

УКРАЇНСЬКА ВІЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК

Серія: ЛІТЕРАТУРА

Ч. 6

ВАСИЛЬ ЧАПЛЕНКО

ПРОПАЩІ СИЛИ

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО
ПІД КОМУНІСТИЧНИМ РЕЖИМОМ

1920—1933



Вінніпег

1960

Канада

Накладом УВАН

ЛИТЕРАТУРА
~~LITERATURE~~

No 6

UKRAINIAN FREE ACADEMY OF SCIENCES

Series: LITERATURE

Editor: M. I. Mandryka

No 6

V. CHAPLENKO

UKRAINIAN LITERATURE
UNDER SOVIETS

1920—1933

Winnipeg

1960

Canada

Published by UVAN

УКРАЇНСЬКА ВЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК

Серія: ЛІТЕРАТУРА

За редакцією М. І. Мандрики

Ч. 6

ВАСИЛЬ ЧАПЛЕНКО

ПРОПАЩІ СИЛИ

УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО
ПІД КОМУНІСТИЧНИМ РЕЖИМОМ

1920—1933

diasporiana.org.ua

Вінніпер

1960

Канада

Накладом УВАН

ПЕРЕДМОВА

У цій праці я розглядаю основні явища українського “радянського” письменства 20-их років нашого сторіччя. Кажучи “20-их років”, я маю на увазі не достеменні хронологічні межі цього десятиріччя, а фактичний етап українського літературного процесу на Наддніпрянщині й Кубані від позатку “радянської” влади до позатку т. зв. “соціалістичної перебудови”, цієї фактично другої громадянської війни. Кінець цього етапу “припегатало” самогубство М. Хвильового й М. Скрипника (голодна весна 1933 р.).

Цей період в історії більшовицької влади на Україні прикметний певним їй “культурним лібералізмом”, пов’язаним з НЕП-ою, і загальна картина українського письменства за той час на перший погляд не показується дуже вбогою, особливо, як порівнювати її з цілковитою пустелею наступного періоду — 30-их і пізніших років. Але при ближчій аналізі виявляється, що й за цих, найоптимальніших для дотеперішнього більшовицького режиму обставин українське письменство не могло нормально розвиватися, що й за цих обставин українські письменники зазнали такого згубного тиску, що їх із повним правом можна назвати “п р о п а - щ и м и с и л а м и”.

З’ясувати зог приблизно ці історичні обставини та їх “наслідки” в українському письменстві — це й є завдання цієї праці. Більше я не міг зробити в умовах, у яких її, цю працю, писав.

Звігаймо, це не є історія даного періоду, це тільки спроба історичної аналізи та “показ” найвидатніших жертв тоталітар-

Printed in Canada

Printed by
THE NEW PATHWAY PUBLISHERS LTD.
184 Alexander Ave., Winnipeg, Man.

но - більшовицького режиму шляхом розгляду найяскравіших їхніх творів (отже, ні в якому разі не всіх авторів і не всіх творів). Та загальним підсумком це повинно було дати

а) об'єктивну картину тієї дійсності, що в ній ці письменники мусіли існувати й діяти;

б) суб'єктивні прагнення українських письменників, що їх вони намагалися "перезакоувати" (як з погину Сталіна наприкінці періоду офіційно це визнали);

в) естетичну оцінку літературної спадщини цих письменників.

Тежніжно матеріал викладено в трьох нерівних обсягом розділах:

1. "Умови літературного життя в 20-их роках на Наддніпрянщині й Кубані" (з відповідними підрозділами).

2. "Розгляд творчості українських "радянських" письменників 20-их років" ("перших хоробрих", М. Хвильового, М. Куліша, Г. Косинки, П. Тизини)

3. "Загальні висновки".

Вартість творів і творчості цих письменників я вимірюю естетичним критерієм — не ідеологічним, але виходжу з того твердження, що й ідеологія, як елемент змісту, більшою чи меншою мірою виявлена, являє собою компонент естетичної вартості твору. Найкраще це підтверджує творчість саме цих письменників (і в цьому розумінні їх варто теж вивчати, а не тільки в політичному розумінні — як жертв тоталітаризму): ідеологічні й мистецькі суперечності переважно й знецінюють їхні твори.

Естетична (чи просто кажучи — літературна) — це, по-моєму, єдина метода, що гарантує об'єктивність

дослідку й оцінок, бо інакше дослідник міг би "бракувати" твори тільки тому, що вони неприйнятні для нього чи його суспільної групи ідеологічно. Так і гинять деякі з наших еміграційних критиків, пишучи про цих письменників.

Як джерела для цієї праці використано відповідні партійні постанови, статті політичні й літературно-критичні з тодішніх періодичних і неперіодичних видань — альманахів, часописів ("Література й побут" як додаток до "Вістей ВЦВК", "Життя й революція", "Червоний шлях", "Вопліте" тощо), твори розглядуваних письменників, спогади сугасників, почасти мої власні спогади як учасника того літературного процесу. А що деяких тодішніх матеріалів не можна було на еміграції добути, то мені довелося користуватися й цитатами, наведеними в інших авторів-дослідників.

Докладні вказівки на джерела згадає знайде в тексті праці.



**УМОВИ ЛІТЕРАТУРНОГО ЖИТТЯ
В 20-ИХ РОКАХ
НА НАДДНІПРЯНЩИНІ Й КУБАНІ**

ПОЧАТКОВІ СПРОБИ БІЛЬШОВИКІВ СКЕРОВУВАТИ ТВОРЧИСТЬ ПИСЬМЕННИКІВ У ПОТРІБНОМУ ІМ НАПРЯМКУ

Під час громадянської війни 1917—1920 років у Росії й визвольної боротьби на Україні більшовики фактично не мали змоги “керувати” літературою та й мистецтвом взагалі. Вони просто, сказати б, “брали до відома” все, що бунтувалось проти “старого” чи хоч робило в мистецькій царині “тарарам” (як похвально висловився був про Семенкову “діяльність” В. Коряк). Не відкидали вони також і тих письменників, що хоч у загальній формі визнавали “свободу”, “революційність”.

Так, на деякий час стали були “їхніми” футуристи (в Росії — В. Маяковський, дарма що його “не розумів” Ленін*), на Україні — М. Семенко), імажиністи (в Росії — С. Єсенін, на Україні — почасти В. Чумак, почасти П. Тичина — “Пастелі”, “Енгармонійне”).

Під знаком “загальної свободи” та “революційности” став “їхнім” аристократ-символіст О. Блок, з його “Скифами” та поемою “Дванадцять”, дарма що й символіка “дванадцятьох” (апостолів), і кінцевий образ — “попереду Ісус Христос у віночку з білих троянд” — цілком суперечили і їхній, і масовій антирелігійності всієї революції. На Україні аналогічним до Блока явищем був П. Тичина, з його “Плугом” (“Вітер. Не вітер — буря! Трощить, ламає, з землі вириває”...)

Це все запанувало було спочатку в півдержавних установах — в т. зв. “пролеткультках”, що їх створив

*) Пізніше репутацію В. Маяковського як “найвизначнішого поета революційної доби” підтримав особисто Сталін.

А. Богданов. На Україні “пролеткульти” мовно були цілком російські, і, може, через це на периферії їм масово протистояли традиційні українські “Просвіти”.

Але попри це більшовики досить рано виявили й свою наставу на зв'язування свободи творчості, на скеровування літературної й мистецької діяльності в потрібному їм напрямку. Цей напрямок вони спочатку окреслювали досить загально як “пролетарський”, розуміючи під цим переважно момент змісту, без будь-якого визначення характеру форми.

На Україні раннім теоретиком “пролетарського мистецтва” був Гнат Михайличенко, що виступив 31/V 1919 р. на т. зв. “Всеукраїнці” з доповіддю “Пролетарське мистецтво”, тези якої були пізніше надруковані в журналі “Мистецтво”, ч. I, 1919 р.

І в цих тезах ми читаємо ось таке:

“Старе, буржуазне мистецтво, зокрема поезія, було мистецтвом байдкування, празности (? — В. Ч.), мистецтвом святкової лінії. Нове, пролетарське мистецтво — це мистецтво праці, велич її досягнень, захоплення процесом праці і її всеохоплюючою чинністю”.

І далі:

“В пролетарському мистецтві цей загальний тон буде завдавати пролетаріят, примусивши працювати в цьому напрямкові всіх останніх (підкреслення мое, — В. Ч.) шляхом природного витиснення з мистецького ринку творів чужих або ворожих його класовим устремлінням, оскільки пролетаріят явиться головним споживачем у мистецтві”¹⁾.

Отже, в Михайличенка цей примус ще тільки “соціологічно - теоретичний”, бо він спирається на “природному витисненні з мистецького ринку”. Таку прогнозу подавав Михайличенко щодо змісту. Щождо пролетарської форми, то він ще менше уявляв шляхи

1) Подаю за працюю: А. Лейтес і М. Яшек — “Десять років української літератури”, т. 2. Державне видавництво України, 1928 р. Ст. 26.

її створення. “Революція духу (і мистецтва), — пише він з приводу цього, — є зтяжним процесом, який з'являється лише внаслідок революції соціально-економічних взаємовідносин, а тому остаточних форм пролетарського мистецтва відразу бути не може”²⁾.

Ба більше:

“Перший період творення пролетарського мистецтва можна схарактеризувати як період наслідування старих форм”³⁾. Але в дальшій перспективі “пролетаріят мусить дати йому (мистецтву — В. Ч.) не тільки новий напрямок змісту, а й постановити собі завдання нових форм його виявлення”⁴⁾.

Тези Михайличенкові були півофіційним документом, але тому що на початку “радянської” влади на Україні культурним життям керували його колишні партійні товариші - “боротьбисти” (В. Блакитний, Гринько, О. Шумський), їм тоді надавано керівного значення.

ПАРТІЙНІ ПОСТАНОВИ ПРО ПОЛІТИКУ В ЦАРИНІ ЛІТЕРАТУРИ, ЇХ ВІДНОСНА ЕФЕКТИВНІСТЬ

Першим справжнім урядовим актом, скерованим на обмеження волі творчості й видавничої діяльності, був декрет Раднаркому РСФСР з 6 червня 1922 року про утворення “Головліту” при комісаріятах освіти. У ст. “Головлит”, надрукованій у “Літературній енциклопедії” (В-во Комуністичної академії, Москва, 1929 р.) про цей орган більшовицької цензури сказано, що він “стоїть на сторожі політичних, ідеологічних, воєнно-економічних та культурних інтересів “Радянської” країни і відповідно до цього здійснює попередню й подальшу контроль над видавничою діяльністю в цілому, за винятком господарських справ, фінансових та торговельних”⁵⁾. “Щождо контролю над матеріалом у суті його

2) Там же.

3) Там же.

4) Те саме видання, ст. 27.

5) Лит. енциклопедія, II, ст. ст. 543 - 544.

змісту, — сказано в цій статті далі, — то вона здійснюється лінійно стеження за політико-ідеологічним напрямком. Період диктатури пролетаріату й будівництва соціалізму у ворожому капіталістичному оточенні вимагає припинення не тільки явної контрреволюції та агітації проти “радянської” влади, а й усього, що підриває й перекидає політику соціалістичного будівництва”⁶).

Другим офіційно-керівним документом у цьому розумінні була резолюція ЦК ВКП(б) з червня 1925 р. — “Про партійну політику в царині красеного письменства”.

Цікаво, що й у цій постанові, як і в Михайличенкових тезах, була визначена обов’язковість тільки клясово-пролетарського змісту, а щодо форми вона не давала жадних приписів. Таку збіжність думок можна пояснити, либонь, тим, що і Михайличенко, і автори цієї постанови однаково не знаходили відповідних вказівок у теоретичних працях Маркса, Енгельса, Плеханова й Леніна.

Основні настави щодо літературної політики знаходимо в п. п. 6, 7, й 13 цієї резолюції.

“6. Пролетаріат повинен, зберігаючи, зміцнюючи й далі поширюючи своє керівництво, займати відповідну позицію й на багатьох нових відтинках ідеологічного фронту. Процес поширення діалектичного матеріалізму в зовсім нових ділянках (біологія, психологія, природничі науки взагалі) уже почався. Так само раниш ги пізніш він здобуде позиції й у ділянці художньої літератури (підкреслено в оригіналі — В. Ч.).

“7. Проте треба пам’ятати, що це завдання куди складніше, ніж інші завдання, які розв’язує пролетаріат, бо вже в межах капіталістичного суспільства робітничка кляса могла готуватися до переможної революції, утворити собі кадри борців і чудову ідеологічну зброю політичної боротьби. Але вона не могла розро-

⁶) Теж, ст. 545 - 547.

бити ні справ природничо-наукових, ні технічних; так само вона, як кляса культурно-придушена, не могла виробити своєї художньої форми, свого стилю. Якщо в руках у пролетаріату вже тепер є правильні критерії громадсько - політичного значення всякого літературного твору, то в нього ще нема таких самих виразних відповідей на всі питання щодо художньої форми (підкреслення мос — В. Ч.).

З огляду на це в п. 13 написано:

“Розпізнаючи без помилки громадсько-клясовий зміст літературних течій, ціла партія зовсім не може зв’язувати себе прихильністю до якогось напрямку в справі літературної форми (підкреслено в оригіналі — В. Ч.). Керуючи цілою літературою, партія так само мало може підтримувати будь-яку одну (підкреслено в оригіналі — В. Ч.) фракцію в літературі (клясифікуючи ці фракції відповідно до різниці в поглядах на форму та стиль), як мало вона може розв’язувати резолюціями справи щодо форми родини, хоч загалом вона, безперечно, керує й повинна керувати будівництвом нового побуту. Усе змушує припускати, що стиль, який відповідає епосі, утвориться, але його утворять іншими методами, і розв’язання цієї справи ще не намітилось. Усякі спроби зв’язати партію в цім напрямку за теперішньої фази культурного розвитку країни треба відкинути”⁷).

Тодішня “фаза культурного розвитку” — це був період т. зв. “культурної революції”, здійснюваної в умовах НЕП-и, звідти (від НЕП-и) й отой “лібералізм”: з одного боку, загальне керівництво літературним процесом, а з другого — оте відкидання “спроб” зв’язати партію з однією якоюсь “фракцією” в царині форми (мова, мабуть, про “напостівство”⁸).

Але більшовицька дійсність від самого початку була така, що люди діяли більш-менш упевнено там,

⁷) “Десять років української літератури”, т. 2, ст. ст. 290 - 292.

⁸) Назва походить від “ортодоксально-пролетарського” журналу “На літературном посту”.

де могли спертися на виразні “директиви” партії, і, навпаки, були насторожені там, де від партії не було виразних вказівок. Звідси й такий парадокс: партійний “лібералізм” у царині форми примусив практиків здійснення цієї політики, як також і письменників, поставитись до проблем форми з певною обережністю, як до чогось такого, в чому могли таїтись якісь небезпеки.

Тим то й перша спроба створення “пролетарської” письменницької організації — Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і мистців (1922 р.), у своїй декларації (від української фракції її підписали М. Хвильовий, В. Поліщук, В. Гадзінський), відкинувши “рішуче” як “реакційну” формулу “мистецтва для мистецтва” вибрала золоту серединку — “синтезу форми і змісту”⁹⁾.

Але перша більша, заснована того ж таки 1922 року літературна організація на Україні — Спілка селянських письменників “Плуг”, на чолі з С. Пилипенком, у своїй “ідеологічній” і “художній” “платформі”, п. 30, пішла в розумінні “обережності” ще далі:

“Плуг” обстоює примат змісту проти буржуазних тверджень про найбільшу цінність твору — його мистецьку витончену форму”¹⁰⁾.

А один із ранніх перекидьків із “українського табору” і злий геній українського письменства цього періоду В. Коряк, що напочатку привітав був Семенків “тарарам”, пізніше, зорієнтувавшись у більшовицькій дійсності, зробив із проблеми форми справжнє “буржуазне” страховище. “Формалізм, — писав він у статті “Форма й зміст”, — чудесна зброя в руках наших класових ворогів для дезорієнтації наших лав, для прориву фронту пролетарського мистецтва”¹¹⁾.

Та й інші ортодоксально-“пролетарські” критики й теоретики цього періоду, як от С. Щупак, І. Кулик,

⁹⁾ “Десять років”... ст. 67.

¹⁰⁾ “Десять років”... ст. 76.

¹¹⁾ В. Коряк. Організація жовтневої літератури, газетні та журнальні статті. Державне видавництво України. 1925 р. Ст. 101.

Б. Коваленко¹²⁾ й інші, додержувались цього “погляду”. І мали, так би мовити, рацію з свого становища. Бо хто на таку “пильність” не здобувся, так чи так через “цю саму форму” постраждали. Це сталося навіть із чільним політичним діячем Миколою Скрипником. У своїй промові “Наша літературна дійсність”, виголошеній 1928 р. на диспуті в будинку ім. В. Блакитного (в Харкові), він висловив був побажання, щоб письменники організувались за ознакою формальних шукань, і як приклади висунув Валеріянів Поліщуків “Авангард” та Семенкову “Нову генерацію”. Це Скрипникове побажання було таке суперечне з невисловленим, але наявним у загальній атмосфері більшовицької дійсності “бажанням партії”, що письменники сприйняли це трохи чи не як провокацію і не відважились згодитися навіть із самим могутнім тоді “наркомом” освіти. “Пропозицію зустрінуло співчуттям, — записав тоном літописця М. Яшек в отому виданні “Десять років української літератури”, — але на диспуті лунав твердо голос про передчасність такого об’єднання. Питання залишилося відкритим”¹³⁾. А коли пізніше, під час уже “соціалістичної перебудови”, 1933 р., на Україну приїхав П. Постишев і “натер широку” Скрипникову “спину віхтем” за “націоналістичний ухил”, Б. Коваленко згадав і цей його “злочин”, — що він, мовляв, “підміняв класову аналізу літератури формалістичною”¹⁴⁾.

Постраждав “за цю саму форму” в середині 20-их років і я, тоді початківець у літературі і член “Плугу”. Коли я зробив на багатолюдних зборах філії “Плугу”

¹²⁾ Характерний у цьому розумінні заголовок статті Б. Коваленка про мою першу збірку оповідань “Малоучок” (1927 р.) — “З негідною зброєю”, що була надрукована спочатку в “Літературній газеті”, а потім передрукована в його збірці статей. “Негідна зброя” для пролетарської літератури — це була мова моїх оповідань як елемент форми, селянська переважно.

¹³⁾ “Десять років”... ст. 319.

¹⁴⁾ “Школка націоналістичного ухилу М. Скрипника”. “Життя й революція”, кн. X, жовтень 1933 р. Ст. 66.”

в м. Д. доповідь на тему про зміст і форму в мистецтві, висунувши на перше місце форму, всупереч платформі “Плугу” (присутній на цих зборах П. Панч подав мені записку: “А де ж плужанська точка погляду?”), мене викликано до ДПУ, і слідчий допитувався, за що я, за “зміст” чи за “форму”.

Таке саме, сказати б, підступне значення мали й інші моменти “лібералізму” в отій резолюції ЦК ВКП(б), такі, як от: “директива” щодо “тактовного й обережного ставлення” до “попутників”, засудження “спроб суто-оранжерейної пролетарської літератури”, засудження “компики” “пролетарських письменників”, “викорінювання саморобного й некомпетентного адміністративного втручання в літературні справи”, відмова в “монополії на літературно-видавничу справу будь-якій групі чи літературній організації” тощо. Люди з нюхом і з цим усім були “обережні”.

Річ ясна, що не інакше треба розуміти й повторення цих моментів “лібералізму” в постановах КП(б)У — в двох резолюціях Політбюро ЦК КП(б)У: з 10/IV 1925 р. — “Про українські художні угруповання” та з 14/VI 1927 р. — “Політика партії в справі української художньої літератури” (ця остання побудована на резолюції пленуму ЦК КП(б)У з червня 1927 р.).

Незважаючи на теоретичну “тактовність” і “обережність” у ставленні до попутників, що їх рекомендували оті постанови вищих партійних органів, критика весь час громила українських неоклясиків, і в другій половині 20-их років вони вже майже не могли, як поети, друкуватись. Я тоді, працюючи в редакції журналу “Зоря” (м. Д.), з великими труднощами просував сонети М. Зерова та поезії М. Драй-Хмари. Майже так само “обережно” ставилися редакції та видавництва й до групи письменників “Ланка”.

Ще більша “обережність” потрібна була в інтерпретації тих моментів “лібералізму” в постановах КП(б)У, в яких відбивалась специфіка української дій-

сности — “національне питання”, такі, як от, наприклад, пункти в резолюції червневого пленуму ЦК КП(б)У, де сказано, що “партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу... За широке використання українською соціалістичною культурою... всіх цінностей світової культури, за її рішучий розрив із традиціями провінціальної обмеженості та рабського наслідування”¹⁵).

“Обережність” у здійснюванні цих останніх постанов впливала з політичної залежності України від Москви.

Отже, цілком ясно, що ефективність усіх цих постанов була дуже відносна, а особливо в моментах “національних”, і ті з українських діячів того часу, хто мав сміливість ці постанови прямо розуміти — О. Шумський, М. Хвильовий, М. Скрипник і інші — були фізично понижені. Інакше кажучи, тут ми маємо ілюстрацію до того загально відомого явища, що в більшовиків писані закони (включно з “основним законом” — конституцією СРСР) — одно, а практика — друге.

ТОТАЛІТАРНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ ЖИТТЯ Й ТВОРЧОСТІ ПИСЬМЕННИКІВ

Матеріально-побутові умови

Уже з попереднього, на прикладі хоч би проблеми форми й змісту в літературному творі, ми бачили, що не писані постанови партії кінцевим підсумком визначали становище й умови творчості письменників досліджуваного періоду, а щось інше, дійовіше. *Визнагла ці умови тоталітарно-політична й тоталітарно-суспільна дійсність*, що навіть за НЕП-и “автоматично”, “стихийно” скеровувала поведінку й діяльність письменників у потрібному більшовикам напрямку і фак-

¹⁵) “Десять років” ... Ст. 307.

тично робила їх рабами режиму, “диктатури пролетаріату”. Це стане зрозумілим, якщо взяти на увагу всю сукупність умов того часу, що в них доводилось жити й діяти українським письменникам.

З цих умов насамперед треба відзначити те, що письменники навіть у забезпеченні свого фізичного існування залежали від держави, бо тільки від неї (навіть за НЕП-и!) письменник міг одержати харчі, одяг, житло. І ці умови постали з самого початку більшовицької влади. З великою прямою і, я сказав би, цинізмом писав про це один із ортодоксів того часу — І. Кулик, натякаючи на те, що письменників та діячів мистецтва примушують служити пролетаріатові... харчові пайки.

“Чому інтелігенція в радянських республіках так скоро “здала свої позиції”, відмовившись від недавньої пустодзвонної балаканини й визнала клясовий характер такої “витонченої” речі, як ідеологія, мистецтво?” — запитував він у своїй статті “На шляхах до пролетарського мистецтва”, надрукованій у журналі “Шляхи мистецтва”, ч. 2(4) за 1922 р. І відповідав: “Голод — не тітка... Без “пайки” — не можна. І також без черевиків. А все це у “хама”. Залишається одно — піти на службу до “хама”. Неприємно, але іншого виходу немає... Наслідки само собою розуміються — посади в ІЗО, МУЗО, ЛІТО, ТЕО... академічні пайки... Грубо. Неестетично. І все таки факт... “Хам” упертий. Подавай йому революційне та ще й пролетарське. А як ні — нема пайки¹⁶⁾.”

І я, справді, пригадую, як вихвалявся В. Поліщук, що він одержав у Харкові право на “академпайку”, — одержав грамоту від Г. Петровського й “пайку”. В одному з тодішніх видань (з початку 20-их років) надруковано було й список тих перших на Україні “пролетар-

¹⁶⁾ Беру з тексту в “Десять років”... ст. 38-39.

ських” письменників та мистців, що одержували “академпайки”¹⁷⁾.

Трохи “делікатніше” писав на цю тему В. Коряк у своїй статті “Українська література за п’ять років пролетарської революції”:

“Для цієї літератури (“підмогильної”, за його словом, — від прізвища В. Підмогильного — В. Ч.) є два шляхи: або вона піде на могилки і там скінчить своє життя, або якимось доплентається до джерел сцілющої й живучої води... Для того їм і дається можливість дійсно вільного вибору”¹⁸⁾.

Ще б пак не вільний: або вмирай фізично, або пиши так, як “хам” вимагає! В іншій статті — “Етапи”, надрукованій в збірнику “Жовтень”, 1921 р., В. Коряк просто констатував: “Отямившись від першої несподіванки Жовтневої революції, вона (інтелігенція, письменники — В. Ч.) почала озиратись навкруги і зрештою — пристосувалася”¹⁹⁾.

Як історичні факти, що свідчать про державне “забезпечення” письменників житлом, можна згадати два будинки — “Слово” в Харкові і “Роліт” (“Робітник літератури”) в Києві, що в них жили тільки “благонадійні” письменники. Річ ясна, що “неблагонадійні” туди потрапити не могли.

Але як відчували цю “ласку” “пролетарської держави” навіть такі заслужені “пролетарські” письменники, як Микола Куліш, це видно із спогадів його дружини, написаних і виданих на еміграції. Хоч цей популярний і з добрим становищем драматург-комуніст належав до найбагатших тоді, наприкінці 20-их років, письменників (одержував гонорари з театрів), але й він жив під загрозою матеріальної непевності.

“Скоро настане, старенька, такий час, коли ми й цього не будемо їсти, — сказав він якимось за обідом. —

¹⁷⁾ Це був трохи чи не “Вір революції” того ж таки В. Поліщука.

¹⁸⁾ “Організація жовтневої літератури”, ст. 29.

¹⁹⁾ Та ж його збірка, ст. 32.

Бо ні за що буде купити. Бач, мені абсолютно не дають писати”²⁰).

А як 1934 р. його заарештовано, держава конфіскувала навіть його особисте майно (напр., піяніно), а родину викинула буквально на вулицю. “Зразу ж після мого повернення з Києва (куди вона їздила на побачення з засудженим чоловіком — В. Ч.) нас викинули на вулицю, і ми пробули чотири дні під парканом “Слова”, — пише в спогадах А. Куліш. — Ніхто не наважувався прийняти нас на ніч: знайомі обминали нас здалеку, другим боком вулиці”²¹).

І така матеріальна залежність письменника від держави залишалася в більшовицькій дійсності на весь цей період, як збереглася вона, видима річ, і надалі.

Удержавлені видавничі засоби

Потрібні були українським письменникам друковані органи (журнали), друкарні, папір для видавання їхніх творів, видавничі фонди. А все це було в руках тоталітарної держави. На початку 20-их років на Україні було створено Державне видавництво України, пізніше воно зазнало різних “перебудов”, змінювано його назви, але “державна” суть залишалась увесь час. Пізніше створені кооперативні видавництва “Книгоспілка” в Києві і “Рух” у Харкові теж були, як і вся кооперація, під контролею держави. Півприватні видавництва “Слово” й “Час” в Києві великої ролі не відіграли: “Слово” видало декілька книжок невеликого розміру: “На золотих богів” Г. Косинки, “Кручу” Т. Осьмачки, “Синю далечінь” М. Рильського, “Камену” М. Зерова. “Час” перевидало твори деяких старих українських авторів — О. Левицького, О. Кобилянської й інших.

²⁰) Антонина Куліш. Спогади про Миколу Куліша. (Микола Куліш. Твори. Нью-Йорк, 1955 р. Ст. 407).

²¹) Те ж видання, ст. 431.

Приватні ж видання взагалі були неможливі в цих умовах, і за весь час можна, либонь, відзначити тільки одно таке видання — “Ніч кохання” В. Агаманюка, що якимось добрав тоді спосіб видати це своїм коштом у Дніпропетровському. Але ця книжечка взагалі не пішла на ринок.

“Цензура”

Великі перешкоди мали письменники з боку “цензури”. Правда, “цензури” з такою назвою в СРСР взагалі офіційно не було. Ба більше: певні державні органи стежили за тим, щоб у “совстських” виданнях не було таких “ганебних явищ”, як “цензурні плями” (це можна було бачити в українських виданнях, що виходили в Польщі). Коли я працював у редакції журналу “Зоря” (відповідальним редактором був комуніст І. Ткачук) і ми видали були на десятиріччя “Жовтня” (1927 р.) число з “наклейкою” “Раб розриває кайдани” з Москви, з Головної управи в справах друку при ОДПУ прийшов тривожний запит: чому в надісланому до них примірнику на першій сторінці “біла пляма”? Це зробило переполох у редакції, але потім виявилось, що через недогляд палітурні до надісланого примірника не вклеєно репродукції малюнка.

Але фактично лютішої за більшовицьку цензуру історія цивілізованого людства, мабуть, не знала. Насамперед треба сказати, що “*попередньо цензурувала*” *геть густо все сама тоталітарна більшовицька дійсність*. Чи могло спасти будь-кому на думку в цих умовах подавати на розгляд видавництва чи редакції виразно “антирадянський” твір? І про це прямо говорив В. Затонський:

“Який “щирий”, наприклад, може одверто виступити в радянській пресі, в радянському журналі? Коли б він виступив, тоді всі відповідні установи вчепилися б йому в бороду”²²).

²²) За кн. П. Голубенка “Валліте”, в-во “Орлик”. Ст. 48

Проте й формально в СРСР були й є установи, що їхні функції відповідають цензурним установам царської Росії. Вперше ці установи створено 1922 р. під назвою “Головліт” — на Україні “Укрголовліт”, без дозволу яких не може вийти ні одна книжка в СРСР. У періодичних виданнях — газетах, журналах ролю цензорів виконували відповідальні редактори, що ними могли бути тільки члени партії.

Але з огляду на оту “попередню цензуру”, що її робила сама дійсність, цензорам-редакторам доводилось мати справу переважно з різними деталями, часом навіть з окремими висловами, в гіршому разі з явищем т. зв. езопівщини, що траплялася в опозиційних письменників.

Багато клопоту з такою цензурою мав, наприклад, Г. Косинка, і на це він скаржився майже в кожному листі до мене (листи ці, на жаль, не збереглися). Пригадую тільки один факт: Р. Азарх вимагала, щоб він замінив в “Анкеті” вислів “наступив на образ Христа” висловом “наступив на ікону”, бо, мовляв, перший вислів свідчить про релігійність автора. Збереглися відповідні скарги на цензуру Г. Косинки в його опублікованих листах до дружини. “Не подобається панам-цензорам моя лінія, — писав він у листі з 26. VIII 1924 р. “Іздив до Головліту, — писав він у другому листі, з 9. XII 1925 р. — Будуть читати аж до 15-ого. Мука велика мені з цією книжкою... Принципово дозволяють, але хотять заборонити “Голову ході”, “Анкету” — найкращі з моїх оповідань”.²³⁾ Деякі Косинчині твори не були надруковані через цензурні перешкоди і взагалі пропали (“Фавст”, “Перевесла”). О. Ган згадує в своїй праці “Трагедія Миколи Хвильового”, що його (Хвильового) як редактора “Літературного ярмарку” “без кінця тягали до Укрліту, ЦК партії та інших таких же симпатичних установ.”²⁴⁾ З цензурних же вимог М. Хви-

²³⁾ Цитати подаю за статтею Ю. Бойка в ч. I “Українського збірника”.

²⁴⁾ “Трагедія Миколи Хвильового”. В-во “Прометей”. Ст. 66.

