уже й світає, а ще імла...» Це — перша фраза першого вірша книги, і вже в ній міститься образне зерно її основної драматичної колізії. На землі — історичне світання, початок нового віку, відкритого революцією, але воно таке болісне і трудне, що раз у раз викликає в поета непорозумілі запитання, а то й пряме заперечення навколишньої дійсності. Боротьба протилежних таборів у громадянській війні 1917—1920-го років була надзвичайно напруженою й жорстокою — так судила історія, так видихнулись віки лютого гніту й безправ'я, що тяжіли над народом, — і на цій жорстокості, яка була обоюдною, зосереджені головні помисли й почуття поета.

«Прокляття всім, прокляття всім, хто звіром став! (Замість сонетів і октав)» — це чітко висловлений у тому ж вступному вірші настрій, що пронизує всю книжку<sup>9</sup>. «Велика ідея потребує жертв. Але хіба то є жертва, коли звір звіра їсть» («Терор»). «Стрі-

---

<sup>9</sup> Близькою аналогією може бути настрій, який в романі Б. Пастернака сповнює душу Юрія Андрійовича Живаго в Сибіру 1919 року: «Доктор вспомнил недавно минувшую осень, детоубийство и женоубийство Палых, кровавую колошматину и человекоубоину, которой не предвиделось конца. Изуверства белых и красных соперничали по жестокости, попеременно возрастаая одно в ответ на другое, точно их перемножали. От крови тошнило, она подступала к горлу и бросалась в голову, ею заплывали глаза. Это было совсем не пытье, это было совсем другое». (Пастернак Б. Доктор Живаго // Новый мир.— 1988.— № 3.— С. 147).

ляють серце, стріляють душу — нічого їм не жаль» («Кукіль»). «Місто в мальованих плакатах: людина людину коле. Читаємо списки розстріляних і дивуємось, що на провінції погроми» («Порожнеча»), — цитування таких насичених, летючих фраз-присудів, що трактують, зрештою, одну й ту ж болючу тему, можна було б продовжити. В них — не тільки «наївний», як могло декому здатися, але по-людському глибоко зрозумілий і натуральний протест проти обопільної, нерідко безглуздої жорстокості воюючих таборів, але й втома від незмірної тяжкості і «нескінченної» тривалості, якої, здавалось поетові, набула громадянська війна. «А що за тую волю та безкінешна кров», — зітхають літні селяни у вірші «Прийшли до мене в гості...», який не включався в тогочасні книги Тичини. «Сіло собі край вікна, засунуло пучечку в рота, маму визирає. А мати лежить посеред вулиці з півхунтом хліба у руці... Над двадцятим віком кукіль та Парсифаль», — читаємо на сторінках «Замість сонетів...»

Якщо згадати трохи пізніший цикл «Псалом залізу», цю чесно переповідану «історію душі» рядового українського інтелігента — від розгубленості і відчаю до воскреслої повноти надій і щирої солідарності з революційним походом робітничих колон, — то збірка «Замість сонетів і октав» передає той психологічний етап цієї історії, який у «Псалмі» висловлено в перших трьох віршах циклу («З прокляттям в небо устає новий псалом залізу»). «Четвертим» у цьому розумінні стане в повному своєму обсязі збірка «Плуг» — книга вибореного поетом історичного оптимізму.

Чимало про що слід пам'ятати критикові, який намагатиметься дати об'єктивну оцінку тоненькій, всього на 30 сторінок, книжечці «антисонетних» поезій Тичини. Пам'ятати, що вийшла вона з-під пера

недавнього співця світових, космічних гармоній, вимріювача вселюдської весни, який у ці часи — безпосередньо після «Золотого гомону» — особливо болісно сприймав усякі криваві, катастрофічні «дисонанси» історії. Що в Києві, де жив поет, за три бурхливих роки відбулося, за підрахунками сучасників, дванадцять (1) змін різних влад. У цьому зв'язку особливо важить та обставина, що на віршах книжки, написаних, можна гадати, переважно 1918 року (з березня-квітня 1919 року писалися здебільшого вже речі іншої тональності — «На майдані...», «Я упав...», «Я знаю...»), лежить відсвіт жорстоких подій, що сталися в Києві на початку того ж таки 1918 року. Це, з одного боку, кривава розправа петлюрівців з оборонцями повсталого пролетарського «Арсеналу», а з другого — безглуздий і злочинний терор, оголошений тодішнім командувачем червоних військ, вчорашнім царським підполковником і завтрашнім зрадником революції Муравйовим проти всіх і всього, що пахло ненависною йому «україпщиною», яку він беззастережно ототожнював з петлюрівщиною.

Відомий діяч Комуністичної партії України В. П. Затонський так згадував про ці дні: «Я теж був під розстрілом. Я врятувався випадково. В кишені знайшовся мандат за підписом Леніна. Скрипника хтось пізнав, і це його спасло. Щасливий випадок, бо коли на вулиці патруль затримав мене, у мене був український мандат: «Всеукраїнська Центральна Рада Робітничих, Селянських і Солдатських депутатів у Харкові». Через ту «українізацію» я мало життя не втратив. Це було після арсенального повстання, коли 2000 трупів валялося на вулицях Києва. В залізничних майстернях трималася купка, яка дочекалася, доки підоспіли червоноармійці на чолі з Муравйовим. Там був і я із Скрипником. Ми увійшли

в місто: трупи, трупи її кров... Тоді розстрілювали всіх, хто мав якийсь зв'язок з Центральною радою, просто на вулицях»<sup>10</sup>. Далі автор, правда, вдається до вельми спірної діалектики, твердячи, начебто «об'єктивно оті, хто за українське слово розстрілював,— от хто фактично збудував Україну»,— але то вже інша річ.

Для прокляття «всім, хто звірем став» у Тичини справді були адресати з того і з того боку — одні лише київські приклади це стверджували досить наочно. Але, вдумуючись у пряму й непряму мову поета, ми бачимо, що збірка «Замість сонетів і октав» являє собою напружений діалог переважно з *однією стороною* в триваючому двобої протилежних політичних сил. З якою саме? «Співбесідника» й опонента поетового не так уже важко відгадати — звернімо лише увагу на цілу низку ультраконічних, але таких значущих образних «відсилок» автора. «Бий саботажника!» — прочитав я на одному з плакатів («Хто скаже»). Плакат, з усією його імперативністю і «рубаючим» радикалізмом, без сумніву, *наш* — це її доводити не треба. І тут же, після кількох виразних штрихів, що говорять про труднощі і злигодні переживаного часу, ніби зненацька поставлене запитання, на яке автор, здається, й не чекає відповіді: «Хто скаже: що єсть контрреволюція?» Чи начебто випадкова згадка про «справжній гімн»: «Без конкурсів, без нагород напишіть ви сучасне «Христос воскрес» («Іспит»),— яка залишиться незрозумілою, коли не знати, що весною 1919 року в Києві органи Наркомосу оголосили конкурс на український революційний гімн, і сам Тичина був його учасником не лише як автор (див. вірш «Революційний гімн»), але

<sup>10</sup> *Загонський В.* Національна проблема на Україні.— Харків, 1927 // *Лейтес О.* і *Яшек М.* Десять років української літератури (1917—1927).— Харків, 1930.— Т. 2.— С. 499.

і як член журі. І, нарешті, вже згадувані афоризми — «Велика ідея потребує жертв» або «Соціалізм без музики ніякими гарматами не встановити», — не гетьманцям же, не петлюрівцям і не кайзерівським солдатам вони адресовані...

