

Національна академія наук України
ІНСТИТУТ ІСТОРІЙ УКРАЇНИ

ІСТОРИЧНІ ЗОШИТИ

М. А. Шипович

**Партійно-радянське
керівництво і літературно-
мистецька інтелігенція
України: 20-ті роки ХХ ст.**

Київ 1999

Шипович М. А. Партиїно-радянське керівництво та літературно-мистецька інтелігенція України: 20-ті роки ХХ ст. / Серія "Історичні зошити". – К. : Інститут історії України НАН України, 1999. – 60 с.

ISBN –7702–0950–105

У брошурі зроблена спроба комплексно дослідити еволюцію взаємовідносин більшовицької влади з літературно-мистецькою інтелігенцією в складний та суперечливий період 20-х років ХХ ст.

Для студентів, учителів, усіх тих, хто цікавиться історією.

ШИПОВИЧ Марина Анатоліївна – аспірантка кафедри історії України Донецького державного університету.

Автор вміщених матеріалів висловлює особисту точку зору, що не обов'язково збігається з точкою зору редколегії.

Р е д к о л е г і я

С. В. Кульчицький (головний редактор), О. І. Ганжа
(відповідальний секретар, О. І. Гуржій, В. М. Даниленко,
М. Ф. Дмитрієнко, В. С. Коваль, І. С. Хміль, Н. А. Шип

Літературний редактор В. І. Новицький

Оригінал-макет підготував

Коректор С. М. Пільчевська

Набір підготувала І. М. Варганова

У разі передруку матеріалів узгодження з редколегією обов'язкове

ISBN –7702–0950–105

Інститут історії України
НАН України

Вступ

Завершення воєнних дій та початок мирного будівництва значно ускладнили взаємовідносини між партійно-радянським керівництвом та літературно-мистецькою інтелігенцією. Лібералізація економічної політики з переходом до непу викликала відповідні процеси і у сфері духовній. Література та мистецтво УСРР переживали бурхливе піднесення. Певний світоглядний й естетичний плюралізм в цих галузях викликав особливе занепокоєння нової влади, яка прагнула до опанування "командними висотами" в усіх сферах життя радянського суспільства. Оскільки культура взагалі, література та мистецтво зокрема, вважалися "тереном" ідеології, тому й методи боротьби проти "ворожих впливів" були такими ж, як і в "ідеологічній боротьбі". Один з них – постійне втручання партійно-радянського керівництва в художній процес – сковував свободу творчості й викликав незадоволення літераторів та митців.

В останні роки період українського національно-культурного відродження 20-х років ХХ ст. став об'єктом пильної уваги істориків, літературознавців, мистецтвознавців тощо. На жаль, історія взаємовідносин більшовицької влади з літературно-мистецькою інтелігенцією в цей період лишається недостатньо вивченою. У пропонованій роботі автор намагався окреслити аспекти цієї проблеми для майбутнього більш глибокого її висвітлення.

§ 1 Взаємовідносини партійно-радянського керівництва і літературно-мистецької інтелігенції України в першій половині 20-х рр.

Суспільство не може існувати без своєї культури. Більшовицька держава була вищою мірою заклопотана витвором власної, "нової", культури, яка повинна була стати наслідком боротьби із "старою" культурою. Вважалося, що нова культура буде створена пролетаріатом, а не "буржуазними спеціалістами від мистецтва", при підтримці держави "самодіяльної творчості робітничих, червоноармійських та селянських студій", які розглядалися як осередки зародження та розвитку пролетарської культури¹. Пролетарська культура усвідомлювалась як перехідний ступінь на шляху до соціалістичної та комуністичної культури². Вона мала "служити" політичним планам моделювання "нового" суспільства та "нової" людини.

Більшовицьке керівництво, розуміючи пропагандистське значення літератури та мистецтва, намагалося з самого початку свого панування на Україні встановити жорсткий контроль в цих галузях культури. Режим таким шляхом сподівався відстежувати і суспільні

настрої в цілому, маючи на увазі, що їх формують і продукти духовної творчості митців. Існували два основних шляхи встановлення контролю. Перший передбачав створення нової верстви творчої інтелігенції з пролетаріату та селянства. Другий потребував від партії контролю над усіма аспектами творчого процесу.

Природно, що першою турботою після встановлення радянської влади на Україні було створення державного апарату взагалі, в т. ч. і апарату, покликаного керувати діяльністю літераторів та митців.

Щільний контроль над усім культурним життям республіки очолив Народний Комісаріат Освіти, створений 29 січня 1919 р. декретом тимчасового уряду радянської України³. В його складі діяв Всеукраїнський Відділ мистецтв з відповідними комітетами: образотворчого мистецтва, театральним, музичним, кіно- та літературним⁴. Свої завдання Літературний комітет Наркомосу виконував, перш за все, через літературні колегії, які мали свій статут, що передбачав створення їх у всіх містах, де виходили газети. Метою колегій було виявлення і збирання творчих літературних сил, задоволення їх потреб, а також залучення широких мас трудящих до літературної творчості⁵. У березні 1922 р. було створено Всеукраїнське фотокіноуправління – ВУФКУ, якому підпорядковувались всі кінематографи і підприємства по виробництву кінофільмів⁶.

Першочерговим завданням органів управління культурою стала ліквідація приватних мистецьких підприємств і створення державних або кооперативних установ. “Вся експлуатація публічних видовищ, – зазначалося в тезах художнього сектору Агітпропу “Мистецтво в новій економічній політиці” (16.XI.1921 р.), – повинна бути зосереджена в руках держави, що тільки і дасть фактичну можливість врегульовувати і скеровувати життя мистецтв”⁷. Націоналізації підлягали театри, кінотеатри, концертно-філармонічні об’єднання, кіностудії та інші підприємства та установи. Діяльність митців, “вихованих” на “ідеях, етиці та моралі панівного класу” підлягала ідеологічному контролю. 14 грудня 1920 р. декретом Раднаркому УСРР створювався Головний політико-освітній комітет при Наркомосі. Найпершим його завданням було “керівництво в боротьбі з буржуазним мистецтвом, його теоріями, ідеологією і тенденціями та систематичний контроль над публічними його проявами і демонстрацією”⁸. У червні 1922 р. при Головополітосвіті було створено Художній сектор, “як орган, об’єднуючий організаційну та адміністративну діяльність комітетів”⁹, а також Вища Художня Рада, “як дорадчий орган для об’єднання ідеологічної та програмно-методичної роботи в галузі мистецтва”¹⁰. Для контролю за ідеологічною спрямованістю театрального та кіно-репертуару у 1922 р. було створено Науково-репертуарну комісію та Вищу репертуарну раду, до складу якої “для проведення накресленої лінії мали входити комуністи”¹¹.

Створений радянський апарат керівництва та контролю за культурним розвитком України був підконтрольний Відділу агітації та пропаганди при ЦК КП(б)У (Агітпроп), організованому за прикладом Агітпропу ЦК РКП(б) з метою “керівництва усіма галузями агітаційно-пропагандистської роботи”, яку проводила правляча партія¹².

Паралельно із створенням радянсько-партійного апарату керівництва культурним життям республіки вирішувались питання обліку та мобілізації кадрів старої інтелігенції. Це було вкрай необхідним, бо, як відомо, значна частина їх продовжувала займати хиткі позиції, намагалася зовсім відійти від політики, замкнутися в колі власних інтересів. 2 лютого 1919 р. Раднарком України прийняв декрет, згідно з яким необхідно було взяти на облік усіх спеціалістів та мобілізувати їх¹³. Такого роду заходи були проведені серед інтелігенції всіх державних підприємств та закладів¹⁴. На початку 1920 р. протягом двотижневого терміну на облік було взято культпрацівників (в т. ч. художників, артистів, музикантів тощо). Облік проводився губернськими та повітовими відділами народної освіти. Всі, хто підлягав обліку, втрачали право вільно залишати службу або переїжджати з місця на місце. Розподіл культпрацівників проводився в порядку трудової мобілізації¹⁵.

Правлячій партії треба було докласти великих зусиль, щоб примусити літераторів та митців, чий світогляд сформувався в дореволюційний період, творити в рамках офіційної ідеології на ниві розбудови “пролетарської” культури. Спектр засобів впливу на митців був надзвичайно широкий: від підкупу і лестощів – до примусу, репресій та фізичного знищення. Обов’язковість останніх присутня чи не в кожній праці В. І. Леніна, написаних в перші роки після захоплення влади більшовиками¹⁶. “Репресії, – наголошувалося на XII Всеросійській конференції РКП(б), – диктуються революційною доцільністю, коли йдеться про придушення тих відживаючих груп, які намагаються захопити старі, відвойовані у них пролетаріатом, позиції”. Партійні організації застерігалися від переоцінки ролі репресій. Їх було рекомендовано проводити тільки у поєднанні з усіма іншими заходами¹⁷.

Творча інтелігенція зазнавала особливих переслідувань через притаманний їй дух опозиції, що не міг змиритися з безправ’ям та порушенням елементарних людських норм, які несла з собою на Україну нова влада. В 1921 р. за участь у повстанській боротьбі було розстріляно “одного з найяскравіших предтеч ритмічного виразу музичного принципу світу” Грицька Чупринку¹⁸. Переслідування нової влади призвели до передчасної смерті композиторів Я. Степового (1921 р.) і К. Стеценка (1922 р.)¹⁹. Жажливі приклади розстрілів за рішенням надзвичайної комісії у Полтаві наводив визначний російський письменник В. Г. Короленко у листах до голови Раднаркому УСРР Х. Г. Раковського

(1919 – 1923 рр.) та його дружини О. Г. Раковської²⁰. Серед подібних прикладів – розстріл артиста української трупи Красиленка – “безсудне нічне вбивство за якоюсь таємною постановою, просто на вулиці”²¹.

Основний пафос листів Короленка – протест проти розправ в адміністративному порядку, обстоювання загальнолюдських моральних цінностей, політичних та юридичних норм.

Серед тих, хто рятував українських митців від переслідувань “пильних чекістських кадрів”, дослідники відзначають й В. Еллана-Блакитного.

Так, М. Гаско зазначив, що “просто з камери смертників завдяки Еллану-Блакитному було вирвано найпопулярнішого в Україні гумориста і сатирика О. Вишню і врятовано декого з кола т. зв. “неокласиків”²².

Є. Сверстюк, розповідаючи про замовчувані донедавна сторінки біографії О. Довженка, писав: “У Довженка замовчано і заховано від ЧК юність. Звичайно, він був активний на боці УНР. 25-річним потрапляє зі зброєю в полон. В. Блакитний його рятував від концтаборів і залучає до свого табору боротьбистів (...)”²³.

Послідовну позицію в обороні культури та її діячів займала на початку 20-х рр. Українська Академія Наук, що було зафіксовано в спеціальній ухвалі Спільного зібрання УАН 26 березня 1919 р.²⁴. Члени Академії Наук виступили на захист С. Єфремова, В. Науменка, П. Стебницького, клопоталися перед головою Раднаркому про розслідування обставин смерті професора Української Академії Мистецтв О. Мурашка і покарання винних²⁵.

На жаль, деякі представники творчої інтелігенції, самі знаходячись у полоні революційних мар, брали участь у кривавих справах надзвичайної комісії. Відомий поет 20-х рр. Д. Фальківський у 1920-1923 рр. був членом надзвичайної комісії Білорусії, боровся проти контрреволюції, що потім болісно переживав²⁶. У вірші “Нас тільки сотня ... “ автор зважився заперечити поширену в 20-ті р. думку, ніби масові жертви виправдовуються необхідністю революційного часу. Подібні міркування бентежили й П. Тичину (“Зразу ж за селом ... “, “Скорбна мати”), М. Хвильового (“Я”), Є. Плужника (збірка “Дні”)²⁷.

Письменник Д. Бузько якийсь час перебував у петлюрівському таборі, де обіймав досить високі посади. Згодом, остаточно розірвавши з УНР та прагнучи спокутувати свою провину перед радянською владою, запропонував органам ЧК свої послуги. Навесні 1920 р. він, як уповноважений Одеської губернської ЧК по Балтському повіту, був направлений в банду отамана Заболотного, де, ризикуючи життям, мусив або ж схилити “батька-отамана” до спокути і добровільної здачі органам ЧК, або ж заманити в пастку й силоміць захопити. Д. Бузько виконав це завдання, що потім лягло в основу сюжету його повісті “Лісовий звір”²⁸.

Методи часів воєнного комунізму й “червоного терору” автоматично переносилися в часи непу. 5 вересня 1922 р. голова ДПУ Ф. Дзержинський у записці на ім'я свого заступника з приводу вказівок Леніна стосовно ставлення до антирадянських елементів зазначав: “Продовжити неухильно висилання активної антирадянської інтелігенції за кордон. Потрібно всю інтелігенцію розбити на групи. Приблизно: 1) Белетристи; 2) Публіцисти і політики; 3) Економісти; 4) Техніки; 5) Професора та викладачі і т. д. Відомості мають збиратися всіма нашими відділами і стікатися у відділ інтелігенції. На кожного інтелігента має бути справа”²⁹. Того ж року адміністративним рішенням ДПУ було вислано за кордон 160 визначних представників інтелігенції, які відстоювали право на незалежність переконань, відмінних від панівної ідеології³⁰. Сенс цієї акції був не тільки у тому, щоб позбавитися “інакомислячих”, але й у тому, щоб застерегти українську інтелігенцію від будь-якої незгоди з владою. На початку 1923 р. з України на Північ (а декого – і за кордон) вислали близько 70 чол.³¹.

Втрати серед літературно-мистецької інтелігенції та гостра потреба в спеціалістах змушували більшовицьку владу застосовувати політику “батога і пряника” щодо старої інтелігенції. Листопадовий (1920 р.) пленум ЦК КП(б)У вказав на необхідність розробки заходів, які запобігали б винесенню помилкових вироків по відношенню до представників української інтелігенції органами ЧК та Особливих відділів й по активному їх залученню до соціалістичного будівництва³². 30 листопада 1921 р. ВУЦВК видав постанову про амністію всім українським громадянам, що перебували за кордоном і раніш приймали участь у збройній боротьбі з радянською владою. Їм надавалась можливість якнайшвидшого повернення на батьківщину³³.

Повернення видатних культурних діячів нова влада використовувала, маючи на меті, по-перше, розколоти ряди української закордонної еміграції, а також заспокоїти міжнародну суспільну думку.

Повернувся з еміграції відомий український письменник та громадсько-політичний діяч В. Винниченко. На протязі чотирьох місяців його перебування в Росії та Україні (травень-вересень 1920 р.) більшовицьке керівництво вело з ним переговори про залучення до політичної діяльності на найвищому рівні. В обмін на письмову декларацію, яка зв'язувала б В. Винниченка з правлячою партією, йому пропонувались посади заступника голови Раднаркому України, наркома закордонних справ³⁴. Проте, незважаючи на все, В. Винниченко знову залишає батьківщину, цього разу вже назавжди. Причини такого рішення він пояснював у Листі закордонної групи УКП до комуністів і революційних соціалістів Європи та Америки “Революція в небезпеці!”, підкреслюючи, що не особисте ставлення до нього з боку партійно-радянського керівництва підштовхнуло його на цей крок, а “основна риса

політики РКП”, яка полягала в “абсолютній централізації як у партії, так і в інших галузях діяльності – економічній, державній, політичній, національній і т. д.”³⁵. Тому, веде далі він, “не перестаючи бути комуністом, не перестаючи прагнути визволення працюючих і пригноблених клас від усякого гніту, поневолення й експлуатації, в той же час іменно через це не могу брати участі в такій політиці, яка шкодить цьому визволенню”³⁶.

На повернення з еміграції видатного українського актора М. Садовського радянський уряд України не відреагував ніяк. О. Семененко, український громадський діяч, який у 20-ті роки жив у Харкові, а потім емігрував з України, згадував, що Садовському дали змогу виступити в Харкові тільки один раз в театрі ім. Франка у п’єсі “Ревізор”. Навіть газети ніяк не відгукнулись на цю подію. Потім актор виїхав до Києва, мав кілька спорадичних виступів, так і не отримавши постійної роботи в якомусь театрі³⁷.

Серед заходів по залученню митців до співробітництва з новою владою – надання різного роду привілеїв та пільг. Одним з перших епізодів цього процесу став розгляд на засіданні політбюро ЦК ВКП(б) 16 серпня 1919 р. питання “Про переведення письменників в першу категорію”. В присутності Леніна, Держинського, Калініна, Каменєва, Білобородова, Стасової, Петерса, Скляньського та Чичеріна було вирішено: “Задовільнити прохання Московської профспілки Союзу письменників про переведення їх в першу категорію, вважаючи їх працю суспільно необхідною та корисною”³⁸.

Радянський уряд і Наркомос УСРР використовували будь-яку можливість, щоб досвід будівництва “нової” культури РРФСР з найбільшою повнотою переносився на Україну. Партійно-радянське керівництво Росії, в свою чергу, зацікавлене в централізації керівництва в цій сфері, 20 березня 1920 р. запропонувало Наркомосу УСРР організувати взаємний обмін всіма інструктивними матеріалами³⁹. Отже, радянське керівництво України теж заходилося дбати про свою творчу інтелігенцію. 31 серпня 1920 р. РНК УСРР прийняла декрет “Про поліпшення становища вчених спеціалістів і заслужених працівників літератури і мистецтва”, яким намічалось створити для роботи перелічених осіб життєві умови, які б забезпечили їх мінімальними вигодами, безумовно необхідними для творчої праці⁴⁰. У списку осіб, на яких поширювалась чинність цього декрету, були відомі діячі української культури, зокрема артисти М. К. Заньковецька, П. К. Саксаганський, І. О. Марьяненко, М. І. Донець, письменники П. Г. Тичина, М. І. Терещенко, композитори М. Д. Леонтович, Я. С. Степовий, К. Г. Стеценко, художники М. Г. Бурачек, А. Г. Петрицький⁴¹. Постановою РНК УСРР від 6 березня 1922 р. встановлювалися категорії і

розширювалося коло осіб, на яких поширювалася дія декрету уряду від 31 серпня 1920 р.⁴².