льовий знищив і другу частину своїх “Вальдшнепів”. Цензор-редактор журналу “Радянська література” П. Панч не допустив до друку моєї повісти “Півтора людського” (тоді вона інакше називалася і не мала такої антибільшовицької загострености, як тепер). Показові були зазначки на берегах рукопису, з яких я запам’ятав особливо одну: “Видно вовчий хвіст” (це з приводу невиразної згадки про “прапор кольору стиглої пшениці й неба”).

Звичайно, це тільки мала кількість фактів, що були в видавничій практиці “радянських” видавництв та редакцій, але й їх досить, щоб уявити цензурний тиск на письменників.

Роль “ортодоксальної” критики

Але цензурний дозвіл на видання ще не звільняв письменника від дальшої відповідальности за твір. Держава мала в себе на службі критиків-посіпак, що просто тероризували письменників. “Найвидатнішими” з цих критиків були В. Коряк, С. Щупак, І. Кулик, Б. Коваленко. Роллю цих літературних підганяйлів визначив сам Коряк у передмові до отієї згадуваної вже збірки “Організація жовтневої літератури”. Він пише: “Звичайнісінька газетна замітка, дрібна рецензія, була часом бомбою, що трощила твердині “національної єдности”, розвінчувала “всеукраїнські ідеї”²⁵⁾. І, наприклад, сам він (Коряк би то) у статті “Українська література за п’ять років пролетарської революції”, назвавши Підмогильного, Косинку, Осьмачку, Филиповича (“Зорева”), Зерова, Івченка, Якубовського, Меженка, Дорошкевича, зазначав із властивим йому сарказмом: “Дехто з їх уже ніби й визнає” з ласки своєї, але якось невиразно, дехто вже й працює, але так, як і раніш, бо то, бач, праця фахова, незалежна, нібито, від політичної ситуації”²⁶⁾. Оте глузливе “нібито”,

²⁵⁾ “Організація...” Ст. 3.

²⁶⁾ Те ж видання, ст. 59.

взяте для логічного наголосу в коми, підкреслює не що як залежність цих письменників від “політичної ситуації”. А він же міг ще й “гостріше підходити!” — “Загул, Ярошенко, Савченко — хто вони: вороги чи друзі?” — запитував він провокаційно. І відповідав так же: “Ні те, ні се, — можуть бути ще й людьми... Поживемо — побачимо”²⁷⁾.

Особливо дошкульні були рецензії в центральних органах партії — в московській “Правді”, в українському “Комуністі”, у “Вістях ВЦВК”: це вже був, сказати б, безпосередній голос партії. Коли в “Комуністі” й “Вістях” надруковано негативні рецензії на “Мину Мазайла” (1929 р.), М. Куліш подав спеціальну заяву-протест до Головреперткому НКО, а її копію до АПО ЦК КП(б)У і назвав ці рецензії “політичною екзекуцією”, від якої “рани дуже болять і печуть”²⁸⁾. Але це могли робити тільки такі заслужені комуністи, як М. Куліш (член партії з 1919 р.), якого до того ще підтримував і “нарком” освіти М. Скрипник і який мав безпосередній контакт з генеральним секретарем партії Л. Кагановичем²⁹⁾.

Нераз у ролі літературних “критиків” виступали й прямі носії влади. Коли П. Тичина надрукував уривок “Чистила мати картоплю”, на це “відгукнувся” в одній промові (на харківській обласній партійній конференції) сам голова “раднаркому” В. Чубар, що добачив в образі матері пригноблену під більшовиками Україну. М. Хвильового “прочистив” секретар партії Л. Каганович.

Але й це ще була не найстрашніша критика, — страшною вона стала наприкінці досліджуваного періоду, на початку 30-их років, коли письменників буквально громилі під такими наголовками, як “куркульський агент”, “ефремівщина під машкарою марксиз-

²⁷⁾ Те ж видання, ст. 60.

²⁸⁾ “Твори”, ст. 307.

²⁹⁾ Див. уривки з його записника в “Творах”, ст. 309.

му”. У той час досяг верхів’я в своїй “кар’єрі” Б. Коваленко і інші “комсомольці”, що їх партія випустила на старших письменників.

Тоді ж навіть “ортодоксального” В. Коряка “взяли в роботу”, обвинувативши в протяганні “вульгарного матеріалізму”. Це ж переходило вже в ту “довгу лозу”, що характерна для 20-их років тільки зародково, а на повну міру розгорнулася пізніше, коли попередніх “висуванців партії” громилі наступні “висуванці” тієї таки партії, а цих останніх ще дальші, і наостанку “критики” з’являлись і зникали, як метеори, зник кінецькінцем і Б. Коваленко... Склалося було й так, що почали писати рецензії “бригадами”, боячись індивідуальної відповідальності. Але це вже виходить поза межі моєї теми.

Адміністративні втручання

“Бомбами” (як писав В. Коряк) були критичні рецензії тому, що за ними могли йти “орговисновки”, а ці останні пахли частенько не тільки звільненням із посади чи позбавленням права на гонорар (хоч і це за тоталітарного ладу страшно), — на цю “критику” могли звернути увагу й органи державної безпеки. І на це натякав ще ранній критик-посіпака І. Кулик у згадуваній уже статті “На шляхах до пролетарського мистецтва”. “Хам” упертий, — писав він. — Подавай йому революційне та ще й пролетарське. А як ні — нема пайки. А то ще й гірше: ЧеКа, ДПУ. Бр-р”³⁰⁾.

Досить рано відзначив ці “критичні можливості” М. Хвильовий. У статті, скерованій проти В. Коряка, надрукованій в ч. I журнальчика “Арена” (1922 р.), він умістив епіграму-акростих на Коряка, а в ньому натякнув на те, що цей критик в разі чого може псбігти й з виказом до ДПУ (згадую це, не моючи тут цього видання). Цю “можливість” підтверджують і арешти

³⁰⁾ За текстом зб. “Десять років...” ст. 39.

письменників. Ще тоді, двадцятими роками, були заарештовані: М. Рильський, Г. Косинка, Т. Осьмачка, М. Івченко (в справі СВУ), Л. Старицька-Черняхівська (в справі СВУ); Аркадій Казка заподіяв собі смерть під час спроби його заарештувати. Мене також, тоді ще початківця, аж двічі заарештовувано, двічі brano на допити, двічі “проробляли” в газетах і на зборах, і все фактично без будь-якої конкретної провини з мого боку, а тільки порядком здійснення масового терору. Але й це ще були тільки поодинокі випадки, як рівняти до того, що почалося в 30-их роках, як про це свідчить хоч би матеріял, зібраний у книзі Яра Славутича “Розстріляна муза” (В-во “Прометей”, 1955 р.).

Загально відомо, що письменники, як і всі “радянські” громадяни, були оплутані “сексотством”, як павутиною. До М. Куліша за “сексота” був “приставлений” його особистий друг І. Дніпровський (І. Шевченко), як про це свідчить Кулішева вдова в своїх спогадах³¹). “Сексотом” був голова філії “Плугу” в м. Д-му М. Л. Пізніше він “працював” у цій же ролі в Харкові.

Такі, в основному, були ті конкретні умови, що робили письменників рабами дійсності.

Але кажуги про українську дійсність, мало сказати, що це була тоталітарно-більшовицька дійсність, тут треба ще додати, що це була колоніальна тоталітарно-більшовицька дійсність. У цій дійсності українські письменники були, сказати б, подвійно поневолені — соціально й національно, як той раб-гебрей у творі Лесі Українки “В дому роботи, в країні неволі”. Умови для українських письменників були значно важчі за умови для російських письменників, з-між яких постраждали тоді буквально тільки одиниці (С. Єсенін, Клюєв), а пошани й слави дійшов навіть граф О. Толстой (правда, “дорогою ціною” — мусів похвалити Сталіна в повісті “Хлеб”).

31) “Твори”, ст. 410.

Бо ж УРСР була тільки номінально суверенна, а частина українського народу — за межні східно-українські землі (Кубань тощо), не мала й такого “формального права” на існування, і наприкінці цього періоду (в грудні 1932 р.) там українська література взагалі була заборонена (разом із школою, пресою тощо).

Нещодавно на еміграції опубліковано один невеличкий, але дуже промовистий документ із середини 20-их років, що в ньому, як в оптичному фокусі, відбилася та реальна сила, що фактично керувала культурним життям України навіть тих “ліберальних років”. Це таємне розпорядження ОДПУ низовим органам державної безпеки, виявлене в архіві Чорнуського району на Полтавщині. Його опублікував П. С. Лихо в статті “Советская власть на местах” в “Українському збірнику” Інституту для вивчення СРСР”. Ось текст того документа в не менш промовистому оригіналі (російська мова під час українізації!):

“Сов. секретно. Август м-ц 1925 года. Всем Р. Р. ЛГПУ Лубенского округа. Чернухский район: тов. Л—ий. “История Украины-Руси” идеолога украинского национализма проф. Грушевского признана враждебной и вредной для Сов. власти лженаучной историей. Вопрос о запрете этой книги сейчас рассматривается Правительством СССР и ОГПУ в Москве. А пока предлагаем Р. Р. фиксировать всех тех, кто проявляет интерес к упомянутой книге и ее распространяет среди населения. Информируйте об этом наших с/о и обяжите их усилить наблюдение за такими лицами. Нач. Луб. Окр. Отд. (Двианинов). Упол. ПП ОГПУ (Казанцев)³²).

“Промволяе” цей документ і змістом, і мовою, і прізвищами “гепеушників” (російські). Але його “промовитість” буде ще “яскравіша”, коли згадати, що це було тоді, як самому Грушевському дозволено повер-

32) Інститут для вивчення СССР. “Український збірник” ч. 8 Мюнхен 1955 р. Ст. 147.

нутись на Україну (він повернувся 1924 р.), і він науково працював у ВУАН, а харківський уряд провадив українізацію на підставі постанови XII з'їзду ВКП(б)... Отже, через голову українського уряду всесоюзне ОДПУ стежило за читачами "легального" українського ученого, всесоюзний уряд вирішував долю його праці!

Ще "красномовніший" був факт, коли звернув увагу уряду УРСР на "націоналістичний ухил" комуніста М. Хвильового сам генеральний секретар ВКП(б) Й. Сталін, написавши "приватного" листа генеральному секретареві КП(б)У Л. Кагановичеві (теж виразник "суверенности" українського народу; він же був ліквідатором українізації на Кубані 1933 р.). А наприкінці цього періоду на Україну приїхав П. Постишев, як спеціальний уповноважений Москви для ліквідації українських комуністів (М. Скрипника, а якщо мати на увазі й "непартійних більшовиків", то їх знищено до 9 тисяч, як про це заявив в одній доповіді сам Постишев).

ЕКСПОЗИТУРНИСТЬ ЛІТЕРАТУРНИХ ОРГАНІЗАЦІЙ

Якщо мати на увазі історію українських літературних організацій і груп цього періоду, то можна сказати, що, за винятком, може, тільки ранньої групи альманаху "Музагет" (1918 р.) усі інші — це були експозитурні, урядово-партійні організації. Групу при журналі "Мистецтво" (1919 р.) створив Г. Михайличенко, "Гроно" (1920 р.) й "Вир революції" (1922 р.) — В. Поліщук, "Жовтень" (1921 р.) — М. Хвильовий, — на доручення відповідних органів влади. Ще з більшим правом це можна сказати про більші літературні організації — "Плуг" (1922 р.), що його створив С. Пилипенко, "Гарт" (1923 р.), що його створив В. Блакитний; навіть "Валіте", як це буде видно з дальшого, не могла виникнути спонтанно, не кажучи вже про ВУСПП, "Молодняк" та інші пізніші.

Найвиразніше про експозитурність усіх цих організацій свідчать їхні "універсали", "платформи", програмові заяви тощо. Усі вони крутяться на припоні програми комуністичної партії й приписів влади.

Ось В. Поліщук у своєму "Гроні", згідно з "побажаннями" влади, відкидає "старе": "А старе? Кому потрібне те, що віджило? Для історика"³³).

І висуває принцип: "Пролетаріят ставить трудовий фронт, будуючи й культуру поруч із військовим"³⁴).

Ось група "перших справжніх пролетарських письменників" "Жовтень" (М. Хвильовий, В. Сосюра, М. Йогансен) із своїм "Універсалом до робітництва і пролетарських мистців". "Спаливши весь гній феодальної й буржуазної естетики й моралі і внесеного нею розтління (? — В. Ч.) гниючого трупу, — пишуть не дуже списьменська, але пишномовно ці завзяті-юнаки, — ми, нові поети, ідемо в майбутнє не яко нова генерація на тлі старого мистецтва, а пориваючи всі зв'язки, заперечуючи всі традиції. Однаково одгетькуючи (? — В. Ч.) всіляких неокласиків, що, підфарбувавшись червоним карміном, годують пролетаріят заялозеними формами з минулих століть, і життєтворчих (sic! — В. Ч.) футуристичних безмайбутників, що видають голу руйнацію за творчість, та всілякі формалістичні школи й течії (імажинізм, комфутуризм тощо), оголошуємо еру творчої пролетарської поезії справжнього майбуття"³⁵).

Друга спроба організації "пролетарських" письменників (що в ній теж брав участь М. Хвильовий) — Всеукраїнська федерація пролетарських письменників і мистців, відобразила нігілістичне ставлення тодішнього "українського" уряду (на чолі з Х. Раковським) до української культури: українські письменники були

³³) За виданням "Десять років"... Ст. 31.

³⁴) Звідти ж, ст. 32. "Логіка" останньої фрази типова для цього нездари.

³⁵) За текстом "Десять років"... ст. 65.

в цій федерації тільки “секцією”. Ба більше: члени федерації розуміли свою організацію “не як анархізм даної групи (приклад — вільна спілка вільних людей), а лише як заперезення національного мистецтва” (підкреслено в оригіналі — В. Ч.)³⁶⁾.

Взагалі ця “федерація” — це була вже виразна спроба скувати творчу одиницю кайданами казенщини. Бо в її “деклярації” написано: “Ми категорично заявляємо, що всіх письменників федерації, котрі не будуть придержуватись нашої програми і підуть старими стежками міщанської ідеології або стежками зоологічного націоналізму, будемо виключати з нашого колективу. Коли пролетарський письменник забуде, що він спалив за собою мости феодальної й буржуазної естетики, піде шляхом футуристичних безмайбутників та других формалістичних шкіл буржуазного походження або забреде до декаденства й залізе в нетрі його індивідуалізму, то й такого “товариша” прийдеться відкинути од нашого колективу”³⁷⁾.

“Дуже яскраво” виявлена казенна лінія в спілці селянських письменників “Плуг”. “Платформа ідеологічна й художня” “Плугу” — це просто програмові постуляти комуністичної партії, з її “непримиренністю в боротьбі”, з загостреною “класовістю” тощо. У п. 2 цієї “платформи” читаємо: “Боротьбу ведуть: буржуазія, з одного боку, пролетаріят — з другого. Можна бути тільки по одному боці барикад. Інші класові угруповання мають вибирати тільки з-поміж цих двох. Третього не дано”³⁸⁾.

Таку ж партійність знаходимо й у статуті “Плугу” (напр., параграф 1), у резолюціях 2-го й 3-го всеукраїнських з’їздів і в інших документах та в усій роботі цієї організації.

³⁶⁾ “Десять років”... ст. 67.

³⁷⁾ “Десять років”... ст. 68.

³⁸⁾ За “Десять років”... ст. 73.

Таку ж саму стовідсотково-витриману “партійність” маємо й у відповідних документах спілки письменників “Гарт”. У п. 2 його статуту читаємо: “В основу своєї праці спілка “Гарт” кладе марксістську ідеологію й програмові постуляти комуністичної партії”. А в “роз’яснювальній” статті голови “Гарту” В. Блакитного “Без маніфесту” наведено цілі параграфи з програми партії (див. текст у “Десять років”...)

Не могла не обґрунтовувати своєї діяльності “програмовими постулятами комуністичної партії” й Вільна академія пролетарської літератури (Вапліте), що її заснували “ворохобні” члени “Гарту” (М. Хвильовий, О. Досвітній, М. Яловий) та “Плугу” (І. Сенченко, П. Панч). “Вапліте” утворилася під гаслом письменницької кваліфікації, — відзначає М. Яшук у своїй праці “Десять років української літератури”. — За платформу взято пролетарську ідеологію³⁹⁾. А свої думки в полеміці з супротивниками “ваплітяни” аргументували цитатами з “Комуністичного маніфеста” К. Маркса й Ф. Енгельса, законами діалектики як офіційної філософії, інтернаціоналізмом, Плехановим, Леніним, Сталіним. “Так говорить діалектика, цього вимагає розвиток інтернаціональної класової культури, хога б і в національних формах, — писав О. Досвітній у статті “До розвитку письменницьких сил”, що була надрукована в зошиті першому журналу “Вапліте”⁴⁰⁾.

У статті “Наше сьогодні”, відповідаючи А. Селівановському, що назвав “Вапліте” “шовіністичною”, “ваплітяни” спирались на працю Сталіна “Питання ленінізму”. “Ми ще раз підкреслюємо, що національна культура без класового пролетарського змісту в умовах радянських є омана”, писали вони в редакційній статті. І далі наводили слова Сталіна: “Гасло націо-

³⁹⁾ “Десять років”... ст. 377.

⁴⁰⁾ “Десять років”... ст. 204.

нальної культури було гаслом буржуазним, доки вла-
ду мала буржуазія, а консолідація націй відбувалася
під егідою буржуазних порядків. Гасло національної
культури стало гаслом пролетарським, коли владу
взяв пролетаріят, а консолідація націй стала відбува-
тися під егідою радянської влади”⁴¹). *“Було б дуже
сумно, — писали вони в редакційній статті до ч. 3 “Ва-
пліте”, коли б ми не глибоко вірили, що комуністична
партія — це дійова фортеця вогненного інтернаціона-
лізму”*⁴²).

Посковзнулися “ваплітяни” тільки в тому пункті,
де схрещувалися шляхи розвитку українського народу
із шляхами російського імперіалізму, — в національ-
ному питанні. І не випадково цю їхню “помилку” спо-
стерегла Москва безпосередньо (лист Сталіна до Ка-
гановіча). Внаслідок цього “Вапліте” мусіла виклю-
чити з свого складу навіть своїх членів-засновників,
комуністів — Хвильового, Досвітнього, Ялового, а ті
опублікували відповідну покайну заяву (у “Вістях
ВУЦВК, ч. 280 за 1926 р.). І ось що читаємо в цій заяві:

*“Утворилося таке становище, що український шо-
вінізм став визнавати нас за своїх однодумців, заги-
сляючи нас до єдиного націоналістичного фронту про-
ти партії... Ми не розходимося ні в гому з лінією партії
й визнаємо цілком правильною політику й роботу, що
провадиться під керівництвом ЦК КП(б)У, зокрема
в галузі культурного будівництва. В основу своєї робо-
ти ми кладемо вирішення зервневого пленуму ЦК
КП(б)У”*⁴³).

І хоч президент “Вапліте” М. Куліш хотів навіть
після цього зберегти позірну незалежність групи, як
про це свідчать його тези, збережені в архіві А. Люб-
ченка й опубліковані на еміграції в “Збірнику” “Укра-

⁴¹) За працею П. Голубенка “Вапліте”. В-во “Орлик”, 1948 р.
Ст. 43.

⁴²) За Голубенком, ст. 45.

⁴³) Подаю за “Десять років” ... ст. ст. 205 - 206.

їнської літературної газети” за 1956 р. (“з боку відді-
лу преси жадного командування — лише загальне ке-
рування”), але після виключення цих трьох членів він
одержав від ЦК КП(б)У, під зазначкою “цілком та-
ємно”, таке: “Вказати на неправильність вчинків
фракції “Вапліте” по питанні щодо виключення т. т.
Хвильового, Ялового та Досвітнього зо складу “Ваплі-
те”, не погодивши це питання та не одержавши санкції
на виключення від Центрального комітету”⁴⁴).

Року 1927 “Вапліте” “самоліквідувалася”. Як
відбулася ця “самоліквідація”, це видно з прото-
колу загальних зборів “Вапліте” з 12. I, 1928 р., опу-
блікованого в тім же таки “Збірнику” (ст. ст. 252 —
258). Це сталося після появи в “Комуністі” погром-
ницької статті Ф. Тарана, що стероризувала “ваплі-
тян”. Загальний сенс висловлювань присутніх був та-
кий, що, мовляв, “виходу нам нема” (слова І. Дніпров-
ського). Цей “інцидент” теж свідчить, що й “Вапліте”
була експозитурна організація: коли вона з цієї пози-
ції трохи вийшла, її ліквідували, замінили іншими —
спочатку “Літературним ярмарком”, а потім “Проліт-
фронтом”.

Про пряму участь у цих “перебудовах” урядових
чинників свідчать, між іншим, ляпідарні нотатки пре-
зидента “Вапліте” М. Куліша, з часу ліквідації “Ваплі-
те” (1928 р.), опубліковані в нью-йоркському виданні
його творів.

“18. У Скр-ка. Розмова з коментарями. Стеногра-
фія.

20. Мене покликано до ген. секр. К—ча. Розмова
на щирість.

23. Несподіваний галас з В/преси з наказом зібра-
ти колишніх. Збори й ждання в літбуді”⁴⁵).

Ясно, що Куліша викликали як голову організа-
ції, розмовляючи з ним, як з *гленом партії*, “на щирі-

⁴⁴) “Збірник”. Мюнхен, 1957 р. (дата видання). Ст. 252.

⁴⁵) “Твори”, ст. 309.

рість” (так говорив сам Каганович!). Наказ зібрати “колишніх”, себто членів “Вапліте” означав, що влада турбувалася тим, що з ними зробити, щоб тримати на припоні. На цих зборах, очевидно, й “урадили” створити групу “Літературного ярмарку”.

Не були винятком із цього “експозитурного правила” й “бунтарі”-футуристи на чолі з М. Семенком: і ця група виступала як суто-казенна. Правда, футуристам довелося більше ніж іншим викручуватись. Бо хоч спочатку їхній “тарарам” цілком, як ми бачили, збігався з більшовицьким заходами щодо нищення української культурної традиції, та пізніше їхні “формалістичні вибрики” влада стала трактувати як “буржуазні”. Тож вони, “перебудовуючись” мусіли засудити навіть свого “прабатька” Маринетті, та ще й “вместе с другими футурпредателями, футурсоглашателями, прихлебателями господствующего империализма”, як писав Семенко в своїй російській статті, надрукованій у зб. “Семафор у майбутнє”⁴⁶⁾. Словом, вони мусіли стати “прихлебателями господствующего коммунизма” цілком виразно. А для цього й відбули цілу низку метаморфоз: футуризм - панфутуризм - аспанфуті — “Нова генерація”. Але весь час трималися не якої, а таки “пролетарської ідеології”, а Семенко в своїй програмовій статті “Мистецтво як культ”, надрукованій у журналі “Червоний шлях” ч. 3 за 1924 р., сформулював свою “платформу” так: “*Вівши лєнінізм у мистецтво, ми збудуємо комуністичну політику в мистецтві*”⁴⁷⁾.

Про участь влади в творенні цього угруповання свідчить натяк у листі М. Куліша до А. Любченка з 25. VIII. 1927 р., коли він, згадавши про замір М. Семенка організувати “лівий фронт”, додає: “Я особисто вчуваю в заходах Семенкових “дихання вищого духа”, що йому суб’єктивно не вклоняється, проте об’єктивно

⁴⁶⁾ Цитую за виданням “Десять років”... ст. 108.

⁴⁷⁾ Цитую за “Десять років”... ст. 127.

й мимоволі виконує його волю. Треба вдарити по руках”⁴⁸⁾.

Трудно сказати, що то за “вищий дух”, але це синхронізується з підтримкою футуристів з боку М. Скрипника, який зберіг їх як окрему організацію до кінця досліджуваного періоду і допоміг їм видавати журнал “Нова генерація”. Року 1928 на диспуті в будинку ім. В. Блакитного він ставив їх як приклад організації, утвореної за формальною ознакою.

Не відрізнялася нічим від цих організацій і спілка українських письменників РСФСР, що обслуговувала за межні східньо-українські землі (Кубань тощо), — “Село і місто” (СіМ), з центром у Москві. Це ж голова СіМ-у “ліфівець” Кость Буревій протипоставив гаслу Хвильового — орієнтації на Європу гасло орієнтації на... Росію (у брошурі “Європа чи Росія?”).

“Сількорівський” характер мала українська секція Північно-кавказького об’єднання письменників, що гуртувалася навколо “Червоної газети” в Ростові над Доном.

І нарешті ті організації, що їх створила партія на противагу “неспокійним ваплітянам” наприкінці 20-их років — “Молодняк”, ВУСПП. Чиста партійна опара, що на ній вчинено ці організації, цілком забезпечувала все те, що потрібно було партії, яка вже готувалася потроху до “соціалістичної перебудови”. Наводити відповідні цитати тут уже просто не варто: їх можна уявити й не читавши. Та й ішлося вже до того, щоб різні організації звести до одного знаменника, злити в одну, чи то в вигляді всеукраїнської федерації революційних письменників, як на це натякав ще 1928 р. в своєму покаянному листі з закордону М. Хвильовий, а 1930 р. М. Скрипник у промові на з’їзді спілки “Західня Україна”, чи то єдиної спілки “радянських” письменників.

⁴⁸⁾ “Твори”, ст. 322.

Але це перерішила “всесоюзна ініціатива”: збільшена централізація СРСР призвела до утворення Спільки радянських письменників України, зфедерованої з іншими республіканськими спілками у всесоюзному масштабі. Це сталося на самісінькій межі між досліджуваним і наступним періодами — 1934 р.

Отже, загальне враження від перегляду всіх цих “літторганізацій” під кутом зору їх зв'язку з “владою” не таке вже... веселе. Без такого перегляду можна було б думати, що саме таке “багатство” літературних організацій і свідчило про надзвичайний рух у літературі, про різноманітність течій у ній. Але глибша аналіза показує мертву однуманітність у всій цій різноманітності, і фактично ці організації правили тільки за засіб для влади тримати письменників у своїй області. Не даром ці організації автоматично виключали тих письменників, що провинувались проти влади, а не проти самих організацій*). Себто їхні функції були такі, як і функції “радянських” робітничих професійних спілок — бути тільки засобом державного поневолення робітництва.

Не порушує цих сумних висновків і той факт, що деякі організації боролися між собою (напр., “Плуг” із “Гартом”); вся ця “боротьба” зводилася до того, що вони одна з-перед одної дбали найбільше про те,

*щоб то ближче стати
коло самих (як писав Т. Шевченко),*

щоб доказати більшу свою “ортодоксальність”, більшу близькість до партії.

Звичайно, кажучи це, я маю на увазі об'єктивно-історичну суть цих літературних організацій як цілостей, а не дійсні настрої самих письменників як творчих одиниць.

*) Напр., “Вапліте” виключила Хвильового, Ялового й Досвітнього, “Плуг” — мене, як я був заарештований у справі СВУ.

Несміливі спроби створення неекспозитурних літературних організацій на Україні насправді із стадії спроб так і не вийшли. “Гроно п'ятірне нездоланих співців” — неоклясиків (М. Зеров, М. Рильський, П. Филипович, М. Драй-Хмара, О. Бургарт) ніколи не було організацією у властивому розумінні цього слова. Те саме можна сказати про “Аспіс” (Асоціація письменників), а також народжену з неї групу молодих попутників (В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Г. Косинка), що об'єдналися були спочатку в “Ланці”, а потім “перебудувались” на “Марс” (“Майстерня революційного слова”): вона, ця група, теж не змогла організаційно закріпитись, не мала свого друкованого органу...

Спонтанно виникла була група “Урбіно”, що збиралась приватно у М. Хвильового ще перед створенням “Вапліте”, але її засуджено як “злочин”, “заборонено, розв'язано офіційно на категоричну вимогу голови “Гарту” Блакитного, як про це сказав у своїй промові на організаційному з'їзді ВУСПП-у В. Коряк**).

“ПРИРЕЧЕНІСТЬ” ЛІТЕРАТУРНОЇ ДИСКУСІЇ 1925—1928 РОКІВ

Цікаве це було й знаменне явище в українському літературному житті 20-их років. Це була розпачлива спроба творчих одиниць — найактивніших письменників розірвати мертвуючий стиск лещат тоталітарної більшовицької дійсності, зокрема отих казенних “літ-організацій”, що сковували всяку творчу ініціативу.

У цій дискусії взяли участь майже всі діяльніші учасники тодішнього літературного життя (звичайно, ті, що мали “публіцистичну жилку”), навіть такі “праві попутники”, як М. Зеров, М. Могилянський, П. Филипович, Ю. Меженко. Зачепила вона найболючіші, наболілі в отих тоталітарних умовах проблеми не тіль-

***) В. Коряк: “Організація жовтневої літератури”, ст. 230.

ки письменства, а й усього українського культурного життя.

Розпочала цю дискусію буквально та сама “молодь”, що на початку досліджуваного періоду так завзято “палила” “гній феодальної й буржуазної естетики й моралі”, що “одгетькувала” “всіляких неоклясиків” та інші “непролетарські” напрямки, як це ми читали в “універсали” М. Хвильового, В. Сосюри й М. Йогансена з 1921 р. Сталося те, що його тоді ж таки передбачав С. Єфремов, коли писав: “Кажу — в нашій літературі, нехай як вони, молоді літерати, од неї “одгетькуються” та одхрещуються. Од себе не втечеш, з власної шкури не вискочиш. Талановитіші з молодого покоління роблять таки спільне з старшими діло і, надія в Бозі, до чогось доробляться. Принаймні хоч, може, до того, що їм самим зробиться незахисто серед пропльованої атмосфери і зрозуміють вони, що розмінюватись на забивання “кілків” річ взагалі непоплатна, що серйозніше буде на прочищеному будувати місці, аніж серед пустині, що бути самому собі предком, далєбі, не таке вже й почесне становище”⁴⁹⁾.

Першим виступив “дискусійно” М. Хвильовий, відгукнувшись на ст. Гр. Яковенка “Про критиків і критику в літературі”, надруковану в додатку до “Вістей ВЦВК” “Культура й побут” (ч. 17 за 1925 р.). Відповів Хвильовому, та й далі не раз відгукувався на його статті - “намфлети” С. Пилипенко як другий головний учасник дискусії. Але не Пилипенкова “ортодоксальна” позиція була знаменна для дискусії, а таки Хвильового, що був ініціатором “нового”. Це ж він засудив “писаризм” як заміну справжньої творчості, він вимагав кваліфікації від письменників, він заговорив про потребу вчитися в Європі, а не наслідувати Москву, що її він назвав “центром всесоюзного міщанства”. І подібні справи, що від них люди мали таке враження,

⁴⁹⁾ “Історія українського письменства”, II, ст. 422.

геначе в зачиненому приміщенні розбито шибку і впушено свіжого повітря, як висловився М. Зеров на диспуті в Києві 24. V. 1925 р.

Багато тоді прокинулося надій, бадьоріше загомоніли в своїй творчості письменники... І що ж? *Навіть найсміливіші з дискутантів крутилися на тому самому фатальному припоні: “питання обговорювалося з погляду клясової ідеології, як підсумував дискусійну позицію М. Яшек у своїй передмові до бібліографічного нарису про дискусію”⁵⁰⁾.*

Справді бо. От Хвильовий виступав проти “плучанського” “масовізму” і побивав його тим, що той “масовізм”, мовляв, “творить дрібнобуржуазну ідеологію”, “ідеологію столипінських одрубів”⁵¹⁾. О. Досвітній захищав неоклясиків тим, що вони, мовляв, “як творча інтелігенція, не були абсолютними ідеологами буржуа, а лише клясовою прослойкою (? — В. Ч.), що хутчіш переймає завдання тої кляси, яка прагне до безклясовости, до знищення цієї прослойки, що завжди тяжіла над нею, як теж над частиною наймитів, хоча й інтелігентної праці”⁵²⁾.