Ясно, що Тичина веде свій діалог з «більшовицькою» революцією, з певними гаслами та інституціями радянського ладу, який на Україні лише утверджувався, і що це діалог полемічний, часом гострий, але принципово, мабуть, не заперечливий. Що з боку, так би мовити, поетичного його веде не противник, а співчуваюча соціалізові людина, яка має, проте, серйозні незгоди з ним по лінії політичній, культурній і особливо моральній. «Приставайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий і де всі як один проти кари на смерть» («Евое!»).

Поклик — великий і безсмертний за суттю: людина — як скарб світовий! Навряд чи він міг мати велике дійове значення в часи, коли все вирішувалося в запеклій збройній боротьбі. І все ж свята «наївність» поета завжди знаходитиме співчутливий відгук у всіх, для кого огидне й неприйнятне всяке насильство над людиною, тим більш — відбирання в неї життя. Недарма Тичина закликає не бентежитись, коли проголошувачів таких гасел назвуть «творцями за шторами, сентименталістами... Хіба це так важно?»

Чимсь невлучливо світлим і людяним у цій книжці українського поета сповнені найгіркіші жалі і скарги, трагізм незмінно озвучений прекрасною Тичининою кларнетністю. «Геть через усе життя прослалося легато (гудок на заводі). Годі! Заголубій і на мою долю. Люлі-лю... І тільки пташка за вікном: тріолямп, тріолями...» («Лю»). І слідом за ранковою звісткою: «Вставайте! у місто вступила нова влада!» — типово тичининська кінцева ремарка: «На стіпі від



сонця густорямне вікно як огнистий дієз...». Живе життя не хоче здаватися в полон тузі й безнадії!

Мабуть, найбагатший контрапункт жорстокого і ніжного знаходимо у вірші «Найвища сила»: «Одягайся на розстріл! — крикнув хтось і постукав у двері. Я прокинувся. Вітер розчинив вікно. Зеленіло й добрішало небо. А над усім містом величезний роаяль грав...

І зрозумів я — настав Великдень».

У віршах збірки все постає піднесеним над побутом, над існувальництвом (хоч чимало чого тут насичене тим же побутом, як будівельно-образним «матеріалом»), і тому найменша деталь стремить до верховин поетичного, створює відчуття не стільки навіть словесного, скільки музикального, в кінцевому підсумку життєствердного трагізму, який торкає найглибші, придонні верстви душі.

Може, тут, у цій кларнетності — мимовільний вияв тих підспудних надій і сподівань, з якими, попри все, Тичина і в цій книжці дивився в очі революції?

З такою ж напругою поет роздумував над проблемами культури — впутілий їхній зв'язок з революцією, з новим історичним днем він відчував безпомилково.

Як і найбільш прозорливі митці, що пережили лихоліття першої світової війни, — О. Блок, Р. Роллан, А. Барбюс, Б. Шоу, — він приходив до висновку про глибоку кризу тогочасної буржуазної культури: «На культурах усього світу майові губки поросли» («Осінь»). Йому ясна безперспективність спроб законсервувати, навівши сяку-таку косметику, все архаїчне й віджиле в культурі, більше того — в цілій суспільній ідеології.

«Вони казали: можна ж купити старого кармази-ну, сяк-так заслати смітник і посадити культуру

(тільки голову піддержувати треба!) — ачеї вона ізнов до нас промовить.

А листя падало. І голова на в'язах не держалась» («Осінь»).

Сарказм поета на адресу цього «національного» культурно-політичного архаїзаторства цілком зрозумілий.

Але тут же — і критичний погляд на псевдосучасні концепції, в яких пізпасмо тупикові ура-революційні фантазії пролеткультивців та подібних до них ліваків од культури. «Тоді — вкинулись в еkleктику. Взяли трохи цегли і стільки ж музики. Думали — перемежепиться». Наслідок, за Тичиною, той самий. «А листя падало»... Бо музика культури, в розумінні поета, — то живі й глибокі ідеї, то людяність і народність, краса й добро, і раціоналістична «цегла», залізна бездушність пролеткультивської естетики сполучаються з нею ще менше, ніж вода з олією...

Тичина ясно відчуває історичну потребу творення справді народної, глибоко гуманної й дійової культури, хоч, зрозуміло, він ще нічого не збирається пропонувати, він ділиться стосовно цього предмета лише окремими думками, що народжуються в глибоких, часом драматичних власних переживаннях.

Є серед них аж геть жорсткі, — зокрема оця, підказана справедливою ідеєю громадської й духовної гідності революційного мистецтва, а разом з тим і вельми дискусійна, коли йдеться про величезну культуртрегерську діяльність революції: «Грати Скрябіна тюремним паглядачам — це ще не революція» («Кукіль»). Що ж, були, на жаль, і тюремні паглядачі, траплялись і «казенні поети, офіціантики», як назве їх Тичина в іншому тогочасному вірші, правда, тоді ще явно рідкісні. Але для кого «грала Скрябіна» тодішня художня інтелігенція, що чесно співробітничала з новою владою, — тут і питання не-

має. Хіба не для трудового, народного Києва співав робітничий хор у колишньому Троїцькому домі, диригентом («регентом») якого був сам Павло Григорович Тичина?

Серед «бризків думок» поета на культурологічні теми бачимо й чимало іншого, світлішого й далекожнішого.

Пізнаєш автора «На майдані» та «Як упав...», коли він захищає від естетської зневаги творчість має — і степове «Яблучко», і якісь там загонисті фабричні куплети. «Народ у толоку, а поети в борозну. Годі ж кривитися на фабричну: предтеча завше менш талаповитий за Месію» («Осінь»). Ці рядки на доказ естетичного демократизму поета розцитували всі автори, яким випадало хоч щось сказати про книжку «Замість сонетів...». Але до цього слід додати, що на питання культури тогочасний Тичина взагалі дивився ясно і широко, розглядаючи їх у зв'язку з основою основ — щоденною працею, життєтворчою діяльністю пародної маси. Одухотворення праці, всього життя простої людини красою, культурою, гуманністю — ось що, на думку поета, має принести з собою революція в її практичних здобутках: «За плугом ходити наші нащадки готуватимуться не менш, як зараз готуються в балетній студії. І на людину, що не вмітиме пісні, дивитимуться як на справжнього контрреволюціонера» («Евое!»). Як бачимо, думку про те, що соціалізм неможливий без музики, Тичина ладен повторювати й повторювати...

Романтичний соціал-утопізм? Легенька — і естетично дуже принадна — барва його, безперечно, є в тогочасного Тичини: тут і «Живем комуною», і «До почі працюватимем у полі, як у храмі» (цикл «Мадонно моя...»), і деякі партії «Космічного оркестру». Будь-який поет, малюючи жадане йому прийдешне, не може обійтися без своєї утопії.

І ще, — коли говорити про культуру, — Тичина шанував національну традицію, знав її ціну, гордився нею перед світом, і цього почуття не зменшували в нього ніякі драматичні колізії епохи.

«Тільки що почали ми землю любити, взяли заступу в руки, холоші закачали...

— ради Бога, манжети надіньте, що-небудь їм скажіть: вони питають: чи єсть у нас культура?

Якісь цибаті чужоземці покурювали крізь пенсне.

А навколо злидні — як гудина, як гич! А навколо земля, столочена, руда...

Тут ходив Сковорода».

Здається, лаконічніше не висловишся. (Вся збірка «Замість сонетів і октав» являє собою тріумф високоартистичного, інтелектуально насиченого лаконізму). Мотив революційної й патріотичної гордості за землю, «с якою вместе мерз», як скаже пізніше Маяковський, гордості за її культурні скарби, які стороннє око може й недобачити під «гичтю» злиднів і розрухи, звучить тут не менш сильно, ніж найсумніші мотиви збірки.