За пропозицією Троцького влітку 1922 р. питання про підтримку молодих письменників та художників було розглянуто на засіданні політбюро ЦК РКП(б). В своїй записці від 30 червня він висловлював побоювання, що ЦК партії втрачає вплив у середовищі молодих творчих працівників: “Ніякої чи майже ніякої уваги до них немає, точніше сказати, увага до окремих осіб проявляється випадково окремими радянськими працівниками або чисто кустарним шляхом. В матеріальному розумінні ми навіть найбільш обдарованих та революційних штовхаємо до буржуазних або ворожих нам видавництв, де молоді поети вимушені рівнятися по фронту, тобто приховувати свої симпатії до нас”. Троцький пропонував “провадити серйозний та уважний облік поетів, письменників, художників тощо. Облік цей зосередити при Головному Цензурному управлінні в Москві та Петрограді. Кожен поет повинен мати своє досьє, де зібрані біографічні свідчення про нього, його теперішні зв’язки літературні, політичні й т. ін. Дані повинні бути такими, щоб: а) вони могли орієнтувати цензуру при пропусканні відповідних творів; б) вони могли допомогти орієнтовці партійних літературних критиків в напрямку відповідних поетів, і в) щоб на підставі цих даних можна було приймати ті чи інші заходи матеріальної підтримки молодих письменників”⁴³. Особливо підкреслювалось, що цензурі потрібен такт при розгляді питань про дозвіл до друку творів письменників, “які, хоч і несуть в собі безліч усяких забобонів, але явно розвиваються в революційному напрямку”⁴⁴. Як інший важливий елемент впливу влади на літераторів Троцький висував тезу про “індивідуалізований” гонорар. “Але для цього, – писав він, – потрібно, щоб молодим авторам було де друкуватися (...) Можливо прийдеться створити непартійний, суто художній журнал, під загальним твердим керівництвом, але з достатнім простором для індивідуальних “ухилів”⁴⁵. На пропозицію Троцького 3 липня відгукнувся Сталін, визнавши в листі до членів політбюро, що “порушене т. Троцьким питання про завоювання близьких для нас молодих поетів шляхом матеріальної та моральної їх підтримки є (...) цілком своєчасним”⁴⁶.

Для залучення творчої інтелігенції та її “радянзації” на Україні рішенням політбюро ЦК КП(б)У від 10 січня 1923 р. було створено громадсько-політичний журнал “Червоний шлях”⁴⁷. Проте, на перших порах ніхто з помітних українських літераторів та громадських діячів не хотів співпрацювати у цьому органі. Першим, хто порушив цю своєрідну блокаду, був Г. Хоткевич, який погодився друкувати у ньому свої твори. Як це сталося, розповідав на квітневому (1925 р.) пленумі ЦК КП(б)У тодішній редактор журналу О. Шумський: “Для того, щоб розкласти

петлюрівський кадр, його (Г. Хоткевича. – Авт.) підкупили. А він сказав: "У вас в радянському апараті, що не вскоче в м'ясорубку, то буде ковбаса, а я ковбасою бути не бажаю". Почали домовлятися – і ось в результаті що він написав. Ми це надрукували. Чи правильно це було зроблено? Треба прийняти до уваги, що після нього пішли і Тичина, і цілий ряд інших"⁴⁸. Дійсно, подальша робота журналу в першій половині 20-х р. була відмічена публікацією творів багатьох талановитих письменників і поетів. На його сторінках піднімалися гострі проблеми суспільного життя. Цьому сприяло зняття Центральним управлінням друку у листопаді 1924 р. попередньої цензури з "Червоного шляху"⁴⁹.

Велику матеріальну підтримку в період голоду і розрухи (1921 – 1923 рр.) дістали українські митці від Всеукраїнського комітету сприяння вченим (ВУКСУ), який було створено урядом України в жовтні 1921 р. за прикладом радянської Росії⁵⁰. При ВУКСУ було створено спеціальну комісію з представників науки та мистецтва, яка займалася проведенням в життя постанов уряду про поліпшення матеріальних умов учених і митців⁵¹.

Урядом затверджувались почесні звання Заслуженого артиста (художника) УСРР⁵², народного артиста республіки, яке було присвоєне О. С. Курбасу⁵³, О. К. Саксаганському⁵⁴, М. І. Донцю⁵⁵, М. К. Заньковецькій⁵⁶.

Важливою складовою частиною політики нової влади щодо українських митців були ідеологічні маніпуляції навколо їх національних почуттів. Для цього, крім усього іншого скористалися ім'ям та спадщиною Т. Г. Шевченка, інтерпретувавши її стосовно свого розуміння класової боротьби й народної революції.

Декретом РНК від 27 лютого 1920 р. день народження Т. Г. Шевченка був проголошений "всенародним святом", днем "вільним назавжди від праці". Цей закон був чинним лише один рік. Починаючи з 1921 р., день народження поета став звичайним робочим днем⁵⁷. Український літературознавець – емігрант П. Одарченко, який в ті роки був учнем Гадяцької гімназії і членом гуртка українознавства, очолюваного Оленою Пчілкою, українською письменницею та громадською діячкою, згадував, що 11 березня 1920 р. в місті відбулись санкціоновані владою парад військ та маніфестація, де у виголошуваних промовах Шевченка називали "захисником батрацько-селянських інтересів". Але були й інші виступи. Так, директор гімназії Боряк говорив про поета, "як про Національного Пророка, підкреслюючи його вирішальне значення для національного відродження українського народу та для національно-визвольної боротьби українського народу за свободу й державну незалежність". Під час цієї промови патріотично настроєні учні гімназії співали український національний гімн "Ще не вмерла Україна" й тримали в руках жовто-блакитні прапори, що було

розцінено більшовицьким комісаром Шубіним як “петлюрівщина” та “контрреволюція” і групу молоді було заарештовано. Того ж вечора в стінах Гадяцької гімназії Олена Пчілка виступила з гнівним протестом проти шматування українського національного жовто-блакитного прапору, яке вчинив інший більшовицький комісар Крамаренко⁵⁸.

Важливу роль в ідейному “перевихованні” літераторів та митців республіки відігравали Будинки працівників освіти та мистецтв, які розпочали свою діяльність з 1922 р. після відповідної постанови РНК УСРР від 13 березня того ж року⁵⁹. В них митців залучали до участі в гуртках політосвіти, до організації тематичних вечорів, присвячених важливим (з точки зору більшовицького керівництва) ювілейним датам⁶⁰.

З ініціативи ЦК КП(б)У, при підтримці Наркомосу УСРР та профспілок було проведено кампанію по політичній та професійній перепідготовці, яка охопила спочатку тільки освітян, а з 1923 р. – всі загони інтелігенції. Серед заходів цієї кампанії – залучення інтелігенції до участі в курсах та гуртках політосвіти, численних всесоюзних та республіканських товариствах та кампаніях (“Доброхім”, допомога в боротьбі з туберкульозом, допомога жертвам інтервенції, безробітним майстрам літератури та мистецтва тощо), праця в комісіях по лікнепу, підготовка та прийом в художні учбові заклади і т. ін.⁶¹.

Так, вміло поєднуючи в політиці “негативні” стимули (примус, терор) з “позитивними” (матеріальна та моральна підтримка, ілюзія творення для народу тощо), партійно-радянське керівництво республіки добилося того, що літературно-мистецька інтелігенція України поступово починала співпрацювати з радянською владою на різних ділянках духовного життя республіки. Політбюро ЦК КП(б)У брало активну участь у підготовці декларації української інтелігенції про визнання радянської влади (про це свідчить, наприклад, протокол засідання політбюро ЦК КП(б)У від 7 квітня 1924 р., в ухвалі якого між іншим йшлося про “недоцільність” комуністичного характеру декларації⁶²), з якою на VIII-ій Всеукраїнській партконференції виступила ініціативна група з 66 діячів науки, культури та освіти⁶³.

З переходом до непу певна частина старої літературно-мистецької інтелігенції в надії на демократизацію всіх сфер духовного життя республіки, поживавила свою діяльність, що розцінювалося владою як “поживлення ворожої ідеології” “В нинішній час у зв’язку з новим курсом нашої нової економічної політики, – підкреслювалось в Операційному та виробничому плані на 1922 р. Комітету образотворчого мистецтва Худсектору Головополітосвіти, – в галузі мистецтва є побоювання, що з боку ворожого нам табору буржуазії буде зроблено спробу обазарити нашу шойно народжену пролетарську культуру (...) буржуазне мистецтво розбивається на десятки течій та угруповань, які конкурують між собою і поза залежності від т. зв. “лівизни” або

“правизни” різних шкіл та напрямків, зберігає в різних зовнішніх формах один і той же буржуазний зміст (...). Є небезпека, що (...) прикриваючись лівизною форми і продовжуючи декларувати, що вони (митці дореволюційної школи. – Авт.) служать мистецтву революційному, впадуть в обійми буржуазії”⁶⁴.

Головними ідейними супротивниками в процесі творення “нової” духовної культури партійно-радянське керівництво вважало, з одного боку, т. зв. “теорію чистого мистецтва”, “мистецтва для мистецтва”. В звіті Оргбюро та Політбюро жовтневого (1922 р.) пленуму ЦК КП(б)У підкреслювалась небезпека розповсюдження подібних ідей навіть серед комуністів⁶⁵.

З другого боку, загроза вбачалась в ідейних настановах та філософії Пролеткульту*. Його члени розгорнули активну діяльність по створенню різних секцій, майстерень, гуртків, журналів, скликанню конференцій. Це знаходило спочатку гарячу підтримку широкої громадськості, бо сприймалось нею як велике революційне завоювання, як шлях до опанування культурою і мистецтвом раніш пригнобленими пролетарськими масами. Після встановлення радянської влади на Україні Пролеткульт зайняв досить помітне місце в її художньо-літературному житті.

Пролеткультівці спирались на теорію “трьох шляхів розвитку революції” А. Богданова, за якою політична, економічна і культурна боротьба пролетаріату відбувається паралельно і має автономні організаційні форми. Пролеткульти вважали себе культурно-творчою класовою організацією пролетаріату, як комуністична партія є політичною, а профспілки – економічною організацією пролетаріату. Вони проголошували себе єдиними носіями пролетарської культури, нігілістично ставились до культурної спадщини, намагалися принизити роль мистецтва⁶⁶.

В. І. Ленін не приймав естетичні теорії та практичну діяльність Пролеткульту. Несвоечасною, шкідливою, зовсім нереалістичною вважалась йому сама ідея створення якоїсь особливої, чисто пролетарської культури. Негативно ставився він до нігілізму пролеткультівців по відношенню до мистецтва минулого. В промові “Завдання спілок молоді”, в нарисах резолюції “Про пролетарську культуру”, в проекті резолюції від 9 жовтня 1920 р. Ленін піддав критиці волонтаристський підхід до прогнозування шляхів розвитку культури, намагання “видумати”, штучно сконструювати нову культуру, висміяв претензії Пролеткульту на створення особливої, відмежованого від

* Пролеткульти – масові культурно-освітні організації пролетарської самодіяльності, що виникли ще у вересні 1917 р. (Павлов В. П. Українське радянське мистецтво 1920-1930-х років. – К., 1983).-С.7).

попередніх традицій пролетарського мистецтва: “Пролетарська культура не вистрибнула невідомо відкіля, вона не являється вигадкою людей, які називають себе спеціалістами в галузі пролетарської культури. Це все цілковита нісенітниця. Пролетарська культура повинна стати закономірним розвитком тих запасів знань, які людство виробило під гнобленням комуністичного суспільства”⁶⁷.

Вождю революції більш за все не подобалось відмежування Пролеткульту від держави, прагнення до незалежності та автономії від Наркомосу. У підготовленій ним резолюції ЦК “Про пролеткульту”, прийнятій 1 грудня 1920 р., обґрунтовувалося право партії та держави втручатися в справи будь-якого творчого угруповання, обмежувалася свобода митця. Дослідник М. Голубков цілком справедливо розглядає цей документ, як один з перших, що підготував можливість державного керівництва культурою, “який привів до втрати нею духовної незалежності”⁶⁸.

Крім того, різкі виступи Леніна були продиктовані політичною боротьбою проти впливу через пролеткульту на робітничі маси його давнього ідейного супротивника А. Богданова*. А. В. Луначарський серед інших причин негативного ставлення вождя до Пролеткульту називав і цю, чисто політичну: “... побоюювався Володимир Ілліч, певно, і того, щоб у Пролеткульті не звила собі гнізда яка-небудь політична ересь”⁶⁹.

Пролеткультівські організації на Україні намагалися підкорити своєму впливові все культурно-творче життя республіки. У заклику до всіх пролетарських культурно-освітніх організацій від 1 травня 1922 р. керівництво Всеукраїнським пролеткультом розглядало свою організацію “єдиним культурно-творчим осередком нової пролетарської культури на Україні”, вважало головним своїм завданням “організацію нової ідеології трудящого людства, якій є цілком незнані почуття конкуренції і національної ворожнечі”⁷⁰.

Після опублікування постанови ЦК РКП(б) “Про пролеткульту” діяльність цієї організації на Україні починає згасати, проте її члени ще довго ухилялися від виконання рішення ЦК і всіма засобами намагалися зберегти цілісність і автономність своїх організацій. Живучість ідей Пролеткульту серед частини літературно-мистецької інтелігенції республіки змусила Агітпроп ЦК КП(б)У і колегію Головополітосвіти УСРР, спираючись на згадану постанову РКП(б), розробити й опублікувати “Тези про художню політику”.

В них рішуче засуджувались “безплідні теоретичні суперечки про пролетарське мистецтво”, підкреслювалось, що вони “повинні

* А. Богданов проповідував теорію релігійного соціалізму, бій якій Ленін дав в праці “Матеріалізм та емпіріокритицизм”.

відійти на другий план, поступившись місцем дійсному виявленню творчості робітничих мас та їх вихованню на кращих зразках мистецтва минулого”. Аналізуючи стан мистецтва після закінчення громадянської війни і визначаючи принципи своєї політики, комуністична партія ще раз підкреслювала, що “остаточна перемога (...) в класовій боротьбі з буржуазією визначає різкий розрив з буржуазною ідеологією і перемогу над нею”. “Однак, відкидаючи і руйнуючи буржуазну класову естетику, – говорилося в Тезах, – ми ні в якому разі не руйнуємо і не відкидаємо художніх творів минулих епох (...)”. Цілком ясно стверджувалось у дусі висловлювань В. І. Леніна, що пролетаріат є спадкоємцем класичних творів мистецтва всіх часів і всіх народів, що намагання прищепити робітникам рафінований інтелігентський футуризм і грубий натуралізм “відштовхує пролетаріат від мистецтв. В тезах “Основні завдання і принципи художньої політики Головополітосвіти”, схвалених на засіданні колегії Головополітосвіти 29 вересня 1922 р., зазначалося, що “реалізм є найбільш відповідним для революції напрямком”, не виключалися й “революційно-реалістичний символізм та революційний романтизм”⁷¹.

Для боротьби з проявами “дрібнобуржуазної ідеології” 28 жовтня 1922 р. за рішенням політбюро ЦК КП(б)У було утворено спеціальну комісію. До її складу увійшли Косіор, Діманштейн та Шубін (замість Косіора незабаром призначили Затонського), а також керівник ДПУ України В. М. Мальцев⁷². З 1923 р. розпочалися масові “чистки” державних установ від “неблагонадійної інтелігенції”⁷³.

Зазначена комісія очолила одну з найважливіших галузей політико-ідеологічного контролю – цензурний апарат – особливий політичний орган, який створювався з метою “загального контролю над усією періодичною і неперіодичною пресою в зв’язку з прагненнями спекулятивно-буржуазних кіл організувати свою пресу, протиставивши її радянській”, – зазначалося у Звіті ЦК КП(б)У та його відділів за період з VI по VII партконференцію⁷⁴. Крім зазначеного Комітету цензурний апарат включав в себе також Головополітосвіту, до функцій якої входила цензура друку⁷⁵, Головне управління в справах друку (згодом назване Головліт), створене всередині 1922 р.⁷⁶, цензуру видовищ, запроваджену в травні того ж року⁷⁷. Ці органи тісно співробітничали з ДПУ, в якому теж діяли цензурний відділ та відділ військово-політичної цензури⁷⁸.

Жорстоко регламентувалися книгопродаж та книгорозподіл. Право займатися книжковою торгівлею надавалося лише особам з довідкою про несудимість за політичними мотивами⁷⁹. До цього додавалося періодичне вилучення антирадянської та релігійної літератури з книжкових складів, магазинів, бібліотек тощо⁸⁰.

ЦК КП(б)У вживалися заходи щодо перекривання такого каналу постачання “ворожої літератури” як імпорт друкованих видань. В Звіті Агітпропу ЦК КП(б)У за грудень 1922 р. – січень 1923 р. зазначалося:

“ (...) оскільки українські антирадянські угруповання не поклали великих надій на можливість розгорнути широку легальну політико-видавничу діяльність усередині республіки, то вони проводять свій наступ на літературному фронті з-за кордону, де вони розгорнули досить широку видавничу діяльність, скеровуючи її переважно на наш внутрішній ринок, просочуючись до нас контрабандним шляхом”⁸¹. На всіх митницях запроваджувалися спеціальні контрольні пункти ЦУД (Центральне управління в справах друку), котрі за складеними списками вилучали всю заборонену літературу⁸².

Особливого ідеологічного контролю підлягали приватні видавництва, яких у 1923 р. в Україні залишилось лише 5⁸³. На противагу їм для розповсюдження “радянської” літератури було вирішено організувати акціонерне товариство з радянських та кооперативних видавництв⁸⁴. Одним з кооперативних видавництв стало видавництво “Гарт”, засноване 1923 р., початковою базою видавничої діяльності якого стала літературна праця членів спілки пролетарських письменників “Гарт”.

Проте методи ідейно-політичного тиску та адміністрування в першій половині 20-х рр. в основному спрямовувалися проти інтелігенції старої, дореволюційної школи. Що ж до митців, які зайняли нейтральну позицію по відношенню до нової влади, то в роботі з ними акцент переміщувався здебільшого на “виховні” методи.