Орієнтацію на “психологічну Європу” Хвильовий, кінець кінцем, умотивував тим, що “*носієм... психологічної Європи і є сама партія*”, як він написав у своєму листі до “Комуніста” з 1926 р.⁵³⁾ свій протест проти тиску Москви і гасло “Геть від Москви” він ґрунтував на *інтернаціоналізмі і рівності всіх народів у конституції СРСР. У неопублікованій через заборону статті “Україна чи Малоросія?”* він прямо покликався на конституцію СРСР і заявляв:

“Коли якась нація (про це давно вже й не раз писалось) виявляє свою волю на протязі віків до вичтлення свого організму як державної одиниці, тоді вся-

⁵⁰⁾ “Десять років”... ст. 315.

⁵¹⁾ За Яшеком, ст. ст. 421 і 189.

⁵²⁾ Стаття “До розвитку письменницьких сил”. Цитую за “Десять років”... ст. 203.

⁵³⁾ “Десять років”... ст. 216.

кі спроби так чи інакше затримати природний процес, з одного боку, *затримують оформлення класових сил* (sic! — В. Ч.), а з другого — вносять елемент хаосу у світовий загально історичний процес”⁵⁴).

Отже, він домагався самостійності України в ім'я офіційної ідеології — отого “оформлення класових сил”, дарма, що історично процес мав відбуватися навпаки: розвиток класової боротьби розбивав єдність нації, а солідарність клас її зміцнювала. Недаром теоретики національного визволення завжди висували гасло: “Нація понад класами”. Але реалістична в своєму імперіалізмі Москва такій казуїстиці не повірила. І на такі висловлювання Хвильового звернув увагу сам генеральний секретар ВКП(б) Й. Сталін. Він написав листа до секретаря КП(б)У Л. Кагановича, а в тому листі “пояснив”, що таке “справжній” інтернаціоналізм і рівність націй. Як виявилось, той “справжній інтернаціоналізм” був прямим запереченням *інтернаціоналізму* Хвильового. “В той час, — писав Сталін, — коли західно-європейські пролетарі й їхні комуністичні партії повні симпатії до “Москви”, цитаделі міжнароднього комуністичного руху й ленінізму, в той час, коли західно - європейські пролетарі з захопленням дивляться на прапор, що повіває над Москвою, український комуніст Хвильовий не має нічого іншого сказати на користь “Москви”, крім того, як закликати всіх українських діячів до втечі від “Москви” яко мога швидше. І це називається інтернаціоналізмом?!” — патетично запитував генеральний секретар ЦК ВКП(б)⁵⁵).

У зв'язку з цим листом Сталіна Л. Каганович на червневому пленумі ЦК КП(б)У (1926 р.) “взяв у роботу” гарячого дискусанта Хвильового, з тієї ж таки “класової позиції”. “Хвильового губить втрата класо-

⁵⁴) Подаю за працею О. Гана “Трагедія Миколи Хвильового”. В-во “Прометей”, ст. 44.

⁵⁵).. Подаю за статтею А. Хвилі “Куди ведуть дороги шведських могил?” “Життя й революція”, кн. VIII - IX за 1933 р., ст. 71.

вої мірки, втрата класової самосвідомости, втрата класового підходу, — казав він. — Звідси його постановка питання відносно “Москви”... І підказав Хвильовому думку “самому себе рятувати”⁵⁶).

Хвильовому нічого не залишалось, як скористуватись цією “порадою”, і він написав покаянного листа до “Комуніста” (з 22. II. 1928 р.), а в тому листі “*віддавав себе на милість* (? — В. Ч.) *своєї компартії і її Центрального комітету*”⁵⁷).

Щиро написав він цього листа чи ні (О. Ган вважає, що “в ньому місцями пробиваються щирі почуття”⁵⁸), — факт той, що й цього ворохобного письменника більшовицька дійсність скрутила тугіше. Датою цього листа М. Хвильового фактично закінчилася й ця дискусія, закінчилася повним розгромом всього “нового руху”. Та інакше вона й не могла закінчитися: з огляду на ті умови, за яких ця дискусія виникла, вона задалегідь була “приречена” на неуспіх.

ХАРАКТЕР “ПИСЬМЕННИЦЬКИХ КАДРІВ”

Для літературного життя досліджуваного періоду мав певне значення й особовий склад “письменницьких кадрів”, як тоді висловлювались. Загартовані й досвідчені письменники внаслідок поразки української визвольної боротьби емігрували (В. Винниченко, С. Черкасенко, О. Олесь, М. Вороний, В. Самійленко й ін.), ті одиниці з них, що залишилися (Л. Старицька - Черняхівська, С. Васильченко), мусіли замовкнути, “ні місця собі не знаходячи, ані резонатора в звичному читальницькому гурті, ані просто навіть технічних засобів”, як констатував критик-сучасник⁵⁹). Ті молодші українські письменники, що вийшли на літературну арену під час революційних подій 1917 - 1920 років (Л.

⁵⁶) Звідти ж.

⁵⁷) “Десять років”... ст. 210.

⁵⁸) “Трагедія Миколи Хвильового”, ст. 62.

⁵⁹) С. Єфремов: Історія українського письменства, II, ст. 338.

Загул, Я. Савченко), поволі “притосовувались” до більшовицьких умов так, як їх підганяли І. Кулик, В. Коряк та інші “ортодоксальні” критики.

Але найприкметнішою для “літературних кадрів” того часу була *нова молодь*, що її влада витягала з робітничої та селянської гущі (переважно з останньої, бо робітництво на Україні було зросійщене). І ця молодь, за окремими винятками (В. Підмогильний, Г. Косинка, Т. Осьмачка), могла напочатку й безкритично піти назустріч усім “побажанням” влади й партії та “бешкетувати” в літературі так, як того треба було отому владущому “дуумвіратові”. Річ ясна, що це “бешкетування” могло бути скероване тільки проти “старого”, тільки проти “буржуазії”. В. Винниченко порівняв був якесь це “бешкетування” з крутаниною собакою на ланцюгу — в певних, дозволених межах. Вона ж таки, та молодь, дуже охоче згоджувалася зразу створити “справжню пролетарську літературу”.

І влада ніби свідомо дбала про те, щоб не допускати цю молодь до “постаріння”, себто до вироблення на справжніх, свідомих своїх завдань письменників.

Так, використавши для боротьби з старшими українськими письменниками т. зв. “перших хоробрих” (В. Еллан-Блакитний, В. Чумак, А. Заливчий), влада відсунула їх незабаром у тінь (бо то ж були все таки колишні “боротьбісти”), а натомість висунула другу молоду “плеяду” “пролетарських письменників”: *М. Хвильового, В. Сосюру, М. Йогансена*. Коли ж і ці трохи “вилюдніли”, збунтувавшись проти мертвої атмосфери (повстання “Вапліте”, літературна дискусія), партія створила “Молодняк” (1927 р.), що заявив устами О. Кундзіча: “Молодь не визнає більше літературного “домострою”... Звичайно, мова тут була не про фактичний “домострой” тоталітарної дійсності, а про виступи М. Хвильового. І “бунтар” Кундзіч ударив саме по ньому, знайшовши в його “листах” “дрібно-

буржуазну ідеологію”, боротьбу дрібної буржуазії “за ідеологічне обґрунтування свого права на існування”⁶⁰).

І хоч це покоління фізично старілось, але й до кінця досліджуваного періоду це була все ще молодь, люди до 30 здебільшого років. М. Скрипник на диспуті 1928 р. казав: “Великі зміни відбулися за 10 років революції. І в цій залі не знаю, чи є присутній хоч один із представників старої української літературної генерації. Ледве чи є. Тут усе представники нової генерації”. І ще раз повторив: “Основна маса наших літературних творців, шукачів на мистецько-літературному терені — це нова генерація, молодь”. І він же відзначив її рабську упокореність режимові: “Дуже характерною рисою більшої частини наших письменників є те, що всі вони хрестяться по-радянському, всі вони заявляють, що стоять на платформі радянській, всі хочуть бути пролетарськими письменниками. (Підкреслення моє — В. Ч.).

Недаром Г. Епик на партійній чистці навіть уже в 30-их роках назвав усіх тодішніх письменників початківцями.

ЗНЕВАЖЕНА ПИСЬМЕННОЦЬКА ГІДНІСТЬ

Тоталітарно-більшовицька дійсність принижувала людську гідність письменників, морально їх знецінювала. Ось як охарактеризував на початку 20-их років це становище С. Єфремов у своїй “Історії українського письменства”, виданій закордоном у Німеччині 1923 р.: “Літературне наше життя за останні роки минало — та й тепер ще минає — так болюче, так нерівно, з такою наругою й так дошкульно для людей, що звикли вже здавна брати в ньому безпосередню участь — що часто криком хотілося кричати чи то з болю та

⁶⁰) Подаю за виданням “Десять років...”, ст. 212-213.

образи за письменство, чи то на осторогу письменникам⁶¹⁾.

І таке моральне становище письменника залишалося впродовж усього періоду. Багато є даних, які свідчать, що й ота “молодь” не зовсім легко “хрестилась по-“радянському”. Не одному з них, особливо справжнім талантам, доводилось переживати це як справжні душевні муки. Досить тут згадати хоч би оті Кулішеві “рани”, що “дуже болять і печуть”. Про такі його переживання не раз згадує й його дружина Антонина Кулішева. “Коли Микола приходив додому після ворожої критики, — пише вона в спогадах, — я, одчиняючи йому двері, зразу бачила по обличчі, що настрої у нього страшний. Значить, нічого не треба питати... Микола тоді йшов до свого кабінету, де йому назустріч кидався Джой... У такі моменти Микола часто казав уголос: “Джой, мій гарний пес, нас б'ють!”⁶²⁾.

А раз, у вужчому колі друзів, він вибухнув просто розпачливим криком.

“Одного вечора після злої критики на “Патетичну сонату” вони (Дніпровський і Яновський — В. Ч.) прийшли провідати Миколу, — згадує А. Кулішева. — Я подала вечерю. Микола запропонував гостям чарку. Вони не відмовилися, бо були, як і він, поденервовані й злі. Після першої-другої чарки при столі, огірчений і ображений Микола розпалився, і я бачила, як у нього душа накипіла від образ та розчарувань. Він не говорив, а кричав, що хоче жити й творити вільно, а йому не дають, що він буде боротися до кінця... Тоді я почула серцем, що цей кінець недалекий. Я хотіла його спинити, я просила його заспокоїтися, просила не кричати. Дніпровський завважив мені: — Не заважайте! Хай висловиться! Йому буде легше...”⁶³⁾.

61) “Історія українського письменства”, II, ст. 337.

62) “Твори”, ст. 407.

63) “Твори”, ст. ст. 413 - 414.

Згадку про Дніпровського я не випадково теж навів тут. Вона нам свідчить про те, що й такий “крик душі” письменників, навіть у вузькому колі друзів, не міг бути... непочутим. І Дніпровський (І. Шевченко) був другом М. Куліша з молодих літ, але раз, випивши, він признався Кулішеві, що був “приставлений до нього як сексот”⁶⁴⁾.

Чи може бути більше знуцання з людської й письменницької гідності?! А Куліш же був ще й *партійцем*, себто людиною морально *відповідальною за самий цей режим*.

А якого пониження зазнав другий *партієць*, творець цієї системи М. Хвильовий, що мусів сам себе обпльовувати, пишучи “покаянно” проти “хвильовизму”!

І це, напевно, його переживання відбиті в переживаннях мистця Чаргара (“Сантиментальна історія”). Ось як це показує Хвильовий у розмові Чаргара з Б'янкою:

“Чаргар не міг підібрати слова і змовк. Потім зупинив мене, подивився уважно мені в очі й сказав тихо:

— Тобі можна довірятись?

— Що з тобою? — здивовано кинула я.

— Я тобі вірю, — сказав він і схопився руками за голову. — Ах, Б'яно! Якби ти могла зрозуміти мене! Ну, навіщо?.. Ну, навіщо ці комуністи, ці ячейки, ці профспілки й тисячі інших організацій? Боже мій, ну навіщо? Я задихаюсь! Я їх зовсім не хочу чіпати — Боже спаси! Хай вони завойовують цілий світ. Але при чому ж тут я? Чому я повинен кожної хвилини озиратись і повинен слухати ці мітинги? Боже мій, як я хотів би, щоб вони зовсім не знали про моє існування!

Чаргар іще раз у розпучі схопився за голову і змовк. Я подивилась на нього. Він плакав”⁶⁵⁾.

64) Там же, ст. 410.

65) Микола Хвильовий: “Осінь”, Державне видавництво України. 1928 р., ст. ст. 321 - 322.

Ця тоталітарна більшовицька система призводила й до того, що письменники мусіли сахатися, ба й обпльовувати своїх же таки недавніх друзів чи членів їхніх родин.

“Гроші мені довелося позичати, — пише А. Кулішева про своє становище після засудження її чоловіка. — Але ніхто не наважувався мені допомогти. Одні (як, напр., Яновський) були смертельно перелякані навіть моєю візитом, інші (як, напр., Бажан) відповідали, що не можуть позичити”⁶⁶).

Не можна не відзначити й того, що серед письменників було поширене т. зв. “дворушництво”, сама їхня творчість була здебільшого виявом цього ганебного явища.

КІНЦЕВІ КОНВУЛЬСІ ПЕРІОДУ 20-их РОКІВ ЯК ПЕРЕДЗНАКИ НАСТУПНОГО

Після ліквідації дискусії й упокорення “валлітян”, “партія й уряд” ще виразніше взялися “керувати” літературою й мистецтвом, взявши на увагу моменти ідеологічно - політичний, організаційний і теоретично - творчий.

Сам Хвильовий, мабуть, уже не без зв'язку з “диханням вищого духа” закликав у своєму листі “всіх своїх літературних однодумців сприяти утворенню федерації радянських письменників, себто сприяти утворенню єдиного фронту проти буржуазних культурників”⁶⁷).

Року 1929 цих українських “буржуазних культурників” “повизбирувано” по всій Україні, щоб створити процес СВУ — 45 обвинувачених на чолі з С. Єфремовим, а в ролі “свідка” на цьому процесі фігурував і головний “оклигник Європи” та “спокусник” Хвильо-

⁶⁶) “Твори”, ст. 427.

⁶⁷) “Десять років”... ст. 211.

вого М. Зеров. Року 1930 М. Скрипник, виступивши на з'їзді спілки письменників “Західня Україна”, казав: “Наші з'їзди письменників перевіряють свій перший рік п'ятирічки... і перевіряють клясові ознаки ставлення до переведення роботи”... Перед письменниками він поставив завдання “виявити патос соціалістичної творчості у справі перебудування країни, знайти шляхи, образи й форми відповідно до тих величезних процесів, де беруть участь мільйони”...⁶⁸).

Отже, вже й “форми” мали бути “знайдені”!

Крім того, він уважав потрібним попередити, що “ніякого відгуку не знайде в нашій країні почуття занепадництва, хоча б і виявлені в найхудожнішій формі. Занепадницькі почуття невластиві сучасній добі, чужі пролетарській клясі й мільйонам, що під керівництвом і проводом пролетаріату перебудовують своє життя й життя цілої країни. Питання соціальної барикади в літературній творчості, політичного наступу на ворогів радянської влади, на тих, хто тягне в болото й нахиляє до примиренства з ворожими силами, особливе завдання — знайти художні шляхи боротьби з ворожими силами, активно шукати їх — це є завдання вашого з'їзду і кожного письменника зокрема”⁶⁹).

Отже, казенний “патос”, казенний “оптимізм” у той час, коли в країні шаліла вакханалія “суцільної колективізації”, коли насувалася примара страшного голоду... А крім того, письменники повинні були “активно шукати” “ворогів”, себто бути виказниками, ба й виконувати ролю... ДПУ. Бо Скрипник далі сказав: “Але не все виявляється через ДПУ. Дещо залишиться виявити й самим письменникам. Цю роботу треба зробити”. Він же сказав уже й про те, що “дехто думає, чи не треба було б переглянути резолюції ВКП(б) з 1926 р.

⁶⁸) Микола Скрипник. Статті й промови, т. II, ч. II, ДВОУ, 1931 р. Стор. 74.

⁶⁹) “Статті й промови”, ст. 76.

і резолюції КП(б)У з 1927 р., щоб заново встановити єдину лінію розвитку”⁷⁰).

І партія, справді, незабаром “переглянула” свою політику в літературі, а її “мудрий” генеральний секретар Й. Сталін, на спілку з відданим йому старим “пролетарським” письменником М. Горким, висунув обов’язкову для всіх “радянських” письменників (а не тільки “пролетарських”) методу “соціалістичного реалізму”. Це поклато край будь-яким шуканням не тільки в царині змісту, а й у царині форми.

А як одночасно з цим на Україні докорінно змінено й “ленінсько - сталінську національну політику”, бо проголошено “місцевий” (український) націоналізм “головною небезпекою”⁷¹), то цим і створено “найсприятливіші” умови для “роботи” в літературі і ДПУ, і “самих письменників” в дусі отих “директив” М. Скрипника. До того ж іще ЦК ВКП(б) надіслав на Україну для керування цією “роботою” свого секретаря П. Постишева, і той насамперед “натер віхтем широку спину” самого Скрипника, що за нею наче б то ховались усякі “націоналісти”.

У цій атмосфері заподіяв собі смерть найактивніший письменник досліджуваного періоду Микола Хвильовий (13 травня 1933 р.), а за його прикладом те саме зробив і сам М. Скрипник (6 липня 1933 р.).

Після цього почалося вже масове фізичне нищення українських письменників, уже членів єдиної на всю Україну Спілки “радянських” письменників України, зфедерованої на базі збільшеної централізації СРСР з

іншими республіканськими спілками письменників. Таке організаційне “упорядкування” літературного життя в усьому СРСР зроблено на першому всесоюзному з’їзді “радянських” письменників у березні 1933 р.

І це був кінець досліджуваного періоду. Хоч цей період таки був “ліберальніший” супроти наступного періоду 30-их років і, взагалі беручи, українська культура здобула тоді чимало успіхів (розвиток української школи, театру, української літературної мови), але для творчості письменників і тоді були — як це ми бачили — згубні умови.

Як ці важкі тоталітарно - більшовицькі умови позначилися на творчості тодішніх видатніших письменників, про це буде мова в наступній частині цієї праці.

⁷⁰) “Статті й промови”, ст. 78.

⁷¹) 19. XI. 1932 р. пленум ЦК КП(б)У ухвалив таку резолюцію: “Великодержавний руський шовінізм є, як і раніш, головна небезпека в масштабі всього Радянського Союзу і всієї ВКП(б). Але це ніякою мірою не суперечить тому, що в деяких республіках СРСР, а особливо на Україні, в даний момент, головну небезпеку являє собою місцевий український шовінізм, що змикається з імперіалістичними інтервентами”. Подаю за статтею А. Хвилі “Куди ведуть дороги шведських могил?” «Життя й революція», кн. VIII - IX, 1933 р. Стор. 63.

ТВОРЧИСТЬ УКРАЇНСЬКИХ ПИСЬМЕННИКІВ

20-ИХ РОКІВ

“Перші хоробрі”

Вислів цей взято з вірша В. Еллана (Блакитного), з його рядків

*Ми тільки перші хоробрі —
Мільйон підпирає нас.*

Їх було небагато, цих перших українських “радянських” письменників, четверо тільки: А. Заливчий, Г. Михайличенко, В. Чумак, В. Еллан (Блакитний). І насправді з них не були “перші хоробрі”. Навпаки, це були ті перші з-між активних учасників української визвольної боротьби (“боротьбисти”), що рано усвідомили “безнадійність” цієї боротьби і перейшли на “радянську платформу”, щоб мати хоч якусь легальну можливість для праці. Написали вони теж небагато, бо й жили недовго: А. Заливчий загинув під час громадянської війни, Г. Михайличенка й В. Чумака розстріляли білогвардійці, В. Еллан помер 1926 р.

Загально про їхню творчість можна сказати, що вони, скорившись історії, прийнявши оту “радянську платформу”, либонь, таки щиро (як це психологічно й можливе в прозелітів), вдарили у “високий тон пролетарського письменства”, згідно з прислів’ям “на чийм возі їдеш, того й пісню співай”. У всякому разі в їхніх творах нема суперечности між ідеологією й естетикою, як це ми побачимо в інших, пізніших “радянських письменників”.

Значнішу спадщину залишили два з них — В. Еллан та В. Чумак. Єдина Елланова збірка поезії звалась “Удари молота і серця”, і ця збірка, з одного боку, засвідчила оту єдність комуністичної ідеології, патетики революційної боротьби й естетики, а з другого — великий його поетичний хист. С. Єфремов мав рацію, на-

писавши про його поезію так: “Голос у нього гучний і дужий, але діапазон вузький... Стукіт молота, справді, причувається в твердих, лаконічних, вистуканих неначе строфах... Що ж до серця, то даремно його й згадано в наголовку: його й познаки не знайдемо в Еллана”⁷²).

Така сама перевага “патетично - революційної” фрази наявна й у творчості В. Чумака (посмертна збірка “Заспів”, 1920 р.), у його “гімнах червоному теророві” (“ми гімни тобі заплели, червоний тероре”). Але той же Єфремов відзначив не в негативному розумінні “понуру упергість вислову” в оцій Чумаковій поезії:

*Риемо — риемо — риемо
Землю, ненаже кроти;
З кутів плазуємо зміями,
Сіємо — сіємо — сіємо
Буйні зервоні цвіти...⁷³*

Але сила Чумакового хисту не так, може, в цих “революційних” поезіях, як в інтимно-ліричних, у таких, як от “Несли твою труну”, “Сьогодні ходив на могилу матусі”. Але й ті, і ті його поезії разом свідчать, що з нього міг би розвинутися неабиякий майстер, якби білогвардійці не обірвали рано його життя (йому було тоді тільки 19 років).

Усіх “перших хоробрех” більшовики пізніше, під час “ідеологічного чищення” свого ж таки “радянського” письменства “викинули були з історії”, бо для них, як носіїв російського імперіялізму, ці письменники-“боротьбисти” були все таки більше українськими, ніж “пролетарськими”. Навіть пам’ятник, поставлений В. Елланові в Харкові, знищили. Але після смерті Сталіна їх тепер реабілітовано: в Києві видано збірку Чумакових поезій, а Елланові дано “індульгенцію”. “Пи-

⁷²) “Історія українського письменства”, II, ст. 378.

⁷³) За Єфремовим, ст. 379.

шучи історію 20-их років, — казав Л. Новиченко на IV пленумі ЦК Спілки “радянських” письменників України (січень 1957 р.), — ми не дамо індульгенції М. Хвильовому, гіршим п’єсам М. Куліша, не будемо вихваляти роман “Місто” В. Підмогильного. Але зовсім інше — постать В. Блакитного, який, складними шляхами прийшовши до комуністичної партії, став переконаним радянським поетом-комуністом⁷⁴). Не “реабілітовано й Г. Михайличенка, як це видно з доповіді М. Бажана на четвертому з’їзді СРПУ (10 - 14 березня 1959).

Творчість Миколи Хвильового

Виступивши як поет офіційно “першого привозу пролетарської літератури”, М. Хвильовий, як і “перші хоробрі”, став був у горду позу *погинага пролетарської, комуністичної літератури*, “одгетькував” та “палив увесь гній феодальної й буржуазної естетики й моралі” (“Наш універсал”...). Видав він тоді дві невеличкі збірки поезій: “Молодість” (1921 р.) та “Досвітні симфонії” (1922 р.) і одну поему — “В електричний вік” (1921 р.).

У другій своїй збірці він проголосив пишномовно, з церковнослов’янізмами: “Аз сем робітник”. Той, мовляв, поет, що

*“...із жовтоблакиття перший
на фабригний димар зліз (? — В. Ч.)*

Але не в поезії хист Хвильового виявився, а в прозі, що на неї він незабаром перейшов. Його проза — це новелі (чи “етюди”, як він часом їх називає) і дві більші речі — “Повість про санаторійну зону” та незакінчений роман “Вальдшнепи” (другу частину він знищив сам, як про це й повідомив у листі до редакції “Комуніста”). Ці його прозові твори були видані в збірках

⁷⁴) “Літературна газета”, ч. 30, з 16 квітня 1957 р.

“Сині етюди” (1923 р.), “Осінь” (1922—1923 рр.), “Твори”, т. I і т. II (1928—1929 рр.), “Молоді шахтарі” (1931 р.). Збережена частина роману “Вальдшнепи” була друкована в журналі “Вапліте” ч. 5 за 1927 р., а потім передрукована на еміграції (в Австрії, 1946 р.). Були друковані тільки в “Універсальному журналі” (Харків) “Мисливські оповідання добродія Степчука”. Є згадки⁷⁵⁾ про його драму “Товариш Старк”, але мені її не доводилось бачити.

І в своїй поезії, і в прозі Хвильовий спочатку виступив був як патетично-революційний романтик. “Я, пробачте за вольтер’янство, я... романтик”, писав він у “Вступній новелі” до “Синіх етюдів”⁷⁷⁾. З ідеологічного боку він визначав свою романтику як “романтику вітаїзму”.

Але цей його романтизм з самого початку був якийсь роздвоєний, заборсаний. Так, з одного боку, він ідеалізує “вольницю” (його слово) громадянської війни, з більшовицьких, ба й анархістичних позицій, мріє про “загірну комуну”, а з другого — вигадує якусь “голубу Савойю” — Україну, уявляє її минуле, зокрема “Шведські могили” романтично прикрашеним, навіть ідилічним.

Ось до першого:

“Пам’ятаєш? Стоять ешельони, а паровик так задумано шипить. Їдемо в дикі, замріяні степи, де никає тривога, невідомість, де цілі провалля журби й радості. Станція, ще станція, і семафори, і степи... Тоді не було порожнегі” (“Заулок”, підкреслення мос — В. Ч.)⁷⁷⁾.

“Але романтика така, — каже один персонаж із новелі “Синій листопад”: — Я закоханий в комуну (підкреслення мос — В. Ч.). Про це не можна казати

⁷⁵⁾ В. Барагура. Микола Хвильовий. Львів, 1933 р. ст. 61.

⁷⁶⁾ Твори І. ДВУ. Харків. 1927 р. Ст. 10.

⁷⁷⁾ “Твори”, I, стор. 284.

нікому, як про перше кохання... Це ж роки, мільйони років! Це незабутня вічність!”⁷⁸⁾

А ось до другого:

“Про що розповім тобі? Чи розкажу тобі, як співають наші дівчата біля Шведських могил, коли пісня з буряків, як сіроока жура, як геніяльний Леонтович у бур’янах мого степового краю? Чи розкажу тобі, як повільною ходою бредуть круторогі воли з молочної ферми?” (“Арабеска”)⁷⁹⁾.

Таких, а може, ще й яскравіших цитат у тому й тому дусі можна б понавиписувати з текстів Хвильового більше. Але й це ще не вичерпує суперечностей у його романтизмі. Він же, визнаючи, з одного боку, комуністичний інтернаціонал, з другого — висунув ідею “азіатського ренесансу”, що в ньому приділив головну, месіаністичну роллю своїй рідній країні — Україні, власне, “Лівобережжю”, але на *золі з пролетаріятом*.

Недоречність цього месіанізму в Хвильового відзначив ще С. Пилипенко, назвавши його “молодечим запалом”. “Надання напівграмотній Україні, де ми ще з плянами ліквідації тієї неграмотності пораємося, месіаністської ролі, — писав він у ст. “Проблема організації літературних сил”, — все це молодечий запал, а не реальні продумані перспективи”⁸⁰⁾.

Та й сам Хвильовий усвідомлював розбіжності між романтичним уявленням про “загірну комуну” та живою “радянською” дійсністю, що незабаром після громадянської війни набрала вигляду НЕП-и.

“Марія думала ще про глухі заулки нашої республіки, де ввечері молодь співає “Інтернаціонал”, а вранці йде робити на глітая” (“Синій листопад”)⁸¹⁾.

А замість сподіваного “азіатського ренесансу” “за-

⁷⁸⁾ “Твори”, I, ст. 153.

⁷⁹⁾ “Твори”, I, ст. 309.

⁸⁰⁾ “Десять років...” Ст. 174.

⁸¹⁾ “Твори”, I, ст. 168.

шуміла модернізована тайга азійщини” (“Сантиментальна історія”) ⁸²).

Гостро відчував він також суперечність між його романтичним уявленням про “більшовицьку Україну” (“*І люблю її — більшовицьку Україну — ясно і буйно*”; “Шляхетне гніздо”) і справжньою дійсністю в СРСР, де його ж таки комуністична партія заходила вже збирати “землі руські”, де його “голуба Савойя” знов стала “Малоросією”.

Отже, цілий клубок суперечностей, і їх дослідники не легко розплутувати.

Але в дальшій діяльності Хвильового найбільшу роль відіграли суперечності між романтичними ідеальними уявленнями та реальним життям. Ці суперечності наростали в його свідомості дедалі більше, дедалі трагічніше. В якій мірі ці його романтично-революційні уявлення про “загірню комуну”, про “більшовицьку Україну” були й напочатку щирі, прозелітські (він же був теж не зовсім більшовик у минулому — був “укапістом”, як про це свідчить О. Ган⁸³), а в якій — тією “піснею”, що її він мусів був “співати”, сівши після поразки української визвольної боротьби на більшовицький “віз”, трудно сказати. Можливо, що тут було перемішане те й те. Але отой його більшовицько-анархістичний романтизм досить рано став перетворюватись на бойовий український “реалізм”, на свідому боротьбу за реальні інтереси українського народу, на “український націоналізм”. Був це, видима річ, “оборонний націоналізм”, як його (взагалі, а не відносно Хвильового) часом називав Сталін, а за ним і Скрипник, тобто націоналізм, що його викликав до життя російський імперіялізм. Ці ідеї виразно виступають і в його полемічних писаннях (“памфлетах”), і в пізніших творах, особливо в романі “Вальдшнепи”, зокрема в знищеній його частині. Такі погляди висловлює Аглая, а з нею

⁸²) “Осінь”, 1928 р. Ст. 273.

⁸³) “Трагедія Миколи Хвильового”, ст. 30.

згоджується й alter-ego автора — Кармазов. “Справа в тому, — каже Аглая, — що український націоналізм не дає і не дасть спокою твоєму російському мракобесію”⁸⁴).

Одночасно Хвильовий став либонь, відходити також і від урядово-партійної доктрини — марксизму-ленінізму, зокрема від світоглядového матеріалізму. Можливо, що це останнє сталося в нього (як і в багатьох інших “радянських” громадян) суто-психологічним робом: йому, як людині чуттєвої натури, просто настобісіла “Марксова борода”, що буквально не давала людям жити. Не маючи виразних свідчень щодо цього, ніяких прямих його в цьому розумінні висловлювань, ми, проте, маємо в його текстах деякі натяки, які свідчать про відсутність у Хвильового пістету й до “Марксової бороди”, і до всіх інших казенно-теоретичних приписів. “Нехай і так, — думає Кармазов. — Нехай Аглая має рація, що Маркс — чужорідне тіло для України”... “Бо, справді, хто сказав, що Маркс є вічний прапор прогресу?”⁸⁵).