Вплив філософських ідей Григорія Сковороди в книзі, йому присвяченій, звичайно відчутний, хоч і не лежить на поверхні. (За свідченнями М. Зерова, В. Петрова та деяких інших сучасників, серед верхів київської української інтелігенції в другій половині 10-х років — тобто в часи війни і революції — спостерігався посилений інтерес до філософії Сковороди. Ним зачитувались, його обговорювали, сперечались про нього. Знайомство Тичини з спадщиною Сковороди, яке почалося ще в семінарії, залишило глибокий слід у світоглядному формуванні і творчості поета).

Ясно, що «сковородинство» імпонувало Тичині передусім головним — пильною увагою до внутрішнього, духовного світу людини («пізнай самого себе»),

гуманістичною високістю етики і демократизмом загальної позиції. В частковостях його вплив у книжці пробивається лише зрідка — як, скажімо, в оцьому сквородинсько-русоїстському протиставленні «природної» людини негуманній за своїми кінцевими наслідками цивілізації і освіті: «Університет, музеї й бібліотеки не дадуть того, що можуть дати карі, сірі, блакитні...» («Терор»). «Природа превосходить науку», — як сказано в одному з трактатів Сквороди<sup>11</sup>. Близько кореспондують слова Тичини і з роздумами Л. Толстого про марноти матеріального прогресу людства при відсутності морального поступу: «Стали говорити, який буде незабаром матер'яльний прогрес, як — електрика і т. п. І мені шкода їх стало і я почав їм говорити, що я чекаю і мрію, і не тільки мрію, а й турбуюсь про інший єдино важливий прогрес — не електрики і літання в повітрі, а про прогрес братерства, сднання, любові...» (Толстой Л. Н. Дневник. — 25 апреля 1895 г.). Звичайно, автор книжки «Замість сонетів і октав» шукав собі підпори не лише в Сквороди і Толстого. «Ізнову беремо, — писав він у вірші «Терор», — євангеліє, філософів, поетів. Людина, що казала: убивати гріх! — на ранок з простреленою головою. Й собаки за тіло на смітнику гризуться. Лежи, не прокидайся, моя мати!»

До якого ж підсумку прийдемо? Ясно, що в своїх роздумах Тичина висловлював той загальнолюдський погляд на події революції й громадянської війни, який заперечує невинуватану жорстокість і злісне насильство людини над людиною, бо виходить з того, що всяка війна, в тому числі й громадянська, — тяжке лихо для народу.

Це, як можна зрозуміти поета, не безоглядне заперечення будь-якої суворості, коли вона вимушена,

---

<sup>11</sup> Скворода Г. С. Твори: В 2-х т. — Т. 2. — К., 1972. — С. 136.

і будь-якого трагізму справедливої боротьби: «Велика ідея потребує жертв». Але нескінченність «жертв», але холодна жорстокість, але сліпа мстивість, але байдужість до страждань, але нелюдський «естетизм», що «любує з перерізаного горла», — неминуче ведуть до спотворення самої цієї ідеї, до перетворення її на власну протилежність. Сторінки Тичининової книжки — та й хіба тільки її, — своїм об'єктивним змістом паче попереджають про це на півтора-два чи три десятиліття наперед.

Тичина не заперечував правомірності революції, він виходив з її історичної справедливості, необхідності й неунікненності. Він знав і вітав її світлий (хай достатньо строгий) лик: досить сказати, що 1918 року був написаний і опублікований (у «Музагеті», який встиг вийти, щоправда, лише весною 1919 року) славнозвісний вірш «Плуг», в якому за революцією визнається пайвище право **розсудити** все, що існує чи існувало на землі.

Але його тривожив і вражав її **темний лик**, який, що й казати, теж «мав місце» в нашій історії (анархічна стихія — дикість споконвіку дико гноблених; «ті, що примазались»; ті, кому марився тиранічний «орден мечоносців»; ті, кого палила певтоленна сліпа злоба; хто «геройствував», творячи масові безсудні розстріли, і т. д., і т. п.). І його високогуманна, протестуюча поетична реакція на цей лик підводить нас до думки про абсолютну правомірність, навіть у моменти найбільш напруженої збройної боротьби класів, перевірки й коригування класових інтересів і класових критеріїв цінностями загальнолюдськими і вічними. До теоретичного усвідомлення цієї істини ми підходимо лише зараз, але для «неспокушеної» народної свідомості — принаймні в її глибинах — вона завжди залишалась незаперечною. Нагадаю, до речі, дві промовисті деталі з відомих романів, де

жорстока й трагічна епопея громадянської війни показана (особливо в першому) без всяких «утинків» і підправлень. У «Тихому Доні» один герой (Валет), обстоюючи свою правду, «без милосердя і зла» вбивав односельців, потім ці односельці, обстоюючи свою правду, з такою ж переконаністю вбили його, — а згодом над його могилою з'явилося щось подібне до каплички, де рука невідомого майстра «темною слов'янською в'яззю» вивела слова: «В годину смуту и разврата не осудите, братья, брата». ...А в романі М. Стельмаха, серед буяння класових пристрастей і щедрого розливу крові, — раптом сумно й значуще лунає спів кобзаря: «Кров людська не водиця, проливати не годиться», що й дав назву творові. Мотиви, значення яких у загальній картині світу, зображуваній авторами, не треба довго пояснювати.

Класики марксизму, як відомо, тверезо і без сентиментів підходили до питання про роль революційного насильства в історії. Водночас критерій його справедливості й виправданості органічно, треба гадати, входив у систему їхніх поглядів. Стосовно предмета цієї розмови варто навести, наприклад, слова Ф. Енгельса з листа до А. Бебеля від 7 жовтня 1892 року, спрямовані проти тих, для кого революція — суцільна стихія насильства, а насильство, мовляв, завжди революційне. Йдеться про книгу якогось Г. Мюллера «Класова боротьба в німецькій соціал-демократії», якою був обурений Енгельс. «Він, — говорить про Мюллера в цитованому листі, — доходить до твердження, що насильство за будь-яких обставин революційне і ніколи не буває реакційним; цей осел не розуміє, що коли немає реакційного насильства, проти якого треба боротися, то не може бути й мови про якесь революційне насильство»<sup>12</sup>. Це — теорія; в революційній практиці міль-

<sup>12</sup> Маркс К., Енгельс Ф. Твори. — Т. 38. — С. 402.

йонних мас і їхніх керівників бувало, на жаль, повсякому, але межа між допустимим і недопустимим в кожному разі має бути ясно бачена й усвідомлювана самою суспільною совістю.

Збірка «Замість сонетів і октав» та деякі інші твори Тичини 1917—1919-го років не були самотніми чи винятковими за своїми мотивами в тогочасній літературі та суспільній думці — вони мають у своїй добі певні «аналоги», в зіставленні з якими їх і варто розглядати. Тут не йдеться, звичайно, про твори й висловлювання тих, хто з порога не прийняв революції, ідей соціалізму і поставився до них неприховано вороже, — будуть це (в російській літературі), скажімо, З. Гіппіус, А. Аверченко чи І. Бунін. Тичину в цьому розумінні треба зіставляти з тими, хто не був ворогом Жовтневої революції, але не приймав її суворості й максималістської поквапливості, а також тими, хто відчував свою кровну з нею спорідненість, але сперечався — здебільшого, тимчасово — з її керівниками в ряді важливих питань стратегії і тактики, розглядаючи їх з позицій майстра культури, митця-гуманіста. Ясно, що в останньому випадку йдеться передусім про М. Горького як автора низки статей та есе, що друкувалися 1917—1918 року в газеті «Новая жизнь» під спільною назвою «Несвоечасні думки» (у 1918 році вони були видані окремою книжкою).