Політика наркома освіти А. В. Луначарського, погоджена з Леніним та ЦК РКП(б), полягала у тому, щоб, вилучаючи з книжкового ринку одверто ворожу літературу, дати можливість природно, у вільному змаганні, розвиватись мистецтву. Відносний “нейтралітет” і був гнучкою, тонкою партійною політикою, бо серед членів ЦК РКП(б) та уряду в той час ще вистачало людей, що розуміли шкідливість командування у мистецтві.

У травні 1924 р. Відділ друку ЦК РКП(б) провів розширену нараду за участю партійних працівників, журналістів, письменників, критиків. На ній обговорювались завдання щодо організації сил пролетарської літератури та відношення до старої художньої інтелігенції. Нарада прийняла пропозиції, спрямовані на підтримку пролетарської літератури. В той же час вона засудила шкідливу тактику “боротьби” з письменниками – “попутниками”. “Нарада, – зазначалося в резолюції, – вважає за необхідне продовження попередньої лінії по відношенню до так званих попутників (...). Заходи боротьби з “попутниками”, які практикуються журналом “На посту”, відштовхують від партії та радянської влади талановитих письменників, одночасно стаючи на перешкоді дійсному зростанню пролетарських письменників, замінюючи серйозну художню і політичну роботу їх над собою гострою критикою “попутників”⁸⁵.

ХІІІ з'їзд РКП(б) (травень 1924 р.) повністю підтвердив основні висновки наради при Відділі друку ЦК РКП(б). Звертаючи увагу партії на необхідність підтримки пролетарських та селянських письменників, з'їзд в той же час зазначив, що треба зберегти попередню лінію РКП(б) по відношенню до “попутників”. В резолюції з'їзду підкреслювалось: “Необхідно продовжувати систематичну підтримку найбільш обдарованих з так званих попутників, яких виховує школа, товариська праця разом з комуністами. Необхідно поставити витриману партійну критику, яка, виділяючи та підтримуючи талановитих радянських письменників, разом з тим зазначала б їхні помилки, які витікають із недостатнього розуміння цими письменниками характеру радянського ладу, і штовхала б їх до подолання буржуазних забобонів”⁸⁶.

Партійно-радянське керівництво УСРР дотримувалося загальнопартійних настанов відносно розвитку української літератури та мистецтва.

На початку 20-х рр. в республіці було розпочате організаційне оформлення національних літературно-художніх організацій, які відіграли значну роль в консолідації мистецьких сил республіки. Серед них: літературні організації “Плуг” (1922) і “Гарт” (1923), художні об'єднання: Товариство художників ім. К. Костанді (1922) в Одесі, Асоціація Художників Червоної України (АХЧУ) (1923). З ініціативи молодих українських композиторів М. Вериківського, П. Козицького, М. Грінченка, М. Радзівєвського, К. Квітки та ін. у 1921 р. було створено комітет пам'яті М. Леонтовича, на основі якого пізніше виникло Товариство ім. Леонтовича. Театральне мистецтво представляли театри ім. Шевченка (1919), ім. Заньковецької (1920), ім. Франка (1920), “Березіль” (1922)⁸⁷.

Ці організації пропагували найрізноманітніші естетичні принципи художньої творчості. Партія тоді не вважала таке становище ненормальним і в цілому здійснювала більш-менш гнучку політику щодо розвитку літератури та мистецтва. Відчувалося прагнення створити умови для виявлення здібних і талановитих людей серед трудящих. В резолюції ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. “Про політику партії в галузі художньої літератури” зазначалось: “Щодо пролетарських письменників партія повинна зайняти таку позицію: всіляко допомагати їхньому зростанню”, всемірно підтримуючи їх та їхні організації⁸⁸.

В першій половині 20-х рр. українські радянські письменники ще мали змогу друкуватися в закордонних журналах. Так, наприклад, на сторінках журналу “Нова Україна”, що виходив у Празі (1922 – 1928), з'являлися твори В. Підмогильного, Г. Косинки, Т. Осьмачки та ін. Щоправда, за ці публікації письменників почали звинувачувати в симпатіях до “петлюрівщини”, називати їх “підголосками куркулів”⁸⁹.

Красномовним є лист в “Червоний шлях” Г. Косинки, В. Підмогильного та Т. Осьмачки, в якому автори писали: “Умови нашого літературного життя змусили нас туди податися. Умови – це надмірна підозра, цькування й систематична відмова друкувати наші твори. Ця підозра кожний відблиск життя повертала на конфронтацію, кожне слово, сказане не в романтичному дусі, мала на доказ бандитизму, всякий глибокий підхід до людської душі проголошувала містиком і за цим сипались на нас обвинувачення (...). Їхні закиди найменше видаються нам проявами пролетарської думки. Вони міщани, що прикривали свою міщанську дріб’язковість революційною фразою”⁹⁰. Таку відповідь у 1923 р. ще можна було надрукувати на сторінках радянського журналу.

Взагалі, для публіцистики першої половини 20-х рр. характерним було те, що авторами її ставали і “старі ” і “нові ” представники інтелігенції, а це означало, що в пресі утверджувались різні ідейно-політичні позиції⁹¹.

В розглядуваний період в УСРР друкувалися і твори українських письменників-емігрантів. Офіційна критика їх позицій відбувалася на ідеологічному рівні. Так було, наприклад, з романом В. Винниченка “Сонячна машина ”, яку автор писав протягом 1921 – 1924 рр.⁹². Про надзвичайну популярність роману розказав у своїх спогадах П. Одарченко⁹³.

Партійна критика негативно оцінила роман В. Винниченка. Письменника особливо засуджували за те, що він ігнорував роль “класової боротьби ” в розвитку суспільства й суспільних відносин, йому інкримінували “ворожу концепцію” роману, “дрібнобуржуазну ідеологію” тощо. До дискусії прилучився і сам автор, виступивши на сторінках паризької газети “Вісті”^{*} із статтею “ Лист дрібного буржуя”. Характерно, що цю газету в першій половині 20-х рр. одержували бібліотеки, наприклад, бібліотека Ніжинського ІНО, і, таким чином, студенти, аспіранти та викладачі змогли ознайомитися із статтею В. Винниченка, в якій письменник дав блискучу гостру відповідь партійним вельможам⁹⁴.

Таким чином, розглядаючи взаємовідносини партійно-радянського керівництва і літературно-мистецької інтелігенції в першій половині 20-х р., слід відмітити значні втрати серед митців старої школи внаслідок еміграції, терору та репресій, що негативно вплинуло на загальний стан культури.

^{*} Газета "Вісті" – орган лівої групи, що мала назву "Союз українських громадян у Франції" – скорочено СУГУФ.

Влада, не маючи ще достатньої опори у сфері духовної культури у вигляді власних кадрів, мусила залучати до співробітництва ту частину “старої” інтелігенції, що залишилась, вдаючись до заходів по встановленню жорстокого політико-ідеологічного контролю за її діяльністю. Проте, робилось це з обережністю та розрахованою поступовістю, завдяки чому протягом перших років після встановлення радянської влади на Україні в літературно-художній творчості зберігався певний простір, якщо не для вільної думки, то принаймні для енергійних формальних пошуків і стильового самовизначення. З'являлися публікації літераторів, котрі не підтримували радянську владу, друкувалися мемуари, статті та художні твори діячів української еміграції.

Але все це не заважало наполегливому проведенню генеральної лінії більшовицького керівництва щодо українських митців – зробити їх слухняним знаряддям в справах розбудови “соціалістичної” культури, жорстко централізованої та регламентованої.

§ 2. Політика українізації і літературно-мистецька інтелігенція

Чи не найважливішим козирем в руках більшовицької верхівки в справі залучення української літературно-мистецької інтелігенції до співпраці стала політика українізації, яка цікава для нас саме тому, що здійснювалася силами інтелігенції.

Становище в Україні на кінець громадянської війни було з точки зору національних відносин катастрофічним. Україна втратила внаслідок воєнних дій, терору – червоного і білого, чорного і зеленого, примусової еміграції, близько 3 – 4 млн. людей, найактивніших і національно високосвідомих¹. В. Винниченко, який у 1920 р. приїхав на Україну як представник Віденського бюро Комінтерну, в своєму щоденнику писав: “ (...) ах, як вони інакше зустрічали б і приймали б мене, коли б я виявив себе “справжнім” комуністом, себто, коли б я заявив їм, що я не українець, що я готов з ними разом робити все, що роблять з українською нацією. Тоді вони б ні на мить не сумнівалися в моїй справжності”. І далі: “Немає місця мені на Україні. Щоб бути там, щоб брати участь в її стражданнях, мушу перестати бути українцем. Який глум! Для чого, за віщо? За право і змогу служити революції. Та чи так же, чи це буде служінням революції, коли я відмовлюся бути собою, коли я стану сміховищем в очах українців, ренегатом, зрадником? (...) Є тільки два виходи: або відмовитись бути українцем і тоді бути революціонером; або вийти зовсім з революції й тоді можна бути українцем”².

Ситуація ускладнювалась тим, що серед представників партійного керівництва республіки досить поширеним було нігілістичне

ставлення до національних проблем, зокрема проблем розвитку національної української культури. Частими були випадки прояву російського шовінізму. Дмитро Нитченко, український мемуарист з Австралії, літературна кар'єра якого розпочалася в Харкові в 20-ті роки, в своїх спогадах розповідає про факт насильного перейменування індустриально-технічної школи ім. Івана Франка в Зінкові на Полтавщині, де він навчався, на ім'я Карла Лібкнехта, який здійснив присланий на посаду першого секретаря райкому партії росіянин Семьонов. Працівника відділу наросвіти Андрія Богуславця, який намагався відстояти ім'я "патрона школи" було заарештовано³.

В республіці набула поширення сумнозвісна теорія "боротьби двох культур", яку весною 1923 р. проголосив другий секретар ЦК КП(б)У Дмитро Лебедь. На його думку, російська культура була міською, революційною, прогресивною, тим часом як українська – сільською, контрреволюційною, відсталою. У цьому протистоянні українській культурі належало відступити і загинути.

Все це гальмувало процес засвоєння політики нової влади, її ідеології широкими верствами українського населення, особливо сільського, яке дивилося на більшовиків як на касту нових експлуататорів, що хочуть правити й гнобити не гірше старих привілейованих класів.

Ситуація вимагала від більшовиків готовності йти на певні компроміси. Щоб розширити соціальну базу свого режиму, вони мали намір залучити до республіканського управління представників корінної (української) національності.

Були й інші чинники, які обумовили проведення політики українізації. Партійно-радянське керівництво змушене було враховувати глибокий слід, який залишили роки національної революції (1917 – 1920) у свідомості українського суспільства. Важливе значення мала міжнародна громадська думка, яку формувала й українська політична еміграція. Вона нещадно таврувала утиски вільного розвитку української культури в УСРР. М. Фрунзе, член ЦК КП(б)У, заступник Голови РНК УСРР, на жовтневому (1922 р.) пленумі ЦК КП(б)У, зокрема наголошував: " (...) не треба забувати, що є українці на Волині, на Буковині, в Галичині та Бесарабії, – вони знаходяться під впливом іншої культури, яка в насильницький спосіб здійснює зовсім іншу політику не російською мовою, а польською та німецькою і для нашої зовнішньої політики та міжнародних перспектив надзвичайно шкідливою річчю був би інший підхід. Зараз з точки зору найближчих перспектив це дасть козир у руки нашим ворогам, вони галасуватимуть, що ми русифікуємо й т. ін. це нам зовсім не вигідно"⁴.

Неабияка загроза існувала з боку сусідніх європейських держав, ладних розіграти "українську карту", використати невдоволення

українського населення; не менш важливою була потреба РКП(б), а потім ВКП(б) зміцнювати союз із національно-визвольними рухами у капіталістичному світі, насамперед в Азії, і відповідно зберегти престиж борця за соціальну і національну справедливість.

Нарешті, більшовикам потрібно було зробити крок назустріч нечисленним, але впливовим українським партіям боротьбистів та укапістів, соціалістична програма яких була орієнтована на захист національного буття українського народу, і які могли скласти конкуренцію правлячій партії.

Суспільно-політична ситуація на Україні була ретельно проаналізована В. І. Леніним. Результатом здійсненого ним аналізу стала резолюція ЦК РКП(б) "Про радянську владу на Україні", прийнята ще 29 листопада 1919 р. пленумом ЦК РКП(б), а потім затверджена VIII Всеросійською партконференцією. В ній ЦК РКП(б) ставив в обов'язок членам партії всіма засобами сприяти вільному розвитку української культури. Грунтом для цього повинно було стати належне ставлення до рідної мови більшості українського населення, тобто селянства. В резолюції, зокрема, підкреслювалось: "Члени РКП на території України повинні на ділі проводити право трудящих мас учитися і розмовляти в усіх радянських установах рідною мовою, всіляко протидіючи спробам шгучними засобами відтіснити українську мову на другий план, прагнучи, навпаки, перетворити українську мову в знаряддя комуністичної освіти трудових мас. Негаймо ж повинні бути вжиті заходи, щоб в усіх радянських установах була достатня кількість службовців, які володіють українською мовою, і щоб надалі всі службовці вміли розмовляти українською мовою"⁵.

Лютневий та жовтневий пленуми ЦК КП(б)У (1922 р.) визначали подальші заходи, спрямовані на розвиток української національної культури, які стосувались української мови, шкільної та видавничої справ⁶. Однак через неконкретність та загальний характер цих настанов, складне економічне та військово-політичне становище, опір багатьох членів партії, які все українське сприймали як націоналізм, петлюрівщину та контрреволюцію, вони переважно залишились на папері.

Отже, початковий період українізації (1919 – 1923 рр.), за словами партійного історика М. М. Попова, "можна вважати до певної міри за період стояння на місці або надзвичайно повільного руху в галузі проведення національної політики"⁷.

Лише проголошений XII з'їздом РКП(б) (квітень 1923 р.) загальний курс на коренізацію партійно-радянського апарату національних республік, на національно-культурне відродження послужив стимулом для активізації процесу українізації.

В наступний період (1923 – 1925 рр.) проведення зазначеного політичного курсу поряд з декларативним проголошенням української культури державною культурою УСРР відбувалось подальше просування т. зв. лебедівщини, тобто фаворизування російської культурної політики. Через це Народний Комісаріат Освіти, очолений українцями, колишніми боротьбистами, В. Блакитним та Гр. Гриньком, не міг розгорнути політичної роботи в цьому напрямку.

1925 – 1927 рр. – період активного здійснення політики українізації, коли на посаду народного комісара освіти було призначено знову ж таки колишнього боротьбиста О. Я. Шумського. Та невдовзі (27 лютого 1927 р.) його звільнили з посади, звинувативши в націонал-ухильництві. Головою комісії політбюро ЦК КП(б)У з українізації став В. П. Затонський. З цього часу курс на здійснення політики українізації почав поступово згортатись, набрав дедалі більше формалізму. Але в тому, що ця політика не була повністю згорнута водночас з "розгромом шумськizmu" – велика особиста заслуга М. О. Скрипника, котрий очолив Наркомос України після О. Шумського. З його діяльністю на цій посаді пов'язаний останній етап українізації (1927 – 1933 рр.).*

Слабкою ланкою концепції українізації був її класово-прагматичний характер, суто інструменталістський підхід до питань духовного порядку. Лінія на підтримку української мови та розвиток української культури аргументувалася необхідністю пролетарського впливу на селянство, змички міста й села. Абсолютна духовна цінність рідної мови та національної культури не бралися до уваги, принаймні в офіційній аргументації (хоч не виключено, що наголос на класово-утилітарних моментах для декого був тактичним ходом, даниною панівним ідеологічним уподобанням). Це послаблювало моральний авторитет українізації (даючи підстави сприймати її як тимчасову політичну акцію і якоюсь мірою полегшувало її ліквідацію, коли партія від "змички" із селянством перейшла до тотальної війни проти нього. І сама українізація проводилася не послідовно, із зволіканнями і застереженнями, супроводжувалася гострим протистоянням в керівництві КП(б)У та постійним балансуванням між боротьбою з "великоруським шовінізмом" і "українським буржуазним націоналізмом".

І все-таки 10 років українізації дуже багато дали для національно-культурного розвитку. Змінилася національна структура міського населення, робітництва, партійних і адміністративних кадрів, зросла мережа наукових інститутів, почалася їхня переорієнтація на комплексне дослідження проблем України. Незважаючи на суворий

* Періодизація політики українізації наведена за: Семчишин М. Тисяча років української культури. Історичний огляд культурного процесу. – К., 1993.-С. 425.

ідеологічний контроль, духовна культура України переживала бурхливе піднесення.

В 20-ті рр. діяли 40 літературно-художніх організацій, які об'єднували письменників і художників, музикантів і акторів⁸ і проповідували широкий спектр естетичних принципів художньої творчості. До середини 20-х рр. більшовицьке керівництво не вважало таке становище ненормальним. Це констатувала постанова ЦК РКП(б) “Про політику партії в галузі художньої літератури” (червень 1925 р.): “(…) партія в цілому ні в якому разі не може зв'язати себе прихильністю до якого-небудь напрямку в галузі літературної форми”, “вона повинна висловлюватися за вільне змагання різних угруповань і течій в даній галузі”⁹.

Проте в реальному житті партія вмiло маніпулювала настроями в літературно-мистецьких угрупованнях, залишаючи надію кожній з них і не даючи поки що карт-бланш жодній; це допомагало партії контролювати літературно-мистецьке життя, але водночас розпалювало амбіції окремих угруповань, що вбачали в інтересі до них партії можливість власної гегемонії в цій сфері. Тим більше, що сама постанова 1925 р. відкривала великі можливості для ескалації напруженості на літературно-мистецькому терені, вказавши на наявність класової боротьби в цій галузі: “(…) як не припиняється у нас класова боротьба взагалі, так само вона не припиняється і на літературному фронті”¹⁰.

Фатальним було і штучне розмежування письменників на “пролетарських”, яким відкривалася “зелена вулиця”, і на “попутників”^{*}, перетворених офіційною критикою на об'єкт запідозрення в контрреволюції або саботажі.