Цікаво, що Хвильовий пов’язує це заперечення Маркса з його “оказенням”, з тим, що з нього став “тормоз” (гальмо) революційної боротьби. “Сьогодні він (Маркс би то — В. Ч.) веде до найбільшої реакції, а спадкоємцем великих визвольних ідей 1917 р., за які він, Кармазов, проливав кров, є тільки молоде відродження його народу”⁸⁶).

Припускаючи, що Хвильовий відходив від світоглядového матеріалізму, ми, проте, не маємо даних, щоб стверджувати, що він прийшов до ідеалізму, дарма що про це прямо говорив П. Панч над труною Хвильового. “Націоналістична романтика, яка посіла значне місце в творах Хвильового, — казав Панч, — явилася наслід-

⁸⁴) “Вальдшнепи”, В-во “Нові дні”, Зальцбург, 1946 р. ст. VI. (Стаття Ю. Д. “Роман, що існує лише в легенді” в якій наведено цитати із знищеної частини роману).

⁸⁵) Звідти ж, ст. 35.

⁸⁶) Звідти ж, ст. VII.

ком ідеалістичного світогляду небіжчика”⁸⁷). Можна тільки думати, що він, як шукач істини, як мислитель, припускав і ту можливість, що “матерія” має “душу”.

— “Я тебе заклинаю, як індійський факір! — кричить дон-Квізадо в сні Б’янки (“Сантиментальна історія”). — Я хочу пізнати твою душу, о матеріє! Невже ти, як панцерник, і сила моєї художньої інтуїції не найде дороги до твоєї темної душі?”⁸⁸). Найімовірніше, що Хвильовий, як і “товаришка Уляна”, зупинився на *піддорозі*. “Я думаю тільки, — каже вона Б’янці, — що в світі завжди варіюються два світогляди. Але коли ідеалізм має багато недоговорености, то я думаю, що й матеріалізм не без слабких боків”⁸⁹).

Він, як і Б’янка, хотів лише “внести деякі ясності в свій світогляд”.

Наблизившись до цих проблем, Хвильовий узяв під сумнів і офіційний історичний матеріалізм. “Історію робить не тільки економіка, але й живі люди”, — каже Карамазов. — “Я далеко стою від вульгарного тлумачення маси. Революцію маса творить через свою інтелігенцію, бо всякий масовий вибух тільки тоді робиться революцією, коли ним починають керувати Дантони, Леніни чи Троцькі”⁹⁰).

Але що в цьому комплексі Хвильового безсумнівне, так це висування сильної одиниці, “європейського інтелігента в найкращому розумінні цього слова”, “знайомого нам чорнокнижника з Вюртемберга, що показав нам грандіозну цивілізацію і відкрив нам безмежні перспективи”, доктора Фавста як втілення “допитливого людського духу”, як “велику людину”, “що бачить далі від інших і хоче сильніше”⁹¹).

⁸⁷) Подаю за кн. П. Голубенка “Валліте” (накладом в-ва “Орлик”, 1948 р.) Ст. 78. Відсутність бібліографічних посилань у цій праці примушує мене застерегтися щодо відповідальности за точність цитат, узятих із неї.

⁸⁸) “Осінь”, ст. 346.

⁸⁹) “Осінь”, ст. 326.

⁹⁰) “Вальдшнепи”, ст. 51.

⁹¹) Не маючи в своєму розпорядженні памфлетів Хвильового, я подаю ці цитати за кн. П. Голубенка “Валліте”, ст. 80.

Волюнтаризм — це та підстава, на якій Д. Донцов визнав Хвильового співзвучним собі і підніс його в своєму “Націоналізмі”.

З переходом М. Хвильового на ці нові теоретичні позиції з його текстів не зникли офіційно-“революційні” моменти, відповідні вислови. Тільки вони стали виступати в нього в новій ролі, в ролі *аргументаційного матеріалу, мотивації виступів проти “міщанства”, проти тих, що втратили революційність і загнали революцію “в раковину з калом”*. На можливість саме такого звучання його “революційних інвектив” натякав досить рано й сам Хвильовий. “Скажіть мені, де кінчається ваша (романтиків — В. Ч.) дурість і починається контрреволюція?” — запитував один персонаж у “Синьому листопаді”⁹²). Вклавши в уста Аглаї слова: “Хіба від твого матеріалізму не залишилися тільки ріжки та ніжки?” він цим ніби докоряє партії й владі за занедбання революційної теорії на практиці, а насправді констатує неспроможність її, цієї теорії. Таке саме значення має докір, що “з диктатури пролетаріату та світової революції нічого не вийшло” (теж Аглаїні слова): з цієї “диктатури” “дещо вийшло”, але тільки на користь “Росії” (іронія Хвильового, що багато говорить), бо для неї “по суті нічого поганого не трапилось”, вона лишилась такою, як і була⁹³).

Критичне ставлення до “радянської” дійсности з висоти романтично - теоретичних побудов не могло не призвести й до зміни *методи творчости* М. Хвильового.

Неромантичні елементи були в його творах трохи чи не від самого початку (напр., коли він в поезії “Ах, як мертво...” хотів “запалити” “завод” “хоч одчасм”), а пізніше вони стали дедалі виразніше брати гору над елементами романтизму, аж поки він і зовсім не перейшов на справжній *критичний реалізм*, себто на ту “сретичну” методу, що її офіційно визнавали більшови-

⁹²) “Твори”, I. Ст. 157.

⁹³) За статтею Ю. Д., ст. VI.

ки в застосуванні тільки до передреволюційної дійсності. Правда, цей реалізм ми маємо тільки в меншій частині його творчості (“Лілюлі”, “Пудель”, “Свиня”, “Іван Іванович”, “Вальдшнепи”), але тільки тому, що вільний розвиток його творчості був рано обірваний.

В останніх його творах, написаних примусово (“Молоді шахтарі”), очевидячки, вже є й та казенна гидота, що її пізніше стали називати “соцреалізмом”, але це вже були писання “робота”, а не творця. Це вже були навіть не борсання непокірного, дужого таланту, а його передсмертні конвульсії.

Вивчаючи літературну спадщину М. Хвильового, треба брати на увагу два чинники, що визначили її характер: а) його вдачу і б) умови, за яких йому доводилось творити.

У “Вальдшнепах” ми знаходимо щиро автохарактеристику Хвильового. Власне, це характеристика Карамазова, та як Карамазов — це, на однозгідну думку всіх дослідників, в тому числі й його біографа О. Гана, двійник Хвильового, то її й можна з повним правом розуміти як автохарактеристику. У тій автохарактеристиці сказано: “Маємо, безперечно, здібного недоучку з романтичним складом натури”⁹⁴).

Тут, справді, щиро відзначено і “позитивне”, і “негативне”, але й “негативне”, отой “недоучка” відповідає дійсності. “Краснокутська вища початкова школа, коли не рахувати початкової калантайської, була єдиною школою, що її закінчив Микола Хвильовий”, свідчить біограф О. Ган⁹⁵).

“Романтичний склад натури” Хвильового виявився в його надзвичайній темпераментності, запальності, бунтівливості, правдивості й чесності. “Така вже моя вдача”, каже про себе Карамазов - Хвильовий. Цю тем-

⁹⁴) “Вальдшнепи”, ст. 114.

⁹⁵) “Трагедія Миколи Хвильового”, ст. 13.

пераментність Хвильовий успадкував від своїх предків, серед яких один (дід по матері) був “незаконним” сином француза й українки-кріпачки. Та й у зовнішньому його образі було щось не зовсім слов'янське: невисокий на зріст, смаглявий, кучерявий брונет.

З такою “натурою” Хвильовий не міг не бунтувати проти тоталітарної дійсності, не міг і не скінчити інакше — тільки трагічно. Бо ж другий чинник — ота мертувца тоталітарна дійсність — була без міри сильніша навіть за таку непересічну одиницю, як Хвильовий. І ця дійсність не тільки його знищила, а й спотворила його творчість. Не маючи змоги вільно творити, виявляти свої творчі задуми й ідеї, він мусів писати завуальовано, по-езопівському. Тим то деякі його твори або просто незрозумілі (напр., “Лілюлі”), або внутрішньо-суперечні, а тому й не повноцінні в естетичному розумінні.

Я не маю змоги розглядати тут усю творчість Хвильового, але й аналіза тільки головніших його творів (і тому найпоказовіших) може нас у цьому переконати.

Візьмімо найсильніший його твір — “романтику” “Я”. Тематично, це безперечно, автобіографічна річ. О. Ган пов'язує цю тему з діяльністю Хвильового в 1919 році, коли в Богодухові, під час наступу деніківців, була утворена “рада п'ятьох”. “Тоді Хвильовому, — пише О. Ган, — довелось пережити те, що з такою винятковою силою малює він у “романтиці” “Я” (хоч сам він не був ні членом “ради п'ятьох”, ні не убивав своєї матері)”⁹⁶).

Але “чекістське” минуле в Хвильового таки було. Матері своєї він, справді, не вбивав, але під час революції він таки вбив якогось “ближнього” “в ім'я великої ідеї”, як на це він натякає у “Вальдшнепах”. “Ти розповідав мені, як колись, у гаси громадянської війни, ти розстріляв когось із ближніх біля якогось монасти-

⁹⁶) “Трагедія Миколи Хвильового”, ст. 31.

ря”, — каже Аглая Карамазову. І за цією “белетристичною згадкою” ховалась справжня подія, що була в житті Хвильового. У згадуваній уже в попередньому розділі його статті, надрукованій у журнальчику “Арена”, ч. 1 за 1922 р. він прямо писав про це. Не маючи ні змоги добути це видання, ні згадати навіть її заголовка, я, проте, добре пам’ятаю, що Хвильовий, полемізуючи з Коряком і протиставляючи йому свої “заслуги” (якби, мовляв, він, Коряк, мав таку біографію!), згадує, як він (Хвильовий) власноручно застрелив на вулиці Полтави (а може й не Полтави — не пригадую виразно) фельдшера-петлюрівця. І це було в душі його “гарячої” натури! Та ще треба й те сказати, що серед його “революційних заслуг” таки мусіла бути “смерть” (як у повісті Антоненко-Давидовича), коли більшовики все таки дуже “церемонилися” з ним: не зважаючи на його сміливі виступи, він ні разу не був заарештований і тільки сам собі заподіяв смерть. А втім, останнє — тільки здогад: могли бути й інші причини, що його не заарештовувано. Але отого факту не можна викреслити з його біографії.

І — річ ясна, — що коли Хвильовий “прозрівати став потроху”, цей вчинок комуністичного прозелітства став показуватися йому в справленій суті — як злочин проти свого народу, проти своїх ближніх. Ці докори сумління він і поклав в основу цього дуже заборсаного твору — “романтика” “Я”. Як, безперечно, дуже талановитий письменник, Хвильовий надав цій темі ширшого звучання, глибшого ідейного значення. Він поставив проблему боротьби за абстрактну “загірню комуну” в трагічну колізію з боротьбою за конкретне визволення свого народу — України (під матір’ю, безперечно, треба розуміти Україну).

Як же письменник впорався з цим завданням в умовах тоталітарної скованості його творчості?

Усією системою образів твір цей скерований проти більшовизму: усе вороже для більшовизму “симпатичне” для читача, а все приналежне до більшовизму —

огидне. Головний герой “Я” дивиться на портрети “клясових ворогів” — князя й княгині, в домі яких засідає “чорний трибунал комуні” — і в його “душі нема... гніву”⁹⁷). “І це зрозуміло, — каже “я”: — Я зекіст, але я й людина”. Теза, як бачимо, парадоксальна для більшовизму. Образ матері — створено за образом Богоматері (“з очима Марії”). Вона, та його мати, поборжна, вона “становиться біля тусклої лампадки й зажурено дивиться на образ Марії” (ікону). Позитивною релігійною атмосферою він окутує й черниць, до яких приєднується й його мати. І її загибель від руки власного сина робить її святою мученицею (“як зрізаний колос, похилилась вона на мене”).

А ось образи, що “репрезентують” більшовизм: “чорний трибунал комуні”; доктор Тагабат, “з холодним розумом і каменем замість серця”, втілення “звірячого інстинкту”; дегенерат — “низенький лоб, чорна купа розкуйовдженого волосся й приплюснутий ніс”, тип, що “нагадує каторжника”, тип з “відділу кримінальної хроніки”, “вірний пес (епітет! — В. Ч.) революції”...

Але ідейно “романтика” “Я” — комуністичний твір. Під кінець твору автор починає відносити морально “горний трибунал комуні” (“тоді мені знову до болю хотілося впасти на коліна й молитовно дивитися на волохатий силует горного трибуналу комуні”), виправдувати його жорстокість: “Воістину, це була дійсність, як згряя голодних вовків. Але це була й єдина дорога до загірних озер невідомої комуні”. Такі настрої й запалили “я” “вогнем фанатизму” — і він убиває свою матір. А все це завершує кінцевий образ (сдиний не огидний з цієї категорії): “там, в далекій безвісті, невідомо горіли тихі озера загірної комуні”.

Отже, ясно, що це твір, роздвоєний між системою образів і ідеєю і тому внутрішньо фальшивий, есте-

⁹⁷) Усі цитати з цього твору подаю за виданням: Микола Хвильовий. Я (романтика). На чужині, 1947 р.

точно не повноцінний. Це твір, неприйнятний ні для більшовиків, ні для антибільшовиків.

І більшовики зразу ж годі по ньому ударили. “Я” є тільки злою карикатурою на події нашої недалекої минувшини, яку вже використовують наші вороги, — писав В. Юринець у “Червоному шляху”, ч.1 за 1927 р.— Оповідання “Я” є величезна психологічна помилка, не кажучи вже про його велику суспільну шкідливість”⁹⁸).

З неменшою рішучістю відкидає цей твір і певна частина нашої еміграції.

Але треба сказати, що технічно твір цей дуже сильний. Читача просто обчаровує свіжа, настроєва образність тексту, і потрібне певне зусилля розуму, щоб ті “чари” розвіяти й усвідомити естетичну фальшивість його.

Скажу коротко про другий, уже більший розміром твір Хвильового — “Повість про санаторійну зону”. Цей твір так само образно й ідейно заборсаний. Ось “демонічний” образ Анарха. Він у Хвильового “репрезентує” трохи чи не махнівську “вольницю” (автор чомусь цього російського слова й уживає), та й його прозва “Анарх” про це ж таки свідчить. Але Анарх чекає на “Месію”, в релігійному дусі цього уявлення. “Я писав тобі: “Дивіться на Схід!” — пише Анарх у листі до сестри. — І тепер пишу. Цей трагічний поклик, можливо, не знайде відголосу, його не розуміють. Одні побачать у ньому рупор Калити, другі — заклик до дикої азійщини”... “І ми знаємо: скоро прийде новий спаситель, і предтегою йому буде Аттіла. Предтега пройде з огнем і мезем по ланах Європи, і тільки тоді (і тільки тоді!) свіжі потоки прорвуть напружену атмосферу... Коли ти будеш шукати тут елементів месіанізму, ти їх, звичайно, знайдеш... Ти знайдеш тут Месію, і ім’я йому — майбутній анархізм”⁹⁹).

⁹⁸) Подаю за кн. В. Барагури: “Микола Хвильовий” (літературна сельветка). Львів, 1933 р. Ст. ст. 42 - 43.

⁹⁹) Збірка “Осінь”, ст. ст. 203 - 204.

Але разом з тим цей позитивний у творі образ і всю романтику махнівщини (“вольницю”) автор суджує з позицій “ортодоксального” більшовизму, бо відносить це до категорії “санаторійних” явищ, себто нездорових.

“Але треба завше мати на увазі, — пише він у цій повісті: — санаторійна зона — не театр маріонеток. Це є розклад певної групи суспільства, за який (розклад) і за яку (групу) я не беру відповідальності”¹⁰⁰).

Це саме можна сказати й про другий образ повісти — Хлоню: Хлоня ідеалізує Леніна, себто того, хто “звів революцію”, запровадивши НЕП-у “всерйоз і надовго”, і топиться на знак протесту проти “непівської” дійсності, проти більшовицької дійсності, з її “сексотством” і іншими такими ж присмними явищами (метранпаж Карно).

Повні таких же суперечностей і реалістичні твори Хвильового. В оповіданні “Іван Іванович” Хвильовий свідомо йде за сатиричним прикладом М. Гоголя: про це свідчать і назва твору, і ім’я головного персонажу, і епіграф з цього ж таки письменника (“Зачем же изображать бедность да бедность, да несовершенства нашей жизни, выкапывая людей из глуши?”). Тоталітарно-більшовицька дійсність не допускала сатиричного до неї підходу. Тим то автор мусів був боронити своє право на сатиру не тільки покликом на “сатиричний приклад” М. Гоголя, а й спеціальними пасусами в тексті твору. “Звичайно, сатирик, як і сатира, цілком заслужено не користуються поспіхом (? — В. Ч.) серед деяких поважних людей нашої республіки, звичайно, деякі поважні люди нашої республіки не без підстав уважають, що сатира віджила свій вік, і в нашому суспільстві їй немає місця”¹). І далі пише іронічно: “Отже, дозвольте зробити ще декілька цілком цензурних зарисовок”...

¹⁰⁰) “Осінь”, ст. ст. 100 - 101.

¹) Цитати з цього твору подаю за виданням: “Микола Хвильовий. Іван Іванович. В-во Р. Геррозе. Грешенгайнікен, 1944 р.

Свій критичний реалізм М. Хвильовий протиставить казенному, лякованому (“мажорному”) письменству того часу. “Іван Іванович”²⁾ визнає тільки батально-героїчні та мажорно-реалістичні фільми... Побутово-сатиричних картин мій герой особливо не любить дивитися”.

Тема твору — “благополучне” життя одного подружжя, членів комуністичної партії — Івана Івановича (партійна прозва “Жан”) і Марфи Галактіонівни (партійна прозва “Галакта”). Обое — офіційно - витримані партійці з часу НЕП-и, він — “зам” у якомусь там тресті, вона — господиня й мати двох дітей. Вони справно сплачують усі членські вкладки (“так несуть знам’я комунізму”), акуратно відвідують засідання “ячейки” (комуністичного осередку), обурюються на найменшу критику дійсності (“самокритику”), що її час-від-часу розпочинають “дискусійники”, “бузотери”, порушуючи їхнє спокійне життя, зароблене тим, що вони за революції “кров проливали”.

Ось красномовний діалог між подружжям на тему “будування соціалізму”:

“Товаришка Галакта насторожується. Вона підходить до чоловіка й ніжно обіймає його.

— Невже й ти вже почав сумніватися? — говорить вона таємничим голосом і попередливо заглядає в другу кімнату: чи не зайшов хто?

— Що ти кажеш, голубонько? — нервово махає рукою мій герой. — За кого ти приймаєш мене? Я просто... не розумію цих... як би їх назвати... бузотерів! Ну, словом, наших супротивників. Чого їм треба? Чого вони хочуть від нас? Ну, скажімо так: диктатура пролетаріату єсть? Єсть! Власть у наших руках? У наших! Фабрики й заводи націоналізовано? Націоналі-

²⁾ Тут я пропускаю слова “не визнає конструктивного театру”, бо в моє завдання не входить розгляд його естетичних поглядів у повному обсязі. В даному разі мова йде про курбасівський театр, що до нього Хвильовий не міг ставитися негативно: Курбас теж належав до “Вапдіте”).

зовано! Червону армію організовано? Організовано! Комінтерн єсть? Єсть! Профінтерн єсть? Єсть!” І так далі. Іван Іванович перераховує ще більше “досягів соціалізму”, аж до констатації того, що й “піонери єсть”. Але з показу його життя ясно, що всі ці “аксесуари соціалізму” дорогі йому тим, що забезпечують оте “благополучне” життя нового пана, чи, як каже його куховарка Явдоха, “барина”. Він же має добре мешкання, з багатими меблями, що їх здобув за революції, конфіскуючи у “буржуїв”, має “челядь”, його дітей виховує гувернантка — францужка Люсі.

Ці образи Хвильовий подав так, що їх читач сприймає як типові для тодішньої дійсності, коли почала була знов вироблятися панівна кляса з отаких партійних бюрократів та “непманів”, коли почала була відновлюватись соціальна нерівність. Коли Іван Іванович та його дружина отак “панують”, їхня куховарка Явдоха (“радянська куховарка”) соціально понижена і спить “на підлозі в коридорі”. Коли їхніх дітей виховує гувернантка, “на вулиці бігають сотні безпритульних”, “бігають зовсім, як собачатка”... Реставрацію старих відносин під новими назвами (“пролетарський”, “радянський”) Хвильовий підкреслює й постійно повторюваним мотивом церковних дзвонів, що дзвонять в унісон із життям цих партійців. “Чи не час нам іти вже на ячейку? — сказав Іван Іванович, коли на сусідній дзвіниці вдарило до вечірні”.

В’їдливою сатирою Хвильовий б’є всю тодішню більшовицьку дійсність, яка давала змогу спокійно жити отаким “Іванам Івановичам” і, навпаки, вбивала всяку свіжу думку, виключала всяку критику хиб того ладу. Зачіпає він сатиричним вістрям і міжреспубліканські відносини всередині СРСР, зокрема становище України. Коли Іван Іванович, обмірковуючи “доктрину” Сталіна про можливість побудови соціалізму в одній країні, спробував “думати не по шаблону” і висловив свою “геніальну ідею”, що, мовляв, фактично біль-

шовики будують соціалізм у багатьох країнах, бо “Росія — раз, Україна — два, Грузія — три, Білорусія — чотири”, то його дружина завбачливо перестерегла його:

— “Але цей прийом може привести тебе до буржуазної України”.

Надзвичайно, справді, по-гоголівському дотепний і саркастичний, вишуканий у засобах побудови думки (напр., заголовки розділів), Хвильовий “натякнув” тут на твір великої вартости. Але тільки натякнув! Бо, поперше, він засуджує оту більшовицьку дійсність з дуже сумнівних романтичних позицій — з позицій “*бурхливих днів, коли мгалась огняна більшовицька кавалерія й на заході стояла тривожна заграва світового пожару*”, тобто з позицій *раннього більшовизму*, а по друге — і він, як і Гоголь у своєму “Ревізорі”, не довів своєї сатири до краю, розв’язавши сюжетний вузол за допомогою “справжнього ревізора”. Івана Івановича й його жінку, а також усю групу “поганих комуністів”, переродженців, викидають із партії такі “добрі комуністи”, як “дискусійщик” “товариш Лайтер”, а в ролі головного “дискусійщика” виступає вже сам Сталін, себто найбільше восіблення цієї дійсности.

Ця внутрішня суперечність і знецінює твір.

Заборсаність роману “Вальдшнепи” очевидна. Це стає особливо ясно, як узяти на увагу сюжетну його цілість. Згідно з відомостями, що їх подає Ю. Д. у згадуваній уже статті “Роман, що існує лише в легенді”, вузол, зв’язаний із трикутника Карамазов — Ганна — Аглая, наприкінці розрубє “поліція” (ДПУ), а Карамазов стріляється. Як бачимо, це той трафаретний кінець, що його й повинна була підказати тоталітарно-поліційна дійсність. А з цього й виходить, що всі ті позитивні для України думки, що їх я наводив уже, це “націоналістичні”, “злочинні” думки. Але чого варт той факт, що “українські націоналістичні думки” висловлюють українець із чудернацьким для української

дійсности іменем та прізвищем — “Дмитрій Карамазов” (запозичено в Достоевського) та... *росіянка* Аглая!

А втім, “Вальдшнепи” — взагалі більш публіцистичний, як літературний твір, і про силу його мистецьких образів просто не доводиться говорити.

З огляду на все це я міг би повторити й тут ту думку, що її свого часу висловлював у деяких своїх статтях (“Проблема Хвильового” — в газ. “Час”, Фюрт; “Хвильовий-письменник” — у недільнім виданні “Свободи”, ч. 12 за 1952 р.): Хвильовий-письменник попри яскравість його таланту — це, може, більше втрачена велика можливість, аніж реальний досяг. Все те, що він залишив нам у спадщину — це “тільки етюди до тієї ненаписаної прекрасної епопеї, яка мала гідно завершити красиве (? — В. Ч.) й змістовне життя мятежного (? — В. Ч.) мистця” (О. Ган).

Яскравість його особистости й таланту знати і з його сміливих політичних виступів, і з оригінальности його як мистця. Відбивши напочатку вплив манери Б. Пільняка (навмисна “розхрістаність” синтакси, розкидана конфігурація тексту)³⁾, він потім здобувся на власну манеру писання, прикметну — в романтичних текстах яскравою образністю, а в сатирично-реалістичних — уїдлигим сарказмом. Численні “натуралістичні” деталі в його творах такі гострі (іноді позначені прозорими крапками), що деякі соромливі дослідники (напр., В. Барагура) бояться навіть згадувати їх. Як і Пільняк, він часто любить повторювати цілі пасуси, згущуючи тим відповідну настроєвість. Напр., у “Повісті про санаторійну зону”: “І стоїть той тихий осінній сум, що буває на одинокому ставку, коли не листя, а золотий дощ злітає з печальної білоногої берези, коли глибокою пусте-

³⁾ Ось як він відгукнувся на закидувану йому “пільняківщину” (переважно від В. Поліщука) у своїй “Вступній новелі”: “Впливи”. Я погоджуюсь з тими вельмишановними критиками, що не бачать у моїх творах нічого оригінального. Вони мають рацію: весь я в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів”. “Твори”, I, ст. 10.

лею відходить голубе небо в невідомий дальній ди-мок”⁴).

Ось зразки його образности: “Вечір стояв стрункий, прозорий і легкий, мов трусикувий пух. Крізь гущавину кучерявих дерев линула тиховійна жура”. “Тільки легенький вітер шамотів у дикому малиннику й виганяв на трави табунці зелених хвиль”. (“Повість про санаторійну зону”)⁵).

Цими й іншими мистецькими засобами Хвильовий уміє давати яскраві, індивідуалізовані образи людей (Хая й Карл Іванович у “Свині”, Анарх, Майя й інші в “Повісті про санаторійну зону” тощо).

Його *півросійське* походження (його батько — учитель Фітільов — *росіянин*), російська мова дитинства і, можливо, невелика освіта призвели до значного за-нечищення його мови росіянізмами, уживаними без будь-якої потреби (тобто такі, що їх легко можна б за-мінити відповідними українськими словами й висловами). І їх дуже багато: “мені дурно”, “тускло”, “полоса”, “мятежний”, “тоска” тощо. Є цілі неправильні синтаксичні конструкції.

Прикметна “романтична” особливість його мови — *уникання українських імен*. В “Арабесках” він це “об-грунтував” так: “Народився я (Сойрейль, припустім, бо для мене просвітянський реалізм — “к чорту”... навіть у прізвищах, бо я його органічно “органонами” не виношу”)...⁶ Звідси оті його Огре, Тагабат, Чаргар, Б’янка Дмитрій тощо.

Своєю манерою М. Хвильовий вплинув на твор-чість деякого з українських письменників (А. Головка — “Можу”), навіть на західньо-українських (А. Крижанівський — “Міста й люди”).

Ідейна заборсаність діяльності й творчості М. Хвильового буде довго викликати в українському сус-

⁴) “Осінь”, ст. 103.

⁵) “Осінь”, ст. 104.

⁶) “Твори”, I, ст. 311.

пільстві суперечливе сприймання його спадщини. Уже бо й тепер, на еміграції, де люди можуть вільно вияв-ляти свої погляди на нього, ця суперечливість виявля-ється з великою гострістю; одні його цілком відки-дають (напр., Т. Осьмачка), а другі безкритично під-носять (з “нової” еміграції переважно харків’яни, зв’я-зані з Хвильовим особистими спогадами, — Ю. Лаврі-ненко, Йо. Гірняк, І. Багрянний, а з “старої” — ті, хто добачав у його виступах вияви “націоналістичного во-люнтаризму” — Д. Донцов, Є. Маланюк).

Історія, очевидно, візьме на увагу його плюси й мінуси.

Драматична творчість Миколи Куліша

За свідченням дружини М. Куліша, наш драма-тург почав писати ще в школі (очевидячки, російською мовою, як про це свідчить назва шкільного журналу “Наша жизнь”). Бувши в царській армії (1915 - 16 р.р.), він писав сатиричні вірші й епіграми, теж, мабуть, по-російському, друкуючи їх у прифронтовій газеті. Свід-чить його дружина також про те, що він написав тоді “чимало одноактових п’єсок, які там же й виставляв”^{*}). Нічого з цих його творів не збереглося, зокрема вір-шів, “Але нема сумніву, що вони в виробленні його мистецької вправності відіграли поважну роль”, як слушно завважив з приводу цього його біограф Г. Ко-стюк^{**}). Тим то його перша відома п’єса “97” технічно була вже дозрілим твором.

Микола Куліш формально не належав до т. зв. “першого призову пролетарських письменників”, але, як письменник-партієць, він спочатку теж виступив був у такій ролі, започаткувавши “радянську драматургію”

^{*}) “Спогади про Миколу Куліша”. Твори. В-во УВАН. Нью-Йорк. 1955 р.

^{**}) Згадане видання, ст. 396.

Це він зробив драмою “97”, як її прийнято до постанови в Харкові, в “Березолі” (1924 р.).

Тільки ж “пролетарського прозелітства” в нього було чи не найменше, як рівняти навіть до Хвильового. Збувши “боротьбу з куркулями” драмою “97”, він потім перейшов на ту проблематику, що хвилювала всіх тих письменників, які згуртувались були в організації “Вапліте”, а М. Куліш був її президентом.

Короткотривалість його прозелітства можна пояснити, либонь, тим, що його партійність була майже примусово йому накинута. Як оповідає його дружина в своїх спогадах, на п'ятиріччя Жовтня йому “як велику почесність піднесли... партійний квиток, від якого ніхто не мав права відмовитись. Все пізніше життя він був в'язнем цього партійного квитка”⁷⁾.

Та й світогляд у нього був навряд чи “пролетарський”, як це можна припускати на підставі фактів з його біографії, наведених у тих же таки спогадах його дружини (напр., він, як офіцер в армії, просив жінку молитись, щоб він повернувся живий; його віра в сні).

У драмі “97” він був *виразний реаліст*, і такого ж реалізму вимагав від постановників, як це видно хоч би з його листів до А. Любченка. “Коли вже повелось на постановку, — писав він у листі з 20. X. 1924 р., — то хочу висловити і власні деякі побажання. Одіж — революційної доби. Майже всі незаможники в штанах із мішків, в постолах і онучах, деякі в латаних солдатських “гімнастюрках”. Поменше широких штанів і вишиваних сорочок (у нас їх зовсім не носять).

Налягайте на “спінжаки” й “пальта”... “Декорації — звичайна хата і двір (надавайте степового південного характеру)”.

7) “Спогади про Миколу Куліша”. Твори. В-во УВАН. Нью-Йорк, 1955 р. Ст. 396. Але стаж йому зараховано від 1919 р.

Або ще: “П'єса — шматок життя. Отже, слід виставляти в гострих реальних тонах”⁸⁾. Якже режисер, на угоду владі, “оказьонив” закінчення п'єси, він запротестував (у листі до того ж Любченка): “Четверта дія — потрібний перегляд — але... фінал! Незадоволений я, що переробили і так невдало, що він порушує і виголошує (не до речі тут) ідеологічні міркування. Головним у п'єсі є нерви. Не можна так “оказьонувати” кінець п'єси, яка матиме надалі до деякої міри історичне значення (мільйони загинули під добу голоду)”⁹⁾.