В. Короленко 1920 року за домовленістю з А. Луначарським, який за тих часів навідав його в Полтаві, написав цілий цикл — шість публіцистичних листів на гострі теми дня, на які мав відповісти — також через пресу — народний комісар. Однак публічний диспут не відбувся, листи-відповіді Луначарського не були написані, а листи Короленка з'явилися після смерті письменника в «Современных записках» (Париж) і окремим виданням — там же, у ви-



давництві «Задруга». (До речі, 1923 року їх в українському перекладі опублікував львівський «Літературно-науковий вісник»). У 1988 році ці листи надрукував з короткою передмовою С. Залигіна журнал «Новый мир».

Старий письменник-демократ у своїх міркуваннях про державну й суспільну практику більшовиків в умовах громадянської війни ставив їм на карб усю політику воєнного комунізму і передусім — «максималізм», курс на радикальне розв'язання нагромаджених за віки соціальних питань. «Не створивши майже нічого, ви зруйнували дуже багато чого, інакше мовити, вводячи негайний комунізм, ви надовго відбили охоту навіть від простого соціалізму, введення якого становить найнасущніше завдання сучасності»<sup>13</sup>.

Але найбільше хвилювало письменника питання про насильство й терор. «Так, обоюстороннє звірство досягло вже крайніх меж»... І якщо про деніківців, інших захисників старого письменник говорив з явною зневагою, то до представників радянської влади, партії більшовиків він пред'являв моральний рахунок, апелюючи до їхніх політичних, ідейних переконань. Особливо гострі його протести викликали сваволя і жорстокість органів ЧК, практика «адміністративних», безсудних розстрілів.

«Не говоріть, що революція має свої закони. Були, звичайно, вибухи пристрастей революційної юрби, що червонили вулиці кров'ю навіть у ХІХ столітті. Але це були спалахи стихійної, а не систематизованої розлюченості. І вони надовго залишалися (як розстріл заложників комунарками) кривавими маяками, що викликали не тільки лицемірне обурення версальців, які далеко перевершили в жорстокості

---

<sup>13</sup> Новый мир.— 1988.— № 10.— С. 215.

комунарів, але й самих робітників та їхніх друзів... Надовго це кидало похмуру й заглушливу тінь і на сам соціалістичний рух»<sup>14</sup>.

Співчуваючи ідеалам соціальної справедливості, в ім'я яких творилася Жовтнева революція, Короленко пристрасно стверджував їх невіддільність від ідеалів свободи, і його проникливі думки на цю тему, будучи спроектовані вже не стільки на часи напруженого двобою, скільки на часи будування, творчості, «плекання саду», ніколи, можна гадати, не забудуться громадянами нового суспільства: «Соціальна справедливість — справа дуже важлива, і ви справедливо вказуєте, що без неї немає й повної свободи. Але й без свободи не можна досягнути справедливості. Корабель майбутнього доводиться провести між Сціллою рабства і Харібдою несправедливості, ніколи не гублячи з очей обох разом»<sup>15</sup>.

Читача, який захоче обізнатися з подробицями історичного епізоду 1920 року — «Короленко — Луначарський», відсилаю до 80-го тому «Літературного наслідства» — «В. И. Ленин и А. В. Луначарский».

Чи не правда — в усьому цьому епізоді є дещо спільне з думками, почуттями, оцінками, які викликають у нас «Замість сонетів...», «Скорбна мати» та деякі інші твори Тичини?

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же. — С. 216. Закінчуючи свій лист, В. Г. Короленко закликав, як він пише, «ватажків скороспілого комунізму» (мається на увазі, безперечно, весь комплекс «воєнного комунізму») «відмовитись від експерименту і самим взяти в руки здорову реакцію, щоб мати змогу оволодіти нею і приборкати реакцію нездорову, люту і нерозумну» (с. 217). Зараз, маючи змогу перевірити тодішні ідеї і пристрасні історією, ми можемо оцінити і вчасність цілком лояльних порад старого письменника, і точність стратегічного вирішення Леніна, тодішнього керівництва партії, яке внаслідок глибокого аналізу становища зуміло рішуче перекласти стерно корабля, ввівши у 1921 році неп.

«Несвоечасні думки» М. Горького досі, здається, не перевидані (маємо лише журнальну публікацію в «Літературном обозрениі»). Дискусійність тих чи тих суджень письменника про революцію, про політику і тактику більшовиків очевидна, і все ж сучасний читач знайде в них чимало слушного і глибокого. Зверну в цьому зв'язку увагу лише на наполегливі виступи Горького проти анархічних, руйницьких елементів у революції, а також постійні пагадування про те, що не слід відштовхувати від нового ладу сили демократичної інтелігенції.

Відносно анархії, антикультурної «стихії» письменник не шкодував гірких і гнівних слів. «Не для того боролися з самодержавством падлюк і шахраїв, щоб воно змінилося самодержавством дикунів» («Новая жизнь», 5(18) січня 1918 р.). Горького тривожило сліпе озлоблення, що спостерігалось в певній частині маси (особливо селянської) і становило небезпеку для творчої сутності революції: «Народ зболений, пастражданий, змучений песказанно, повний почуття помсти, злоби, пенависті, і ці почуття дедалі зростають, відповідно до своєї сили організують волю народу» (19 січня (1 лютого) 1918 р.). Були в письменника й ще різкіші оцінки психологічного стану мас. Правда, іншого разу він пагадував, що революція — «не тільки ряд жорстокостей і злочинів, а й також ряд подвигів мужності, честі, самозабуття, безкорисливості», а більшовики («кращі з них») — люди, «якими з часом буде гордитися російська історія, а ваші діти, внуки будуть і захоплюватись їхньою енергією» (13(26)) травня 1918 р.).

Ідейне протистояння всім анархічним, здичавілим, повним сліпої мстивості силам і елементам дійсності являє собою один з лейтмотивів цих виступів Горького. Письменник закликає ширше плекати здоровий «соціальший ідеалізм», без якого революція розгуби-

ла б «своє моральне та естетичне виправдання» і перетворилась би «на сухе, арифметичне завдання розподілу матеріальних благ, розв'язання якого вимагає сліпої жорстокості, потоків крові і, збуджуючи звірячі інстинкти, вбиває насмерть соціальний дух людини, як ми бачимо це в наші дні» (там же). Він наполягає — чи не вперше в історії радянського суспільства — на потребі ширшого усвідомлення не тільки класових, а й загальнолюдських завдань соціалістичної революції: «Треба пам'ятати, що соціалізм необхідний і рятівний не для одних трудящих», що він «визволяє всі класи, все людство з іржавих ланцюгів старої, хворої, забріханої культури, яка заперечує саму себе... В боротьбі за класове не слід відмітати загальнолюдського прагнення до кращого» (3(16) травня 1918 р.). Власне кажучи, і Тичина, і Короленко, і Горький саме й нагадували (Тичина як поет, два старші письменники як публіцисти, мислителі) про загальнолюдський аспект революції, боротьби за соціалізм. У цьому полягає неабияка історична цінність їхніх виступів — навіть при тому, що дехто з них пізніше мовчки чи вголос зрікався їх. Горьківський, тичининський, короленківський протест проти возведеної в канон жорстокості класової боротьби, яка інколи підносилась мало не до рівня добродійства («брат проти брата», син проти батька — он яка, мовляв, висота подій), проти руйнівної стихії і анархії об'єктивно висловлював несхитне народне заперечення всякого кривавого «ентузіазму», несхитне народне переконання в тому, що справедлива мета вимагає праведних засобів, чисте діло — чистих рук.