Незважаючи на зусилля партійно-радянського керівництва, спрямовані на формування цілком певного типу художньо обдарованої особистості, на літературно-мистецькій ниві з'явилися зовсім неочікувані плоди. Першим і найголовнішим їх проявом був процес зростання національної свідомості українського народу, одним із носіїв якої була національна літературно-мистецька інтелігенція. І як наслідок цього процесу – формування нового типу творчої особистості^{*}, який мав свої

* Див.: Постанова політбюро ЦК КП(б)У від 10 квітня 1925 р. «Про українські художні угруповання»//Культурне будівництво в Українській РСР ... — К., 1959.-С. 279-280.

* Різні дослідники, відмічаючи появу нового типу творчої особистості, називали її по-різному: І. Кошелівець – «людина українського відродження», Ю. Лавріненко – «вітаїстична українська людина (до речі, терміни «вітаїзм», «романтика вітаїзму», або ж «сума нового споглядання, нового світовідчуття, нових складних вібрацій» винайшов М. Г. Хвильовий), Ю. Цєков – «ренесансова особистість». Йдеться,

ознаки. Це, по-перше, неприйняття утилітарного підходу до творчості, визнання пріоритету загальнолюдського й національного над класовим і партійним; по-друге, поважне ставлення до класичної національної і світової культури, увага і толерантність до нових явищ в літературі та мистецтві; по-третє, пристрасна любов до життя, прагнення підтримати ріст і розвиток; четверте – вимога постійного навчання, вдосконалення творчої майстерності, а також повної свободи творчої конкуренції.**

До цих ознак слід додати ще декілька, досить суттєвих. Ті, кого ми називаємо “ренесансовими особистостями”, усвідомлювали себе як частку цілості української національної культури, самобутність якої вони проголошували і утверджували, за яку вважали себе відповідальними. Їх відзначав глибокий культурний синкретизм, потяг до культурної універсальності¹¹.

Духовний світ першого повоєнного покоління української літературно-мистецької інтелігенції формувався як національний. Тому значна частина її сприйняла національно-визвольні змагання 1917 – 1920 рр. як початок здійснення віковичної мрії українського народу про всебічний соціально-економічний та духовний розвиток і приймала активну участь в боротьбі за нове життя. Ті ж з них, хто не приймав участі в збройній боротьбі, стали на захист культури свого народу, її демократичних традицій засобами своєї творчості.

Так, у дні розгулу денікінщини, коли українське духовне життя “потекло підпільними рулами і, здавалось, зовсім вмерло, занепало під хлопання трьохколових прапорів”, у Києві з ініціативи художника Г. Нарбута та режисера Леся Курбаса виникає підпільний етико-художній гурток, мету якого було сформульовано в його Конституції: “(...) спрямовувати мистецтво певним шляхом; координувати і синтезувати окремі його галузі; по-товариські допомагати порадами в моменти зневір’я або знесилення під час праці; спільно оглядати проекти, шкиці,

звичайно, про одне з типологічних явищ у національно-історичному контексті і з огляду на світогляд, стиль і соціальний статус митця в певних історичних обставинах. Насправді ж об’єктивно єдине духовне поле життя і діяльності українського народу витворювали суперечливі і різнорідні сили, які за типологією Ю. Цекова дістали назву “ортодоксальний тип”, “бюрократичний тип”, “протекційно-профануючий тип” та ін.

** Ці ознаки, на думку Ю. Цекова (Ренесансова особистість в українському письменстві 20-х років// Слово і час.-1994.-№ 2) належали новому типу літератора 20-х рр. Автор, проаналізувавши процеси, які проходили в українському мистецтві, визнав за можливе наділити цими ознаками і новий тип українського митця (художника, актора, музиканта тощо).

етюди з малярства, вислуховувати нові літературні твори та музичні композиції і разом з цим обговорювати принципи мистецтва сучасного»¹².

Гурток мусив складатися з 9 осіб – людей принципово погоджених між собою. До нього, крім вже названих Г. Нарбута та Л. Курбаса, мали увійти Юх. Михайлів, П. Тичина, Мих. Семенко, Ол. Чапківський, П. Козицький, Ф. Ернст. Як кандидати розглядались: В. Модзалевський, М. Зеров, Я. Степовий, М. Бурачек.

Проте невдовзі “гурток “9-ть” розпався. Серед причин розпаду Юх. Михайлів називає важкий матеріальний стан, через який частина митців вимушена була залишити Київ і виїхати до села, де порівняно легше жилося, а також тяжку хворобу Г. Нарбута¹³.

Дослідниця Н. Корнієнко додає до цього ще елітарний характер гуртка та його відчуження від реальності¹⁴. В умовах встановлення більшовицької влади для більшості українських літераторів і митців поставало дві проблеми: якою має бути нова українська культура; як поєднати пролетарський інтернаціоналізм, комуністичний дух нової культури з її національною сутністю. В душах митців України відбувалась боротьба двох ідеалів – національного і комуністичного. Ця боротьба ускладнювалась тим, що офіційна ідеологія ототожнювала національну культуру з культурою буржуазною. За таких умов дехто вдавався до “діалектичної логіки”, як це зробив, приміром, В. Блакитний у передсмертному листі до членів літературного угруповання “Гарт”, протиставляючи гаслу “національної культури”, яке, мовляв, використовує буржуазія проти пролетаріату, гасло “практичного революційного культуробудівництва у національних формах”¹⁵.

Проте всі сходились на необхідності вивести українську культуру за вузькі етнографічні межі, поставити поряд з культурами інших народів. В певних колах літературно-мистецької інтелігенції запанувало гасло “європеїзації культури”. Лесь Курбас виголошував: “Для нас, сучасних, до котрих уже встигли докотитися хвилі нових гасел із Заходу і Сходу, для нас, що відчули всю трагедію переломової години в мистецькій свідомості й відчужанні людства, для нас, що встигли вжитися в переломи лінії Делоне, вслухатися в дивний геній Чурльоніса, дати себе пірвати вихорам Скрябіна, відчутти трагічні удари молота Маяковського, – для нас уже ясно, що поминки мистецтва рішуче не в пору. (...) І смію думати, що ми стоїмо напередодні постанови такого високого й живого мистецтва, якому по силі рівного досі не бувало, і яке так різниться від старого мистецтва, як наївні Бахові гавоти від потрясаючих Скрябінських сонат. І музика нам скаже перше слово.

І скаже слово театр, поезія, малярство”¹⁶.

Творити власну літературу в контексті загальнолюдської практики закликав неокласик М. Зеров. “Гадаю, що для розвитку нашої

літератури потрібні три речі, – стверджував письменник у статті “Євразійський ренесанс і пошехонські сосни”. – Засвоєння величного досвіду всесвітнього письменства, тобто хороша літературна освіта письменника, і вперта систематична робота коло перекладів. Вияснення нашої української традиції і переоцінка нашого літературного надбання (...) Мистецька вибагливість, підвищення технічних вимог до початкуючих письменників”¹⁷.

Думка про оновлення українського мистецтва через його взаємини з мистецькою культурою Європи, а також налаштованість на засвоєння національних традицій стимулювала творчі пошуки фундатора школи національного монументального мистецтва М. Бойчука.

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

Їх справедливе обурення викликали брутальні випадки на терені національних відносин, зокрема твори із спробами окарікатурювання української мови, звичаїв, характеру (наприклад, “Происшествие” Б. Лавриньова, “Чемодан” і “Герой” О. Форш, “Сырая земля” Д. Четверикова та ін.); заява Ф. Гладкова в запорізькій комуні “Авангард”^{*}. “Зачем возрождать допетровскую эпоху, зачем

*Про доповідь Ф. Гладкова в комуні «Авангард» на Запоріжжі широка громадськість дізналась із нариса Докії Гуменної, письменниці, члена Спільки селянських письменників «Плуг», яку редакція однойменного журналу послала у південні райони України з дорученням показати читачам переваги колективного господарювання на прикладах уже діючих комун (1928 р.).

На обурливий випадок з боку відомого російського письменника зреагували журналісти «Червоного перцю», вмістивши карикатуру на Ф. Гладкова у формі дореволюційного городового. Той надіслав на Україну свої заперечення. На його захист виступила газета «Известия» з фейлетоном проти Д. Гуменної («Проказы тети Хиври».-7 лют.-1929 р.)

На партійній конференції Київщини (січень 1929 р.) у доповіді генерального секретаря ЦК КП(б)У С. Косіора ім'я нарисовця вже згадувалось поряд з іменами Д. Донцова та С. Єфремова. (Мельник В. Живий голос далекої епохи. Спроба літпортрета Докії Гуменної// Київ.-1993.-№ 11.-С. 112-113).

гальванізувати український мовний простір, який покритий уже прахом. Все це тільки гальмує розвиток соціалістичного будівництва (...) Українські письменники хочуть конкурувати з російськими письменниками, а виходить, тільки обезьяничають”¹⁸. Так було з листом М. Горького до головного редактора видавництва “Книгоспілка” О. Слісаренка з вимогою не перекладати роман “Мать” на “українське нареччя”. Олександр Андрійович вбачав у відмові Горького “нетолерантне ставлення до української мови взагалі”¹⁹. М. Хвильовий в памфлеті “Україна чи Малоросія” був ще відвертішим: “(...) в ньому сидить великодержавник, проповідник російського месіанізму” і “збирач землі Російської”²⁰.

Микола Хвильовий один з перших відчув небезпеку, що нависла над українізацією. Він забив на сполох: над українським мистецтвом нависла примара уніфікації та денационалізації. В памфлеті “Апологети писаризму” письменник виступив проти імперського стилю управління надцентралізованої бюрократичної системи, збагнув і жажнувся перспективи приниження національної гідності українця, позбавленого права на фактичну (не паперову) ініціативу та суверенітет, на вільний, як то личить цивілізованим народам, зв'язок з європейською культурою, а не за дозволом “диригентської палички Москви”.

Боронився не тільки Микола Хвильовий. З приводу статті “Самоопределение или шовинизм?”, опублікованої в лєнінградському журналі “Жизнь искусства” (1926.-№ 14), що диктувала, якою мовою ставити драматичні твори на сцені (з погляду лєнінградців – тільки російською) виступив М. Ялович, зробивши цілком справедливе зауваження, що боротьба з місцевим націоналізмом не може бути успішною без боротьби з його причиною – великодержавним шовінізмом²¹.

Проти диктаторської політики Асоціації Художників Рєволюційної Росії (АХРР) в царині образотворчого мистецтва виступили 44 діячі української культури. Серед них – відомі художники (А. Таран, А. Серєда, В. Пальмов, В. Татлін, М. Бойчук, Б. Кратко, Л. Крамарєнко, С. Налєпинська-Бойчук, М. Бурачек, І. Падалка), мистецтвознавці (І. Врона, М. Біляшівський, Ф. Ернст), режисери та актори (Лєсь Курбас, В. Василько, С. Бондарчук), письменники (М. Семенко, І. Микитєнко, О. Довженко)²².

Та все ж найбільшого розголосу набули суперечливі ідеї та думки

М. Г. Хвильового, висловлені ним в серії памфлетів, що вийшли окремими збірками “Камо грядеши?” (весна 1925 р.), “Думки проти течії” (осінь 1925 р.) та “Апологети писаризму” (весна 1926 р.), а потім і в першій частині роману “Вальдшнепи” (1927 р.)²³.

Виступивши в своїх творах проти просвітництва, як символу провінційної обмеженості та проти “малоросійської відсталості”,

Хвильовий звертається – як до зразка та ідеалу для національної літератури – до поняття “психологічна Європа”, під яким він розумів “психологічну категорію, яка виганяє людськість на великий тракт прогресу” – з тієї “просвіти, що за нової доби стала “архіконкретним” консервативним чинником”²⁴.

Не “Європа взагалі” фігурувала в системі цих полемічних висловлювань, а “Європа грандіозної цивілізації, Європа Гете, Дарвіна, Байрона, Маркса і т. д.”²⁵.

У тлумаченні М. Хвильовим цієї тези йшлося передовсім про європейську інтелігентність, про фаустівський дух допитливості й творчої занепокоєності, тобто про вироблення тих цивілізованих рис, які б сприяли подоланню рабського комплексу провінційності, небезпечного для розвитку художньої творчості.

Кардинальне питання “Європа чи просвіта?” підштовхнуло письменника на роздуми про російсько-українські відносини в галузі культури. “Ніякого епігонізму, ніякого наслідування” – ці думки пронизують публіцистику М. Хвильового. “Без російського диригента наш культурник не мислить себе. Він здібний тільки повторювати зади, мавпувати. Він ніяк не може втямити, що нація тільки тоді зможе культурно виявити себе, коли найде їй одній властивий шлях розвитку. Він ніяк не може втямити, що він боїться – дерзати!”, – проголошував Хвильовий²⁶.

В 13 розділі “Апологетів писаризму” під назвою “Московські задрипанки” М. Хвильовий спростував типові на той час міркування про апріорний вплив російської літератури на українську, спостерігаючи в цьому намагання позбавити самотності українське мистецтво, проголошує курс орієнтації української літератури: “У всякому разі не на російську. Це рішуче і без всяких застережень. Від російської культури, від її стилів українська поезія мусить якомога швидше тікати”²⁷. Варто наголосити, що М. Хвильовий робив при цьому таке застереження: “Не треба плутати нашого політичного союзу з літературою (...)”²⁸. В першу чергу він мав на увазі далеко не кращі, гальмівні тенденції в самій російській літературі та культурі, породжені практикою Пролеткульту та “напостівства”.

До того ж М. Хвильовий, заявивши себе прибічником думки про “циклічний” розвиток світової культури, висунув ідею “азіатського ренесансу”. Роз’яснюючи цю ідею, він писав, що, говорячи про “азіатський ренесанс”, ми маємо на увазі могутній нечуваний розквіт мистецтва в таких народів, як Китай, Індія і т. д. Ми розуміємо його як велике духовне відродження азіатсько-відсталих країн. Він мусить прийти, цей азіатський ренесанс, бо ідеї комунізму бродять примарою не стільки по Європі, скільки по Азії, бо Азія, розуміючи, що тільки комунізм звільнить її від економічного рабства, використає мистецтво як

бойовий чинник. Отже, гряде новий Рамаян”²⁹. Письменник приходиться до висновку, що “саме з південно-східної республіки комун, саме з Радянської України й піде нове мистецтво, що його чекає Європа”. Цьому, на думку більшовика М. Хвильового, сприятимуть її географічне положення, висока національна самосвідомість, а також ідеї соціалізму³⁰.

У часи формування “пролетлітератури”, сподівався М.Хвильовий, вільно розвиватимуться різні стильові течії без найменшої дискримінації будь-якої з них. “Романтика вітаїзму”, як один з актуальних вольових проявів “азіатського ренесансу”, як пафос життєлюбного самоствердження народу, мала б стати надійним протистоянням вульгаризаторським та ліквідаторським тенденціям у мистецтві. “Вітаїзм” М.Хвильового – це творча сила духовного відродження.

Суперечливі думки, висловлені М. Хвильовим у памфлетах, викликали бурхливу реакцію. Одні порівнювали виступи М.Хвильового із свіжим повітрям у відчинені вікна³¹, інші категорично засуджували його за низькопоклонство перед Заходом. Ще інші звинувачували у відході від ленінізму і в переході на “рейки” буржуазного націоналізму.

Розпочалася відома в історії суспільної думки України літературна дискусія 1925 – 1928 рр., в ході якої було піднято цілу низку загальнотеоретичних проблем стосовно культурного будівництва в республіці. Але врешті-решт поступово вона була трансформована у сферу ідейно-політичної боротьби.

В ході літературної дискусії з надр Агітпропу ЦК КП(б)У, очолюваного А. А. Хвилею, виринув т. зв. “хвильовізм”. Вислови і думки відомого українського письменника М.Хвильового щодо шляхів розвитку української культури, далеко не однозначні і не безперечні, були зведені в систему і отримали назву “ідеології хвильовізму”, яка характеризувалася як прояв впливу української буржуазної культури на пролетарську. В. Затонський в доповіді на червневому (1926 р.) пленумі ЦК КП(б)У не тільки звинувачував письменника в тому, що він “іде разом з буржуазією”, а й у тому, що, висунувши гасло орієнтації на Європу, “він сходиться з фашистами”³².

До речі, дослідник Мирослав Попович підкреслює, що комунізм Хвильового (мова йде про роман “Вальдшнепи”. – Авт.) перегукується з фашизмом, і він цього не приховує: “Фашистська, мужня цільність мусить бути ближчою нам від рідної розляпаної психіки. І саме тому ближчою, що вона стоїть на діаметрально протилежному полюсі” (“Україна чи Малоросія?”)³³.

Розпочалася сумнозвісна боротьба з “буржуазно-націоналістичною ідеологією” на терені культури. “Національний ухил” в мистецтві (“хвильовізм”) почали таврувати поряд з “шумськізмом”, названим партійними чиновниками за прізвиськом наркома освіти УСРР

О. Я. Шумського. Нарком зважився заперечити Й. Сталіну у питанні щодо темпів українізації, висловив сумнів щодо доцільності перебування на посаді генерального секретаря ЦК КП(б)У Л. Кагановича, який спотворно тлумачив проблеми національно-культурного будівництва, фактично ототожнював зростання національної культури і самосвідомості українського народу з поширенням буржуазно-націоналістичної ідеології та буржуазної культури.

Зовні – для поєднання О. Шумського та М.Хвильового дав привід сам нарком освіти УСРР. Щоб якось угамувати пристрасті, що вирували довкола імені М. Хвильового, О. Шумський спробував захистити письменника, виступивши на червневому (1926 р.) пленумі ЦК КП(б)У з толерантною і поміркованою (не типовою на ті часи) критикою на його адресу. Відповідаючи на звинувачення, кинуті В. Затонським на адресу пристрасного літератора і полеміста, він підкреслив, що гасла “московські задрипанки”, “орієнтація на психологічну Європу” є політично шкідливими, але водночас заявив: “Коли б я хоч на хвилину припустив, що комуніст Хвильовий може закликати, може вести пропаганду й агітацію (...) за те, щоб Україна стала буржуазною республікою й пройшла шлях капіталістично-національного відродження, я б зараз же, сьогодні, запропонував би його виключити з партії. Але я глибоко певний, що це не так.