Це була його перша сутичка з більшовицькою дійсністю, з їхньою “казенщиною” в мистецтві. Але й він сам, наперед пристосовуючись до можливих вимог, дав у цій п'єсі *тенденцію, суперечну до сільської дійсності того часу*. “Клясова боротьба” на селі *не мала тоді такого характеру, як він її показав*, і “незаможники” не були так свідомо віддані “радянській владі”. Не даром він і про головного героя п'єси Копистку написав, що він його “не списав і не змалював, а створив, зібрав, розплесканого в сотнях і одсвіченого в тисячах наших незаможників”. “І роки писав — сам радів і втішався. А як почали виставляти — занедужав трошки”¹⁰⁾.

Так звичайно письменники й роблять — збирають типове, але в Куліша Копистка вийшов не типовий або, як сказали б пізніше, в 30-их роках, “соцреалістичний”. Я пригадую, що вихваляли тоді цю п'єсу *тільки “казенні люди”*, а такі приватні, як, наприклад, був тоді я (дарма що я походив не з куркулів), сприймали п'єсу як *тенденційно - “казенну”*.

Такого ж характеру була й друга “популярна” її п'єса “Комуна в степах” (написана 1925 р.).

Опинившись в Харкові, в середовищі, де театральний тон задавав “конструктивіст” Лесь Курбас, а літе-

8) “Твори”, ст. 315.

9) Теж, ст. 318. Морва тут про голод 1922 р., що охопив тоді південну Україну.

10) Там же, ст. 319.

ратурний — М. Хвильовий, М. Куліш *відійшов від реалізму навіть у тенденції*, ставши на шлях, сказати б, умовно - романтичної творчості, з елементами патетики, властивої романтичним творам Хвильового, плюс виразний фолкльоризм у мовостилі. “Основна мистецька, вона ж і політична, установка театру Курбаса цілком відповідає моїм поглядам як драматурга”, писав він у тезах до свого виступу на театральному диспуті в будинку ім. В. Блакитного 9. III. 1931 р.¹¹⁾.

Ці всі елементи ми знаходимо в “Народному Малахії”, визначеному в підзаголовку як “трагедійне” (написана 1928 р.). Усе в цій п’єсі умовне (нереалістичне): персонажі, ситуації, розвиток дії, мовостиль. Через цю п’єсу Куліш уже дужче зайшов у конфлікт з владою, дозвіл на її виставку здобуто з чималими труднощами.

Її критична, хоч по-езопівському й заличкована скерованість супроти “радянської” дійсності викликала напади владущих чинників, і автор мусів її двічі переробляти. Театральний її успіх (на прем’єрі “театр був переповнений”, як свідчить у спогадах Кулішева дружина) треба пояснювати, беручи на увагу тодішні суспільно-політичні умови на Україні. Глядача заінтриговували передусім критичні натяки на дійсність, себто суто-ідеологічні (а не мистецькі) моменти, “розкіш”, що навіть тоді, в “ліберальних” 20-их роках, рідко траплялася. Цього свідомий був і сам Куліш, коли в отих тезах свого виступу писав: “Широкі робітничі маси його сприймають постільки, поскільки там є легка, гостра типологія, поскільки там є легка злободенщина, поскільки є певний чисто зоровий видовищний притягальний момент”¹²⁾.

Треба тільки це місце скорегувати відповідно до дійсності, що не “широкі робітничі маси” (це офіційна фікція), а свідомий український глядач так цю п’єсу сприймав — як критику дійсності.

11) “Твори”, ст. 313.

12) Там же.

“Формально” ця критика засуджує — як і в творах Хвильового — “радянську дійсність” з позицій революційної романтики, картання влади за те, що вона, мовляв, зрадила революцію, *допустивши НЕП-у, а з нею й усі негативні явища “старого режиму” — міщанський побут з канарками, церковщину, “непманство”*. Цей момент ось так висловлює Малахій (це було в першій редакції): “Революція заскочила була в село на конях, а нині тільки курява на далекому обрії... Голубая курява”¹³⁾. У Хвильового відповідно до цього був “прекрасний димок” (Аглаїні слова в романі “Вальдшнепи”).

Міщанський побут з канарками Куліш показує крізь образи Малахієвої родини, сусід і кума, церковщину — в образах басів, а також Агапії, що шукає дороги до Єрусалиму, “непманство” і моральну “буржуазну” гниль — в образі Аполінари, з її домом розпусти.

Дальші критичні удари він скеровував в саме осердя більшовицької дійсності, з його бюрократизмом, з його технічними недосконаlostями (“фальшива кооперація”, погані гребінці тощо; див. першу дію), з фактичним безправним становищем України при щораз більшому вивищенні Москви.

Цей останній удар особливо імпонував українській інтелігенції. “Дак скличте негайно держплян, раднарком, — каже Малахій. — Розгляньте проекти... Оновити їх треба. І Україну. І Україну, кажу. Старчихою бо стояла при шляхах битих, задрипана, струпом укрита, з торбиною... Що з того, що в торбині Тарас і Грінченка словник — вся культура... Така даль голуба сьогодні, а вона... соняшник луска. Ненавидю рабу... Оновити або вбити”¹⁴⁾. Або ще (він же, Малахій, каже): “Українка? Возненавидю я скоро цей рід: заважа він мені у справі реформи людини, — стереже, не пускає... Хоч би

13) “Твори”, ст. 447.

14) “Твори”, ст. 447.

путне що, а тож, крім Тараса, фельдфебель, бандит, перекладач, челядь для інших колін”¹⁵).

Це, як бачимо, інквентиви в душі висловлювань Аглаї у “Вальдшнепах” М. Хвильового. Переробляючи п’єсу, Куліш мусів повикидати ці місця.

А ось натяки на Москву (теж каже Малахій): “Не до гробу тепер єрусалимського нам треба йти, а до Ленінного мавзолею, до нового Єрусалиму плюс до нової Мекки, — до Москви”¹⁶).

Це були тоді запальні моменти, навколо них, головним чином, точилася тоді й літературна дискусія (1925—1928 р.), і це, а не якийсь “глибокий внутрішній символ” (про який говорить у своїх тезах автор) робило цю п’єсу актуальною.

Що ж являє собою цей Кулішів твір безвідносно до тих історичних умов? Яка його літературна вартість?

Відповідаючи на ці питання, треба прямо сказати, що цю драму знецінює насамперед *езопівщина*, бо вона призвела до *середового фальшу* в образах, в побудові сюжету, в ідейній скерованості, в мовостилі навіть.

Візьмімо Малахія Стаканчика, головну дійову особу “трагедії”. З одного боку, він божевільний (два роки сидів замурований у “чуланчику”), а з другого — висловлює оті справжні погляди автора. Напочатку він симпатичний, а наприкінці, коли він потрапляє між робітників, носіїв “справжнього” більшовицького ідеалу, жалюгідний. А крім того, він і протибільшовицькі погляди висловлює, начитавшись... “більшовицьких книжок”, як каже його жінка Тарасовна. Отже, це наскрізь суперечний образ.

Сам Куліш, готуючись до театрального диспуту, писав: “І це навмисно зроблено, що Малахій є симпатичний, але з самого початку для всякого хоч трохи грамотного комуніста видно, що це тип, фігура не на-

¹⁵) “Твори”, ст. 448.

¹⁶) “Твори”, ст. 42.

ша, ворожа, що вона з ворожого табору. І коли він своєю людяністю викликає в нас симпатію, то треба вміти не вірити цій симпатії. Але ми симпатизували — ось у зому риз (підкреслення авторове — В. Ч.).

Як бачимо, це казуїстичне викручування, а не пояснення. Згідно з цим поясненням, виходило б, що образ Малахія — якась провокація драматурга, щоб “виявляти” ворогів “радянської” влади, тих, хто “симпатизує” Малахієві.

Сюжет “Народного Малахія”, почавшись доброю експозицією (сензаційна звістка про намір Малахія “тікати” з дому), пізніше заборсується в нанизаних механічно епізодах (Сабурова дача, з непотрібними для розвитку дії божевільними, дім розпусти, завод), а наприкінці розлазиться, як погана тканина, кінчається “нічим”.

Ідейно твір теж наскрізь суперечний. Оті “позитивні думки” авторові, що їх напочатку висловлює “симпатичний” Малахій, перекреслені цілковито офіційно — “радянськими” думками й образами робітників, поданими в четвертій дії. “Третій робітник” каже, що Малахієва “музика” — “не нашої кляси музика”, що “за голубими його словами ховаються буржуазні шовіністичні жальця” і що вони, робітники, “зроблять” реформу людини “краще” — “по образу і по подобию нашому”.

У стилі твору неприємно вражають недоречні для “голубих мрій” реформатора людини вульгарні моменти (історія з кумовим животом, горщик, щоб “ходити до вітру”), а також еротично-цинічні натяки (“полова залоза” в санітарки). Фолкльорний мовостиль недоречний теж у міському побуті, як і слівникові (а не реально-побутові) імена персонажів (“Любина”, “Любуна”, “Маласик”).

Друга Кулішева Миколина п’єса, що зазнала широкого розголосу, — комедія “Мина Мазайло”, написана 1929 р. Її тема — “радянська” українізація 20-их ро-

ків. Ця тема й робила її свого часу дуже актуальною, і через це ж вона залишиться назавжди яскравим документом цього важливого етапу в історії української культури. Крім того, її позитивна в цьому розумінні настанова (про це буде мова далі) виявляє позицію українських комуністів (отже, не тільки самого автора, як про це теж скажу далі), зокрема М. Скрипника, який схвалював позицію драматурга. Дружина М. Куліша у своїх спогадах пише, що Скрипник любив Куліша, запрошував його до себе “на чай”, і вони багато розповідали один одному про свої бажання та пляни культурної праці¹⁷⁾, а коли заборонили комедію “Закут” (1929 р.), Скрипник “викликав Миколу до себе і з сльозами говорив: — “Подумай, що з тобою роблять! Ти ж моя надія, ти ж моя золота голова”.

Може, в цих словах є щось від жіночої чутливості (оті Скрипникові сльози!), але позитивне ставлення Скрипника, безперечно, було. Позитивна ж настанова п'єси “Мина Мазайло” збігалася з власними висловлюваннями Скрипника на тему українізації. Скрипник же доручив був Кулішеві й “організувати чисто (? — В. Ч.) український журнал” (як пише Кулішева дружина), що його він (Куліш) разом із дружиною вирішили були назвати “Славутою”. Про цей Кулішів задум і я, автор цих рядків, теж пригадую. Я, тоді аспірант н.-д. катедри в м. Д., дуже хотів вирватися з провінції й переселитися в центр культурного життя — до Харкова і, довідавшись про цей задум, звернувся до Куліша, щоб він узяв мене на секретаря редакції. Куліш говорив мені, що це мав би бути журнал для молоді, присвячений українській культурі, зокрема її історії, яку, мовляв, “ми, старші люди, знаємо, а молодь — ні”. Говорив він іще тоді, що треба придумати назву. Мою кандидатуру Куліш прийняв був, але незабаром мене заарештовано в справі СБУ. А разом із цим і загальне стано-

¹⁷⁾ “Твори”, ст. 404.

вище на Україні ставало дедалі напруженіше, і Кулішеві вже не до журналу було.

Яку ж “позитивну настанову” в справі українізації висунув Куліш у “Мині Зазайлі”?

В основному це ота “подвійна бухгалтерія” партії в національному питанні, що про неї говорив Скрипник на XII з'їзді ВКП(б), “балянсування” між великодержавним російським шовінізмом і українським націоналізмом. А в п'єсі її репрезентують Мокій та його товариші-“комсомольці”, особливо останні, що відіграють ролью “справжніх ревізорів”, згідно з відповідними постановами партії (напр., в розділі XII, п. “а” “Тез КП(б)У про підсумки українізації”). Ці “комсомольці” і проти “тьоті Моті з Курьєка” (російський шовінізм), і проти “дядька Тараса з Києва” (український націоналізм).

Ідею цього “балянсування” висловив Куліш в оцього ось діалозі:

Мокій. Саме тепер, коли нам до живого треба, заснувавши у нас українського лікнепу (? — В. Ч.), перевести скоріш загальмовану, запізнену Холодну Гору на перший ступінь української грамотности, тоді на другий ступінь грамотности, по тому негайно до інституту культури, щоб ми наздогнали, щоб перегнали (випередили? — В. Ч.) стару європейську...

Губа підказав:

— Буржуазну...

Мокій

— Буржуазну культуру, щоб ми вийшли скоріш на високості... Щоб ми вийшли на високості... На високості...

Дядько Тарас підказав:

— Національн...

Губа поправив:

— Інтернаціональн...

Тьотя додала:

— ...но-руської...

Тертка міцно м'ячем, аж Баранова-Козино ойкнула:

— Інтернаціональної¹⁸⁾.

Особисто Скрипник це “бальянсування” в отій промові засуджував, вимагаючи ширшої українізації, але КП(б)У додержувалась оце такої лінії — *українізація мала привести “Холодну Гору” “на високості інтернаціональної культури”* відбиваючись від “інтернаціонально-руської культури” “тьоті Моті”. І Куліш мусів цю лінію покласти в основу ідейної скерованости п'єси. На доказ Мокієвої “правовірности” він (Куліш би то) примусив його називати “дядька Тараса” “*вузьколюбим націоналістом*” та “*порубати сокирою вишивану сорозку й штани*”. Як Скрипник пов'язував українізацію з індустріалізацією, так і Куліш говорить тут, що “мову треба з заліза кувати, з сталі стругати”.

У деталях Куліш наводить різні побутові явища й анекдоти, пов'язані з українізацією (“*ви серйозно ги по-українському?*” “*лугше бытъ изнасилованной, зем украинизированной*” тощо).

Але коли це так, коли “позитивна настава” п'єси обіперта на політиці партії і, очевидячки, погоджена з Скрипником, то чому ж на неї досить скоро почалася нагінка, а потім її й зовсім заборонено?

Тому, поперше, що не в цьому була щира настава авторова (всупереч його заяві до Головреперткому НКО з 24. IV. 1929 р. про “криштално-витриману ідеологічну установку п'єси”), а подруге — і сама КП(б)У від цієї настави на початку 30-их років відмовилась, ставши на позицію “Тьоті Моті з Курська”.

Авторова настава виявлена дуже виразно, і вона збігається не з тими висловлюваннями Мокія, що їх йому підказують “ортодоксальні” “комсомольці”, а з тим, що той Мокій, як каже його сестра Рина, “вже збожеволів від своєї укрмови”, що він щиро милується

¹⁸⁾ “Твори”, ст. ст. 165 - 166.

в її багатстві (див. список синонімів на ст. 132 цитованого тут видання), що вишукує по словниках навіть раритетні слова (“бразолійний” тощо), що домагається правильних українських написів у кінофільмах, що виголошує ось такий ліричний пасус:

...“*Над мовою нашою бринять тепер гервони надії, як прапори, як майові світанки. З гудесної гори... її далеко буде зуги... По всіх світах буде зуги!*”¹⁹⁾.

Авторову наставу видно також із його прихильности до “дядька Тараса з Києва”, з доброго гумору, з яким його змальовано (“у нього, мовляв, навіть кури говорять по-українському”), з прямого глузування з “тьоті Моті”, з учительки “правильних проізоношеній” Козино-Баранової, а тим самим і з “мови Жовтня” — з російської мови, з гострого розмежування українців і росіян (навіть антропологічного: Мокій вимірює Улю, щоб доказати, що вона українка), з тремтливої боязні, що з “українізації нічого не вийде”, як про це заявляють тьотя Мотя й Мина.

Ось як каже Мина Мазайло:

“*Бо воно (серце) ось передгува, що нігого з вашої українізації не вийде, це вам факт, а якщо й вийде, то пшик з бульбочкою — це вам другий факт, бо так каже мое серце*”²⁰⁾.

І серце Мазайлове, як відомо, передчувало правильно: у 30-их роках від українізації, справді, залишився тільки “пшик з бульбочкою”. Ба більше: справдилося й дядькове Тарасове передбачення, що “*їхня українізація — це спосіб виявити всіх нас, українців, а тоді знищити разом, щоб і духу не було*”...²¹⁾.

Офіційна критика, в особі критика-посіпаки М. Новицького, визначила комедію як “зоологічно-націоналістичний”, “міщансько-шовіністичний” твір²²⁾, а тро-

¹⁹⁾ “Твори”, ст. 138.

²⁰⁾ “Твори”, ст. 168.

²¹⁾ “Твори”, ст. 169.

²²⁾ М. Новицький. На ярмарку. Критичні нотатки. Видавниче товариство пролетарських письменників “Гарт”. Харків, 1930 р.

хя пізніше (1934 р.) і її автора заарештовано та обвинувачено в “терористичній діяльності”.

З відзначених ідейних суперечностей впливають і хиби літературні, мистецькі цієї п'єси, середова фальшивість образів. Хоч Мокій, за визначенням автора, був “майже комсомолец”, але вдачею й поведінкою це швидше український інтелігент, що жив любов'ю до всього українського ще з 1917 р. (не даром він на доказ багатства української мови наводить ті ж синоніми, що їх наводив І. Огієнко в своїй популярній тоді “Українській культурі”). “Ортодоксальні” ж його висловлювання та зорієнтованість на “Комсомол” тільки роздвоюють цей образ, роблять суперечним, непереконливим. Не все гаразд і з образом самого Мина Мазайла. Не можна сказати, щоб під час українізації міщанство на Україні так прагнуло “правильних проізошений”, себто активно чинило опір їй. Якщо воно й гальмувало цей процес, то тільки з інерції від попередньої доби та з тієї простої причини, що заміна однієї мови (рідної російської) другою (українською літературною, фактично йому чужою) психологічно й технічно не така легка справа.

Але воно було досить залякане, щоб ігнорувати ці заходи влади, щоб не відвідувати курсів українізації та не вживати цієї мови на службі.

Свідомо чинила опір українізації російська або зросійщена інтелігенція — професори високих шкіл, інженери, лікарі та активні партійці-росіяни. Але по цих не можна було бити, і Куліш зробив так, як робили й інші тодішні письменники-опозиціонери: замірившись ударити по більшовицькій дійсності, вони робили “козлом відпущення” той соціальний прошарок, що його партія вважала соціально-чужим і тому не боронила. Тим то у Куліша цей образ — образ Мина Мазайла вийшов нетиповим. Цю нетиповість показав і сам Куліш у “Листі Мина Мазайла до наркома освіти М. Скрипника”, що його Скрипник передав як фейлетон до газети “Ве-

чірне радіо”. “Я спростовую клеветницький (? — В.Ч.) виступ проти мене письменника Куліша, — писав цей фіктивний “автор”, — що у формі своєї п'єси написав на мене доноса та ще й повідомив, що будім то мене звільнено... Я на службі свої обов'язки виконую і вживаю отую українську мову, коли треба писати до Наркомосу чи до якоїсь місцевої української установи”²³).

Але як комедійний образ Мина таки яскравий, і “крізь нього” Куліш таки показав чимало характеристичних явищ дійсности (напр., “середня аритметичність” “радянського” службовця, нещирість українізації тощо).

У багато складнішій ситуації опинився Микола Куліш, узявши для своєї п'єси “Патетична соната” “романтично-революційну” тему (себто той матеріал, що ним, як і Хвильовий, умотивував свою критику “непівської” дійсности) — події 1917—1920 років на Україні. Можна думати, що це був український відгук на п'єсу Булгакова “Дні Турбіних”, що розглядала українську визвольну боротьбу з позиції білогвардійщини і що викликала була протести з боку української інтелігенції. Сам Куліш відгукувався на це в “Мині Мазайлі”^{*}).

Але становище українського драматурга було багато важче, з огляду на закон “vae victis”, на становище драматурга переможеного народу. І Куліш у цім творі просто *болюге заборсався* і творчо не впорався з своїм завданням. Правда, ця моя попередня про цей твір думка суперечить усім дотеперішнім високим оцінкам. Дуже високо підніс її мистецьку вартість С. Г. у передмові до першого її видання²⁴). Назвавши цю річ “найпоетичнішою” (sic! В. Ч.), С. Г. далі пише: “Микола Куліш з композиційного погляду *геніяльно*

²³. “Твори”, ст. 451.

^{*}) Тьотя Мотя каже: “Ах, мої ви милі, милі “Дні Турбіних”! Це ж така розкіш, така правда, що якби ви побачили, які взагалі осоружні, огидливі на сцені *ваші* українці” (ст. 171).

²⁴) Микола Куліш. “Патетична соната”. Українське видавництво. Краків - Львів, 1943 р.

(підкреслення моє — В. Ч.) вивів представників тих усіх трьох сил як мешканців однієї кам'яниці. Досягнувши таким способом майже клясичної єдності місця й акції, Куліш кинув на сцену в зударах одних з одними, *створив драматизні конфлікти, щодо своєї сили виняткові в українській — і не тільки українській — сучасній драматургії* (підкреслення моє — В. Ч.)²⁵).

Або ще: “Камерний театр у Москві, *оцінюючи колосальну мистецьку вартість п'єси* (підкреслення моє — В. Ч.), показав її в 1931 р.”²⁶).

До цієї оцінки приєднався редактор останнього видання творів М. Куліша Г. Костюк: “Коли цей російський переклад “Патетичної сонати” потрапив до відомого режисера й керівника Камерного театру в Москві А. Таїрова, то *Таїров, прогитавши п'єсу, був захоплений несамовитою мистецькою силою й оригінальністю її*”... (підкреслення моє — В. Ч.)²⁷).

Та “найпатетичнішу” оцінку цього твору дав німецький перекладач її Ф. Вольф: “Форма “Патетичної сонати” — цієї до цього часу найбільшої української драматичної поезії — в світовій літературі може бути порівняна тільки з драматичними поезіями “Фавст” і “Пер Гюнт”²⁸).

Г. Костюк написав з приводу цього, що “така висока оцінка не рядового перекладача, а відомого письменника й драматурга... говорить сама за себе”²⁹).

Про високу мистецьку вартість цієї п'єси мав би свідчити і її великий успіх на сцені (московській, на Україні її не дозволено). Г. Костюк називає цей успіх навіть “надзвичайним” і покликається на те, що “впродовж двох місяців” на афішах стояло: “Всі квитки роз-

²⁵) Згадане видання, ст. 7.

²⁶) Теж, ст. 8.

²⁷) “Твори”, ст. 453.

²⁸) Подаю в перекладі, наведеному в коментарі Г. Костюка до “Патетичної сонати”. “Твори”, ст. 457.

²⁹) “Твори”, ст. 457.

продано”. Тоді ж нею “захопився” й Ф. Вольф та переклав німецькою мовою.

Спробую тут доказати, що всі ці перебільшені оцінки неслухні, помилкові і що цей Кулішів твір не має такої вартості.

Цілком ясно, що причина неповноцінного виконання цього “слизького” Кулішевого задуму лежить у тих політичних обставинах, у яких йому доводилось писати. Він же в цьому творі більше навіть ніж у попередніх, був зв'язаний “імперативною” потребою оглядатись на офіційну ідеологічно-політичну “лінію”. Це ж була тема, зв'язана із збройною боротьбою більшовиків на Україні, із збройним імперіялізмом більшовицької Москви. І Куліш не міг, звичайно, навіть приблизно натякнути на це. Він говорить тільки про “єдину-неподільну” генерала Пєроцького, а більшовицький імперіялізм, навпаки, подає як допомогу українському народові з боку російського пролетаріату. “Технічно” в творі цю “допомогу” здійснює “петроградський товариш”, невидно-присутній у неповно-опублікованому тексті, а в первісному авторському він фігурує в спеціальній сцені як голова на більшовицькому мітингу. І цей “петроградський товариш”, як Мойра в стародавній грецькій трагедії, наперед визначає хід подій, скерованих на те, щоб “пропустити поїзд революції... повним гоном до соціалізму”, як він сказав на “цехових зборах” (репліка більшовика Луки), а насправді — щоб зберегти Україну під владою Москви.

А автор же хотів показати українську визвольну боротьбу! Ось у чому складність проблеми! І його інтенції в цьому розумінні виразно наявні, та ще й, сказати б, праві в політичному розумінні, як це знати з характеристики й висловлювань безперечно, “симпатичної” авторові Марини, справжньої близнючки Аглаї Хвильового. Ось її висловлювання, скеровані проти її батька Ступая-Ступаненка, українця-мрійника: “покійними не ввоюєш — гей, якби повстанці!” “гармат би нам та кулементів замість мрій, тату”, “найкращий

спільник той, у кого зброя по-українському говорить”, “свята ідея національного визволення”... Про “українські національні ідеї” в “Патетичній сонаті” С. Г. пише: “Ці українські національні ідеї Куліш зумів втілити в постаті Марини-Чайки з такою нечуваною силою, що скрізь там, де доходить до ідейних сутичок та ударів — вони спалахують, як електричні розрядження високого струму”³⁰). Марина діє від імени “комітету золотої булави” і булавою хоче переманити росіянина Андре Перицького на український бік. Елементи світоглядного порядку, не можна сказати, щоб скупо розкидані по творі, ще більше поглиблюють розколинку між “офіційною лінією” твору і прагненням автора, — це елементи релігійного світогляду. У початковій ремарці зазначено, що дія відбувається “революційної весни” і... “Великодньої ночі”. І Великдень святкує навіть повія Зінька. Жінка в “підвалі”, рахуючи краплі, “стає, як на молитву”. Свою зраду більшовик “я” (Ілько Юга) усвідомлює на тлі ув’язнення про Гетсиманський сад. “Серп місяця” автор зображує через образ розп’ятого Христа.

Ця ідейна суперечність у творі роздвоює його і робить неприйнятним у його цілості ні для більшовиків, ні для незалежних українців. Про перше свідчить надрукована в московській “Правді” рецензія “Українця” (з 4. III. 1932 р.), а в тій рецензії сказано, що “в цілому, основному й головному ця п’еса не наша... ця п’еса відбиває чужу пролетаріятові й радянській державі “філософію” українського національного руху”³¹). Про це свідчить і те, що її були в СРСР зовсім заборонили, а якщо тепер (1959 року) цю заборону скасували і навіть поставили цю п’есу в українському театрі (в одеському ім. Жовтневої революції), то поробили в ній такі зміни, які цілком переінакшили авторський задум. Автор критичної статті про цю виставу В. Гаккебуш написав, що театр виступив “з власною сценічною ре-

³⁰) Згадуване львівське видання, ст. 8.

³¹.. Подаю за “Творами”, в своєму перекладі. Ст. 455.

дакцією “Патетичної сонати”: у ній “дещо пропущено”, окремі сцени замінені іншими, запроваджено нові дійові особи, дописано фінальний монолог Гамара*).

Про неприйнятність її для вільного українства свідчать ті “конечні” скорочення тексту, що їх роблять українські редактори й видавці. Вперше таке скорочення зробив редактор першого видання “Патетичної сонати” С. Г., мотивуючи нібито потребою пристосуватися до німецької цензури (п’есу видано за німецької окупації України 1943 р.) як про це він написав у листі до редактора “Творів” М. Куліша у виданні УВАН, 1955 р. Г. Костюка. Тоді викинуто з тексту “пропагандивні вставні (? — В. Ч.) сцени, діалоги й репліки, які були конечні в умовах більшовицької цензури”... випала тоді “ціла велика сцена більшовицького мітингу під проводом “товариша з Петрограду”³²). Але участь у цій “обробці” А. Любченка, В. Сімовича й Р. Купчинського свідчить про те, що тут заважили не тільки вимоги німецької цензури, а й українська рація. Про це останнє вже прямо свідчить факт, що й в останньому, нью-йоркському виданні цих купюр не відновлено: у Нью-Йорку цілком повторено львівське видання. Редактор цього видання Г. Костюк пише, що “таке неістотне (? — В. Ч.) скорочення п’еси в неакадемічному, а масовому виданні ми й на сьогодні вважаємо за конечне”³³).

Звичайно, це не є “неістотне скорочення”, коли викинуто так багато тексту (навіть цілу велику сцену!), але важливіше те, що й ці скорочення твору не рятують: ідейно він і в такому “скороченому” вигляді неприйнятний для українців. Тим то просто порожньою патетикою звучать оті слова С. Г. про “спалахування” “українських національних ідей” у ньому. Ці всі ідеї “касує” сюжетне закінчення твору — *засудженням їх носійки Марини.*

*) “Мистецтво”, ч. 4, 1959 р., ст. 31.

³²) Слова Г. Костюка з коментаря в “Творах”, ст. 457.

³³) “Твори”, ст. 458.

А з другого боку, висування “позитивних ідей” більшовицької революції на Україні призвело автора до фальшування історичної дійсності, до висування того, чого насправді не було. Та й самих репрезентантів української боротьби автор ставить у фальшиві сюжетні зв'язки (на догоду отій “позитивній наставі”), зв'язки, що історично були просто неможливі. Так, “фашистка” Марина поєднується з російським білогвардійцем молодим Перецьким (Андре), навіть пропонує йому “золоту булаву”. Маринин батько Ступай-Ступаненко, український патріот, рятує в хвилині небезпеки найбільшого ворога українського народу генерала Перецького, а потім схиляється й до більшовиків, прочитавши український напис на їхньому червоному прапорі. “Я” (Ілько Юга), на просьбу Марини, врятував другого ворога України — молодого Перецького, що використав українських повстанців для своєї “всеросійської ідеї”.

І виникає питання: де ж тут ті “драматичні конфлікти, щодо своєї сили виняткові в українській — і не тільки українській — сучасній драматургії”, що про них писав С. Г.?

Не краще виглядають і образи, що репрезентують більшовизм. Лука — ходяча більшовицька мораль, еманация “петроградського товариша”. Безногий Оврам — безстрашний герой, що навіть на розстріл іде (його несуть) з дотепами. Коли йому пропонують помилування за виданих більшовиків, він це “дуже ефективно” відкидає:

— “Стійте! Я скажу... щось (коли конвой спиняється, додає). Але перед тим як сказати, я хочу покурити. За папіроску скажу... (Йому дають папіроску. Він затягається димом. Натягає картузика). Нєсіть!”³⁴).

Чисто так, як в одного нашого романтичного поета “запорожець” “сідав на палю, закуривши люльку”! Так

³⁴) “Твори”, ст. 287.

само “відважні” більшовики Судьба, Гамар, одноокий матрос. Повія Зінька — позитивний персонаж; вона вишиває український напис на більшовицькому прапорі.

Але порівняння “українських” і “більшовицьких” образів виходить таки на користь останніх: вони хоч “героїчні”, тим часом як “українські” “безпринципові”... Взагалі кажучи, всі образи “Патетичної сонати” — це умовні схеми (переважно романтично-патетичні, символічні), без тіла й живих людських рис. Вони й діють у таких самих умовних, надуманих ситуаціях. От Настя, Оврамова жінка, чекаючи чоловіка з фронту, впродовж трьох років рахує краплі, що падають із стелі. Ілько Юга (“я”) так само безглуздо пише 130 листів про кохання і рве їх. Марина сидить у своїй кімнаті і грає “Патетичну сонату” — і керує “комітетом золотої булави”...

Як уже згадувано, С. Г. добачив “геніяльність” нашого драматурга, між іншим, і в тому, що він “вивів представників усіх трьох сил як мешканців однієї кам’яниці”, бо цим, мовляв, він досяг “майже класичної єдності місця й дії” (чи після Шекспіра ці “класичні єдності” така вже ознака геніяльності?). Очевидячки, слідком за ним підніс цей технічний момент і Г. Костюк у своєму коментарі, назвавши його “чотириплощинністю”. Мені, навпаки, це поєднання різних сил в одній кам’яниці швидше показується абсурдним, аніж оригінальним. З таким же ефектом їх можна було б розмістити і в різних “кам’яницях”. У всякому разі нічого геніяльного із цього “винаході” нема.