Справді, за всіх властивих цьому протестові своєрідних «обертонів», він ніс у собі вельми істотне питання про людську (фізичну й моральну) ціну історичних переворотів та перетворень. Питання, яке

в своєму трагічному значенні ще гостріше постане пізніше, через півтора-два десятиріччя після переможної революції.

Що й казати, між книгами «Замість сонетів і октав» та «Плугом», що вийшли одного й того ж року, — дистанція аж ген яка в настроях, темах, провідних образах, емоційних домінантах. У «Плузі» перед нами постає поет, який побачив і переконався («наука» і приклад давнього друга Василя Еллана тут мали, між іншим, неоціненну особисту вагу), що душу революції складають її творчі, будівні сили, поет, який навіть під вигрими невщухаючих гроз міг сказати сучасникам — «сійте», «сійте в рахманний чорнозем», а колег по мистецтву підбадьорити — «діези, діези в ключі!». Але недарма в деяких поезіях «Плугу» (вже згадані перші розділи «Псалма залізу», цикл «Мадонно моя...», вірші «Палить універсали, топчють декрети...», «Прийде, заридає з одчаю...» та ін.) прочитуються сліди настроїв, що сповнювали сторінки «гіркої» книжечки Тичини. Поет не хотів приховувати, що до сприйняття революції він прийшов крізь сумніви й вагання, крізь сперечання з нею — з великою новою силою, яка радикально змінювала все життя народу («...Що ти за сило еси? — питали», як сказано про неї у вірші «Плуг»). В цьому, мабуть, і був кращий доказ щирості, органічності й правомірності здійсненої ним еволюції. А крутий злам, що за короткий строк відбувся в ставленні Тичини до навколишніх подій, — це, коли хочете, таємниця митця, що володіє здатністю геніальних осяянь, духовних проникнень у глибоку сутність часу. І це, можливо, також доказ того, що і в «Замість сонетів...», сперечаючись із «темним ликом» революції, він був, по суті, готовий до усвідомлення її справжнього, гуманістичного змісту.

Так, до цього він був готовий, і це було здійснено

в «Плузі», в наступних творах, але в тому й справа (і на з'ясування цього також написані ці потатки), що вказаний перехід у нову якість не відмінював тих моральних болінь, які йому передували — чи супроводжували його — в книжці «Замість сонетів і октав», у віршах циклу «Скорбна мати» та подібних до них, — болінь за вселюдські гуманістичні істини, які повинна вистраждати в самій собі велика народна революція.

### МИНУЩЕ І НЕПРОМИНУЩЕ

Перше пожовтневе десятиріччя, на світанковій порі якого були написані згадувані тут поезії Тичини, являє собою період таких натхненних і глибоких художніх звершень поета, для яких не страшно вжити і найбільш зобов'язуючі епітети... Так, про геніальність цієї самобутньої поетичної натури (першим написав про «геніальну творчу індивідуальність» П. Тичини Ярослав Івашкевич ще 1922 року у польському журналі «Skamander») говорили і небували мелодії та світові ритми «Сонячних кларнетів», і рязуча емоційна та інтелектуальна сила, яку він вклав в осмислення різних етапів та драматичних перипетій революції, і глибока щирість, з якою він стверджував новознайдені духовні, суспільні цінності («Я дійшов свого зросту і сили, я побачив ясне вдалині...»), і дерзотна новаторська оригінальність його художньої системи, в якій було синтезовано чимало відкриттів європейської поезії ХХ віку з живлющими підземними соками національної, в тім числі фольклорної традиції. Коротше кажучи — глибока правда часу в надзвичайно яскравій індивідуальній і національній оркестровці. «За всіх скажу, за всіх переболію» — ці власні слова він з честю виправду-

вав і фанфарними, і трагічними, і дитячо-прозорими, і пошуково-складними образами, мотивами, рефлексіями своїх поетичних збірок «Сонячні кларнети», «Замість сонетів і октав», «Плуг», «Вітер з України», своїми початими в ці часи, хай так до кінця і не завершеними поемами «Сковорода» і «Прометей»<sup>16</sup>. Тичину цих літ недарма називали першим поетом пожовтневої, радянської України, совістю української інтелігенції. Потім наступили 30-і й подальші роки, доба сталінщини... Звичайно, неісторичним було б вважати 30-і, а згодом другу половину 40-х і першу 50-х років часами суцільного регресу й занепаду, як то бачиться авторам деяких сучасних статей, що розглядають і поцінують (здебільшого мимохідь і сумарно) тодішню культурну ситуацію. Певні, хай часто суперечливі, художні цінності в ті роки, звичайно, створювались, як здобувалися й певні до-

---

<sup>16</sup> Незавершена, відома в чернетках і варіантах поема «Прометей», що пролежала в архіві поета понад 60 років і вперше опублікована 1983 року в 1-му томі 12-томного зібрання творів Тичини, ще не привернула уваги жодного дослідника, критика,— а шкода. Витримана в драматургічних формах глибокої, «есхілівської» античності, являючи цікаву паралель до «елліністичних» драм російських символістів (І. Анненський, Вяч. Іванов та ін.), вона є певною антиутопією, або, за сучасною термінологією,— твором-попередженням, який застерігає пове пореволюційне суспільство від можливих небезпек, що чигають на нього в майбутньому. Бездушність раси «нових» людей, які «покровні одним аршином», визнають лише точність і розрахунок, імена замінили цифровими номерами, а цікавість до казки чи фантазії вважають за злочин (коротше кажучи — машинізованих потвор, вирощених, можливо в пролеткультівських та їм подібних інкубаторах), жахають Прометея, як і раніш, прикутого до скелі: «Жорстокий люд! Жорстокосердний люд! (...) ...Ви самов'язні, ви раби й тирані». Але німфа Етео, спалюючи себе, визволяє Прометея, і люди, відроджуючись згуртовуються навколо нього: «Огни огне, скреси. Прометею! Старосвіту скон! Нас легіон!»

сягнення в самому житті радянського суспільства. (Період Великої Вітчизняної війни — це окремий і особливий період відносної вільності, а тому і очевидного піднесення художньої думки, повністю зосередженої на обороні Вітчизни). Але як багато чого спотворювалось і дегуманізувалось політичною, ідейною, «культурною» системою сталінізму!

Слід прямо визнати: мало було митців, особливо зі старшого покоління, митців обдарованих і самобутніх, які пройшли б сталінську епоху без творчих втрат і деформацій таланту. Руйнування творчого потенціалу і зниження художньої якості мало різні форми і вияви — від ненародження «дітей», які мали б народитися в поета, митця за нормальних суспільних обставин (пригадується поетичний плач А. Вознесенського над цими «дітьми») — до ілюстративності, парадності, безконфліктності, поверховості (глибше зачерпувати небезпечно, та й безнадійно з погляду можливостей публікації), фальшивої політизації творчості в розумінні орієнтування її на офіційні гасла дня. Та ще коли митець, — а так було з багатьма, — хоч на крихту погодившись, що «Сталін — це Ленін сьогодні» (А. Барбюс), з більшою чи меншою довірою ставився до цих гасел, до державної політики, яка з часів Леніна була дорого йому тим, що це політика нової, робітничо-селянської, радянської держави! Писав же такий глибинний поет, як Б. Пастернак (і писав 1936 року, коли вже почались масові репресії) про свого самовладного сучасника «за древней каменной стеной» Кремля, називаючи його «гением поступка»: «Он — то, что снилось самым смелым, но до него никто не смел». Факт фатальної самоомани поета, а отже, й дезорієнтації читача, тут цілком очевидний, але навряд чи хто кине авторові звичайне підлабузництво чи такий же елементарний вияв «держстраху» — пояснен-



ня треба шукати десь глибше, в сферах психології і філософії мислячої особистості часів культу. Аналогічним прикладом може бути й відомий вірш М. Бажана «Людина стоїть в зореноспім Кремлі» (теж 1936 рік) — з культівським, на жаль славо-слів'ям, але ж і з зовсім не культівською, а особистою, бажанівською філософською темою цільності й мужності нової людини: «...Геть половини, і треті, і чверті! Вітчизні віддати не вигризки душ, а всю повноцінність життя або смерті!»