Я глибоко переконаний в тому, що Хвильовий цього не хоче, я глибоко певний, що Хвильовий хоче будувати соціалізм. Але я також знаю й те, що Хвильовий не має ясних, визначених партією перспектив щодо розвитку української культури, літератури. Він душиться в українській просвітницькій обмеженості, він не бачить широких шляхів для того молодого, буйного, культурного процесу, й силкується їх намітити. І наробив помилок”³⁴.

У дискусію втрутилася партійна критика; з’явилися статті В. Чубаря “Про вивихи”³⁵, М. Скрипника “До теорії боротьби двох культур”³⁶, В. Затонського “Національна проблема на Україні”³⁷. Начальник відділу преси ЦК КП(б)У А. Хвиля писав: “Так звана літературна дискусія, яка мала велике культурно-політичне значення, виявила антипартійний, антикомуністичний націоналістичний погляд певної невеличкої групи членів партії в культурно-національному питанні. Як відомо всьому нашому суспільству, один із виявників волі цієї групи – Хвильовий (...)”³⁸.

Ортодоксальне більшовицьке керівництво було стривожене утвердженням в українських громадянських і культурних колах, особливо в літературі, ідеалу соціалістичної України як могутньої сучасної індустріальної держави – з виразним національним наповненням цього ідеалу і як рівної серед рівних в інтернаціональній гармонії.

Політика українізації, задумана як засіб посилення впливу партії на українське суспільство і комунізації українства, виходила за визначені їй межі. Певний плюралізм у сфері науки, літератури й мистецтва ставав бар'єром на шляху досягнення партією абсолютного ідеологічного монополізму, тим паче, що будь-які відхилення від ідеологічних догм вона розглядала як прояви буржуазної ідеології, пряме вираження класових інтересів непманства й "куркульства".

Першим прямим сигналом, що свідчив про незадоволення вищого партійного керівництва процесами, що відбувалися в Україні, став лист Й. Сталіна від 26 квітня 1926 р., написаний після розмови з О. Я. Шумським і адресований безпосередньо Л. Кагановичу та членам політбюро ЦК КП(б)У. В ньому генсек цитує 13-й розділ "Апологетів писаризму", обурюючись, що в той час, як західноєвропейські пролетарі виявляють свої симпатії до "Москви" – "цитаделі міжнародного революційного руху і ленінізму", "український комуніст Хвильовий не має сказати на користь "Москви" нічого, лише закликає українських діячів тікати від "Москви" якнайшвидше". Висновок можна передбачити: Й. Сталін закликав боротися "з крайнощами Хвильового в лавах комуністів"³⁹.

Лист Й. Сталіна, по суті, стимулював процес згортання українізації, інспірував посилення адміністративного тиску на вигаданих "буржуазних націоналістів".

На виконання вказівок генерального секретаря ЦК РКП(б) червневий (1926 р.) пленум ЦК КП(б)У прийняв резолюцію "Про підсумки українізації", в якій, зокрема, говорилося: "Кинуті пресою лозунги орієнтації на Європу, "Геть від Москви"* і т. ін. надзвичайно показові, хоч поки що торкаються питань культури та літератури.

Такі лозунги можуть бути лише прапором для ростущої на ґрунті непу української дрібної буржуазії, що відродження нації розуміє як буржуазну реставрацію, а під орієнтацією на Європу, без сумніву, розуміє орієнтацію на Європу капіталістичну – відмежування від цитаделі міжнародної революції – столиці СРСР – Москви.

Цим шляхам буржуазного розвитку ми протиставляємо наш пролетарський шлях. Партія стоїть за самостійний розвиток української культури, за виявлення всіх творчих сил українського народу"⁴⁰.

* Ю. Ковалів зауважив, що гасла "Геть від Москви!" М. Хвильовий не висував, це йому приписав Й. Сталін у листі від 26 квітня 1926 р. Гасло ж "Московських задрипанок" дослідник вважає "звичайнісіньким тропом, одним з видів метонімії, що полягає в перенесенні значення з одного предмета на інший за ознакою кількісних співвідношень, коли частина явища називається у розумінні цілого".

Партійна пропаганда постійно прокручувала тезу про те, що класовий ворог, зазнавши поразки в збройній і політичній боротьбі, тепер сподівається взяти реванш на фронті культурному й літературно-мистецькому.

Творча дискусія в українській літературі в 1925 – 1928 рр. була використана для розгортання повсюдного пошуку “націоналістів” у масових масштабах.

Під політичним і моральним тиском М. Хвильовий – віцепрезидент ВАПЛІТЕ, її президент М. Яловий і член О. Досвітній, чий погляд на пленумі було піддано критиці, у грудні 1926 р. опублікували в газеті “Вісті” заяву, в якій визнали свій ухил від партійної лінії, свої помилки, які були “широко використані ворожими пролетарській революції елементами”, і що до цих помилок вони “дійшли в запалі літературної дискусії, в боротьбі з проявами неучтва, напостовства та просвітянства, в запалі боротьби проти вікового “епігонізму”, що проти них ми вважаємо за свій революційний марксівський обов'язок провадити боротьбу і надалі. Нині ж, уважно обміркувавши справу, ми бачимо свої ідеологічні й політичні помилки і одверто їх зрікаємось”⁴¹.

Поряд із М. Хвильовим та ВАПЛІТЕ мішенню партійної критики стали інші літературні групи, насамперед неокласики: М. Зеров, П. Филипівич, М. Рильський, М. Могілянський, М. Драй-Хмара, О. Бургардт.

І тут вогонь скерувало партійне керівництво. У постанові політбюро ЦК КП(б)У від 10 квітня 1925 р. “Про українські художні угруповання” неокласиків разом з членами літературного об'єднання “Ланка” (В. Підмогильний, Т. Осьмачка, Б. Антоненко-Давидович, В. Ярошенко, Є. Плужник, Г. Косинка, Б. Тенета) було класифіковано як “попутників”⁴². Таке визначення одразу ставило дану групу письменників у стан обмеження літературної та громадської діяльності, перетворювало їх в об'єкт постійного ідеологічного контролю, на мішень для різного роду революційних погромів.

На червневому 1926 р. пленумі ЦК КП(б)У неокласикам ставиться в вину, що вони буцім-то прагнули “спрямувати економіку України на шлях капіталістичного розвитку, тримати курс на зв'язок з буржуазною Європою, протиставляючи інтереси України інтересам інших радянських республік”⁴³.

Проте у цей період ще допускались різні точки зору на ідейну спрямованість окремих течій і організацій, зокрема і на неокласиків. Подібний підхід виявився на жовтневій (1926 р.) нараді при відділі друку ЦК КП(б)У, яка була присвячена актуальним проблемам літературного процесу на Україні. Зокрема нарком освіти О. Я. Шумський підтвердив, що неокласики у громадсько-політичній суті є буржуазною інтелігенцією, проте вказав, що немає потреби зразу переводити їх у

Соловецький монастир. М. Зеров, на його думку, “попутник, який був раніше у ворожому таборі, але зараз іде по шляху будівництва радянської культури”. Тому необхідно неокласиків заставити будувати соціалістичну культуру, а стосовно буржуазної інтелігенції – комуністична партія повинна перевиховувати⁴⁴.

Але у подальшому влада відкинула такий поміркований курс. У постанові політбюро ЦК КП(б)У "Політика партії в справі української художньої літератури" (травень 1927 р.) неокласиків вже пов'язано з антипролетарськими течіями, представленими українськими письменниками “фашистського націоналістичного табору” за кордоном. Тому партія вимагала “від українських пролетарських письменників (...) соціального самовизначення їх творчості (...), відмежування від усяких буржуазних впливів (...), боротьби з антипролетарськими і антиреволюційними елементами, поборювання формованої в літературі зміновіхівськими попутниками ідеології нової буржуазії”⁴⁵.

З другої половини 20-х рр. поряд з літераторами шельмуванню і остракізму почали піддаватись також представники інших загонів мистецької інтелігенції України.

Українізація, як офіційна політика, багато в чому створила сприятливі умови для більш-менш вільного розвитку нових, оригінальних явищ в театрі, образотворчому мистецтві. Вони мало піддавалися контролю з боку держави і партії, або протягом національно-культурного ренесансу виходили з-під їх контролю, а тому з часом ставали об'єктами репресивної політики. Ця репресивна політика спрямовувалася не тільки проти старої інтелігенції, над якою постійно майорів жупел націоналізму, а й проти її нової генерації.

Так сталося з режисером-новатором Лесем Курбасом. 1926 р. очолюване ним Мистецьке об'єднання "Березіль" у Києві* було реорганізоване в Центральний театр республіки з постійним перебуванням у Харкові. Як зазначив дослідник В. Ревуцький, це був перший далекоюсяжний маневр партійних керівників з Москви, щоб скріпити свій нагляд і поширити контроль над культурними

* Мистецьке об'єднання "Березіль" мало у своїй структурі чотири майстерні: Перша майстерня являла собою лабораторію, яка шукала нових шляхів у театральному мистецтві; Друга майстерня – це театр для дітей, де не тільки грали для дітей, й створювали новий дитячий театр; Третя майстерня працювала у Білій Церкві й готувала репертуар, акторів та режисерів для сільського театру; Четверта майстерня готувала репертуар театру і здійснювала постанови в Києві. (Шатувльський М. Мистецьке об'єднання "Березіль" на Україні (Написано спеціально для журналу "Голос праці".-1923 р.)// Всесвіт.-1987.-№ 6.-С. 152-153).

організаціями в Україні, применшити їх значення"⁴⁶. Центральне партійне керівництво було занепокоєне поширенням впливу МОБ на міські та сільські самодіяльні театри, і це своєчасно не зрозумів не тільки сам Л. Курбас, а й партійні керівники України.

У Харкові в обстановці гострих дискусій про шляхи розвитку літератури та мистецтва "Березіль" несподівано зазнав критики з приводу п'єси А. Берга "Войцек", прем'єра якої мала відбутися в листопаді 1927 р., але в жовтні була заборонена. Репертуарний комітет НКО знайшов п'єсу "ідеологічно шкідливою". Їх злякав психологізм драми і романтичне висвітлення революційного руху. Заборону "Войцека" Курбас сприйняв як "головотяпський перегин недолугих цензорів Репертуарного комітету НКО"⁴⁷ і вирішив не витрачати енергії на боротьбу за дозвіл драми.

Більш поважною була постанова, затверджена відділом друку ЦК ВКП(б) 26 грудня 1926 р. під назвою "Тези про театральну критику", де говорилося про підтримку революційних вистав за формою і змістом, викриваючи одночасно симптоми театральної реакції, за чим би вони не ховались. Кожний відгук і кожна рецензія мусили виходити із згаданих вище загальних принципів⁴⁸.

Услід за "Тезами (...)" з'явилися директиви місцевих партійних органів про організацію при кожному театрі т. зв. "художніх рад" з представників партійних і профспілкових установ, завданням яких мав бути постійний нагляд над творчою та адміністративною діяльністю театрів. "Художні ради" склалися з людей, які не мали ніякого відношення до театрального мистецтва⁴⁹.

В "Березолі" ці нововведення не сприймалися. На проби, лекції та на зайняття режисерського штабу, крім членів творчого колективу, нікого не допускали⁵⁰.

Таке нехтування партійними настановами Лесь Курбас міг собі дозволити у 1927 р., бо очолюваний ним театр все ще користувався підтримкою Народного Комісаріату Освіти. На Всеукраїнському театральному диспуті того ж року голова Головополітосвіти НКО УСРР Є. Озерський аргументував право на особливу роль "Березоля", вказавши на особливі форми впливу на глядача, що цілком відповідали епосі, на колосальне прагнення колективу до руху вперед, якого не було в інших театрах, на найбільш витриманий з ідеологічного боку репертуар "Березоля". Ну і, насамперед, було сказано про найкращі, найсвіжіші сили, які мала на той час Україна в театрі Курбаса⁵¹.

Переслідування художника Мих. Бойчука та представників його школи, т. зв. бойчукістів, почалося ще раніше. Уже в рецензії на осінню виставку Української Академії мистецтв (1921 р.), де вперше виступала школа Мих. Бойчука, відмічалось, що її цілком захопили "питання композиції, ритму, лінії, фарби (...)" Виходячи з оригіналів старого мистецтва, що його їм (молодим художникам, прихильникам М. Бойчука.

– Авт.) замало доводилося бачити, вони зовсім одійшли від першоджерела мистецтва – природи, що загибельно вплинуло на них”⁵².

В одній із своїх лекцій 1922 року перед студентами Київського художнього інституту Майстер з приводу нападів на школу підкреслював: "Нам дорікають, що ми однобічні у мистецтві. Якщо хто-небудь, не знаючи дороги, тупцюється на одному місці, кидається на всі боки, – це "різнобічний" (...) Але якщо хтось, відкривши певний шлях, рішуче прямує ним, він несхибно йде в один бік. Так і ми: доки хто-небудь з нас стоїть на одному місці, до того часу він буде "різнобічний", проте, як тільки ми переконаємося і бачимо, куди прямувати, стаємо на певний шлях, тоді ми рішуче прямуємо в один бік. Від цього відмовлятися (нема чого), і ті нарікання, що ми однобічні, не повинні хвилювати нас. Так повинно бути і так завжди буває в житті: "різнобічний" той, хто стоїть (на одному місці), а хто рухається, той завжди прямує в один бік і буде "однобічний". Це не повинно нас турбувати: ми знаємо, що робимо, і раніше чи пізніше, але за нами змушені будуть йти інші”⁵³.

Згодом, коли твори послідовників Мих. Бойчука почали експонуватись на великих художніх виставках, коли до бойчуків стали потрапляти важливі монументальні замовлення, виступи проти них як з боку громадськості, так і з боку художників та мистецтвознавців ставали дедалі прямолінійнішими та різкими. Ось що писав, наприклад, художник М. С. Прохоров про першу Всеукраїнську виставку АРМУ* : "Що таке ця школа? Це ось що: техніка, головним чином, – темпера. Загальний тон всіх творів – брудний, в прямому розумінні цього слова. Стиль – наслідування старому примітиву польсько-української ікони. Рисунка, можна сказати, ніякого; форма – потворна чи взагалі відсутня. Групі націоналістів, можливо, така виставка подобається, але тут уже, мабуть, має місце щось зовсім інше, ніж мистецтво в точному розумінні цього слова. Говорячи об’єктивно, є речі – шість – сім, – де є претензія на якийсь загальний, можливо, навіть приємний тон, однак ця позитивна якість вбивається відсутністю школи; взагалі сучасності. Віддає ладаном (...) Оце й усе ... ”⁵⁴.

Під вогонь вульгаризаторської критики потрапляють і творці нового українського кіно.

1925 р. спалахнули пристрасті на Одеській кінофабриці навколо сценарію фільму “Укразія” (“1+1”), автором якого був журналіст Г. Стабовий. Органам Одеського губвідділу ДПУ стало відомо, що він колишній петлюрівський офіцер. Цього було досить, щоб сценарій став

* Асоціація Революційного Мистецтва України (1925 – 1932 рр.) об’єднувала художників різних напрямків – від академічних реалістів до конструктивістів. Та найбільш впливовою групою тут були бойчукісти.

підозрілим. Спочатку його відхилила Вища Репертуарна Рада, потім він неодноразово перероблявся в ході зйомок. І тільки після остаточного перегляду органами політконтролю Одеського губвідділу ДПУ фільм вийшов на екрани⁵⁵. В постанові секретаріату ЦКК, прийнятій по доповіді комісії за результатами обстеження діяльності ВУФКУ та Одеської кінофабрики (травень 1925 р.) наголошувалось на недоліках в ідеологічному керівництві на кінофабриці. З метою його зміцнення постановою вимагала заповнити всі адміністративні посади кінофабрики комуністами⁵⁶.

1927 р. на Одеській кіностудії вийшов фільм О. П. Довженка “Звенигора”, поява якого сповістила про народження оригінального, глибоко національного поета і філософа екрана. Роздуми про сучасне і майбутнє країни повертають О. Довженка до її минулого, до історії, що осмислюється у широкому соціальному і філософському контексті. Його цікавлять визначні події, вирішальні для долі країни моменти, в яких яскраво розкривається народний характер, становлення нової людини, нових людських взаємовідносин. Рапівська критика гостро засудила фільм. Так почалася історія трагічного спотворення довженківського задумів догматичною критикою, яка звинуватила митця в буржуазному націоналізмі⁵⁷. Логічним продовженням репресивної політики правлячої партії щодо представників української літературно-мистецької інтелігенції стали рішення Х з’їзду КП(б)У (листопад 1927 р.). Партійний форум оголосив культуру ареною політичної боротьби, де “ворогом” поставала “дрібна й середня буржуазія в обличчі національної української інтелігенції”⁵⁸. Виходячи з цього, Л. Каганович громив О. Шумського і М. Хвильового як “підголосків тих шарів, які покладають свої надії на реставрацію буржуазної влади на Україні силами збройного чужоземного імперіалізму”⁵⁹.

Після Х з’їзду КП(б)У вже відчувалися перші ознаки видихання українського ренесансу. Насувалася пора його розгрому. Трагедією багатьох діячів українського відродження 20-х рр. ставала гіркота роздвоєної особистості. “Ту ідеологію, ту чужу віру не може засвоїти цілковито письменницька “еліта” на Великій Україні. Зі зраненою душею виходять ті автори з боротьби “двох натур” у собі і з знищеним талантом. Власне, та праця, яку вимагає від нас Червона Росія, запрягаючи нас в шарабан російської державності, – це якби від бджоли вимагали гонити за зайцями або від хортів – збирати мед. Марна праця знівечених душ, позбавлена всякого коріння в нашій психіці і в нашій землі. До неї не може бути ні запалу, ні охоти (...)”⁶⁰, – писав Д. Донцов у 1928 р.

Отже, політика українізації, задумана більшовицьким керівництвом як засіб приборкання української спільноти, несподівано стала зброєю проти своїх творців.

Збудивши національну самосвідомість української інтелігенції, вона створила сприятливі умови для національно-культурного відродження, багато в чому сприяла формуванню самобутньої генерації творців української духовної культури 20-х рр.

Намагання багатьох письменників і митців, цілих угруповань максимально використати усі можливості для повноти самовиявлення, досягти жаданої творчої свободи, подати втілення волі українського народу до національного буття, – суперечило лінії партії на встановлення цілковитого контролю над усіма сферами життя.