Про саме “музичне тло” твору — “патетичну сонату” Бетговена теж можна сказати, що вона поєднана з дією цілком механічно. Якщо цей момент (музичний), може, й був принадою для камерного театру, то для теми, взятої з революційної боротьби він просто зайвий хоч би з тієї причини, що *inter arma silent musae*. Та й сам автор показує, що кожна з ворожих сил брала

з цієї музики те, що їй треба було: Ступай-Ступаненко — козацьку романтику, Марина — насагу до боротьби, більшовики — також, або, як дослівно каже автор, “хвиля світлоярливого патосу” несла “кожного по своє золоте руно”.

Навіть красиво-патетичний стиль (“колихають заграви-акорди”, “світлоярливий патос досягає неба, джзєнить об зорі” тощо) роздирають цинічно-соромицькі моменти: Зінька торгує своєю “квартиркою”, Лука “відчиняє” “ворітця” у дівчат...

Не можна заперечувати великої технічної уміятности М. Куліша в опрацюванні тексту, в побудові своєрідних лірично-образних ремарок, у діалозі (якщо не рахувати його умовности), доброї мови, але не можна не сконстатувати й того, що, з огляду на оті органічні хибки кістяка твору, річ у цілому — якщо вжити тут теж музичного терміну — звучить, як *болзога дисгармонія*. Це, можливо, був великовартісний задум дозрілого й талановитого драматурга, але в умовах більшовицького поневолення він не зміг його здійснити. *Це знівезєнений задум*. Останнє стане ще ясніше, якщо порівняти Кулішеву “Патетичну сонату” з іншою драмою, на ту саму тему написаною, — з драмою “Між двох сил” В. Винниченка. Які в ній, цій останній драмі, повнокровні образи! Які напружені й історично вірні драматичні ситуації й колізії! І яка виразна ідея, що на ній історична дійсність розп’яла головну героїню твору Софію, — ідея всебічного визволення українського народу!

І справа, звичайно, не із тому, що Винниченко писав реалістично, а Куліш “романтично-патетично”, а в тому, що Винниченко був вільний у здійсненні свого задуму, а Куліш — ні.

Але все таки, як з отим успіхом Кулішевого твору із театру Таїрова? Як пояснити те, що “на протязі двох перших місяців”, як пише Г. Костюк, на афішах стояло: “Всі квитки розпродано”? Та й московські рецензенти спочатку її хвалили... Г. Костюк пояснює цей

успіх тим, що “тема “Патетичної сонати” та її зовсім оригінальна форма (чотириплощинність та її музичний дієвий компонент) були великою несподіванкою для московського глядача”³⁵). Але це здогадне пояснення, не обіперте на фактичних даних. Всяких технічних несподіванок для московського глядача було не мало або, може, ще й більше й у театрі В. Мейерхольда. Здогадно можна пояснювати ще й тим, що сам Таїров своїми режисерськими засобами зробив із п’єси цікавий спектакль (бо часто режисери це роблять і на підставі не обов’язково цінних у літературному розумінні п’єс). Можна пояснити це й цікавістю до української драми, твору з досить таки значними патріотичними натяками, московських українців — а їх там багато! — людей, стужених на чужині за рідним. Але остаточної відповіді на це питання з нашими еміграційними відомостями дати не можна.

Та й розглядаю я цю п’єсу як літературний твір тільки.

Тим більше доводиться скептично поставитись до отієї “патетичної оцінки в передмові до перекладу Ф. Вольфа. Як він міг адекватно оцінити цю річ, коли він був чужинець, що не знав ні тієї дійсности, що її охоплювала тема, ні можливої ідейної скерованости, ні навіть тієї мови, з якої перекладав (російської, про це свідчить дружина М. Куліша в своїх спогадах³⁶). Про його повну незорієнтованість в українській літературі свідчить навіть той уривок, що його в своєму коментарі навів Г. Костюк. Коли він називає “Патетичну сонату” “до цього часу найбільшою українською драматичною поезією (поемою? — В. Ч.)”, то видно, що він нічого-сінько не знав про драматичні поеми Лесі Українки. А коли він порівняв її з “Фавстом” Гете, то тут уже просто доводиться розвести тільки руками... Чи не був це просто приятельський комплімент Кулішеві? А він

35) “Твори”, ст. 454.

36) “Твори”, ст. 412.

же з ним заприятелював був, як про це пише Кулішева дружина³⁷⁾.

Могло тут бути щось і від “прогресивності” самого Вольфа, що просто хотів перенести “досяг” “радянської” драматургії на Захід. “Прогресивним” називав Вольфа, наприклад, Йосип Кисельов у статті про “Патетичну сонату” вже після її реабілітації. “Про те, як високо оцінювали нову українську драматургію прогресивні діячі культури за кордоном, свідчить відомого німецького драматурга Фрідріха Вольфа про п’єсу М. Куліша “Патетична соната”. І далі наводить його порівняння цієї п’єси з “Фавстом”³⁸⁾.

Серед української еміграції славу цієї Кулішевої п’єси рознесли передусім харків’яни (Йо. Гірняк, Г. Костюк), а таким, як С. Г., в ній заімпонували “національні українські ідеї”. Загальну ж “сприятливу” на еміграції для нього атмосферу створила й його трагічна загибель.

Але історія робитиме адекватну оцінку, беручи на увагу цей твір як цілість, і особисто я тільки це й хотів започаткувати.

Інших Кулішевих творів — “Маклена Граса”, “Закут”, “Поворот Марка”, “Так загинув Гуска” й ін. я не розглядаю, бо не маю їх текстів. Вони, мабуть, взагалі пропали, за винятком “комедійки” “Хулій Хурина”, слабкої спроби “радянського” “Ревізора”, яка була надрукована і яку я свого часу читав. З тих відомостей, що про деякі з цих п’єс у нас є, можна здогадуватись, що в них ще більше хиб ідейних та естетичних, як у розглянутих. С. Г. пише в своїй передмові до першого видання “Патетичної сонати”, що такі п’єси, як “Маклена Граса”, “Поворот Марка” й “Деталь” написано “в пляні вимаганого “соцреалізму”³⁹⁾.

І нарешті останнє. Не можна не зупинитися на мові Кулішевих творів. Мало хто з “радянських” письменни-

ків 20-их років так дбав про свою мову, як М. Куліш, хіба, може, тільки Ю. Яновський. А щодо М. Хвильового, з його дуже занецищеною росіянізмами мовою, то Куліш просто його протилежність. “Микола безнастанно працював над мовою, — свідчить його дружина у спогадах. — Знав зін її досконало, як небагато його сучасників. Особливо він захоплювався мовою, пишучи “Мину Мазайла”... Часто при столі він прочитував нам цілі лекції, горючи про те, як мало на світі таких багатих та соковитих мов, як українська”⁴⁰⁾.

Це все підтверджують тексти його розглянутих творів. Але підходив він до мови, як практик-аматор, без відповідного лінгвістичного “озброєння”. Про це свідчать і оті слова його дружини, очевидячки, просто повторені (“мало на світі таких багатих та соковитих мов, як українська”), і деякі його “теоретичні пояснення”, напр., у “Мині Мазайлі” (“в руській мові там, де звук “б” не акцентовано, треба його вимовляти, як “п”: с грап-п-лями”), а також явні помилки на чергування приголосних (“Загнибогина гребля”, “Розсохина”, “Кописткині”, “Моя старенько”, “У порога стане”, три останні в листі). Хібною в його методі мовотворення була перебільшена пуристичність та орієнтація на фолкльорну мову, вживання фолкльорних архаїзмів там, де вони були недоречні. (“То к серцю пригорне”). Не додержувався він деяких граматичних норм літературної мови (“вудю”, “просю”). Але його любов до української мови безсумнівна.

Річ ясна, що й самої цієї “закоханості в мову” було досить, щоб владущі чинники поставились до нього з підозрою як до “націоналіста”.

Висновки:

1. Микола Куліш був, безперечно, талановитий драматург, з виразним нахилом до шукання нових засобів і форм драматичної творчості.

⁴⁰⁾ “Твори”, ст. 408.

³⁷⁾ “Твори”, ст. 412 - 413.

³⁸⁾ “Літературна газета”, ч. 3, з 10 січня 1958 р.

³⁹⁾ Микола Куліш. Патетична соната, ст. 5.

2. Він був також безсумнівний український патріот, але, будучи втягнений у комуністично-партійний стрижень літературного життя, він мусів додержуватись “вказівок” партії і відбивати їх у своїй творчості.

3. Наявність у його найкращих творах внутрішніх ідеологічних і формальних суперечностей великою мірою знецінила їх як мистецькі твори і зробила їх майже неприйнятними для вільно-виявленої української національної свідомості. У всякому разі не можна уявити, щоб їх могло сприймати вільне українське суспільство без відповідних переробок.

Творчість Григорія Косинки

Гр. Косинка — один із найталановитіших українських прозаїків 20-их років. Без його імені, як і без імені, напр., Хвильового, не можна говорити про літературу цього десятиріччя.

“Григорій Косинка” — це літературний псевдонім Григорія Михайловича Стрільця. Добираючи цей псевдонім, письменник мав на увазі квітку, а не жіночу хустку. Коли якось у розмові я нагадав йому про це друге значення цього слова, він сказав, що не знав про це, і ніби пожалкував, що взяв його за псевдонім. Але тоді вже, 1927 р., цей псевдонім був ім'ям широковідомого письменника.

Народився Гр. Косинка 1899 року в с. Щербинівці на Київщині. Батько його працював робітником на пукроварні. Григорій також ще змалку почав наймитувати — в економії на політці буряків тощо. Опинившись пізніше в Києві, він і тут перепробував багато різних “професій” — чистив взуття, був дзірником, аж поки не влаштувався реєстратором у повітовому земстві. Разом з тим учився, відвідуючи т. зв. гімназіальні курси. Є глуха звістка про те, що під час революції був у загонах отамана Зеленого.

Достеменних відомостей про те, як і коли він почав писати, нема, але вже 1919 р. він надрукував новельку-нарис “На буряки” в газеті “Боротьба”. Року 1922 вийшла перша збірка його новель “На золотих богів”. Після цього його твори стали один за одним появлятися у тодішніх журналах — “Новій громаді”, “Червонім шляху”, “Житті й революції”. 1926 р. вийшла друга його збірка “В житях”, а 1927 р. — оповідання “Політика”. Ці твори звернули на нього увагу читачів і критики, яка відзначала своєрідність і свіжість його манери письма (імпресіоністичної). Читачі надсилали йому багато листів, а в тих листах висловлювали захоплення його творами. Я сам бачив у нього “цілий лантух” тих листів, що його він приніс із горища, де переховував (жив він тоді у дворі Софійського собору). А серед тих листів були, пам'ятаю, навіть із Бразилії, та ще й “націоналістичні” змістом.

Тими часами він працював спочатку як секретар у редакції “Нової громади”, а потім у редакційному відділі ВУФКУ. Заробляв він і на службі, і гонорарами небагато. Про це він не раз писав у листах до мене (які, на жаль, не збереглися), а також до дружини. “На літературні чесні заробітки годі сподіватися”, писав він до дружини 22. X. 1931 р.*)

Вищої освіти Гр. Косинка не здобув, дарма що пробував учитись у київському інституті народньої освіти (ІНО): здається, його виключено звідти з причини ідеологічного порядку. Як людина твердих національних і певних літературних поглядів, він належав до групи близьких йому в цьому розумінні письменників - “попутників” — В. Підмогильного, Б. Антоненка - Давидовича, Є. Плужника, М. Галич і разом з ними пробував створити спочатку організацію “Ланка”, а пізніше — “Марс” (“Майстерня революційного

*) Листи до дружини Г. Косинки цитую за статтею Ю. Бойка “Григорій Косинка”, надрукованою в ч. 3 “Українського засіву”.

слова”). Так само, як і всі ці письменники, він жив під постійним наглядом органів державної безпеки, а на початку 20-их років був навіть ув’язнений. Це весь час тримало його в нервовій напрузі, і на це він теж скаржився в листах до мене, хоч і в обережній формі (бо знав, що й я ходив під тим же ДПУ).

Ось як він писав до дружини про арешти в справі СВУ (його тоді не заарештовано): “Настрій мій хай не хвилює твої чуття, адже річ звичайна, що всіх нас турбують події не лише київського масштабу, а масштабу всеукраїнського... Я коротенько розповідав тобі, коли приїздив був, а на сьогодні “події” зросли катастрофічно... Я, до речі, дуже спокійний. Настрій мій покращав, бо я вірю, що “все пройде, как с белых яблонь дим” — все на гіршій землі має свій початок і свій кінець”.

Очевидячки, була потреба заспокоювати і себе, і — головне — дружину, що він “дуже спокійний”, бо все сказане в тому листі свідчить саме про неспокій. А разом з тим цей лист засвідчує й характерну його рису — твердість вдачі, уміння свідомо чинити опір ударам зокола. Справді, це була тверда, настійлива й уперта в своїх діях людина.

Як побачимо далі з огляду його літературної діяльності, зокрема з боротьби з цензурою, він не вмів відступати перед труднощами. А ці труднощі, переважно в плані ідеологічному й політичному, зростали дедалі дужче. У зв’язку з загальним наступом на українську культуру під час і після процесу СВУ, критики-посіпаки стали дедалі дужче його цькувати — як “клясово-ворожого” письменника. І наприкінці цього періоду він уже зовсім не міг друкуватись. Його збірку “Серце” знищено тоді, як був уже готовий увесь наклад.

Він підбадьорював себе в листі до дружини з 16 квітня 1932 р.: “Все таки я держуся, не втрачаю ґрунту під ногами, хоч його давно вже можна було б згубити,

бувши на моєму місці”. Але нарешті й у нього виходило розпачливе: “Адже цькування, мислю я, повинно мати свої межі, а виходить, що ні, що я помиляюся”...

Свій накипілий біль він висловив на зборах письменників восени 1934 р. в будинку ім. В. Блакитного (в Харкові), коли говорив про тяжку долю “радянсько-го” письменника. “Правовірні”, що сиділи в перших рядах, зустріли цей виступ вигуками “протесту”, свистом, а інша публіка співчутливо йому заплескала.

Незабаром після цього його заарештовано. Свідки перебування його у в’язниці засвідчили непохитну його поведінку на допитах. Один раз чули, як він вигукнув: “Мене можете знєважати, але не мій народ!” Про його велику мужність навіть перед лицем смерті свідчать ось ці його рядки в листі до дружини: “Пробач, що так багато горя приніс тобі за короткий вік. Прости мені, дорога дружино, а простивши — прощай! Не тужи, кажу сльозами горя не залити. Побажая тобі здоров’я. Побачення не проси, не треба”.

В цьому останньому реченні звучить погорда до катів.

У другій половині грудня 1934 р. його розстріляно в групі 28-ох, зібраній на Україні в зв’язку з убивством Кірова в Ленінграді.

За 15 років своєї літературної діяльності Косинка написав менше, аніж міг при своїй активній вдачі написати. Все його літературне надбання не перевищує 30 речей — невеликих, іноді на 3 - 4 сторінки, оповідань. Це сталося, без сумніву, внаслідок несприятливих життєвих та важких соціально-політичних умов. Особливо багато заважили в цьому несприятливі умови для творчості та реалізації (видавання) готових творів. З Косинки ж був типовий “попутник”, і це автоматично в тоталітарних більшовицьких умовах обмежувало можливості для повного вияву його творчих сил. Його й Осьмачки “попутницьке”, ба більше — “чужацьке” в

“радянській” літературі становище визначив один із тодішніх більшовицьких підлабузників В. Поліщук ось у цій епіграмі:

*Косинка і Осмазка —
На два кінці лозазка,
Для Винниженка зброя,
А тут стиргать обоє.*

З огляду на це йому ставали на перешкоді передусім, сказати б, зовнішні чинники — насторожене ставлення до його творчості редакторів та цензорів. Відомо, що з цензурою йому доводилось воювати постійно. Про це він згадував майже в кожному листі до мене, а також писав про це в листах до дружини. Згадка про це й відповідні цитати з його листів уже були в передньому розділі цієї праці; туди я й відсилаю читача. Тут повторю ще тільки те, що ці причини призвели до загрози навіть його готових творів — “Фавста” та повісті “Перевесла”. Збереглася тільки чернетка “Фавста”, надрукована за німецької окупації України в журналі “Український засів”. Але я чув закінченого “Фавста” у власному читанні Косинки під час його відвідин у Києві 1927 р. Про нього ж як про закінчений твір свідчать у своїх історіях літератури С. Єфремов та О. Дорошкевич. Повість “Перевесла”, розміром на 70 сторінок машинопису, бачив у редакції київського журналу “Глобус” поет І. С. (Л.). Це було вже після розстрілу Косинки, і співробітник редакції Павло Бейлінов, при очах І. С. (Л.) порвав рукопис цієї повісті. Відомостей про те, щоб вона збереглася в якомусь іншому примірнику досі немає. Одно з раніх оповідань Косинчиних зберігалось у В. Петрова (Домонтовича), але тепер, після зникнення Петрова, і його доля невідома.

Як і інші з його покоління письменники, Косинка почав з *романтизму*, з імпресіоністично-орнаментальною манерою писання. Але й елементи реалізму

наявні навіть у першому опублікованому його творі “На буряки” (деталі з селянського побуту). “Найчистіший” романтизм маємо в його новелях-нарисах “На золотих богів”, “Троєкутний бій”, але вже *він поступається реалізові* в пізнішому “Пострілі”, “В житах” тим більше — в “Матері”, а в “Анкеті” й “Політиці” його вже й зовсім нема.

З жанрового боку Косинчині твори — це новелі-нариси, образки. Сюжетний момент у цих творах здебільшого відходить на задній план, а іноді його й зовсім нема. Цими своїми “оповіданнями” Косинка повів далі лінію розвитку української імпресіоністичної новелі (назва не відповідна), розробленої найбільше в В. Стефаніка та С. Васильченка. Це були улюблені його письменники, як він сам не раз писав про це в листах до мене. Та й вплив обох цих письменників на Косинчиних творах знати. Від В. Стефаніка він узяв “мужицьку твердість” і “жорстокість” — у змісті та засіб “діалогічного зображення” — в формі. Це можна відзначити в таких новелях, як “У хаті Штурми”, “Темна ніч”. Остання річ навіть у деяких подробицях збігається з Стефаніковим “Злодієм”. У Стефаніка селяни напувають злодія перед смертю горілкою, у Косинки так само поводяться партизани із зловленим комунаром. Васильченкова манера підказала Косинці романтично-ліричне та фолкльорне забарвлення і такі теми, як “Перед світом”, “Місячний сміх”, “Темна ніч”.

Тематика Косинчиних творів зв’язана з українською дійсністю років революції і 20-их років: “На золотих богів”, “Троєкутний бій”, “Сорочка”, “Постріл”, “У житах” — громадянська війна; “Мати” — польсько-більшовицька війна; “На буряки”, “В хаті Штурми”, “За ворітьми”, “Циркуль” — селянський побут.

Тільки одно “Оповідання без моралі” тематично відноситься до міста. Отже, з Косинки типовий і “принциповий” селянський письменник. Він свідомо брав під

свою оборону село і негативно ставився до міста, зросійщеного, чужого українському народові. І він з великим, “стихійним” хистом змальовує в своїх творах село, з його побутом і типажем. Чи показує він “трудо-вий” ранок у селянській хаті, коли мати-вдова виряджає сина на буряки (“На буряки”), чи подає картину сходін за ворітьми (“За ворітьми”), чи іронізує з приводу “межевого питання” (“Циркуль”), — усе це і в загальному сприйнятті, і в деталях типове, правдиве. А там, де він поєднує побутову правду з трагічними людськими переживаннями, він дає мистецькі тексти надзвичайної сили. Це останнє можна сказати про найдозріліші його твори “Мати” та “Політика”.

Ось дві сцени з “Матері”:

“Кінь, запряжений у нового, кованого биндюга, стоїть уже давно коло воріт; на возі лежить засланий брезентом чистий пірїй, а в передку чорніє стара кирея.

— Я поклав тобі, сину, кирею про всякий случай, — каже до мене смутним, тремтячим голосом батько.

— Ну от. Не люблю я ваших жалюців! — вигукує сердито коло порога, брязнувши цеберкою. — Заберіть назад її, чуєте!

— Ех сину, сину, — промовляє докірливо батько. — Не кричи хоч ти вже на старого, бо й так закричали мене за цей місяць — жить не хочеться.

Мене пориває підійти до батька, взяти його широкую, з рубцями од кісся руку і поцілувати її, щоб він залишив собі цей цілунок на ціле життя. Але я, прикусивши до болю нижню губу, поспішаю до хати: так, батькова правда — надходить велика буря...

...Тихо заходять сьогодні до нашого двору люди; майстри тешуть під повіткою дубового хреста, а батько стоїть без картуза серед двору — руки спустив додола; в його чубі заплуталося сіно, вітер хоче висмикнути, а сінина метляється, аж до густої брови дістає, але батько не хоче допомогти вітрові — не підіймаються руки”...

Серед людських образів у творах Г. Косинки особливо рельєфно вирізняються образи матері-вдови Марти (“За ворітьми”), баби Горпини (там же), образ батька (“Мати”), образ старого Кушніра та Швачки (“Політика”), партизан та “дезертирів” (“Постріл”, “У житах”), більшовицького активіста на селі Собачки (“Анкета”).

Одні з цих образів він показує з позитивного боку (Марта, батько), другі — з негативного (Собачка). Але є й “мішані” типи. Це ті образи, що в них відбилася ота болюча боротьба письменника з “казенними” настановами, образи, що виникли внаслідок компромісу. І вони вийшли внутрішньо фальшиві. Так, наприклад, Мартиниха в “Циркулі” подана, з одного боку, як негативний тип (“куркулька”), а з другого — вона висловлює позитивні думки, що з ними явно згоден і автор.

“Куркулі, кажуть, а які ми куркулі? Робимо — їмо, а хтось вилеже літо боже, а по весні пухне, як та колода, — хіба ми винуваті? Роби, сину чортів, тоді будеш їсти, а так...”

Баба Горпина, з одного боку, — типовий у поведінці образ, а з другого — вона висловлює зовсім неможливі для неї слова:

“Бий його сила Божа! І не стид-страм — отакі здорові, в комсомол писати треба, а вони баштанують” (роблять на вулиці “баштан” — забавка малих сільських дітей — В. Ч.).

Така баба швидше б плюнула на саму згадку про “безбожний комсомол”, а не ставила б за приклад.

Даючи негативний образ “секретного агента по Бе-Бе” (“боротьба з бандитизмом” — В. Ч.) Собачку, письменник цю негативність умотивував тим, що це колишній український партизан і “чесно перейшов із банди Зеленого к советської власті”. І навпаки. Швачка в “Політиці” — це з офіційної позиції позитивний образ

(“комнезамщик”), а вчинки в нього, з погляду автора, негативні. Всіх повстанців та “дезертирів” (“дізік”, за “побутовим” жаргоном) автор змальовує як бандитів, а насправді виразно їм симпатизує. Навіть прямо каже: “А Діброва в житах не бандит, ні, це”... Тут красномовна фігура змовчання. Або ще: “Ми, дезертири — народ боевий”. До речі, треба сказати, що всі ці “дезертири” — це селяни, що ухилились від більшовицької мобілізації, тим їм і симпатизує автор. В новелі “Мати” мова йде про три “сили” — про поляків, українських гайдамаків (петлюрівців) та більшовиків під командою Котовського. Дія відбувається під час польсько-більшовицької війни 1920 року. І коли читаєш цю талановито написану річ, то враження таке, що автор просто розіп’ятий на суперечностях. Поляки — спільники українців (гайдамаків), але автор трактує їх вороже з двох причин: вони з українцями теж поводяться як імперіалісти — і так їх... треба було трактувати (вороже!) як ворогів більшовицької влади, теж ворога України. Гайдамаки — це ті, що їм автор внутрішньо симпатизує (хоч і з застереженням за їхню спілку з поляками), але цієї симпатії не можна було виявляти, і автор обмежується такими невиразними натяками, як от: “Козаки! Ви повинні не осоромити перед польською армією матері України”... Це були останні слова, що долетіли до мене з долини, де з червоними верхами на шапках шикувалися до бою гайдамацькі курені, слова, що нагадали якусь стару драму мого народу, і я знав добре, що не осоромлять гайдамаки польської армії, а може, навпаки”...⁴¹⁾

Котовський і більшовики, зокрема матроси — вороги України, але він мусів малювати їх тільки позитивно: вони “благородні” в поведінці (“трудно, братан, руку здержать” — якось не по-військовому сказав кавалерист і впав навznak на землю”).

⁴¹⁾ Григорій Косинка. В житах, оповідання, Авгсбург, 1947 р. Ст. 51.

Роздвоєність образів затемнює й ідейну спрямованість Косинчиних творів, і якби не його виразна в національному розумінні життєва путь та не мученицька смерть за Україну, то не завжди було б ясно, яка кінець-кінцем його ідеологія. Тим то й писав про нього ще за його життя О. Дорошкевич як про письменника, що “не виявляє власного світогляду, не показує читачеві ідейного розв’язання напруження; його оповідання без виразної ідеології” (“Підручник історії української літератури”).

Але для нас тепер Косинчина ідеологія, кажу, ясна, тільки її треба “вилущувати” кропіткою аналізою з його творів.

Але це не рятує мистецької вартості його творів, знецінених отією ідеологічною заборсаністю.

А втім, маємо в нього, хоч і в чернеткових фрагментах, і такий твір, в якому українська національна ідеологія виявлена прямо. Я маю на увазі той твір, що був написаний безкомпромісово, — оповідання “Фавст”. “Фавст” — це прозва селянина з Поділля, активного борця з більшовиками. Це романтичний образ борця за волю України. Ось якими рисами змальовує письменник цю постать:

“Кінь у мене був Іскра, а коли виїздила наша сотня з лісу, у гривах кінських пісні цвіли, зелені бори дороги нам стерегли, і ми були самі, як бір, зелені, такі молді й завзяті... На команду “Кіннота, на коні!” — вихором злітали, острогами дзвонили і стременами бряжчали, аж підкови в коней злітали — мчали так степами українськими; а поруч бір, бором ніч з вогнями йде: тоді горіли бори...”⁴²⁾

Отже, тепер нам ясно, що оті ніби хитання в ідеології — то продукт тих жорстоких умов, в яких йому доводилось жити й творити.

⁴²⁾ За “Українським засівом”, ч. 3.

Наостанку треба відзначити яскравість мовно-стилістичного оформлення Косинчиних творів. Мовна образність просто переповнює його тексти. Його улюблені епітети та вислови такі, як от “заплаканий у росах ранок”, “заспаний ранок”, метафори такі, як “ворони ми кіньми спинилось літо коло Гординої могили”, “спотикаючись стернею, побігли мої дитячі літа”, “пахли степом мої дитячі літа”...

Рясно оздоблює він свої тексти фолкльорним, власне, пісенним матеріалом, пісня вплітається майже в кожне його оповідання (так, як і в С. Васильченка).

Мова в Косинки народна, оповідна, з досить рясними “вкрапленнями” вузько - місцевих слів (“зарічана” — базічлива, “оплечанки” — сани, “полінка”, “закасані рукава” — засукані, “стрижень”). В мові персоналів багато русизмів, а такі, як Собачка, Горват-Божечко й інші говорять українсько-російським жаргоном.

А наприкінці можна зробити висновок, що Григорій Косинка — безперечно, яскравий літературний талант, “стихийний” талант. І жаль до болю, що важке політичне становище українського народу під більшовиками призвело великою мірою до знівечення його таланту, не дало йому змоги розвинути на повну силу. А ще більший біль, що він так рано — маючи тільки 35 років — загинув.

Мінус Косинки-письменника — його мала освіта. Звідси, очевидно, його ідейна обмеженість, відсутність глибших проблем у його творах. Але й у здобуванні освіти йому перешкодила та ж таки більшовицька неволя.

“Радянізація” Павла Тичини

Павло Тичина (нар. 1891 р.) почав писати і друкуватися досить рано. У його “Вибраних поезіях”, виданих у Москві 1945 р., поезія “Що місяцю зіроньки кажуть” позначена 1910 роком. Взагалі початок його творчости, мабуть, припадає на той час, як він бував на “суботах” у М. Коцюбинського, як “ще вчився в середній школі” (так він сам зазначив у підзаголовку до твору “На “суботах” М. Коцюбинського”⁴³).

Але виявив він себе на повну потужність свого хисту тільки після революції 1917 р. Поет-філософ чи, як писав про нього С. Єфремов “дивний мрійник з очима дитини й розумом філософа”⁴⁴). Павло Тичина стояв спочатку на позиціях пізнього символізму, з його світоглядом ідеалізм, з естетизмом, з прильобністю до музики, з пантеїстичним обожнюванням природи, шуканням у ній “таємних глибин”, з “фантомністю” баченого й чутого, з униканням громадських мотивів.

Це все було в його першій збірці поезії “Соняшні клярнети”, виданій у Києві 1918 р.

Але події на Україні тоді були такі, що й цей поет-мрійник не міг не відгукнутись на них. Коли була проголошена Українська Народня Республіка, він написав думу “Проголошення Української Народньої Республіки”, а в цій думі писав:

*“Ой що в Софійському заграли дзвони, затремтіли,
Не білі голуби — янголи в небі полетіли.
Ой там збиралися під прапори, під соняшні, ще й сині.*

Віднині

Не буде більше пана у вільній Україні”⁴⁵).

⁴³) “Вибрані поезії”, ст. 228.

⁴⁴) “Історія українського письменства”, II. Київ-Ляйпціг, 1919 р. Ст. 350.

⁴⁵) Подаю за виданням “Український декляматор для дітей та молоді”. Зібрала С. Нагірна. Накладом Українського народного фонду. Нью-Йорк, 1952.

Ба більше: він з самого початку зрозумів, що в діях того часу таїлися й небезпеки для його народу. Опое-тизувавши в чудовій, своєрідній формою поезії “Золотий гомін” перші радісні дні визволення, коли над Києвом були “і голуби, і сонце”, коли “безжурний Київ... воювати хотів безкровно”, він у ній же, в цій поезії, відзначив і “чорнокрилля на голуби і сонце”, прокид звірячої ненависти, що загрожувала проголошеному тоді гаслові волі, рівності й братерства.

— *“Брате мій, пам’ятаєш дні весни на світанні волі?
З тобою, обнявшись, ходили ми по братніх стежках,
Славили сонце!*

У всіх (навіть у травинки) сміялись сльози...

— *Не пам’ятаю. Одійди!*

— *Любий мій, зом ти не смієшся, зом не радієш?*

*Це ж я, твій брат, до тебе по-рідному промовляю. —
Невже ти не впізнав?*

— *Відступись! Уб’ю!*⁴⁶⁾.

А коли 30 юнаків, загиблих під Крутами, були поховані на Володимирській гірці в Києві, він присвятив цьому спеціальну поезію.

Світоглядом був тоді Тичина “реакційніший” за український визвольний рух, що його очолювали драгоманівець М. Грушевський та соціал-демократ В. Винниченко. У Тичини ж усе тоді відбувалося під “потужні дзвони Лаври і Софії”, а “Україну

За всі роки неслави підвеселяв

Опромінений,

Ласкою в серце зраний

*Андрій Первозванний*⁴⁷⁾.