Але повернемося до поезії Тичини. Художні втрати й деформації, заподіяні сталінщиною, торкнулись цього великого митця чи не найбільше, і в цьому, якщо вдуматись, немає особливо гострого парадоксу. Поет загостреної чуйності і до інтимних психологічних переживань, і до філософських, загальноісторичних парадигм часу — чи міг він не надламувати, не калічити свій талант, поставивши його на служіння прогресивним, як йому здавалося, ідеям сталінського «соціалізму»?

...Тільки для того, щоб говорити про втрати, треба ясно бачити передусім те непроминуше й безцінне, що дав радянській поезії Тичина із властивою йому масштабністю мислення, новаторським пошуком і певитравною національністю барв — дав почасти і в цю тяжку для вільної думки епоху.

Навіть коли б серед його тогочасних здобутків були тільки вірш «Чуття єдиної родини» — виняткової оригінальності і глибини поетичний твір на культурологічно-філософську тему і «Похорон друга» — поема, про яку російський критик К. Зелінський писав, що в цьому незвичайному творі Тичина продовжив там, де зупинився Блок, показавши, як ніжне переходить у сильне, — вони були б назавжди вписані в історію вітчизняної літератури.

Тичинин хист вслухання в підземну ходу історії і Тичинина художня самобутність потрібні були для того, щоб у вересні 1943-го, на переломі війни, сказати слова, яких ми всім миром ждали два нестерпно тяжкі роки: «Я есть народ, якого правди сила піким звойована ще не була. Яка біда мене, яка чума косила! — а сила знову розцвіла». Хто б ще з поетів наших зважився на таку маєстатичність і водночас — простоту, як у стародавньому епосі!

Міцніше чи слабкіше, але з неповторним тичининським словом, з такими його віршами, хай інколи не бездоганними, як «Пісня трактористки» (перша) і «Пісня під гармонію», «Перше знайомство», «Максиму Рильському», «Весна», «На співанці», «Танці на мечі», «Іпій»; з його пізньою поемою «Срібної ночі» в людей мого покоління зв'язані пам'ятні позначки й рубежі їхньої громадянської, духовної біографії. Все це речі 30—60-х років, про творчість попереднього періоду тут мови немає — визнання її, кажучи давніми словами Чернишевського, не потребує будь-якої ласкавості.

Дивовижна афористично-мнемонічна сила тичининського вірша дозволила поетові ввести у мовний вжиток народу стільки крилатих слів, фразеологічних злитків, влучних, як гарна приказка, висловів, що вже за їхньою кількістю його можна поставити відразу після Шевченка й Франка.

Навіть усвідомлюючи ті чи інші слабкості й «збої» його поезії (з особливою ясністю вони бачаться, певна річ, в наші часи), українські літератори молодших поколінь — поети, прозаїки, драматурги, критики — завжди вважали Тичину своїм наставником і, зокрема, прекрасним людським і творчим прикладом органічного поєднання натур глибокого патріота й переконаного інтернаціоналіста, співця «сдиної родни».

Не так давно, в червні-липні 1988 року, у газеті «Культура і життя» відбулася дискусія про поезію Тичини, започаткована водієм з Житомира М. Яценком і кандидатом філософських наук В. Журавським. Підсумки, можна вважати, підбив, будучи сам активним її учасником, автор кількох книг про Тичину С. Тельнюк у достатньо аргументованій статті «Народові є чим гордитись» (Літ. Україна.— 1988.— 6 жовт.).

Як і Тельнюк, я рішуче відкидаю обвинувачення Тичини в прямому чи прихованому сталінізмі, яке проглядає з деяких матеріалів, надрукованих у «Культурі і житті». Так, він вводив у свої вірші хвалебні згадки про «вождя і вчителя»,— як це робили майже всі без винятку поети «культурівської» епохи. Навіть критично настроєний щодо багатьох сторін повоєнної дійсності М. Булгаков свого часу, як сповіщала його дружина в приватному листі, вирішив писати і написав п'єсу про Сталіна. Складне питання про ступінь щирості, внутрішньої переконаності авторів залишимо цього разу осторонь,— кінець кінцем в умовах нечуваного деспотизму сталінославіє було, можна сказати, тим неформальним, але майже обов'язковим податком, який поети особливо вони, мусили платити за право творити, публікуватись, а інколи й за саму змогу жити на землі... Виправдати особливо хвацькі з цих «од» зараз, безумовно, неможливо, але треба зважити й на атмосферу, в якій вони випикали.

Мусив сплачувати згадану данину і великий національний поет України, чию постать було видно всім і здалеку... Але Тичина був не співцем сталінізму, а швидше його жертвою — мірою своїх творчих втрат. Один з найбільш оригінальних поетів нашого століття, він — безумовно з щирих ідейних, патріотичних побуджень — ламав себе, стаючи конформістом, і лег-

ко зрозуміти, яким фатальним було це ламання, хай з часом воно, мабуть, ставало майже непомітним, «звичайним» для поета.

Кажуть про страх поета перед безжалюною тиранічною силою. Виключити його не можна — хто не боявся в ті часи? (Хоча мені й самому доводилось бачити, правда, в трохи пізнішу пору, як легендарно делікатний Павло Григорович раптом ставав — перед лицем високопоставлених «авторитетів» — твердим і не поступливим. І не тільки в тому справа, що він відмовився прийняти доручення, яке зобов'язувало його написати неправду, а і в тому, з якою гідністю він відповів на погрозливі натяки розгніваного начальника: «А ви не лякайте мене. Я чистіший за вас»).

Але було й інше — серйозніше — демагогічні міфи, які створював сталінізм, і в деякі з них Тичина, як і багато хто, з часом повірив, точніше змусив і змушував себе повірити. Цьому в немалій мірі сприяли, з його боку, наростаючі вияви соціальної паївності (як не прикро говорити про них у Тичини — видатного, попри все, соціального поета), недостатнього знання суспільної реальності. Що й казати, вони ставали неминучими в поета, який гадав, що він досить надійно прилучиться до низового народного життя, коли вивчатиме його за районними газетами, які він, справді, одержував з різних місць країни... Звичайно, це деталь, але деталь показова.

Художні мілини і втрати, якими з 30-х років стала позначатися творчість поета, мають різні форми і аспекти.

Хай хтось вважатиме це дивним, але Тичині в 30-і роки почало відчутно вадити те, що нам, критикам, майже незмінно здавалося його силою, — позиція «виключно» громадянського, політичного поета, за-

стібнутого на всі гудзики і майже повністю недоступного звичайним «людським» темам, які він, коли інколи й «допускав», то здебільшого надмірно й простолінійно політизував. («Як в пошані станеш — полюблю ізнов», а в першій редакції ще простіше — «ударником станеш», — каже комсомолка-трактористка своєму хлопцеві в «Пісні під гармонію», яка з усіх інших поглядів — музичності, малювання словом, віртуозності вірша, «заражальності» загального настрою — мала б стати шедевром).