Використавши літературно-творчу дискусію 1925 – 1928 рр. для виявлення процесів, які не підлягали контролю, партійно-радянське керівництво почало поступове усунення сил, що вбачали в українізації шлях до національно-культурного відродження України.

§ 3. Посилення політико-ідеологічного тиску на літераторів та митців України з боку партійно-радянського керівництва наприкінці 20-х рр.

В умовах економічної та політичної надцентралізації останнім “оазисом” незалежності України залишалася сфера культури. Підкріплена політикою українізації, вона з часом стала заважати унітаризації держави та уніфікації духовного життя країни. Саме тому в другій половині 20-х рр. розпочалося поступове усунення усіх прихильників розвитку національної культури. Їх діяльність тоталітарна система витлумачила як сплеск націоналізму, спричинений посиленням класової боротьби і наступом на відмираючі класи. Тому поживався процес пошуку “націонал-ухильників” серед літературно-мистецької інтелігенції. Водночас це відбивало загострення боротьби всередині правлячої партії як на загальносоюзному, так і на республіканському рівні проти “правого” ухилу, який, за словами голови ДПУ України В. А. Балицького, користувався “великою підтримкою” серед “національно-шовіністичної інтелігенції”¹.

На кінець 20-х рр. в Україні вже встановився диктат більшовицької ідеології, яка заволоділа монополією на всеохоплююче пояснення будь-яких труднощів і проблем не лише суспільного, але й художнього розвитку.

Від незалежно мислячих митців добивалися визнання абсолютної правоти пролетарської ідеології і, головне, засудження помилок інших, бодай дещо відмінних поглядів.

Вимагали визнання своїх помилок, самокаяття, повної відмови від себе як вільно мислячої індивідуальності в ім'я розчинення в масі покірних, бездумних талмудистів від марксизму. Створювалася духовна атмосфера нетерпимості до інакомислення, яка в ідеалі мала сприяти

стандартизації суспільства, уніфікації особи і повній ідеологізації усіх сфер життя, усіх соціальних структур.

26 січня 1928 р. Михайло Драй-Хмара занотував у щоденнику: “Але часи, часи! Щоб ніякісінької тобі опозиції не було! Щоб ніхто не поспів не те, щоб друкувати вільне слово, а навіть думати вільно! Для чого ж напружувати зголомділі мізки, коли є готова система думання й філософування? Відкривай книжку К. Маркса й читай, учись аж досхочу – справи вистачить на всіх”².

Ставало цілком очевидним, що проблема національної культури на Україні “вирішувалась” в дусі настанов командно-адміністративного апарату. Конфлікт між митцями та “системою” дедалі поглиблювався. Митці одержували все нові його свідчення.

Памфлет М. Хвильового з демонстраційною назвою “Україна чи Малоросія” було заборонено. Намагаючись не вдаватися в тугу, письменник здав до 5-го номеру журналу “Вапліте” першу частину роману “Вальдшнепи”, на який він покладав великі надії. Публікація його стала катастрофою для всіх – М. Хвильового, нового керівника “ВАПЛІТЕ” Миколи Куліша та взагалі для всієї спілки.

Твір був підданий нещадній критиці. Щире прагнення партійних функціонерів будь-яким шляхом розправитися з непокірним М.Хвильовим засвідчила стаття А.Хвилі “Від ухилу – в прірву”, в якій роман характеризувався як контрреволюційне явище в літературі³. Ще далі в своїх оцінках пішов М. Скрипник, який у прикінцевому слові на диспуті, що відбувся у Харкові в Будинку літераторів ім. Блакитного 18-21 лютого 1928 р., зарахував письменника “до табору українського войовничого фашизму”⁴.

6-й номер “Вапліте” з другою частиною роману “Вальдшнепи” вже не вийшов*. Одноіменне літературне угруповання під прямим тиском партійно-бюрократичного пресу “самоліквідувалося”⁵.

28 лютого 1928 р. в газеті “Комуніст” з’явився спокутувальний лист М. Хвильового, який на той час знаходився у Відні**. Він писав, що прочитавши статтю А. Хвилі “Від ухилу – у прірву” та переглянувши

* Другу частину роману «Вальдшнепи» письменник під тиском партійної критики змушений був знищити.

** Дослідники по-різному оцінюють цей лист. А Руденко-Десняк, наприклад, зауважує: «Хто знає, чи виявилась в листі з Відня повна щирість автора, або він підкорився вимогам партійної дисципліни, як її розумів». (Вступ. ст. до: Хвильовый М. Синие этюды. Повести, рассказы. – М., 1990.-С. 15). А. Ю. Ковалів вважає, що письменник «знову вирішив зіграти роль самобичувальника». (Ковалів Ю. Так, «Камо грядеши ...»// – Двадцять років: літературні дискусії, полеміки. Літературно-критичні статті. / Упоряд. В. Г. Дончик. – К., 1991.-С. 64).

свій роман, прийшов до неприємного, коли не сказати жакливого для себе висновку, що т. Хвиля, з яким він довгий час вів уперту боротьбу на літературному фронті, і справді має рацію так розцінювати його твір.

Пояснюючи свій задум, Хвильовий кався у політичних помилках й ще раз засуджував їх, “віддаючи себе на милість своєї компартії і її Центрального Комітету”, закликав однодумців та опонентів до єднання віч-на-віч з “буржуазними культурниками” і просив вибачення у всіх тих товаришів, що з ними протягом кількох років вів запеклу боротьбу.

Був ще спокутувальний лист нового президента “ВАПЛІТЕ” Миколи Куліша ... Проте він ще намагався боротися проти запровадження “гарнізонного уставу” в літературу критиками ВУСППу* (В. Коряк, Я. Савченко, Б. Коваленко та ін.), а також його головою І. Микитенком.

М. Куліш назвав свою статтю “Критика чи прокурорський допит?”, протистуючи тим самим проти “пришивання” митцям політичних ухилів і розмов з колегами як з підсудними⁶.

Критику взагалі намагалися перетворити на своєрідний каральний орган, політичну прокуратуру й політичний розшук водночас. Щодо цього не бракувало офіційних вказівок та вимог. Ось що писав, зокрема, начальник Головліту С. Л. Інгулов: “Критика повинна мати наслідки: арешти, судові процеси, судові вироки, фізичні та моральні розправи (...). В радянській пресі критика – не зубоскальство, не звичайне обивательське хихикання, а тяжка, шкарубка рука, рука класу, яка, опускаючись на спину ворога, дробить хребет і кришить лопатки”⁷. “Добий його!” – ось заклик, що звучить у всіх промовах керівників радянської держави.

Наприкінці 20-х рр. критика відбивала тенденцію до уніфікації літератури та мистецтва, санкціонованої “зверху”. Її прибічники дедалі рішуче вимагали самовизначення митців у певному “ізмі”. На літературному диспуті 1928 р. М. Скрипник зауважив з цього приводу: “Перше завдання, що стоїть перед українською літературою, це здійснити право на самовизначення письменників аж до виділення з різних літературних організацій і до заснування нової літературної “держави”⁸.

* Всеукраїнська Спілка Пролетарських Письменників. Була організована в січні 1927 р. з наміром об'єднати всіх лояльних режимові митців на протидію тим, кого партія вважала носіями буржуазно-націоналістичної, чи буржуазно-естетської небезпеки. ВУСПП прагнув узяти під свій контроль усе літературне життя і перебирав на себе роль прямого речника партії в літературних справах. (Історія української літератури ХХ ст.: У 2-х кн. Кн. 1: 1910 – 1930-ті рр./За ред. В. Г. Дончика. – К., 1993.-С. 95.).

Як вимога “самовизначення” відбилась на становищі українських літераторів розповідав Ю. Смолич, активний учасник літературно-мистецького життя України в 20-ті рр.. “Існувати поза організаціями ставало зовсім неможливо: удари критики по літературних “одноосібниках” були надто дошкульні. Треба було або кидати літературу (...), або визначати: хто ж ти такий: чи “свій”, чи “союзник”, чи “попутник”, чи, не дай боже, – “ворог”?

“Своїми” признавалися лише члени ВУСППу та “Молодняка”*, “союзниками” – тільки “плужани”** . Як утриматися бодай на рівні “попутників”?

Літературний твір – його художня, навіть ідейна якість у ту пору справді не мали вирішального значення: в ту пору вирішувала все приналежність до літературної організації. Невдалий, слабкий твір “вуспівця”, звичайно, критикувався, але доброзичливо: вказувалося на помилки та огріхи, підказувалося, як їх виправити та уникати надалі (...) Твори не “вуспівців” знищувалися впень непримиренною до найменших огріхів і не завжди об’єктивною критикою.”⁹

Спроби протистояти все більше набираючому сили ВУСППу ставали дедалі слабкішими. Організація пролетарських письменників користувалася негласною підтримкою партії, хоч більшовицьке керівництво від культури продовжувало раз-у-раз запевняти, що стоїть на тощі зору резолюції ЦК РКП(б) 1925 р. “Про політику партії в галузі художньої літератури”, яка визнавала свободу суперництва різних мистецьких течій на літературному терені, не даючи переваги жодній з них¹⁰.

Після розгрому “ВАПЛІТЕ” М. Хвильовий спробував згуртувати сили своїх однодумців навколо журналу “Літературний ярмарок”, але існування його було нетривалим. 1930 р. журнал заборонили “за те, що виступав проти соцреалістичного стилю, закидали йому й націоналізм та оборону багатозначності літератури”¹¹. Останньою спробою колишніх “ваплітян” утримати свої творчі рубежі було створення літературної групи “Пролітфронт”, яка видавала однойменний часопис. Він мусив стати на більш ортодоксальну і войовничу “класову” позицію. Однак і це його не врятувало – вийшло лише вісім номерів (квітень – грудень 1930 р.)¹².

* «Молодняк» (1926 – 1932) виник як організація письменників-комсомольців, видавав однойменний журнал. І організація, і журнал немало зробили для активізації літературної творчості молоді, але водночас і деморалізації українського письменства своєю агресивною ортодоксальністю та брутальними наскоками на інакодумців.

** «Плужани» – члени спілки селянських письменників «Плуг» (1922 – 1932).

У чадній атмосфері безапеляційних звинувачень літературна дискусія захлиналася. Українські часописи, літературні видання кінця 20-х рр. переповнені статтями, які прямо сигналізували про політичний кримінал (здебільшого вигаданий), запопадливо “розшифровували” підтекст тих чи інших творів або висловлювань. Об’єктом такої політичної експертизи ставали в літературі, перш за все, письменники – “попутники”: неокласики, члени літературної групи МАРС*, а також футуристи** та конструктивісти*** ...

Треба сказати, що партія вміло використовувала міжгрупову боротьбу в літературі й мистецтві. Тоталітарному апарату було вигідно, щоб творча інтелігенція, заідеологізована та деморалізована, нищила себе своїми руками, хоча офіційно лунали заклики до консолідації на принциповій пролетарській основі. “Перед нами стоїть завдання консолідації творчих пролетарських сил, – наголошував М. О. Скрипник на II з’їзді ВУСППу. – Цього можна досягти гострою ідейною боротьбою з усіма ідейними принциповими збоченнями в літературі”¹³.

Наприкінці 20-х рр. посилювся чиновницький наступ на творчий колектив театру “Березіль” та його керівника Леся Курбаса. Події розгорталися у зв’язку з постановкою театром п’єси Миколи Куліша “Народний Малахій”, прем’єра якої відбулася в березні 1928 р.

В п’єсі М. Куліш розкрив психологічну сутність процесів, що відбувались в українському суспільстві після встановлення більшовицької влади. Було пробуджено енергію людей, які забажали служити майбутньому. Серед них був і герой п’єси поштар Малахій Стаканчик. Провінційний службовець, який “з принципових міркувань” пересидів революцію у комірчині, вигадуючи проекти “блакитної реформи людства”. Дізнавшись, що його проекти дісталися до нових

* МАРС – «Майстерня революційного слова». Організована 1926 р. з членів літературного угруповання «Ланка» (В. Підмогильний, Є. Плужник, Б. Антоненко-Давидович, Т. Осьмачка, Б. Тенета, В. Івченко, Г. Косинка, Я. Качура, Я. Савченко та ін.), які намагалися протистояти ідеологічному тиску, зберегти творчу незалежність.

** Український футуризм організаційно оформився після революції. Його лідер М. Семенко на початку 1922 р. створює «Аспанфут» («Асоціацію панфутуристів»). Футуристи войовничо нападали на прихильників традиційних мистецьких форм, пропагували урбанізацію культури й експериментаторство аж до деструкції. В лавах футуристів перебували О. Слісаренко, Я. Савченко, В. Ярошенко, М. Терещенко, Гео Шкурупій, Гео Коляда, М. Щербак та ін.

*** Конструктивісти – В. Поліщук та його прихильники з організованого ним 1925 р. «Авангарду». Вони прокламували сучасний європеїзм у художній техніці та виступали проти всіх інших течій.

“соціальних батьків” пролетаріату, Малахій категорично пориває із своїм оточенням і відправляється в столицю запроваджувати свої реформи в життя. Реформи Малахія – це проповідь морального удосконалення. І починати їх треба з кожної окремої людини. Цим і займається Малахій, доки кінець-кінцем не потрапляє в будинок для божевільних. “Блакитного мрійника” визнали тільки в психіатричній клініці; робітники, до яких він звертався із своєю “блакитною агітацією”, знехтували ним.

Жанр п’єси М. Куліш визначив як “трагедійний” – Курбас поставив трагикомедію, філософську притчу¹⁴. Вистава стала художнім дослідженням дійсності. Глядачеві був запропонований процес осмислення “малахіанства”. Гостра ненависть драматурга до рабської психології була скерована на збудження національної активності, піднесення національної гідності народу, якому царат лише відводив роль споживача і перекладача культурних цінностей, створених іншими. Русифікаторська політика царського уряду впродовж століть не могла зникнути за 10 років після 1917 р., і її живучість турбувала драматурга.

Драматичне трактування теми України та її культури, що пропонував Куліш у “Народному Малахії” було близьке Курбасові, який вбачав головну небезпеку для молоді української культури в традиціях філістерської самозаспокоєності та провінційної некультурності¹⁵.

Вистава мала великий успіх. Критика була однастайна в оцінці віртуозності майстерності Курбаса при створенні цього сценічного шедедру. Проте вона розгублено реагувала на ступінь суперечності образу головного персонажу, вимагаючи для нього різкого і рішучого вироку. За велику помилку драматурга вважалося те, що він не показав, як “у процесі боротьби соціалізму, пролетаріату й непівсько-куркульської буржуазії тип Малахія й малахіанство мусять дістати і дістають у реальному житті поразку”¹⁶.

Ситуація навколо п’єси для партійного керівництва виявилася настільки поважною, що навіть розглядалася на закритому засіданні політбюро ЦК КП(б)У 13 березня 1928 р.

В затвердженій постанові “Про п’єсу “Народний Малахій” зауважувалося: “Доручити тов. Скрипнику внести в п’єсу всі необхідні виправлення. Рішуче усунути всі ідеологічно невитримані й політично шкідливі місця, допустивши після цього постановку цієї п’єси виключно в Харкові в театрі “Березіль” і тільки до кінця нинішнього сезону.

Водночас вважати за необхідне повести в пресі серйозну й ґрунтовну критику цієї п’єси”¹⁷.

31 березня 1928 р. відбувся громадський перегляд вистави, після якого Народний Комісаріат Освіти наказав відкласти прем’єру. Леся Курбаса й Миколу Куліша викликали до Реперткому НКО для переговорів про дальшу долю п’єси. Цілий місяць йшли змагання між

режисером і драматургом з одного боку і цензурним апаратом з другого. Завдяки категоричній поставі Курбаса й Куліша, вистава не зазнала помітних змін.

Проте шалений вогонь критики набирав оберти. Один з її представників, якийсь И-ко, зазначав, що ця п'єса "річ шкідлива по своєму суспільно-політичному змісту цілий місяць з дня на день іде в "Березолі". Час покінчити замовчування цієї огидної п'єси". І дещо далі продовжував, що сам автор устами "дрібного буржуя, з ротом, повним отруйної слини, бризкає на революцію, на радянську країну безцеремонно й зневажливо"¹⁸.

Щоб урятувати п'єсу, М. Куліш узявся за переробку. Але ні друга (1928 – 1929 рр.), ні третя (1930 р.) редакції не задовольнили Репертком. Восени 1930 р. п'єсу було остаточно знято з репертуару.

Ідеологічна боротьба навколо вистави "Народний Малахій" стала вагомим аргументом для партійних чиновників, щоб посилити вплив художніх рад при театрах. В художню раду "Березоля", в адміністрацію, в режисерський штаб і акторську студію, навіть до оформлювачів сцени були призначені спостерігачі з партійними та комсомольськими квитками.

Про нестерпну атмосферу праці в театрі говорив Лесь Курбас на театральному диспуті 1929 р. Критикуючи закон про управління держтеатрами, він зазначав, що з його прийняттям усім в театрі відає директор, роль художнього керівника театру зводилася нанівещь¹⁹.

На ці партійні нововведення Курбас відповів відмовою від посади директора театру, залишивши за собою посаду мистецького керівника²⁰.

Нові нападки на Л. Курбаса, М. Куліша та "Березиль" розгорнулися після прем'єри комедії "Мина Мазайло" (18 квітня 1929 р.). П'єса була присвячена національному питанню. Цей влучний памфлет висміював шовінізм і націоналізм в українському та російському варіантах.

Харківський чиновник Мина Мазайло вирішує змінити неблагозвучне "малоросійське" прізвище на щось більш приємне, а водночас змінити і весь образ життя. Це призводить до конфлікту в родині. Комедію побудовано як дискусію двох таборів – міщанства великоросійського й українського. Майже з документальною точністю М. Куліш висміював моду кінця 20-х рр. на зміну прізвища, дошкульно іронізував над міщанином, який був гордий тим, що не піддається національній політиці, яку запровадила правляча партія. "Я, як член партії і громадянин, – не можу обійти цю проблему мовчанкою і не хочу її вирішувати в білих рукавичках", – говорив М. Куліш в своєму виступі на театральному диспуті 1929 р.²¹. Художник був непримиренним ворогом будь-якого національного чванства, патріотом і залишався

вірним своєму покликанню – ставити і вирішувати засобами літератури болючі питання часу.