Церковно-релігійний образ Богоматері використав він і для зображення трагедії України, залитої незабаром після перших радісних днів кров’ю, — у надзвичайно сильній поезії “Скорбна мати”. І взагалі його

образність у цій першій збірці насичена церковними уявленнями, такими, як “хітон”, “благівісні руки”, “гризет із риз”, дзвони, Мадонна, “пренепорочна Марія”, “псалми”, “молюсь” тощо. Церковний характер деяких тодішніх його творів такий виразний, що він їх не міг пізніше перевидавати (хоч би ота “Скорбна мати”). Мабуть, така монастирська освіта позначилась була неабияк на його світогляді, хоч він і писав пізніше в автобіографічному творі “З мого дитинства”, що це “в ті часи якраз же я й зненавидів ікони”⁴⁸⁾.

Правда, в одній із поезій цієї збірки — “Ходять по квітах” він натякнув доганно на тих поетів, що “очима чесними христовоскесними поеми тчуть”. А втім, поезія ця досить дрозначна, бо, покартавши цих поетів за те, що “сонця в їх красі не чуть”, він прокляв тих “лицарів безумного лицарства”, що “вбили чорнобривий день” “під спів крови, без пісень”⁴⁹⁾. Ця двозначність, очевидно, й викликала потребу дати до цієї поезії підзаголовок “Старим поетам”, що його — скільки пам’ятаю — в першому виданні не було.

У *конфлікті України з Росією* Тичина спочатку виразно стояв по стороні рідного народу, як це знати з його “саркастичних афоризмів” (вислів С. Єфремова) у збірці “Замість сонетів та октав” (1920 р.; пізніш він не міг її передруковувати), а також із поезії “І Белий і Блок”... (збірка “Плуг”, 1920 р.), де він говорить про “сторозтерзаний Київ” та про “двіста розіп’ятого” себе самого. У своєму патріотизмі він виходив із тези, що “любити свій край не є злочин, коли це для всіх”⁵⁰⁾.

У *соціяльних відносинах* він визнавав спочатку тільки людяність, сердечність та оте щире братерство, що загрозу від нього хотів був відвести ще в “Золотому гомоні”. У “Скорбній матері” він констатував із жахом:

⁴⁸⁾ Те ж видання, ст. 290.

⁴⁹⁾ Те ж видання, ст. 113.

⁵⁰⁾ Те ж видання, ст. 1333.

*“Як страшно! Людське серце
докраю обідніло!”⁵¹⁾*

У збірці “Замість сонетів та октав” він слав “прокляття всім, хто звірем став — замість сонетів і октав” (наводжу з пам’яті). І ще в цій же збірці він писав: “Тривайте до партії, де на людину дивляться, як на скарб світовий” і “де всі, як один, проти карі на смерть”⁵²⁾.

Не даром же він так зацікавився був Г. Сковородою, почавши писати ще 1918 року велику драматичну поему про цього філософа-людолюбця. Згадка про працю над цією поемою є в поезії П. Тичини “На могилі Шевченка”:

Спинились ми на “Чайці”.

Васильченко з “Кармелюком”, я — з “Сковородою”.

І в цій поезії він висунув сквородинство як один із програмових моментів:

Кого ж нам на Україну ждуть?

— Кармелюк.

— Сковорода⁵³⁾.

З цієї незалежної позиції Тичина дав цілу низку нечуваних до нього в українській поезії перлин, таких ліричних поезій, як “Закучерявилися хмари”... “Гаї шумлять”... “Арфами, арфами”... “Деся надходила весна”, “Цвіт в моєму серці”, “Не дивися так привітно”... “Квітчастий луг”... “Ой не крийся, природо”... Тоді ж він появив і перлини громадської лірики: “По хліб шла дитина”... “Одчиняйте двері”... “Золотий го-мін”, “Дума про трьох вітрів”, “Скорбна мати”, “І Бєлий, і Блок”... “Зразу ж за селом”... і інші.

Але події набували такого характеру, що поетові довелося поставити перед собою іронічне питання (у збірці “Замість сонетів та октав”):

“Хіба й собі поцілувати пантофлю папи?”⁵⁴⁾

⁵¹⁾ За “Іст. укр. письменства”, II, С. Єфремова, ст. 352.

⁵²⁾ За Єфремовим, ст. 355.

⁵³⁾ “Вибрані поезії”, ст. 140. Між іншим, у цьому виданні нема вже слів “а на горі... уже гримів Зелений” (подаю з пам’яті).

⁵⁴⁾ За Єфремовим, ст. 355.

І це питання ставало чимраз “актуальніше”. І в пляні, либонь, цієї “актуальності” Тичина ударив у тон того загального бунтарства, що його, як про це я писав у першому розділі цієї праці, “брали до відому” більшовики (поезія “Плуг”), став прославляти “хоробрість безумних” (“будьте безумні — не зимні” — поезія “Сійте”...) У циклі “Псалом залізу” він уже майже схвалює нищення “старої культурної спадщини”:

“Це що горить? архів? музей?

А підкладіть но хмизу!”

Став він також на позиції “утопійного соціалізму”, як це видно з його твору “Живем комуну” (1930 р.). Згідно з цим твором, поетові вже снились “фаланги, господарства”, і він закликав земляків (“Дніпро”) єднатися навіть з тими, що з півночі: “Ану ж за руки всі, гей, гей!”

Утопійний характер для більшовицької дійсності мало й ось це місце: “Поранений (один з “підбурених” селян, що нападали на комуну — В. Ч.): “Ви одняли у нас той спокій, якого ввік не вернеш. Ви бога скинули і зрабували землю — прокляті будьте ви!” Взяли його, догледіли, читать навчили і писать, розкрили перед ним завісу. І от тепер він наш”. І крові тут поет ще не “возводив у канон”, хоч і не заперечував, що в дійсності вона таки “траплялась”⁵⁵⁾.

Та незабаром стало ясно, що більшовики схвалювали таку “загальну революційність” та “утопійність” тільки до якого часу. Тоталітарна дійсність дедалі настирливіше стала підсувати поетові оту “пантофлю папи” чи то листом його “прихильниці”, яка сподіва-

⁵⁵⁾ “Вибрані поезії”, ст. ст. 175 - 176. У мене, на жаль, нема першого видання цього твору, а в цьому останньому виданні автор поробив зміни. Так, до фрази, де була мова про настрої села, вставлено (навіть з порушенням ритму) “бандити”: (“Бандити) сміються: всім дамо. Ось ми на зиму в отамани, то, може, й зовсім вас доб’єм”. Мабуть, уставлено пізніше й слова після цієї фрази: “О ні! цього не діждете! ніяк!” Також викинуто з тексту слова “Ой хмари, хмари з німецької землі”. Здається, нова вставка: “Адже єсть уже ж у нас рука — і сильна і прекрасна” (себто більшовицька влада — В. Ч.).

лась, що з нього “ще буде комуніст” більшовицького типу (триптих “Листи до поета”), чи то рецензіями В. Коряка, що, як я відзначав уже, ставив перед письменниками питання “рубка”: хто ви — вороги чи друзі? Спеціально про П. Тичину Коряк написав так (у статті “Українська література за п’ять років пролетарської революції”):

“Гордощі й надія національної літератури — Павло Тичина пише кілька “незалежницьких” речей, хоче зайняти становище “понад боротьбою”, шукає в обох таборах негативних рис, але зрештою не витримує такого бездушного олімпійства й кидається в хвилі життя (sic! — В. Ч.). Вже “Псалом залізу” намалював цю зміну, а “Космічний оркестр” поглибив її”⁵⁶).

І поет пішов на компроміс із більшовицькою дійсністю — став дедалі дужче... “притосовуватись”, як писав той же Коряк. Це був трагічний перехід поета (“перехід” у розумінні кризи), перехід, який свого часу затривожив був С. Єфремова, і він писав: “Поет став на роздоріжжі... Може, здійсниться його іронічне — “Хіба й собі поцілуватиме пантофлю папи?” — бо вже й на те заносилося... В цьому разі великий літературний і просто культурний в особі Тичини скарб спинився б серед небезпеки проміняти вічні досягнення на сумнівні здобутки літературного гуртківства й партійності”. І Єфремов закликав поета “далі здержатися од усього, що зв’язує його творчості вільне ширяння, вузьке покривало тенденції на неї накидаючи”...⁵⁷).

Але пишучи це, Єфремов і сам ще гаразд не уявляв усього жаху тієї дійсності, яка закорінювалася на Україні чимраз дужче й глибше, яка цупко облутувала кожну творчу одиницю своїми тенетами і позбавляла її творчої незалежності. І хоч в одному послухав Тичина поради авторитетного критика — викинув “ложку дьогтю” з величного твору “В космічному оркестрі”, — “дрібненьке й фальшиве закінчення”, але такі “ложки

дьогтю” вже докидав майже в кожному написану пізніше річ. І питома вага цього “дьогтю” в його творах ставала дедалі загрозливіша, надаючи тим творам виразного відтінку казенщини.

Ранні елементи казенщини як підлягання приписам влади можна добачувати ще в сонеті П. Тичини “Я знаю”... написаному, за всіма ознаками, за “Тезами” Г. Михайличенка, в яких він закидав “старому мистецтву” “байдикування”.

*Спитають вас, до суду поведуть:
ви прославляли лінь, а це ж робота?*

— писав Тичина в цьому сонеті, підкреслюючи ті слова, що й тут підкреслено.

Він ще пробував із “незалежницької” такої позиції картати тих “казених поетів, офіціантків”, що, притосовуючись до нового режиму, “робили романтику з червоної крові братів” (“Плюсклим пророкам”), але це вже було тільки розпачливе зусилля, щоб утриматися на цій позиції, не стати самому казенним поетом. Та вже в четвертій частині циклу “Псалом залізу” він мусів віддати “належне” більшовикам:

*На зорта нам здалася власть?!
Нам дайте хліба, їсти! —
А за повстанцями ідуть,
співають комуністи.
Пождіть, пождіть, товариші,
ще будем їсти й пити,
коли б ви нам допомогли
капіталістів бити⁵⁸).*

Мотив такої самої казенної “батьорости” звучить ще у “Ронделях”, “Як упав же він з коня” тощо.

І хоч П. Тичина дав на цьому “етапі” такі значні твори, як “На майдані”, “І буде так”... “Плуг”, “Вітер з України”, “Ходить Фауст”... “Сотворіння світу”, “Псалом залізу”, “Плач Ярославни”, “Харків”, “Фуга”, “Вулиця Кузнечна”, “Надходить літо”, “Кожум’яка”,

⁵⁶) “Організація жовтневої літератури”, ст. 60.

⁵⁷) “Іст. укр. письменства”, II, ст. ст. 354 - 355.

⁵⁸) “Вибрані поезії”, ст. 145.

“Три сини”, пізніші уривки з “Сковороди”, але в них уже обов’язково є якась доза казенного “дьогтю”. Кажути це, я не висловлююсь проти загально-людських революційних мотивів, що є в цих поезіях і можуть бути в кожного поступового поета, а відзначаю тільки те, що, безперечно, походить від тоталітарної дійсності.

От, наприклад, “Вітер з України”. Ідея твору — революційне бунтарство, відгук на заяву Р. Тагора, що, мовляв, “нема бунтарства в нас, людина з глини”, ба навіть ідея українського месіанізму, але разом із цим висуває “корчувату голову з Дніпра” казенщина: “не ждять пани, добра: даремна гра”. У “Плачі Ярославни” поет критично поставився до рабовласницької держави, і це було б добре, бо відповідало б історичній правді. Але й тут “далекая літана вбила пана-вкраїтана”, як також і тут обов’язково “отаманять скрізь пролетарі”.

“Ходить Фауст” — викриття лицемірства, прикритого фальшивими ідеями, тощо, — але... “як візьму я молоток!” — замахується несподівано автор. Чи робітник тільки й може бути критерієм істини? Це казенщина, це від офіційної “диктатури пролетаріату”. Якби до цього поет дійшов був шляхом свого природного розвитку (живучи, наприклад, десь закордоном), то тоді б це було “органічне” явище його творчості, і воно не разило б читача.

Але тому, що в основі цих поезій був ще “мед” повноцінної поезії, а “дьоготь” примішувався тільки малими дозами, вони не зменшили, а збільшили Тичинину славу як “короля української поезії” (вислів, здається, А. Ніковського, вжитий у “Vita nova”). Суспільну атмосферу для цієї слави творило й загальне пристосування української суспільної думки, заколисані “українізацією”, до більшовицької дійсності, та ще й не тільки в УРСР, а й за кордоном, зокрема в Галичині, де Тичину щиро вихваляли і передруковували. Це ж був час тієї більшовицької національної політики, що викликала була віру в можливість вільного розвитку української культури й під більшовиками.

Не виключене, що в цій атмосфері поет щиро засудив своє символістичне минуле як світогляд і методу творчості (“Великим брехунам”), засудив те “мрійництво” і “дух ясний без яду і без жала”, що про них писав Єфремов, і став у позу трохи чи не пророка, викривача переважно “буржуазного зла”. У поезії “За всіх скажу” (збірка “Вітер з України”, 1924 р.) він писав:

*О, дух ясний — без яду і без жала —
давно ти спиш? — а вже сугасний дій
всього мене обняв, здавив, напружив.
І я встаю, нову вдихаю міць.
Не мрію, ні, повіки я розмружив —
іронія і гордість на лиці⁵⁹).*

Його, безперечно, окрилила позиція “короля поезії”, “першого поета”, дарма що в цій таки поезії він писав:

*Товариство, яке мені діло,
чи я перший поет, чи останній?
Надівайте корони і йдіть
отверзайте уста...
Товариство, яке мені діло,
чи я нізній предтега чи ранній?
Удавайте пророків і йдіть
отверзайте уста.*

Бо наприкінці він самовпевнено пише:

*Я дійшов свого зросту і сили,
я побазив ясне в далині⁶⁰).*

Але переможному ворогові українського народу такої “перебудови” було мало — він вимагав принесення в жертву того, що його виспівав поет на світанку свого творчого шляху в думі “Проголошення Української Народньої Республіки”, в “Золотому гомоні”. І, задовольняючи цю вимогу, Тичина приточив був до поеми “В космічному оркестрі” оте “дрібненьке, фаль-

⁵⁹) “Вибрані поезії”, ст. 163.

⁶⁰) Те ж видання, ст. 163 - 164.

шиве закінчення” про творців УНР, що звучало ось так:

*Це ж ви Республіку пошили у брехню
і підло повтікали за кордон.*

“Республіка” — це УРСР, що її очолював автор статті “Безнадежное дело” Х. Раковський, це її наче б то українські діячі-емігранти “пошили у брехню”. У поезії “Відповідь землякам” Тичина вже лає всяк у світі тих же таки земляків, що творили українську державу, називає їх “бандитами”, “злочинцями”, “погромниками”, що нібито хотіли поставити над українським народом “свого ж таки дьобатого орла”.

*О, будьте прокляті ви ще раз! — клене поет. —
Душі моєї не купить вам
ані лавровими вінками,
ні золотом, ні хлібом, ні орлом⁶¹).*

А як це був момент, що в ньому “диктатура пролетаріату” перехрещувалася з російським імперіалізмом, то забезпечити себе від підозри навіть такими “прокльонами” поетові не так легко було. Адже в другій половині 20-их років не хто як українські комуністи таки “вилонили” з себе шумськізм, хвильовізм, волобуєвщину. Та й сам Тичина на цьому “етапі” не встерігся і приєднався до групи “Валліте”. Тож коли він надрукував уривок “Чистила мати картоплю”... його накрив мокрим рядном сам голова “Раднаркому” Влас Чубар, закинувши йому, що він “під прапором пролетарської літератури протягає націоналістичну отруту” (виступ Чубаря на харківській обласній партійній конференції). За одним заходом засудив тоді Чубар і чудовий “кримський цикл” (10 поезій) Тичини⁶²) як утечу від актуальної “радянської тематики”.

⁶¹) Те ж видання, ст. 162.

⁶²) Як свідомство суспільного резонансу на цю “проробку” П. Тичини наведу тут свій, тоді написаний акростих:

“Так от і згадав я за матір, матір — убогу селянку...
Іншого образу, людини, над ню не було та й не буде!
Часто немає у неї ні їсти, ні пити, а дітки,

П. Тичина мусів виправдуватись і з цією метою надіслав листа до редакції “Комуніста” (ч. 11, з 3. XI. 1927 р.), а в тому листі писав, що “ніде й ніколи не протягав націоналістичної отрути”, що він мав намір написати більшу річ, в якій матері, що репрезентує старий світ, хотів протипоставити сина-революціонера⁶³).

Аж після цього наш поет остаточно пустився берега — “поцілував пантофлю папи”. Якщо досі в його “радянських творах” казенщина була дозована “ложками дьогтю”, то від цього часу (не буквально, а з кінця 20-их років) його твори стали “божками дьогтю”, в яких не завжди була наявна хоч би “ложка меду” (збірки: “Чернігів”, “Партія веде”, “Сталь і ніжність”, “Чуття єдиної родини”). Особливо це відноситься до творів 30 - 40 і пізніших років, себто творів, написаних в умовах суцільного терору й фізичного нищення українських письменників. Навіть “ліберальні” умови “уфимського періоду” не послабили його “радянського” патріотизму й сервілізму⁶⁴).

Усе, що партійна преса розголошувала як “волю партії”, він перевіряв у поезії. Як і вся брехлива більшовицька пропаганда, ці його поезії з боку змісту — така сама брехня, що мала на меті не пізнання життя, а затушковування тих страхіть, що їх чинили більшовики в нещасній країні. Тож не дивно, що його вірша “Партія веде” надруковано без перекладу трохи чи не як редакційну статтю в центральному органі уряду СРСР “Известиях”.

Ставши на “клясову позицію” (замість колишньо-

Істинно, наче та галич, її обсїдають, сердешну.
— Нене, — канючать, — нам їсти!..

Розгорїла, чистить картоплю...

Аж тут мені кажуть: “Поете, не так, кажуть, чистять картоплю”.
⁶³) Зміст листа подаю за працею Ю. Луцького “Literary Politics in the Soviet Ukraine”, ст. 122.

⁶⁴) Цей період — 30 - 40 роки випадають з моєї теми, але тому, що Тичина — один з небагатьох письменників 20-их років, що залишився живий, я включаю в розгляд і ці його твори.

го сквородинства), він закликав нищити ворогів без жалю й пощади:

*Та нехай собі як знають
божеволіють, конають, —
нам своє робить:
всіх панів д'одною ями, —
буржуїв за буржуями
будем, будем бить! ("Партія веде").*

І для нього це "прекрасний час! неповторний час!"⁶⁵⁾.

Якщо давніш він розглядав смерть дитини від випадкової кулі як трагедію ("По хліб шла дитина"), то тепер його серце так "обідніло", що він виправдував масові вбивства.

Якщо в нездійсненому задумі "Чистила мати картоплю" він хотів був показати "голод" (початку 20-их років), "убозтво села й віру селян, що Ленін — Антихрист"⁶⁶⁾, то тепер він "не добачив" ні жахіття примусової колективізації, ні страшного наслідку її — голоду 1933 р. Навпаки, він виправдує ці безглузді жорстокості владущої партії.

*Нехай Європа кумкає,
а в нас одна лиш думка є:
традицій підрізація —
колективізація.*

"Чуття єдиної родини" — це казенна "дружба народів" СРСР, фактично підкорених одному панівному народові — російському. Під цим соусом він обплював і той прапор, що його виспівував на початку — в "Золотому гомоні".

*Дружною ми здружені,
Батьківщино-мати,
в наші дні напружені
що нам треба знати?
Чи це ворог горний, білий,*

⁶⁵⁾ "Вибрані поезії", ст. ст. 198 - 199.

⁶⁶⁾ За працею Ю. Луцького, ст. 122.

*зи від злоти посивілий,
а зи жовто-голубий,
просто
бий! ("Пісня молодости")⁶⁷⁾*

Клене він "жовтоблакитників" і в поезіях на теми з другої світової війни ("Партизан Залізко" й ін.).

Засуджуючи "буржуазні свободи" як "плюсклії ще й хворії", він їм протиставить "наше право, рівне право — перше ув історії", протиставить "дням царату" "демократію радянську", що "для бідних всього світу... стала "надією" ("Перше в історії")⁶⁸⁾.

Світоглядом він тепер, зрозуміла річ, тільки матеріяліст і до цього "нахиляє" навіть Сквороду (у пізніших уривках).

*"Якщо ми визнаємо бога, — каже Скворода, —
то буде Дух тоді зверху, а не Матерія!
Але ж Матерія якраз і є та сила,
без якої й самий дух не може існувати.
Справді.*

*Відгування, Свідомість, Розум —
звідки вони взятись можуть,
якщо не буде тіла?"⁶⁹⁾*

Поет, що писав колись: "З кохання плакав я, ридав", тепер написав таке:

*Недорегі регі
про твою любов
Ударником станеш
полюблю ізнов ("Пісня під гармонію")⁷⁰⁾*

Як і всі інші поети доби сталінської диктатури, він теж написав "Пісню про Сталіна", пустивши в забуття свою колишню ненависть до "тиранів" (напр., в поезії "На могилі Шевченка": "І знов тиран, і знов неволя"). А крім того, можна сказати, що ні однієї поезії він не написав у цей час, щоб там якось не стирчав і Сталін.

⁶⁷⁾ "Вибрані поезії", ст. 220.

⁶⁸⁾ Те ж видання, ст. ст. 216 - 217.

⁶⁹⁾ "Вибрані поезії", ст. 295.

⁷⁰⁾ "Вибрані поезії", ст. 205. Розділових знаків нема в Тичини.

Теми з другої світової війни просто до огиди просякнуті ним же, Сталіним (“Як Сталін нас кликав до бою” й ін.), а сильно написана поезія “Він не сказав ні слова” викликає в читача обурення через повторюваний раз-у-раз у свідомості замучуваного юнака (німці пообрубували йому пальці, пообрізували вуха, перебили ноги) поклик “радянських вояків” “За Сталіна!” функційно тотожній з дореволюційним “За веру, царя и отечество!”⁷¹).

З не меншою рабською відданістю він сприйняв і появу нового після Сталіна “керівника” партії — М. Хрущова. Ось як він писав з приводу статті цього останнього “За тісний зв’язок літератури й мистецтва з життям народу”: “І хочеться сказати: яка це радість, що ти — син країни Рад, яка це гордість, що ти чуєш такі світлі, чудесні слова, звернені до всіх радянських мистців, а зокрема й до тебе, — слова керівника (однина! — В. Ч.) нашої партії... Тон всієї статті дружний, по-отецькому душевний”⁷²).

Якщо раніш Тичина відкидав з обуренням визнання його таланту з боку “уенерівців” (“душі моєї не купить вам”...), то тепер він з холуйською вдячністю приймає орден від того ж таки Сталіна:

Я одержав нагороду.

Слава Сталіну й народу! (“На одержання ордену”) ⁷³

Взагалі всі поезії з другої світової війни (їх зібрано на початку “Вибраних поезій”, ст. ст. 3 - 92, під заголовком “Перемагають і жить”) — це поезія казенного “радянського”, разом “уересерного” й “всесоюзного” ура-патріотизму й героїства, нераз у душі горезвісного з першої світової війни Кузьми Крючкова. Якщо наші чуття можуть іноді бути співзвучними з його інвективами й сарказмом, скерованими проти іншого тирана — Гітлера (“Свиня-наполеончик”; “Тебе ми знищимо —

⁷¹) “Вибрані поезії”, ст. 28.

⁷²) “Тримати порох сухим”. “Літературна газета”, ч. 74, з 20 вересня 1957.

⁷³) Те ж видання, ст. 251.

чорт з тобою”), то той факт, що поет говорить це від імені тирана Сталіна, паралізує цю співзвучність.

Навіть у таких поезіях, тематично, здавалося б, зовсім далеких від “радянської” дійсності, як “Леонтович”, як “На день свята Ольги Кобилянської”, він не міг обійтися без “червоного війська”, без “зорі червоної п’ятикутної”.

Коли Тичина виспівує більшовицький “панславізм”, то це теж викликає огиду. Та й яка може бути щирість на цю тему в поета, що незадовго перед тим написав був “Посидинок Котовського з білополяком” у душі того ж таки Кузьми Ключкова, де всі поляки — “білополяки”? І він їх трактує як нікчемну породу “заглоб”!

Але зате “старшому братові” Тичина віддає просто рабську пошану. В уривку з драматичної поеми “Шевченко й Чернишевський” Чернишевський — це божище для Шевченка й інших українських діячів того часу (за винятком Данила Мордовця).

І партія та влада все це відповідно оцінили: поета нагороджено декількома орденами, прийнято до партії, доручувано високі пости в державі — міністра освіти, голови Найвищої ради.

Коли все це пережити і передумати, то мимоволі виникає питання: чи була ця казенщина хог якоюсь мірою в Тичини щирою? Хоч би до такої міри щирою, як ота поза пророка, коли він писав: “За всіх скажу, за всіх переболію”?

Не маючи в руках ніяких доказових даних (його власноручних листів чи незаперечних “протирадянських” заяв), я, проте, хотів би це заперечити. Керуюся я в даному випадку тільки суто-психологічними міркуваннями: людина нормальна, чесна (а ідеальна чесність П. Тичини всім відома!) не може щиро... брехати. У більшовицькій же дійсності всі брешуть, перебуваючи перманентно на межі життя й смерті, рятуючи життя, — отож так брехав у своїй творчості й цей геніальний поет. І цікаво, що є непідтверджена чутка, що нібито

він сказав про цю брехню: “Це мій щит”. “Феноменальна” слабовільність П. Тичини дала змогу більшовикам досить легко, хоч і певними “етапами” його зломити “радянлізувати”, “оказенити”.

Примусовий характер “радянізації” П. Тичини не підлягає сумніву.

Але попри примусовість його “радянізації” не можна не відзначити й того, що в Тичини зовсім немає характерного для примусово-“радянських” письменників 20-их років (М. Хвильовий, М. Куліш, Г. Косинка) явища внутрішнього роздвоєння, естетизного фальшу, не кажучи вже про езотівщину. Усі його твори, навіть “найказенніші” справляють враження написаних щиро. І їхня фальшивість виявляється тільки тоді, як зіставити їх із дійсністю, як от, наприклад, його “традицій підризація — колективізація” — і страшна історична дійсність. Якже хто тієї дійсності не знає (напр., читачі за кордоном), то може приймати ці твори за “циру монети”.

Відсутність у Тичининій творчості явища роздвоєння й фальшу можна пояснити тільки його надзвичайною талановитістю. Великий талант може будь-що подати переконливо (як це ми маємо наприклад, у В. Винниченка, коли він переконливо подає, здавалося б, абсурдні психологічні ситуації).

Ключем до з’ясування мистецької (естетизної) переконливості Тичининих творів може бути тільки аналіза формальних його засобів, — тим то я й хочу це зробити.

* * *

С. Єфремов ще на підставі ранньої творчості П. Тичини писав, що це “поет, мабуть, світового масштабу”. Він же визначив і його глибоку своєрідність: “Тичину важко уложити в рамки одного якогось напрямку чи навіть школи. Він з тих, що самі творять школи”...⁷⁴⁾

Ми маємо тепер більше матеріялу, маємо надбання

⁷⁴⁾ “Іст. укр. письменства”, II, ст. ст. 356 - 357.

майже всього його життя (йому тепер 65 років) і можемо робити висновки упевненіше, без отого “мабуть”.

Історія його творчості свідчить, що це *передусім перманентний* шукач у царині форми.

І цікаво: вважаючи формалізм ознакою буржуазного мистецтва, більшовики дивилися “крізь пальці” на Тичинині формалістичні шукання, часом навіть близькі до футуризму (збірка “Чернігів”). Можна думати, що поет “купив собі право” на це ціною отого рабського змісту, що про нього була вже мова вище.

Як шукач у царині форми Тичина — поет, який ніколи себе не переспівував. Майже в кожній своїй наступній поезії він не такий, як у попередній. Якщо С. Єфремов порівнював Тичину з прозаїком В. Стефаніком, то я порівняв би його з іншим українським прозаїком — з М. Коцюбинським, що теж ніколи себе не повторював⁷⁵⁾. До речі, в Тичини ще й є якесь інтимне споріднення з цим письменником, як це видно з його автобіографічних творів “Перше знайомство” та “На “суботах” М. Коцюбинського”⁷⁶⁾.

Як і в Коцюбинського, в Тичини насамперед чарує й переконує його *оригінальна, завжди свіжа образність*. І ця риса його поезії наявна навіть у “найказенніших” його речах, хоч і чергується часом з іншими оригінальними мистецькими засобами, як про це теж скажу далі.

Якщо в деяких ранніх поезіях Тичина дав імажиністські поєднання різночуттєвих явищ — зорових, слухових, смакових, нюхових, дотикових (“повітря, мов прив’ялий трунок”, “а на сході небо пахне”, “півні чорний плащ ночі вогняними нитками сточують” — “Пастелі”), то, наприклад, у “Листах до поета” маємо “чисто конкретні потреби Рембрантового стилю” (С. Єфремов). У поезії “Плуг” його образність має апокаліптичний характер” (як сказали б заступники старого світогляду):

⁷⁵⁾ Див. мою статтю “Творчі шукання М. Коцюбинського”. “Київ”, ч. 2 за 1951 р.

⁷⁶⁾ “Вибрані поезії”, ст. ст. 222, 228.

А на землі люди, звірі й сади,
а на землі боги і храми:
о пройди, пройди над нами,
розсуди?

Й були такі, що тікали
в пезери, озера, ліси.

— Що ти за сила еси? —
питали.

І ніхто з них не радів, не співав.
(Огняного коня вітер гнав —
огняного коня —
в ноги —) ⁷⁷⁾

У творі “В космічному оркестрі”, сказати б,
“астрономічна образність”, бо в ньому
Мільйони сонцевих систем
вібрують, реуть і зоготять!⁷⁸⁾

А яка вирізьблена, “конкретизована” образність у
“Поєдинку Котовського з білополяком”! Страшна
своєю “конкретністю”! “Жорстока”!

“Тут не було ні гармат, ні бомб, ні швидких
[кулеметів —
густа робота! Все шаблею тільки — зикрижі по
[крижі! —
шаблею тільки по зерену зерне та й тупо оддасться;
шваркне при ший самій, шараконе — й навіки
[одхвратить
голову ту білопольську, що вже, й одлетівши,
[з розкритим
ротом (немов би збиралася крикнуть) — з коня тут
[котилась,
долом стрибала, та ще раз і ще . . . а свого
[докотившись,
шиєю вгору, як зрізана тиква, гоїднувшись ставала;
кров тільки з ший густая спішила — у рот ще
[розкритий,
в ніздрі, ув оці... А сам безголовий улан, як та кукла,

⁷⁷⁾ “Вибрані поезії”, ст. 131.

⁷⁸⁾ “Вибрані поезії”, ст. 179.

шаблю додолу впустивши, все нижче хилився та
[нижже . . .
Кінь його ржав і носився — а кукла вже падала
[й зовсім⁷⁹⁾).

Це ж гомерівська, епічна образність!

Але й це ще не все: поет приголомшує читача . . .
прозаїзмами! І ці прозаїзми звучать у нього, як справ-
жня поезія! Це ми маємо в таких його поезіях, як “Пе-
рекочовуючи насичуючись” (із збірки “Чернігів”, тим
то нема знаків розділових: вплив футуризму), “Прав-
дивим будь” . . . Ось рядки з першої поезії:

Перекозовуючи насичуючись
кількісно якісно пережлюпоуючись
проймаючи взаємно протилежності
запереченням старого вибухаючи
прямуєм за законом діалектики
до незмірного майбутнього⁸⁰⁾.