А саме офіційна політична тема за сталінських часів (та, зрештою, й пізніше) при всій патріотичній широті радянського митця, що брався за неї, частогусто несла в собі небезпеки, яких не міг уникнути ні Тичина, ні багато з його колег-поетів, — риторики, одичної холодності, прикрашальності, звичайної фальші. Та ще коли вона зводилась, головним чином, до «уславлення» і «звеличання»: «Наш народ — океан. Ми співаєм пеан»... А тим часом автор таких віршів, як «О ні, ми ясно кажемо», «Воля непреложна», «Комсомолія», «Збудження весни», «Пароплав «Мічурін» в Індії», «Як ти за мир — мобілізуй же сили» та ін., щиросердно вірив, що саме подібними творами він найефективніше служить виховним цілям свого суспільства. Правда, чимало таких «декларативних», як вони м'яко називалися в критиці, віршів було і в інших поетів — Рильського, Сосюри, Бажана, Первомайського...

Сучасне молоде покоління дивується: як могли прийти до цього люди, які були цвітом радянської інтелігенції?

Говорити на ці теми можна багато. Обмежусь тут лише щирим, часом нещадно одвергим свідченням відомого літературознавця Лідії Гінзбург, яка і в своїх дослідницьких працях («Про літературного героя», «Психологічна проза» та ін.) тяжіла, голов-

ним чином, до аналізу і пояснення соціальної психології людей певної історичної доби.

Так от — одна з її головних посилок: «Даремне люди уявляють собі тяжкі епохи минулого як сповнені одним бідуванням. (...) Тридцяті роки — це не тільки труд і страх, але ще й безліч талановитих, з волею до реалізації, людей і успадкованих від минулого, і — ще більше — розтермошених революцією, піднятих на поверхню двадцятими роками»<sup>17</sup>.

І серед полегшуючих причин того, що люди, хоч би як там було, намагалися реалізувати себе, зберегти творчу повноцінність, авторка, говорячи про себе і своїх знайомих — багатьох відомих нам майстрів літератури й філологічної науки, — висуває на перше місце фактор психологічного пристосування. «Страшний фон не покидав свідомості». А водночас: «Щоб активізуватися (в творчості.— Л. Н.) — в чому людина відчуває нездоланну потребу — треба з існуючим примиритися, якщо тільки активізація не полягає в опорі існуючому».

Правда, серед тих, хто примирено «функціонував», авторка — що дуже важливо — розрізняє відмінні (а часом і дуже відмінні) один від одного типи: «Були тоді такі, що чесно співпадали, були такі, що самі собі навіювали («самовнушаемые»), були цинічні або ж такі, що віддавались резиньяції».

Можна припустити, що чимало імен, які вона називає (від М. Зощенка, скажімо, до Б. Пастернака), відносяться нею саме до першого, другого (чи не найбільше!), а часом і до четвертого з названих типів. Я додав би до цього, що найхарактернішим здебільшого було щось проміжне поміж «чесно співпадаючими» і «самонавіюваними». А хіба цього не

---

<sup>17</sup> Цит. за ст.: *Гинзбург Л.* В поисках тождества // Лит. газета.— 1988.— 18 нояб.

можна сказати і про Тичину, Рильського, Бажана, Сосюру, багатьох інших «співців» і страдників того часу?!

І ще одне. Митець, який на початку 20-х років писав, що він у своїй поезії відчуває себе водночас і реалістом, і імпресіоністом, і символістом, і футуристом, і навіть імажиністом (бо спроможний був творчо синтезувати все це в самотньо-індивідуальному стилі), він у наступні десятиліття не раз мусив збіднювати сам себе під пресом нівеляторської сталінсько-ждановської «естетики». На жаль, таке бувало в Тичини: або опрощення під який-небудь сентиментальний примітив у душі відомого «Мила сестронецько, любий братику, попрацюємо на Хрещатику» (Л. Гінзбург: «Ідея простоти заволодіває в тридцяті роки Зощенком, Заболоцьким, Пастернаком»). Або вигадливі строфічні візерунки, витончений звукопис, текуча, струмениста диво-ритміка — для «оздоблення» лозунгово-вбогого й холодного в своїй сутності змісту, як це можна бачити, скажімо, в таких зразках передвоєнного часу, як «Зелен-золот», чи «Джміль і Метелик». Але треба сказати й те, що Тичина все ж лишився Тичиною і до кінця життя зберіг здатність по-хорошому дивувати читача чи то незвичайним (в цьому випадку епохальним!) бароковим тропом — «Я володію аркодужним перевисанням до народів», чи небувало оригінальною архітекtonікою, всім образом твору — «Похорон друга», чи навіть — на шістдесятому році власної поетичної творчості — молодими імпресіоністичними видіннями-папливами в «Подорожі до Іхтімана». Правда, в останні десятиліття інтервали між такими святковими поетичними об'явленнями помітно й загрозливо збільшувались.

Додаючи (останнім розділом цих нотаток) свій голос до «дискусії про Тичину», я мусив, в ім'я справедливості, зупинитися на тому, що в творчості

славного поета було сумною даниною жорстокому культівському часові і щб з цієї причини не може бути беззастережно прийнятим у дні сьогоднішньому. Критика свого часу не наважувалась на повний голос говорити про слабкості й невдачі поета, про суперечності його художнього розвитку в певну історичну епоху, а чимало критиків, що писали про Тичину, взагалі засвоїли щодо нього один лише панегіричний тон. Щодо автора цих рядків, то він у своїх працях висловлював чимало окремих критичних зауважень відносно тих чи тих творів, певних сумнівних тенденцій (пошлюся хоча б на останню з них — вступну статтю в першому томі дванадцятитомного зібрання творів поета — Київ, 1983), але й за конкретною «прив'язкою», і за переважаючим тоном вони залишалися здебільшого справді окремими зауваженнями, їм бракувало глибшої аналітичної узагальненості. Роблю, отже, спробу дещо в цьому розумінні договорити.

Сьогодні на незручні питання щодо певних сторін чи явищ творчості Тичини, як і будь-кого з інших письменників, треба відповідати одверто й чітко.

Але головне, на мою думку, все ж — відкривати «Тичину незнаного», визволяти його із залізобетонних формул шкільних підручників і програм, з їхнього часом вбивчого для поета «асортименту», з вульгарно-соціологічних штампів критики. Щоб дедалі більше читачів, які в школі чи будь-де повірили, що Тичина — лише офіційний поет певної доби і що він, мовляв, простенький, хоч чудненький, як оте його відоме «шлюзуємось, будуємось, політехнізуємось», — щоб вони могли, як М. К. Поліщук, один з читачів, щиросердо признатися: «Виявляється, я дуже завинив перед Тичиною і цю провину треба спокутувати, щоб звільнитися від сумнівів у висловлюваннях про геніальність Тичини». Чи як інший читач: «Навіть



коли я думатиму, що Тичина був боягузом (хоч я так ніколи не думатиму), все одно це не загрожує ніскільки його геніальності. Чи геній повинен бути наділений усіма чеснотами і непорочністю?»<sup>18</sup>.

Відкриваймо для себе справжнього, непроминушого Тичину!