Над Кулішем насміхалися, іронізували, доводили його цілковиту відсталість та закидали йому нерозуміння політики партії й радянської влади.

Навколо М. Куліша та Леся Курбаса згушалася несприятлива атмосфера. Тісна творча співдружність режисера з драматургом, небажання включати в репертуар “Березіля” невідповідні його художнім вимогам п’єси вуспівців, відверті й різкі виступи стосовно художніх питань створили велику групу недоброприхильників Курбаса (І. Микитенко, І. Кулик, С. Левітіна, Д. Грудина та ін.). Вуспівці критикували вистави Курбаса, протиставляючи їм вистави Г. Юри в театрі ім. І. Франка як взірці мистецтва, потрібного народу.

“Народний Малахій” та “Мина Мазайло” стали першими виставами, що заклали підвалини філософського театру Леся Курбаса. Режисер прагнув до все більш глибоких й складних оцінок та відносин до життя і мистецтва. Дійсність виявлялася крізь внутрішній світ людини, крізь драматизм конкретного історичного відрізка часу. “Ми переходимо до форми театру акцентованого вияву, до пропагандистського театру, в якому діалектика життя, складні соціальні, психологічні стосунки втілені в повноцінні художні образи (...). Ми постараємося класти акценти у нашому театрі на ті засоби, які найбільш яскраво виявляють дані ідеї. Для нас передача ідеї, закладення в неї певної установки громадянського світовідчуття – найголовніше. Ми хочемо перебудувати психологію громадянства”, – так визначав завдання свого театру Майстер²².

Отож, художник відмовлявся “конструювати” разом із владою, за її рецептами, гомункулуса нової доби. Чим далі, тим глибшою ставала прірва між театром вияву Курбаса і безпосереднім впливом Системи.

Буря знялася на II Всеукраїнському театральному диспуті в червні 1929 р., загальна атмосфера якого порівняно з 1927 р. явно змінилася.

З одного боку, диспут фактично обернувся на двобій напрямків, які характеризували театральне життя України кінця 20-х рр. То була боротьба групи захисників “Березіля” – Л. Курбас, М. Куліш, М. Хвильовий, Д. Фельдман та ін. – та групи прибічників лінії театру ім. І. Франка – Г. Юра, І. Кулик, Н. Рабічев, В. Сухино-Хоменко та ін.* І хоч

* «Березіль» був театром експериментального типу, плацдармом для пошуків нових засобів сценічної виразності. Театр ім. Франка орієнтувався на репертуарний театр, на багатократний прокат вистав.

Л. Курбас і Г. Юра відчували на собі вплив різних театральних шкіл і створювали театри різних напрямків: один – театр умовних,

присутній на диспуті нарком освіти М. О. Скрипник в заключному слові намагався зняти напруження суперечок, підкреслюючи, що “ані театр ім. Франка, ані “Березіль” себе ще не пізнали і не знайшли (...) Ми бажаємо, щоб розвивалися усі форми і напрями, які можуть бути нам корисні”²³, проте угамувати напругу пристрастей було йому не під силу. Естетичні питання розвитку українського театру опоненти переводили в політичну площину.

З іншого боку, загальний настрій диспуту було скеровано явно не на користь Л. Курбаса та М. Куліша. Оборонці генеральної лінії партії використали диспут як місце для звинувачення Куліша в національній контрреволюції (з подачі самого наркома, який перший варіант п’єси “Народний Малахій” назвав “вагітним тінями фашизму”²⁴).

М. О. Скрипник звинувачував Л. Курбаса в соціально-ідеологічних збоченнях. А. І. Кулик у відповідь на слова режисера про те, що його театр далекий від будь-якої внутрішньопартійної боротьби, приписував йому пропаганду непартійності театру, індеферентність до партійних ухилів²⁵.

Крім того, партійні чиновники від мистецтва намагалися вбити клин поміж Лесем Курбасом і Миколою Кулішем. Але подібні спроби не мали успіху. Курбас поставив Куліша на перше місце серед сучасних драматургів. Із свого боку Куліш теж висловлював згідність з творчими пошуками Курбаса та його театру²⁶.

Театральний диспут 1929 р. яскраво засвідчив, що український театр, який до цього часу мав відносно вільний вибір драматургічного матеріалу, повинен був стати рупором партійно-радянської системи.

У серпні 1930 р. з’явилася постанова ВУЦВК і РНК УСРР “Устав про державні театри і їх об’єднання”. Устав цілковито підпорядковував театральне життя України партійному керівництву. Державні театри

метафоричних форм, другий – театр життєподібний, театр побутової реалістичної достовірності.

Настанови театру Г. Юри мали за собою давню національну традицію, міцне коріння та усталені симпатії глядачів.

Театр Л. Курбаса, спираючись на підготовлений ґрунт українського мистецтва початку ХХ ст. і в його системі виступаючи цілком закономірним явищем, у власне театральній галузі спочатку ще не мав міцного коріння.

Г. Юра мав підтримку «широкого глядача», Л. Курбас – студентської молоді.

Практичний Г. Юра завжди йшов за часом, чутливо відповідаючи на його прямі запити. Непрактичний Курбас вважав, що треба йти попереду часу, випереджуючи його. (Кузякина Н. Б. Лесь Курбас// Лесь Курбас: Статті і wspomинання о Л. Курбасе ... –С. 40).

тепер мали перебувати в безпосередній підлеглості районних комітетів та міських рад, а в галузі мистецькій – вони стали цілковито підлеглими керівництву НКО. Йому було надано право затверджувати і звільняти директора, мистецького керівника і голову ради театрів, затверджувати репертуарний план, безпосередньо наглядати за мистецько-ідеологічним напрямком театрів та давати вказівки в справах основного складу виконавців²⁷.

Наприкінці 20-х рр. посилюється наступ ортодоксальної критики на М. Л. Бойчука та його послідовників. Наскоки здійснювалися на псевдосоціологічних засадах, де естетичним категоріям не знаходилося місця. Лайливу тональність відносно творчості М. Бойчука та його школи по суті запрограмувала стаття Вс. Чаговця "Живопись на фанере"²⁸. В ній автор, з одного боку, виявив повне нерозуміння технології монументального мистецтва, з іншого ж, менторським тоном виголошував вирок: "Для нас немислиме таке явище, як, наприклад, Бойчук, котрий називає себе не лише художником, але і вчителем, що досі не удостоїв нас своїх творів". І далі: "Звідки цей хуторянський аристократизм, що не дозволяє нашим Рафаелям зійти до рівня маси, яка шукає і не знаходить".

Боротьба проти бойчукізму була представлена перед громадськістю як боротьба з релігійною ідеологією*. Той самий Чаговець називав М. Бойчука спеціалістом з церковного малярства, який до революції обслуговував родини Розумовських, Шептицьких, а після 1917 р. виховував, а вірніше, калічив своїх учнів, бо сповідував мертві форми церковного живопису, що запліснявіли на стінах монастирських келій²⁹.

Розглядаючи серію портретів, що їх виконали бойчукісти для Київського кооперативного інституту, автор ряду статей, спрямованих проти бойчукізму, приходять до висновку, що звернення до візантизму в "школі" Бойчука накладає на творчість цих художників відбиток мертвої манірності, яка зовсім не імponує духові часу, псує смаки і що "там, де принципи школи з суворого логікою доведені до кінця, вийшли не близькі нашій сучасності портрети, а іконописні лики"³⁰.

М. Бойчук усвідомлював, яка небезпека йому загрозувала, проте, виступав на сторінках преси з листами, в яких намагався довести,

* Художники-бойчукісти орієнтувалися на монументальне мистецтво Київської Русі, Візантії. Як писав І. Врона, один з енергійних захисників бойчукізму наприкінці 20-х рр., "ікони і церковне малярство, візантійська фреска і Джотто, разом з українським народним примітивом – ось основні джерела пасеїстичного традиціоналізму бойчуківської школи". (Критика. – 1928.- №2.-С. 89). Саме з тих глибин прагнув М. Бойчук прокласти стежку до відродження нового українського мистецтва.

що візантійське мистецтво так само, як і мистецтво проторенесансу чи давньоукраїнське, чи зрештою народне мистецтво, містить могутні заряди гуманістичного розуміння світу і природи, викохує віру в людину і добро на землі. Він ще не збагнув до кінця, що поняття "візантійський" стало синонімом релігійності. А релігійність, усе церковне нещадно викорінювалося із свідомості "нової" людини.

Бойчукізм було затавровано як формалістичне мистецтво. Цього було досить, щоб зрозуміти, що цей мистецький напрямок приречений. Бо "формалістичне" було синонімом "буржуазне": занепадницьке, що відбиває ідеали загниваючого капіталізму". Таке мистецтво мусило бути ліквідоване в ім'я революції. Критик Ф. Якубовський, не добираючи мистецтвознавчих термінів, писав: "... треба підсилити конкретний критичний наступ на ворога"³¹.

Легко здогадатись, що критику на адресу митців скеровувало партійно-радянське керівництво. Нарком освіти М. О. Скрипник в промові на агітпропнаradі ЦК КП(б)У в справі марксистської критики та роботи журналу "Критика" чітко накреслив завдання партії в царині критики: "(...) це є завдання комуністичного керівництва критикою"³².

Кампанія цькування М. Бойчука та його найкращих послідовників – Седляра В., Падалки І., С. Налепинської-Бойчук, Липківського І. – розпалювалась і на терені їхньої викладацької діяльності на монументальному факультеті Київського художнього інституту³³. Особливого розвою вона набула після приїзду з Москви комісії на чолі з І. Бродським, яка визнала методику викладання М. Бойчука "вкрай шкідливою"³⁴.

Творчість бойчукістів була глибоко національною і тим самим сприяла відродженню і утвердженню національної свідомості, об'єднанню української спільноти. Але саме це, як справедливо зауважив дослідник І. Литовченко, і не входило в розрахунки нової влади, яка прагнула створити інтернаціональне суспільство без "роду й племені", маючи за тенденцію винищення будь-яких ознак національної приналежності людини³⁵.

На цих засадах розгорталось переслідування інтелігенції інших творчих загонів: артистів – Леся Сердюка, Олександра Подорожного³⁶, Йосипа Гірняка³⁷ та ін.; музикантів – Г. Хоткевича³⁸, В. Верховинця, Я. Яциневича, В. Барвінського³⁹, В. Щепотьєва⁴⁰ та ін.; режисера О. Довженка. У 1930 р. вийшов другий його визначний фільм "Земля". Радянська режимна критика зарахувала його до ворогів: "Я був зачислений тоді до табору біологістів, пантеїстів, перверсіянів, спіноцистів, сумнівних попутників, яких можна лише терпіти", – писав згодом О. Довженко⁴¹. Навіть його студентів у кіноінституті вважали за "довженківців" – контрреволюціонерів⁴².

Цькування української інтелігенції швидко переросло в цілеспрямоване винищення професіоналів, відданих народові будівників духовної культури з цілком політичним прицілом: ізолювати вихідців дореволюційної формації, що своїми "ідеалістичними" поглядами загальногуманістичного спрямування "заважали" розвитку "нової революційної культури".

Від середини 1929 р. в республіці розгорнулася кампанія викриття "підривних сил соціалізму" серед інтелігенції. Не випадково вона розгорталася у "рік великого перелому", "вирішального наступу на капіталістичні елементи села", і масової примусової колективізації селянства. Характер і засоби здійснення означеної політики викликали опір селянства і невдоволення інтелігенції. У відповідь на це режим удався до превентивного, випереджаючого удару.

При схвальному ставленні союзного керівництва в Україні з ініціативи наркома освіти М. Скрипника (не без відома генерального секретаря ЦК КП(б)У С. В. Косіора і за активної участі П. Любченка, тодішнього секретаря ЦК КП(б)У) ДПУ в своїх кабінетах створило сценарій справи "Спілки Визволення України" ("СВУ").

3 листопада 1929 р. В. Балицький, голова ДПУ України, доповідав на засіданні політбюро ЦК КП(б)У: "Органами ДПУ розкрито і ліквідовано контрреволюційну організацію, яка називала себе "Спілка Визволення України" і ставила за мету відновлення капіталістичного ладу, повернення поміщиків і закабалення робітників та селян України (...) Справу про учасників цієї організації буде найближчим часом розглянуто у Верховному Суді УСРР. Підкреслювалось, що до складу цієї організації входили "діячі петлюрівського табору – колишні міністри, атамани банд і попи, зосереджені в автокефальній церкві, а також буржуазно-куркульська молодь (...), що очолював її академік С. Єфремов"⁴³.

22 листопада 1929 р. в газетах було надруковано офіційне повідомлення "Від Державного політичного управління України", в якому повторювалася доповідь голови ДПУ на засіданні політбюро. 23 листопада 1929 р. про справу "СВУ" писали вже всі газети⁴⁴. Так почалася рознуздана кампанія "загальнонародного" осуду заарештованих по справі .

*У справі обвинувачувалось 45 осіб. Серед них – 26 вчених, два письменника (Л. М. Старицька-Черняхівська та М. Є. Івченко), два студента, священник, решта – викладачі шкіл, службовці різних установ. Мешканці восьми міст України.

Про кількість репресованих за справою "СВУ" в дослідницькій літературі існують досить розбіжні відомості.

Не всі, звичайно, повірили в провину письменників та науковців. Серед таких були відомі письменники: М. Хвильовий, О. Досвітній, М. Яловий і М. Куліш. Як згадував один із сучасників подій, член літературної організації "Пролітфронт" Г. Костюк, вони відвідали ЦК партії, щоб в'яснити глузд цієї акції (справи "СВУ". – Авт.). В ЦК їх прийняли. Були здивовані, що письменники-комуністи мають сумніви та недовіру до органів безпеки. Щоб їх переконати, викликали з ДПУ чи не самого голову Балицького з відповідними "доказовими" документами. Що саме говорив їм шеф ДПУ, які факти й документи представив їм, щоб виправдати арешти, і чи переконав він їх, – це залишилося таємницею. Відомо тільки, що після того ніхто з них не проявляв уже скептичного вільнодумства щодо "СВУ". Їм, очевидно, недвозначно натякнули, що їхня діяльність якоюсь мірою перегукується з "антинародною" діяльністю "СВУ" і що вони повинні турбуватися не долею "пійманих на гарячому злочинців, а власною долею". Більше того, їм було виразно запропоновано скласти заяву від "Пролітфронту" з осудом "злочинної діяльності" обвинувачених⁴⁵.

Згодом відбулися установчі збори "Пролітфронту", де одним з питань на порядку денному було: "Наше ставлення до повідомлення ДПУ про викриття "СВУ". "Про цю справу взяв слово Михайло Яловий, – пише Г. Костюк. – Завжди усміхнений, добродушно-дружній, Мишко на цей раз був похмуро-сірий. Говорив ніби не своїм жорстким, скрипучим голосом. І це робило прикре враження. Він сказав, що були в нас на початку деякі сумніви щодо відваги на підпільну та ще й на терористичну акцію тих інтелігентів, ба, навіть, літераторів, що їх звинувачено в приналежності до "СВУ". Але ... – він на мить замовк, – але факти, які щораз більше і більше стають доступні нам, свідчать, що це було ... – знову на мить загальмована думка, – небезпечна організація людей, яких життя нічого не навчило. Декларуючи своє становище, як нова

За даними відомого американського історика Р. Конквеста тільки у липні 1929 р. було заарештовано 5 тис. чоловік. (Конквест Р. Жнива скорботи: Радянська колективізація і терор голодом. – Цит. за: Дніпро.-1990.-№1.-С. 81).

Дослідники О. Сидоренко та А. Балабольшенко вважають, що органами держбезпеки України у справі "СВУ" було притягнуто більш як 400 осіб. (Сидоренко О., Балабольшенко А. Катарсис ... // Київ.-1994.-№ 7.-С. 116).

За підрахунками деяких зарубіжних дослідників, під час процесу "СВУ" було заарештовано, знищено, або вислано понад 30 тис. чол. (Винниченко І. Україна 1920-1980-х: депортації, заслання, вислання.-К., 1994.-С. 28).

організація, ми повинні зайняти виразну позицію до цієї події. Ми мусимо бути свідомі того, що цього вимагає від нас наш час і наше становище", – закінчив, ніби зі злістю і скрипом Яловий". Обрана зборами резолюційна комісія склала заяву, яку було підписано на наступних зборах і опубліковано в пресі⁴⁶.

В одинадцятому номері "Літературного ярмарку" за 1929 р. М.Хвильовий, М. Яловий, М. Куліш, Г. Епик та ін. схвальним листом відгукнулися на процес "СВУ", "плямували" "ганебну роботу академіко-бандитів", як творців "контрреволюційних буржуазно-глитайських елементів", закликали до пильності та склали подяку органам ДПУ⁴⁷.

Органи ДПУ, поступово формуючи громадську думку, публічно нагадували письменникам-попутникам, що ті – досить близькі до підсудних – С. Єфремова, Л. Старицької-Черняхівської, М. Івченка. Так, заступник прокурора УСРР Лев Ахматов, який вів процес як державний обвинувач, виступаючи у пресі з паплюженням підсудних літераторів, писав, що вони, виявляється, "хотіли притягти до СВУ таких письменників, як Косинку, Осьмачку, Плужника, Антоненка-Давидовича і Підмогильного"⁴⁸. Чи ж не пряма вказівка на неблагонадійність останніх?

Це, в якійсь мірі, пояснює "рятівний" виступ В. Підмогильного (вже після початку процесу) в газеті "Комуніст", в якому він характеризував підсудних як "недобитків петлюрівщини"⁴⁹.

Може саме близькістю до попутницьких письменницьких кіл можна пояснити особливо гнівні і непримиренні виступи в ході судового засідання громадського обвинувача письменника О. Слісаренка*, який поряд із П. Любченком вимагав: "Паралізувати оскаженілих глитайських агентів"⁵⁰?