У парі з оригінальною образністю (й безобразні-
стю) поезій П. Тичини стоїть і *неймовірне багатство її
ритмомелодики*. Приголомшливе багатство. Мало ска-
зати, що Тичина використовує всі можливі на ґрунті
української мови технічні засоби ритмотворення, як от
силабо-тоніка, акцентні розміри, фолклорні, вертеп-
ник⁸¹⁾, верлібр, розмір сербського епосу, комбінації вір-
шових рядків з неритмованою “прозою”, — треба ска-
зати, що сила його ритміки не в тому чи тому типі по-
будови, а в *індивідуальному погупті ритму*, своєрідному,
нечуваному до нього в українській поезії, та, може, й
не тільки українській. І цей ритм — не якісь індиві-
дуалістичні вибрики, як це часто буває в т. зв. модер-
ній поезії, коли, крім автора, ніхто інший не може ска-
зати, що текст побудовано ритмічно, — ні, Тичинині
ритми відчує кожна людина, можна думати (бо треба
було б перевірити експериментом), що навіть та, як
не розуміє української мови. У цьому її загальнолюд-

⁷⁹⁾ “Вибрані поезії”, ст. ст. 230, 231.

⁸⁰⁾ “Вибрані поезії”, ст. 196.

⁸¹⁾ Запроваджую вперше цей термін як відповідник до росій-

ське пізнавальне значення. І в цьому близькість Тичининої поезії до музики (вимога, що походить від символізму Верлена й інших).

Недаром ще С. Єфремов писав: “Теоретикам віршування доводиться наново перестроювати свою науку, користуючись із багатого матеріалу в Тичининій творчості”⁸²).

Справді бо: як визначити за канонічними схемами ритм “Арфами, арфами” чи “Гаї шумлять — я слухаю”...? А в нього ж є й багато складніші побудови!

Але є й виразно визначені розміри, як от: безкрай ямб у “Живем комуною”, розмір дум (“Дума про трьох вітрів”), гексаметр (“Повстанці”), розмір сербського епосу (“Партизан Залізко”). Окремо треба відзначити переконливе застосування на ґрунті української мови верлібру в таких його шедеврах, як “Золотий гомін”, уривки з “Сковороди” тощо. Іноді поет просто “наслідує” чи то якусь пісню, чи то гру на гармонії, як от у “Пісні під гармонію”. Не втерплю, щоб не навести:

*Рута м'ята да не прим'ята
непрогорнута трава
Сюди вітер да туди вітер
аж потоками обвіва*⁸³).

Але ритм Тичина будує не тільки в середині рядка, а й у побудові цілого твору — *строфікою і ще дегім*. Є в нього невеличка кількість канонічних строф: сонет (“Я знаю”...), терцина (“Перше знайомство”), рондель, але не в них його “строфічна сила”, а в тих своєрідних побудовах, що не передбачені ні в яких канонах.

Ось строфа з “Гаї шумлять”...

*Гаї шумлять —
Я слухаю.
Хмарки біжать —*

ського “раешник”.

⁸²) “Іст. укр. письменства”, II, ст. 355.

⁸³) “Вибрані поезії”, ст. 204.

Милуюся.

*Милуюся — дивуюся,
Чого душі моїй
так весело*⁸⁴).

Дуже полюбляє він рефрени, ззагалі “повтори” — чи то слів, чи то рядків, чи то цілих уступів. Комбінаціями строф із рефренами він дає дуже часто своєрідну й цікаву архітектоніку поезій. Крім того, можна думати, що в архітектоніці поезій він використав *принципи побудови симфонічної музики*. Це є в таких його ранніх поезіях, як “Закучерявилися хмари”... “Подивилась ясно”... У цих поезіях поет передає “симфонічне” звучання різних партій, з підкресленням переваги, більшої чутності тієї чи тієї партії.

Ось як виглядає це в двох перших рядках другої із згаданих тут поезій:

*Подивилась ясно, — заспівали скрипки! —
Обняла востанне, — у моїй душі. —*

Тут перші дві половини рядків складають одну синтаксичну цілість, а другі дві половини, підкреслені — другу цілість (“заспівали скрипки у моїй душі”), — це окремі “партії”, але й разом вони пов’язані в одну “музику”.

Цього явища С. Єфремов не зрозумів і назвав його “витівкою”⁸⁵).

Найцікавіше в цьому розумінні побудовано “Похорон друга”. Це чималий розміром твір, написаний в Уфі. У ньому переплітається епічна оповідь (“я білий сніг од хати відкидав і зупинився”...) з почутою спочатку віддала мелодією похоронної музики:

*Над ким ті сурми плакали?
Чого тарілки дзвякали?
І барабан як в груді бив —
Хто вік свій одробив?*

Це, так би мовити, “партія серця”. Але, крім того,

⁸⁴) “Вибрані поезії”, ст. 98.

⁸⁵) “Іст. укр. письменства”, II, ст. 343.

в творі є ще й “партія розуму” — філософська медитація: “Усе міняється, оновлюється, рветься”, що й собі дедалі більше ускладнюється:

*Усе міняється, оновлюється, рветься,
усе в нові на світі форми переходить.*

І далі:

*Усе міняється, оновлюється, рветься,
у ранах кров'ю сходить, з туги в груді б'є,
замулюється мулом, порохом береться,
а потім знов зеленим спід землі встає.*

Нарешті й зміст цього “повтору” “оновлюється” оптимістично:

Усе підводиться, встає, росте й сміється.

А тому, за наявності сердечного болю, цей “повтор” звучить як холодний розумовий висновок:

*Усе в нові на світі форми переходить,
і мертвому тобі — живих нас не убить.*

Але твір закінчується все таки першим — сердечним рефреном:

*І моторошно в темноті
буран завив, як та сирена...
Послухавши хвилину, знов я ліг.
І так сьотілось до Дніпра-Славути!
Зашарудів по шибці сніг...*

І було гути —

*Як сурми там десь плакали,
тарілки тихо дзвенкали,
і барабан все глухо бив.*

Ти славно —

вік —

одробив...⁸⁶⁾

Коли мова про строфіку, то до речі буде зупинитися й на римуванні в Тичининих поезіях. І тут Тичина перевернув дотеперішні уявлення про риму. Усякі в нього є рими, він ними вільно пересипає, як перлами, — є точні, багаті, є асонанси, але є й такі явища, для

⁸⁶⁾ “Вибрані поезії”, ст. 84 - 92.

яких у теоретичних системах римування нема ще й назви. Бо як можна назвати ось цю, наприклад:

*Птах — ріка — зелена вика —
Ритми соняшника?⁸⁷⁾*

Але що найцікавіше, так це те, що він “реабілітував” так довго засуджувану в теоретичних працях дієслівну риму, як і взагалі “граматичну”. Ось, наприклад:

*Забудеш рідний край — тобі твоїй корінь в сохне.
Вселюдське замовглим — обгузраним з ростеш.
Якщо в спокою стихнеш — вся ж бо творгість
[г р о х н е :
у боротьбі лиш красним цвітом процвітеш⁸⁸⁾.*

Є в нього своєрідні явища — їх можна б назвати контрактурами, — коли два слова “стискаються” в одне, а межовий склад першого править за риму. Напр.:

*надходить лі-
То мліє гай⁸⁹⁾.*

Його “білі вірші” звучать так, що не помічаєш, що вони не римовані. Милозвучність і всякі явища звукопису (алітерації, асонанції) рясно трапляються в його текстах. Іноді він приносить у жертву звучанню й зміст твору, як це маємо в “La bella Fognarina”.

*Гуляв над Тібром Рафаель
в везірній гас в іюні.
— се сум се сон, лелію льо,
льоліюні я, льоліюні⁹⁰⁾.*

Національний характер Тичининого стилю й мовостилію, їх пов'язаність з українською культурною традицією відзначав ще С. Єфремов, коли писав: “Поет, мабуть, світового масштабу, Тичина формою глибоко національний, бо зумів у своїй творчості використати все багате попередніх поколінь надбання. Він наче випив увесь чар народньої мови і вмів орудувати нею з

⁸⁷⁾ Те ж видання, ст. 111.

⁸⁸⁾ Те ж видання, ст. 38.

⁸⁹⁾ Те ж видання, ст. 155.

⁹⁰⁾ Те ж видання, ст. 170.

великим смаком та майстерністю в найтрудніших на вислови зєоротах”⁹¹).

До цих слів треба додати, що найбільше він зачерпнув із українського фолкльору, з різних його жанрів: з думи (“Дума про трьох вітрів”, уривки з “Сковороди” — “три місяці пробігло, мов кораблі веселі в морі — всіма цвітами процвітані”), з голосіння (“Плач Ярославни”: “Ой князю, князьочку, чи ти за Дунаєм? чи ти на Дону? Дай про себе вісточку, бо умру”), з пісні (“Як упав же він з коня...” і багато інших), з казки (“Кожум’яка”).

Але мало показувати на прикладах — треба зитати все, щоб відзугти національний стиль його текстів, бо його тон ги навіть півтони відзугуються гасом у, здавалося б, зовсім дрібних явищах, як оте, відзнажене ще в Єфремова:

Праворуг — сонце.

Ліворуг — місяць.

А так — зоря, (“Війна”).

Тут у всьому тексті український стиль, але Єфремов спеціально підкреслив оте “а так”, назвавши його “шедевром простоти, натуральности, та разом і високого словесного досягнення, коли, справді, словам тісно, зате просторо думці”⁹²).

Багато в його стилі важить і стара українська літературна традиція, зокрема відгук стилю “Слова о полку Ігореві”, наявний не тільки в “Плачі Ярославни”. І це можна спостерігати впродовж всієї його творчости, аж до “уфимського періоду” включно. Напр., поезію з цього останнього періоду “День настане” він написав на мотив із “Слова”: “Что ми шумить? Что ми звенить?”

Річ ясна, що Тичина не просто повторює явища фолкльору чи старих зразків мистецького слова, а дає конгеніальне в дусі цих зразків. Тичинин шедевр у цьому розумінні — “Івасик - Телесик”. Так, напр., у гра-

⁹¹) “Іст. укр. письменства”, II, 356.

⁹²) “Історія укр. письменства, II, ст. 356.

фіці Г. Нарбут теж не повторював явищ українського барокко, а творив нові зразки в такому дусі. Коли Тичина творить неологізми, то вони в нього “стихійно” українські (“колосина” — колосок).

Вивчати Тичинин мовостиль у деталях я, на жаль, не маю тут змоги, хоч це докинуло б не одну цікаву рисочку до його національного обличчя. Можна було б відзначити, наприклад, суто-народні імена, як “Оге-нія”, “Оксен”, явища архаїзації, відповідно до теми (“взоріли бяху зорі” тощо), хоч церковнослов’янізмів він часом уживає й без потреби (“поверже” у “Весні” й ін.).

Коли говорити про Тичинину мову як таку, то треба сказати, що в ній багато ненормативного. Є в нього чернігівські льокалізми (“голле”, явища аферези: “не-днакі”), непотрібні церковнослов’янізми, а в пізніших текстах і росіянізми. Причин до цих “порушень” дві: віршова форма, що часто примушує поета вживати не зовсім нормативних явищ (оте “голле” — рима до “с”) і русифікаційний тиск, з 30-их років починаючи. Іноді обидві причини переплітаються. Напр., “ахінеї” він вжив, поперше, тому, що вона є в російській мові, а по-друге — треба було добрати риму до “нею” (“Тебе ми знищим”...). Те саме можна сказати про жахливий пасивний зворот “тобою ввесь з’їдаюсь” (“Я утверждаюсь”), про форму родового множини “мечей” (рима до “речей”), про часто вживану форму інфінітива на -ть (“перемагать і жить”) тощо.

Але “два чорних гроба” в ранньому “Золотому гомоні” походять, очевидно, від недостатнього ще розрізнення російських та українських форм.

Є в нього чимало ненормативних наголосів, що походять або з чернігівської говірки, або з російської мови, підтримані розміром вірша (“оглянувся” — в поезії “Прорив”).

Але зображувальні й нормативні вимоги в мові поезії необов'язково збігаються, як про це я не раз уже писав (напр., у статті “Межі й можливості мовостилю”, моя збірка статей “Дещо про мову”, Нью-Йорк, 1959 р.)

І нарешті висновки. Болуче їх робити заступникові того народу, що проявив на світ цього генія, — народу українського. Бо переглянутий матеріал мимоволі видобуває з душі розпачливий крик: яка це була творча сила і як вона знівечилась у більшовицькій тоталітарній дійсності!

Поперше, можна думати, що в умовах вільного життя Тичина міг би написати більше, ніж він написав за своє не можна сказати щоб коротке життя. Про нездійсненість багатьох його задумів свідчать численні “уривки” серед його творів (із зазначенням цього в підзаголовку або ні). Це: “Повстанці”, “Сотворення світу”, “Шевченко й Чернишевський”, “Сковорода” (про цей поетів задум ще Сфремов писав, що “він скінчений і не буде ніколи”), “Поєдинок Котовського з білополянком”. А це ж усе задуми більшого, епічного характеру: Про те, як влада в особі В. Чубаря перервала працю над таким же широким задумом “Чистила мати картоплю”... мова вже була вище.

А подруге: тільки невеличка частина його літературної спадщини, переважно те, що написано ще до більшовицького “періоду”, залишиться в історії як *повноцінне надбання*. Решта, незважаючи на всю досконалість і вишуканість форми, — це “бочки казенного дьогтю”, неприйнятні поза більшовицькою дійсністю ні для кого. Ба більше: є серед цих творів таке, що навіть для більшовиків уже неприйнятне — всі оті “славословлення” Сталіна. Говорив же М. Бажан на пленумі управи Спілки письменників у Москві (травень 1957 р.) про те, що “ім'я Сталіна стали викреслювати з наших творів”. А що ж буде тоді, як більшовизму не стане і Тичинина спадщина стане перед лицем вільного українського народу!

Показова в цьому розумінні одна моя недавня спроба. Захопившись формою однієї “уфимської” поезії П. Тичини — “Матері забудь не можу”, я хотів був узяти її для програми одного літературного вечора в Нью-Йорку. У ній же є такі чудові і, безперечно, цидрі місця, як оце:

*Голос гуть, де поле й трави:
— Я ж тебе любила, сину!
Тож прилинь хог на гасину:
душать ось мене удави,
гнууть к землі, як колосину.*

Це слова України, а поет на них відгукється, називаючи її, свою матір, найніжнішими словами:

Хмарко! Ластівко! Калино!⁹³⁾

І що ж? Як я не виправляв “казенні місця” у цій поезії (напр., замінив “червоний гнів” “могутнім гнівом”), нічого не вийшло: і організатори вечора завагались, і декляматорка відмовилась. Бо вся та “Україна”, що в поезії спочатку “трималась”, потім “боронилась” і нарешті пішла проти німців у “наступ” (“наступала”), це була більшовицько-партійна “Україна”, себто та, що нищила справжню Україну, що ненавиділа все українське, її мову, її історію тощо. Це була та “Україна”, що примушувала й самого Тичину, міністра освіти, говорити телефонічно з українською письменницею-галичанкою С. Парфанович по-російському⁹⁴⁾.

Це була та “Україна”, що не дала йому стати справжнім співцем свого народу. І це була його самоомана, коли він писав у поезії з “уфимського періоду” “В безсонну ніч (думи про Україну)”:

*Мене ж ти від землі родила,
Земні твої я груди ссав,
По горах, по полях гайсав.
Твоя рука — на шлях водила,
твою я силу запасав.*

⁹³⁾ “Вибрані твори”, ст. 39.

⁹⁴⁾ Див. С. Парфанович. “У Києві 1941 р.” Автсбург, 1948 р.

А потім, як на ноги звівся
і як на голосі погувсь, —
я заспівав, аж сам не згувсь,
як я й співцем твоїм зробився
і весь в тривогу обернувсь⁹⁵).

Більшовицька тоталітарна дійсність призвела до того, що він “зробився” “співцем” ворогів українського народу, у їхню “тривогу обернувсь”. Вона ж знецінила й його надзвичайний поетичний хист взагалі. І коли він тепер, підсумовуючи свою творчість, написав у поезії “Іней”:

Може, бренькав я на лірі?
Мо', в житті скакав телятком?
А народ хай сам розсудить.
Бджілку люблять
з повним взятком⁹⁶).

то “народ” навряд чи визнає його за “бджілку з повним взятком”.

Одно тільки можна сказати: формальні досягги Тичининої поезії збережуть її для історії, але люди їх читатимуть з такими застереженнями, як читають, наприклад, тепер Квітчині писання (“Листи до любезних земляків”) з ворожою для українського народу монархічно-реакційною ідеологією.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Розгляд суспільно-політичних умов, за яких жили й діяли українські “радянські” письменники 20-их років на Наддніпрянщині й Кубані, та аналіза творчости декількох найвидатніших із них дають змогу зробити загальні висновки щодо історичної долі українського “радянського” письменства цього періоду.

Невеселі ці висновки! У них насамперед доводиться сконстатувати повну рабську залежність цих письменників від тоталітарно - більшовицького режиму, безпрецедентно - жорстокого й мертвоущого. Навіть царський режим Росії того періоду, коли він заборонив українство (друга половина XIX ст.), не був для українського письменства такий згубний, як більшовицький. Хоч і тоді була жорстока цензура, але все таки твори деяких письменників могли тоді появлятися в більш-менш такому вигляді, як хотіли автори (твори І. Нечуя-Левицького, І. Карпенка-Карого, М. Старицького, М. Кропивницького й інших). Той же режим, як нетоталітарний, не залазив у душу творчої одиниці, не вимагав, щоб його обов'язково хвалили! А крім того, українські письменники могли друкуватися ще й закордоном, зокрема в Галичині (збірки поезій і переклади П. Куліша, “Хіба ревуть воли, як ясла повні?” П. Мирного тощо). За більшовицького ж ладу це останнє було абсолютно виключене, бо це прирівнювалось до контрреволюції й шпигунства. Видрукування за кордоном на початку 20-их років деяких творів В. Підмогильного, Г. Косинки й Т. Осьмачки наробило тоді такого переполоху, що письменникам довелося негайно від цього відпекуватись, і вони тоді надрукували гуртового листа в “Червоному шляху”, ч. 4-5 за 1923 р., а в тому листі писали, що “умови нашого літературного життя змусили нас туди податися”.

⁹⁵) “Вибрані твори”, ст. 31.

⁹⁶) “Україна”, ч. 9, травень 1957 р. ст. 4.

Але й такий “прорив кордону” був можливий тільки напочатку!

Тим більше не може бути ніякого порівняння більшовицьких умов з умовами конституційної Росії періоду 1905—1914 років. Тоді не було української школи, українська мова не була державною, цензура докучала пресі, але письменство мало чималі вільні можливості, і українські письменники могли видавати навіть революційні своїм змістом та протирежимні твори (“*Fata morgana*”, “*Persona grata*” й інші твори М. Коцюбинського, твори В. Винниченка тощо).

Українські “радянські” письменники 20-их років були поневолені подвійно: тоталітарно - політично і національно.

Участь українських комуністів (переважно колишніх “боротьбистів” та “укалістів” — О. Шумський, М. Хвильовий), а також “ортодоксального більшовика” М. Скрипника у здійсненні більшовицької системи на Україні сприяла тільки легалізації творчості українською мовою, але не забезпечувала вільної творчості українських письменників, не вберегла талантів від знищення, а їхньої продукції від знецінення. Тим то доводиться заперечувати висновки Юрія Луцького, зроблені в його книзі *Literary Politics in the Soviet Ukraine 1917—1934*. Columbia University Press, New York, 1956. Ю. Луцький пише:

“Це варте здивування, ба й парадоксальне, що контролю й гноблення в цей період української “радянської” літератури не перешкодили, бодай на деякий час, її блискучому й широкому розвитку... Розцвіт українського письменства всупереч втручанню партії буде зрозумілий, якщо мати на увазі силу й вплив українських комуністів та відносно м’які методи партійної контролю”.

І на доказ цього Ю. Луцький згадує те, що мовляв, “більшість із засуджених і вилучених творів були перед тим все таки надруковані, а до початку 30-их років

більшість неортодоксальних та ворохобних письменників хоч і були переслідувані, але не були безжалісно ліквідовані”⁹⁷⁾.

Отже, і “блискучий та широкий розвиток”, і “м’які методи партійної контролю”, і “публікація засуджуваних творів”, і зберігання (хоч до якого часу!) живими неортодоксальних та ворохобних письменників!

Так могла написати тільки людина, необізнана з більшовицькою дійсністю і некомпетентна оцінювати творчість цих письменників.

Наведений у цій моїй праці фактичний матеріал свідчить про протилежне — про нечувано - жорстокий тиск на письменників і про неповноцінність досягтів. Повноцінними й щирими були тільки ті твори, що їх написано до запровадження більшовицько - тоталітарної контролю (напр., збірка П. Тичини “Соняшні клярнети”, “Синя далечінь” М. Рильського), а пізніші — це переважно були а) або езопівщина, б) або казенщина.

Езопівщина — це твори, що в них письменник тільки завуальовано, непрямо висловлював свої щирі настрої й погляди, переміщуючи їх із вимаганими владою моментами. Напочатку періоду езопівщина була наявна тільки в творчості тих “дорадянських” письменників, що мусіли пізніше в “радянських” умовах “пристосовуватись”. Про ці твори В. Коряк писав так: “Ті, що пишуть, — пишуть таке, що його можна вивертати туди й сюди”⁹⁸⁾. Але пізніше до неї стали удаватись і ті з “першого призову пролетарських письменників”, що в них були справжні іскри літературного хисту і тому вони писати нещиро не могли (М. Хвильовий, М. Куліш і ін.).

Езопівщина — калічена творчість, як це я спробував показати на прикладі “найактуальніших” для цього періоду творів.

⁹⁷⁾ Ст. 136.

⁹⁸⁾ “Організація жовтневої літератури”, ст. 59.

Казенщина в письменстві (та й у мистецтві взагалі) — це те, що не з творчої індивідуальності народжується, а з страху перед владою чи з корисних мотивів, на угоду тій же таки владі ужитих. Казенщина виключає справжню щирість творчості і незалежність думки. Казенщина можлива за всякого політичного ладу, і скрізь вона згубна для творчості, але такого ідіотизму, який ми бачимо в більшовицьких казенних письменників, особливо за сталінської диктатури, історія, мабуть, таки не знала. “Яскавий” приклад казенної творчості — більшість Тичининих творів.

Крім того, письменники — 20-их років ще й тому не могли дати значних творів, що майже всі вони (за винятком одиниць — М. Рильського, П. Тичини) скінчили свої літературні “кар’єри” замолоду. Це ж була усе, як ми бачили, молодь, ще, сказати б, недійшли письменники. І не даром Г. Епик на своїй “чистці” 1934 р. казав, що всі твори цих письменників — це твори початківців.

Ці мої висновки були б ще переконливіші, якби розглянути творчість усіх тодішніх письменників. Але то вже була б історія української “радянської літератури”, а не спроба аналізу, здійсненої на частині матеріялу, як оця моя праця.

Та й те ще треба сказати: багато говорять нам і, так би мовити, відсутні в історії цього періоду письменники. Кажучи це, я маю на увазі ті утрачені творчі можливості нашого народу, що могли б були виявитись, якби не було більшовизму, і не виявились тому, що цей терористичний режим запанував на 3/4 української етнографічної території. Деякі з таких можливих творчих одиниць взагалі “не обізвались”, а деякі тільки натякнули — і вмовкли. З цих останніх можна б згадати хоч би В. Мисика, поета, що закривився був трохи чи не на “другого (але іншого!) Тичину” (я свого часу привітав його появу, надрукувавши “літературний портрет” у

журналі “Плуг”). “А ти знаєш, що ми маємо нового хорошого, блискучого поета, молодого Василя Мисика?” — відзначив його появу й М. Куліш у листі до А. Любченка з 9. X. 1925 р. — Ти чуєш, як вони ростуть?”⁹⁹⁾.

Але цей багатонадійний паросток убито в зеленічку: плохий, як і Тичина, на вдачу, Мисик був “пришитий” до справи 34, “причетних” наче б то до вбивства Кірова (Г. Косинка, В. Влизько й ін.), і хоч його не розстріляно (справу його передано на “дослідження”), але це автоматично вилучило його з літературного життя. Коли він пізніше зрідка й обзивався, то в тих його поезіях не було попередньої сили. Чи дасть він щось повноцінне після теперішньої “реабілітації”, трудно сказати.

Отже, такі підсумки: десятки знівечених талантів, недопущення до повного “зросту” письменницького покоління, превентивна стерилізація багатьох можливих одиниць, убивство в зародку початківців...

Ці підсумки будуть ще страшніші, якщо згадати, що за короткий період конституційної Росії 1905—1914 років український народ появив таких велетнів нашого мистецького слова, як Леся Українка, як М. Коцюбинський, В. Винниченко, Ст. Васильченко, як поети О. Олесь, Г. Чупринка, М. Вороний, М. Філянський, а за 14 років більшовицької влади не появилось ні одного автора такого значення. Ба більше: більшовики покалічили й тих письменників, що виявили були себе ще до їхньої влади — С. Васильченка, М. Рильського, П. Тичину.

Це злочин, що його український народ ніколи не простить більшовикам.

⁹⁹⁾ “Твори”, ст. 310.

З М І С Т

| | Стор. |
|--|-------|
| Передмова | 5 |
| Увоми літературного життя в 20-их роках: | |
| Початкові спроби більшовиків скерувати творчість письменників | 11 |
| Партійні постанови | 13 |
| Тоталітарна зумовленість життя і творчости | 19 |
| Експозитурність літературних організацій | 30 |
| “Приреченість літературної дискусії | 39 |
| Характер “письменницьких кадрів” | 43 |
| Зневажена письменницька гідність | 45 |
| Кінцеві конвульсії | 48 |
| Творчість українських письменників 20-их років: | |
| “Перші хоробрі” | 55 |
| Творчість Миколи Хвильового | 57 |
| Драматична творчість Миколи Коліша | 75 |
| Творчість Григорія Косинки | 98 |
| “Радянізація” Павла Тичини | 109 |
| Загальні висновки | 137 |

SLAVISTICA

A series relating to Slavic languages, literatures, cultures, ethnography, archeology etc., with special attention to the problems of Eastern Slavic world. Published by the Institute of Slavistics of UVAN in Winnipeg, Canada.

Appears three times a year:

- No. 1. **The tasks of Slavic Philology and Ukrainian Slavistics** (in Ukrainian), Augsburg, 1948.
- No. 2. **V. Chaplenko: Ukrainisms in the language of M. Hohol (N. Gogol)** (in Ukrainian, with a French resume), Augsburg, 1948.
- No. 3. **Ivan Sydoruk: The problem of the Ukrainian White-Ruthenian Lingual Boundary** (in Ukrainian, with English and German resumes, 2 maps), Augsburg, 1948.
- No. 4. **J. B. Rudnyč'kyj: Slavic and Baltic Universities in Exile.** (in English), Winnipeg, 1949.
- No. 5. **J. Byrych: A Page from Czech-Ukrainian Relations** (in Ukrainian), Winnipeg, 1949.
- No. 6. **R. Smal-Stocky: The Origin of the Word "Rus"** (in English), Winnipeg, 1949.
- No. 7. **V. Chaplenko: The Language of "Slovo o Polku Ihorevi"** (in Ukrainian with an English resume), Winnipeg, 1950.
- No. 8. **I. Mirtchuk: Das Daemonische bei den Russen und den Ukrainern** (in German), Augsburg, 1950.
- No. 9. **J. B. Rudnyč'kyj: Slavistica Canadiana A.D. — MCML** (in English and Ukrainian), Winnipeg, 1950.
- No. 10. **Geo. W. Simpson: The Names Rus', Russia, Ukraine and their Historical Background** (in Engl.), Winnipeg, 1951.
- No. 11. **Metr. I. Ohienko: An Early 17th cent. Ukrainian Russian Dictionary.** (in Ukrainian and Russian), Winnipeg, 1951.
- No. 12. **V. J. Kaye: Slavic Groups in Canada** (in Engl.), Winnipeg, 1951.
- No. 13. **P. Fylypovych: Hohol's (Gogol's) Ukrainian Background.** (in Ukr.), Winnipeg, 1952.
- No. 14. **W. Kirkconnell: Common English Loanwords in E. European Languages.** (in English), Winnipeg, 1952.
- No. 15. **J. B. Rudnyč'kyj: Slavica Canadiana A.D. 1951** (in English), Winnipeg, 1952.
- No. 16. **J. Sherekh: Participium Universale in Slavischen.** (in German), Winnipeg, 1953.
- No. 17. **Lucyk G. M.: Old Church Slavic as a Religious Cult Language.** (in Ukrainian with an English summary), Winnipeg, 1953.
- No. 18. **J. B. Rudnyč'kyj: Slavica Canadiana A.D. 1952.** (Multilingual), Winnipeg, 1953.

- No. 19. I. Sydoruk: **Ideology of Cyrillo-Methodians.** (in English), Winnipeg - Chicago, 1954.
- No. 20. P. Kovaliv: **Ukrainian and the Slavic Languages.** (in Ukrainian), Winnipeg, 1954.
- No. 21. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A.D. 1953.** (Multilingual), Winnipeg, 1954.
- No. 22. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavische und indogermanische Akzentdubletten** (in German with English, French, Russian and Ukrainian summaries), Winnipeg, 1955.
- No. 23. W. J. Rose: **Cradle Days of Slavic Studies — Some Reflections** (in English), Winnipeg, 1955.
- No. 24. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A.D. 1954** (Multilingual). Winnipeg, 1955.
- No. 25. V. Swoboda: **The "Slavonice" Part of the Oxford Heptaglot Lexicon.** A Ukrainian-Latin Vocabulary of the 17th Century (in Ukrainian, English, and Latin). Winnipeg, 1956.
- No. 26. M. I. Mandryka: **A Phase of Bulgarian-Ukrainian Literary Relations.** Shevchenko's Influence on Bulgarian Poetry (in Ukrainian and Bulgarian), Winnipeg, 1956.
- No. 27. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A.D. 1955** (Multilingual). Winnipeg 1956
- No. 28. A. Franko-Kluchko: **Ivan Franko's Manuscripts in Canada** (In Ukrainian). Winnipeg, 1957.
- No. 29. P. Kovaliv: **Adjectival Participles in the Slavic Language** (In English). Winnipeg, 1957.
- No. 30. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A. D. 1956** (Multilingual). Winnipeg, 1957.
- No. 31. W. Kirkconnell: **The Place of Slavic Studies in Canada** (in English), Winnipeg, 1958.
- No. 32. J. M. Kirschbaum: **J. Stur and his place in the Slavic world** (in English), Winnipeg - Cleveland, 1958.
- No. 33. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A. D. 1957** (Multilingual), Winnipeg, 1958.
- No. 34. Clarence A. Manning: **English Tenses and Slavic Aspects.** (in English), Winnipeg, 1959.
- No. 35. J. B. Rudnyč'kyj: **Burns and Shevchenko.** Winnipeg, 1959.
- No. 36. J. B. Rudnyč'kyj: **Slavica Canadiana A. D. 1958.** (Multilingual), Winnipeg, 1959.

Price: \$0.50 per copy (No. 25 — \$1.00)

Obtainable at:

U V A N P. O. Box 3597, Station B., Winnipeg, Man., Canada.