Того, що знав — у власному мистецтві — гармонію і дисгармонію, радів і мучився, сумнівався і йшов уперед, того, хто справді вистраждав своє право називатися поетом революційної епохи, втіливши в крилатому слові її злети і кризи, тріумфи і гіркі болі. Того, хто закликав — «будьте безумні, не зимні» і водночас журився — в кращі свої часи — болями простої людини. Поета із своїми філософськими пошуками, — це вузько й неточно, коли тепер пишуть, що, от, мовляв, справжній Тичина відкривається сучасному читачеві в своїй ліриці (справді блискучій) природи й кохання; але ж не забудьмо, що на першій сторінці першої книги поета читача осявала незвичайна філософсько-космогонічна декларація — «Не Зевс, не Пан, не Голуб-Дух...», що Тичина — автор поеми «В космічному оркестрі», яка вся вібрує найбільшими світовими питаннями (починаючи з першого: «Дух, що пройняв еси все, хто ти єсть?»); що «річчю в собі» все ще залишається для нас глибинний зміст симфонії «Сковорода», її зв'язок з драматичною кардіограмою (теж — злети і кризи) нашої суспільної, теоретичної думки в 1920—1940-х роках; що проблема смерті і безсмертя, кінченості і нескінченності життя і самого його сенсу становить гаряче смислове ядро аж трьох поем — «Фуга», «Похорон друга» і «Срібної ночі».

Відкриймо для себе поета-новатора, гідного стати поруч з найбільш знаними майстрами ХХ віку, поета

<sup>18</sup> Цит. за ст.: *Тельнюк С.* Народові є чим гордитись // Літ. Україна.— 1988.— 6 жовт.

дивовижно широкого жанрового, стилістичного, мовного, версифікаційного діапазону, митця, що тісно зблизив естетичну душу свого вірша з мовою великої революції, поставивши на всій його образній системі яскраву печать не лише індивідуальної, а й національної своєрідності. Поета, який зумів передати в своїх кращих книгах духовну біографію людини перших десятиліть нашого віку з такою художньою (ліричною передусім) силою і глибиною, що вона гідна стати на рівень світових втілень образу сучасника в революційних бурях епохи. Нарешті, поета, на чію творчість — знов-таки в кращих її зразках — захоплено відгукувались, не цураючись часом і слова «геній», такі компетентні поцінювачі, як Я. Івашкевич (Польща), Л. Стоянов (Болгарія), Й. Гора (Чехословаччина). В. Маяковський, І. Еренбург, М. Ассєв, кого ніжно любили й шанували його українські друзі — В. Еллан, М. Рильський, В. Сосюра, М. Бажан, М. Зеров, І. Дніпровський, М. Хвильовий, І. Сєпченко...

Чи знають сучасні покоління цього Тичину?

Перечитавши написане тут про поезію П. Г. Тичини, автор статті раптом подумав, що аналітичні операції, щойно здійснені, історикам радянської літератури ще не раз доведеться повторити, повертаючись до творчості багатьох письменників минулих десятиліть, до розгляду й оцінки цілого літературного процесу та окремих його етапів. Немає сумніву, що літературознавці, будуючи нову концепцію історії української радянської літератури, освітлену сучасним теоретичним поглядом на вузлові етапи та проблеми розвитку нашого суспільства, стануть перед потребою багато чого переглянути й переосмислити. Не писати, звичайно, «навпаки», але наново й відповідально відтворити всю складну, в багатьох ви-

падках суперечливу правду нашого літературного минулого, відкидаючи фальшиві, антиісторичні й антигуманні схеми і догми.

Буде тут і справедлива реабілітація цінностей, зневажених, викривлених, відкинутих свого часу внаслідок вульгарного, скособоченого, а то й умисне тендепційного підходу. Буде й принципова розмова про «плями на сонці» — про відступи від правди і хибні тенденції, які під чавунним тиском сталінізму пропикали в творчість навіть видатних, досвідчених митців, яких ми з повним правом називаємо нашими класиками. Але буде й висока пошана до всього справді «завойованого й записаного» в пелегкій історії радянської літератури, буде не отруєна дешевеньким скепсисом справедлива оцінка її новаторських звершень, хай за них потім і заплачено було неймовірно дорогу ціну, хай за ними й наступали періоди серйозних криз і падінь. У світлі нових знань про нашу історію можна, зрозуміло, критично оцінювати ті чи ті моменти (сторони, явища, тенденції...) в творчій діяльності та естетичних поглядах, скажімо, М. Горького, В. Маяковського, А. Луначарського, О. Фадєєва — але хіба можна виправдати ту недоброчливість, той погано прихований пафос пігілістичного заперечення, з якими про них ніпі говорить в окремих журнальних (московських і ленінградських) статтях? Тверезої критичної оцінки заслуговують, безумовно, ті чи ті слабкості, поступки недоброму «духові часу» і в спадщині (беру лише згадані останнім часом у пресі імена) П. Тичини, М. Бажана чи А. Головка, — але не може бути місця хвацькому, як у нас це люблять, скиданню з п'єдесталу чергових авторитетів. З класиками слід бути обережнішими. Треба шанувати творців, які вчили нас ходити по землі, щойно переораній плугом революції.

## З М І С Т

|  |     |
|--|-----|
| <b>Віталій Дончик.</b> Позбуваючись догм   | 5   |
| <b>Юрій Ковалів.</b> Так, «Камо грядеши»...  | 19  |
| <b>Василь Івашко.</b> Микола Зеров і літературна дискусія (1925—1928)                                      | 69  |
| <b>Галина Черниш.</b> Український футуризм і довкола нього   | 90  |
| <b>Віра Агєсва.</b> Проблеми розвитку «малої» прози в журнальній критиці 20-х років                        | 124 |
| <b>Андрій Кравченко.</b> Журнальна критика 20-х років: тепденції методології                               | 171 |
| <b>Володимир Мельник.</b> На перехресті міста і села (Роман В. Підмогильного «Місто» у критиці 20-х років) | 212 |
| <b>Леонід Бойко.</b> І не Європа, і не просвіта...   | 261 |
| <b>Сергій Іванюк.</b> Історія прекрасної заложниці   | 289 |
| <b>Леонід Новиченко.</b> Тичина і його час: незайві доповнення   | 314 |

Научно-популярное издание

**ДВАДЦАТЫЕ ГОДЫ:  
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ДИСКУССИИ,  
ПОЛЕМИКИ**

Литературно-критические  
статьи

Составитель

*Дончик Виталий Григорьевич*

Киев, издательство  
художественной литературы  
«Дніпро»

*На украинском языке*

Художне оформлення *В. Б. Бродського*  
Художній редактор *К. Т. Лавро*  
Технічний редактор *Л. М. Смолянюк*  
Коректор *В. М. Барташ*

ИБ №

Здано до складання 21.03.91.

Підписано до друку 02.08.91.

Формат 70×100<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Папір друкарський № 1.

Гарнітура звичайна нова. Друк високий.

Умовн. друк. арк. 14,95. Умовн. фарбовідб. 15,113.

Обл.-вид. арк. 16,252. Зам. 1—56.

Тираж 5000 пр. Ціна 2 крб. 50 к.

Видавництво

художньої літератури «Дніпро».

252601. Київ-МСП.

вул. Володимирська, 42.

Київська

книжкова фабрика «Жовтень».

254655, МСП, Київ-53, вул. Артема, 25.

Д22      Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. Упоряд. В. Г. Допчик.— К.: Дніпро, 1991.— 366 с.  
ISBN 5-308-00916-3

Як уявляли письменники й критики свої творчі завдання в перше повоєнне десятиліття? Які існували літературні групи й течії? Які змагалися погляди й позиції, в яких полеміках і дискусіях шукали себе, відстоювали власний шлях, метод, стиль творці молоді української прози, поезії? Довкола яких принципів питань сперечалися вони? У чому суть відомої літературної дискусії 1925—1928 років, що принесла вона українській культурі, як розуміти сьогодні її трагічні й сумні наслідки? На такі й ряд інших питань широке коло читачів знайде відповідь у цій книжці, де без упередження й стереотипів дається новий погляд на літературний процес 20-х років — так зване розстріляне відродження.

Д  $\frac{4703000000-023}{M205(04)-91}$  23.91

ББК 83.3Ук7