В ході судового розслідування від звинувачених у справі "СВУ" вимагали визнання наявності підпільної організації, застосовуючи для цього погрози, психічне насильство тощо. Проте зізнаватися їм не було в чому, тож більшість підсудних каялись лише у тому, що спілкувалися з керівниками "СВУ". І хоча про існування такої організації ні сном ні духом не відали, проте у розмовах поділяли окремі погляди С. Єфремова на тогочасну дійсність і, отже, самі того не усвідомлюючи, були причетні до контрреволюційної діяльності. Такої позиції дотримувалися, зокрема,

* О. А. Слісаренко – український письменник, член літературної організації "ВАПЛІТЕ", після її розгрому – "Техно-мистецької групи "А", головний редактор видавництва "Книгоспілка". Дослідник його життєвого й творчого шляху В. Музика задається питанням: "чому саме О. Слісаренко опинився в ролі обвинувача". (Письменники Радянської України: 20 – 30 роки ... – С. 350). Ця тема, очевидно, чекає свого подальшого глибокого дослідження.

М. Івченко та Л. Старицька-Черняхівська, яка давала такі свідчення: "Я категорично зазначаю, що назву СВУ "організація Союзу визволення України" на терені УСРР я вперше почула з оповіщення т. Балицького (...) я твердо пам'ятаю, що Єфремов не раз казав мені про неможливість і небажаність будь-яких підпільних організацій, мені ніхто ніколи не робив ганебних пропозицій нав'язувати зносини з германськими та польськими консулами з метою передавати ті або інші відомості за кордон, себто з метою шпіонажу, і я б на них ніколи не погодилася. Я думаю й сподіваюся, що (...) мужчини сховали від мене, як від жінки, факт існування такої організації, боючись довгого жіночого язика, а тепер забули те, і мислячи так, як мислили ті, що не могли уявити собі українські справи без мене, помилково записали й моє ім'я як члена-організатора"⁵¹.

Невинність переважної більшості підсудних не викликала сумніву. Письменник М. Є. Івченко, попри старання карального апарату, так до кінця і не зміг зрозуміти і сформулювати суть своєї вини, сказав в останньому слові коротко і категорично: "Я щиро засуджую свої контрреволюційні вчинки, щоб ніколи більше до них не повертатися"⁵².

За "вчиненні злочини, спрямовані проти революції, держави, партії і народу", 4 чоловіка були засуджені на десять років позбавлення волі кожен (тоді максимальний строк), шестеро – на вісім років. Переважній більшості підсудних було призначено покарання в межах від трьох до шести років, зокрема 60-річній Л. Старицькій-Черняхівській – п'ять років з поразенням у правах на три роки. Дев'ять чоловік засудили умовно, в тому числі письменника М. Івченка, всі вони були звільнені з-під варті; сім чоловік вислано за межі республіки строком на три роки⁵³.

Обвинувачення у справі "СВУ" стало для кожного засудженого особистою фізичною і моральною трагедією, що визначила подальшу долю кожного з них.

У квітні 1930 р. було звільнено з-під варті М. Івченка. Але публічно зневажений, зганьблений, змушений каятися у невчинених гріхах, сорокалітній письменник пережив глибоку психічну депресію, через яку довго не міг повернутися до творчості, з'явитися на люди⁵⁴. Численні знайомі і друзі відвернулися від "заплямованого" літератора. Проте були й такі, що наважившись піти всупереч сформованій суспільній атмосфері, продовжували спілкуватися з ним. Серед них – Максим Рильський та Зінаїда Тулуб⁵⁵.

Справа "СВУ", завдавши удару по всій інтелігенції України, стала своєрідною віхою в історії взаємин літературно-мистецької інтелігенції з компартійно-радянською системою. Вона заклала основи подальшого масового терору 1933 року, коли вже без усіяких судових процесів чинилися арешти серед письменників, акторів, музикантів, критиків тощо.

Висновки

Таким чином, політика партійно-радянського керівництва щодо літературно-мистецької інтелігенції України зазнавала змін протягом 20-х років. Слід, здається, виділити такі етапи її еволюції: 1) 1920 – 1924 рр., коли в умовах розгортання непу та українізації розпочалося стихійне національно-культурне відродження, нова влада, вдаючись до заходів по опануванню цих процесів, створила систему жорсткого політико-ідеологічного контролю над духовним життям України. 2) 1925 – 1928 рр. – роки нечуваного розквіту діяльності величезної кількості молодих талантів в літературі та мистецтві. Поряд з цим стрімко набирала силу лінія боротьби з "українським буржуазним націоналізмом", ярликоманії, необґрунтованих ідеологічних звинувачень на адресу літераторів та митців. Партійно-радянське керівництво, вміло використовуючи розпалену ним ідеологічну боротьбу на терені літератури та мистецтва, вишукувало серед творців українського ренесансу ідеологічно ненадійних союзників, яких протягом наступного етапу (3) 1929 – 1930 рр.) почало нещадно винищувати.

Тактика "політичного балансування" допомогла більшовицькому керівництву вже до кінця 20-х років вирішити низку важливих для нього питань відносно творців духовної культури України: засобами тотального контролю підкорити їх, позбавивши однієї з найважливіших умов їх існування – свободи творчості; викоринити із творчості українських митців національно-культурні особливості, тим самим ліквідувавши одне з головних джерел соціалістичної національно-демократичної думки в Україні; вилучити із суспільства нонконформістську частину літературно-мистецької інтелігенції, перетворивши тих, хто залишився, на державних службовців від культури, відтепер жорстко централізованої та регламентованої.

Література та джерела

Параграф 1

¹ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1489, арк. 59.

²Там само. – Арк. 34.

³ЗУ УСРР. – 1919.-№ 2.-Ст. 16.

⁴Культурне будівництво в Українській РСР. Зб. документів і матеріалів 1917-1927.-К., 1979.-С. 77.

⁵ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 333, арк. 63.

⁶Культурне будівництво в Українській РСР... – К., 1979.-С. 221-222.

⁷ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 749, арк. 33.

- ⁸Культурне будівництво в Українській РСР. Важливі рішення Комуністичної партії і Радянського уряду. 1917-1959 рр. Зб. документів. Т. 1. (1917.-червень 1941 рр.). – К., 1959.-С. 180.
- ⁹ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1489, арк. 16.
- ¹⁰Там само.
- ¹¹ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1489, арк. 3.
- ¹²Там само. – Спр. 747, арк. 5.
- ¹³Збірник узаконень та розпоряджень Робітничо-селянського уряду України. – 1919.-Ст. 16.- С. 180.
- ¹⁴Міхеев С. П. До питання про діяльність більшовиків України по залученню старої інтелігенції на бік Радянської влади//УІДЖ.-1983.-№ 11.- С. 58.
- ¹⁵ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 333, арк. 53.
- ¹⁶Винниченко І. Україна 1920 – 1980-х: депортації, заслання, вислання. – К., 1994.-С. 4-5.
- ¹⁷Комуністична партія радянського Союзу в резолюціях і рішеннях з'їздів, партконференцій і пленумів ЦК. –К., 1979. Т. 2.-С. 379-380.
- ¹⁸Жулинський М. "Щоб повстали в безсмертній миті ... " //Репресоване відродження/ Упоряд. О. І. Сидоренко, Д. В. Табачник. – К., 1993.-С. 12.
- ¹⁹Кручек О. А. Становлення державної політики УСРР в галузі національної культури (1920 – 1923 рр.). – К., 19Новая папка96.-С. 32.
- ²⁰Листування В. Г. Короленка з Х. Г. Раковським та О. Г. Раковською// Березіль. – 1991.-№1-2.
- ²¹Там само. – № 1.-С. 160.
- ²²Гаско М. Честь їхній пам'яті. Спогади при Миколу Хвильового та про деякі харківські події 20-х рр. //Літер. Україна.-1994.-7 лип.
- ²³Сверстюк Є. Розіп'ятий праворуч //Літер. Україна.-1994.-8 верес.
- ²⁴УАН в обороні діячів культури (1919 – 1920). /Вступ. слово, підгот. тексту та коментарі Рибалка О. Л. //Слово і час.-1990.-№ 12.-С. 76.
- ²⁵УАН в обороні діячів культури ... – С. 76.
- ²⁶Жулинський М. Вказ. праця.-С. 12.
- ²⁷Ковалів Ю. Важке прозріння над прірвою одного з "ізмів"/Березіль.- 1991.-№1.-С. 173.
- ²⁸Бойко Л. Дмитро Бузько //Письменники Радянської України: 20 – 30-ті рр.: Нариси творчості /Упоряд. С. А. Крижанівський. – К., 1989.-С. 145.
- ²⁹Іваненко В. В., Голуб А. І., Удод О. А. Очищення правдою: Відома і невідома Україна в об'єктиві історії ХХ сторіччя. – К., 1997.-С. 96.
- ³⁰Нариси історії української інтелігенції (перша половина ХХ ст.). У 3-х кн. Кн. II.-К., 1994.-С. 12.
- ³¹Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. . Сталінізм на Україні: 20 – 30-ті роки.-К., 1991.-С. 292.
- ³²ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 1, спр. 56, арк. 1-2.

- ³³Там само. – Оп. 6, спр. 34, арк. 34-35.
- ³⁴Там само. – Спр. 7, арк. 22, 23, 64, 69, 72, 73.
- ³⁵Українська суспільно-політична думка в ХХ ст. Докум. і м-ли: В 3-х т. Т.1 /Упоряд. Гунчак Т., Сольчаник Р. – Сучасність, 1983.-С. 463.
- ³⁶Там само. – С. 469.
- ³⁷Семененко О. Харків, Харків ... Спогади емігранта/ Передм. М. Коця // Березиль. – 1991.-№ 9.-С. 99-101.
- ³⁸"Счастье литературы". Государство и писатели. 1925 – 1938 гг. Документы/Составитель Д. Л. Бабиченко.-М., 1997.-С. 9.
- ³⁹Золотоверхий І. Д. Становлення української радянської культури (1917 – 1920 рр.). – К., 1961.-С. 299.
- ⁴⁰Культурне будівництво в Українській РСР... – К., 1979.-С. 157-158.
- ⁴¹Ткачова Л. І. Інтелігенція Радянської України в період побудови основ соціалізму. – К., 1985.–С. 38.
- ⁴²Там само.
- ⁴³"Счастье литературы" ... – С. 9.
- ⁴⁴Там само.
- ⁴⁵ Там само. – С. 10.
- ⁴⁶Там само.
- ⁴⁷Масненко В. В. Суспільно-політичні позиції інтелігенції України в 1921 – 1928 рр. – Дис...канд. іст. наук.-К., 1993.– С. 176.
- ⁴⁸Стенограмма пленума ЦК КП(б)У (5-7 апреля 1925 г.).- ЦДАГОУ – Ф. 1, оп. 1, спр. 158, арк. 225.
- ⁴⁹Масненко В. В. Вказ. праця. – С. 177.
- ⁵⁰Нариси історії української інтелігенції... Кн. II.-С. 7.
- ⁵¹ ЦДАВОУ. – Ф. 166, оп. 2, спр. 716, арк. 8.
- ⁵²Культурне будівництво в Українській РСР... – К., 1959.-С. 185.
- ⁵³Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1979.-С. 403.
- ⁵⁴ ЦДАВОУ. – Ф. 166, оп. 5, спр. 58, арк. 25.
- ⁵⁵Там само. – Оп. 4, спр. 16, арк. 54.
- ⁵⁶Там само. – Ф. 2, оп.2, спр. 598, арк. 28.
- ⁵⁷Одарченко П. Олена Пчілка і молодь. (Спогади) // Одарченко П. Українська література: Зб. вибр.стат./ Ред. О. Зінкевич. Авт. передм. В. Іванисенко. – К., 1995.-С. 74.
- ⁵⁸Там само. – С. 74-75.
- ⁵⁹Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1979.-С. 216-217.
- ⁶⁰Шейко В. Н., Литвинова В. П. Из истории культурно-просветительной деятельности художественной интеллигенции УССР (1921-1925)//Вест. Харьк. ун-та. -№ 266.-1984.-С. 14.
- ⁶¹Там само. -С. 16-17.
- ⁶² ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 16, спр. 1, арк. 40.
- ⁶³Бюллетень VIII Всеукраинской конференции КП(б)У: Стенограмма 12-17 мая 1924 г. – 1924.-С. 189-192.

- ⁶⁴ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1489, арк. 59.
- ⁶⁵ Там само. – Оп. 21, спр. 92, арк. 15.
- ⁶⁶ Афанасьев В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. – К., 1967.-С. 62.
- ⁶⁷ Цит. за: Примочкина Н. Писатель и власть. М. Горький в литературном движении 20-х годов. – М., 1995.-С. 86.
- ⁶⁸ Там само. – С. 87.
- ⁶⁹ Там само.
- ⁷⁰ Горбач Н. Українізація: злет і трагедія. З досвіду ідейно-теоретичної боротьби на Радянській Україні у 20-х роках// Жовтень.– 1989.-№ 2.- С. 80.
- ⁷¹ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1489, арк. 34.
- ⁷² Там само. – Спр. 1453, арк. 154, 181, 194.
- ⁷³ Іваненко В. В., Голуб А. І., Удод О. А. Вказ. праця. – С. 96.
- ⁷⁴ Отчет КП(б)У и его отделов за период с VI по VII партконференцию (декабрь 1921г. – март 1923 г.). – Х., 1923.-С. 25, 86, 98.
- ⁷⁵ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 6, спр. 7, арк. 118.
- ⁷⁶ Кручек О. А. Вказ. праця. – С. 12.
- ⁷⁷ ЦДАВОУ. – Ф. 166, оп. 2, спр. 136, арк. 141.
- ⁷⁸ Там само. – Спр. 926, арк. 6.
- ⁷⁹ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 755, арк. 65.
- ⁸⁰ Отчет ЦК КП(б)У и его отделов за период с VI по VII партконференцию ... – С. 86; ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1771, арк. 6.
- ⁸¹ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1771, арк. 5.
- ⁸² Там само.
- ⁸³ Кручек О. А. Вказ. праця. – С. 12.
- ⁸⁴ ЦДАГОУ. – Ф. 1, оп. 20, спр. 1771, арк. 5.
- ⁸⁵ К вопросу о политике РКП(б) в художественной литературе. – М.-Л., 1925.-С. 138-139.
- ⁸⁶ XIII съезд РКП(б). Стенографический отчет. – М., 1963.-С. 653.
- ⁸⁷ Смолич Ю. Про театр. Зб. статей, рецензій, нарисів. – К., 1977; Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие/Сост. М. Г. Лабинский, Л. С. Танюк. Вступ. ст. Н. Б. Кузякиной. – М., 1988; Літературно-мистецьке життя: 10-30-ті роки // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. Кн. 1: 1910 – 1930-ті рр. /За ред. В. Г. Дончика. – К., 1993.-С. 90, 96-97, 100.
- ⁸⁸ Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1959.-С. 294.
- ⁸⁹ Ільницький І. І. На перехрестях віку//Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність. Міжвідомч. зб. наук. праць. – Вип. 1.-К., 1992.-С. 189.
- ⁹⁰ Червоний шлях. – 1923.-№ 4-5.-С. 289-290.
- ⁹¹ Федорова О. П. Журнальная публицистика 20-х годов как источник по истории советской интеллигенции. – М., 1985.-С. 26.

⁹²Історія України в особах: XIX – XX ст. /І. Войцехівська (кер. автор. колект) та ін. – К., 1995.-С. 202.

⁹³Одарченко П. Популярність Винниченка серед української молоді. // Вказ. праця.-С. 247-248.

⁹⁴ Там само.

Параграф 2

¹Дашкевич Я. Р. Українізація: причини і наслідки // Слово і час.- 1990.-№ 8.-С. 56.

²Винниченко В. Щоденник. Т. 1.-Едмонтон, Нью-Йорк, 1980.- С. 438, 444-445.

³Нитченко Д. Від Зінькова до Мельборну. Спогади // Березіль.- 1992.-№ 3-4.-С. 66-67.

⁴ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп.1, спр. 92, арк. 57.

⁵ Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1959.-С. 61.

⁶ ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп.1, спр. 87, арк. 71-72; спр. 92, арк. 55-57, 82, 83.

⁷Українська суспільно-політична думка в XX ст. Т. 2. – С. 61.

⁸Даниленко В. М., Касьянов Г. В., Кульчицький С. В. Вказ. праця.-С. 236.

⁹Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1959.-С. 295.

¹⁰Там само. – С. 292.

¹¹Докладніш про це див.: Дзюба І. Чи усвідомлюємо національну культуру як цілісність? // Наука і культура. Україна: Щорічник. Вип. 22.- К., 1988.-С. 309-325.

¹²Михайлів Юх. Фрагменти спогадів про Г. І. Нарбута // Бібліологічні вісті. – 1926.-№ 3(12).-С. 48.

¹³Там само. – С. 50.

¹⁴Корниенко Н. Театральная эстетика Л. Курбаса // Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе. Литературное наследие -С. 258.

¹⁵Блакитний В. (Еллан). Твори: Повн. збір.-Х., 1929.-С. 375.

¹⁶Курбас Л. Передмова до кн.: Обюртен В. Мистецтво вмирає. – К., 1918 // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників: Документи. – Балтимор-Торонто, 1989.-С. 95.

¹⁷Жулинський М. Наша спадщина // Наука і культура. Україна: Щорічник. Вип. 22. – С. 330.

¹⁸Ковалів Ю. Так, “Камо грядеши ... “ // Двадцяті роки: літературні дискусії, полеміки. К., 1991 – С. 56.

¹⁹Про дві точки зору на лист М. Горького див.: Смолич Ю. Розповіді про неспокій немає кінця. – К., 1972.-С. 38-39; Одарченко П. Українська література: Зб. вибр. ст. ... – С. 249-253.

²⁰Хвильевый М. Украина или Малороссия? // Дружба народов.- 1990.-№7.-С. 197.

²¹Яловий М. Санкт-Петербурзьке холуйство // Культура і побут.- 1926.-18 квіт.

²²Афанасьев В. А. Змістовний документ // Українське мистецтвознавство. Міжвідомч. зб. наук. праць. Вип. 1.-К., 1993.-С. 157.

²³Коваль В. Сталінський вирок Миколі Хвильовому // Дніпро.- 1989.-№9.-С. 87; Руденко-Десняк А. Об авторе "Синих этюдов". Вступ. ст. // Хвильевый М. Синие этюды. – М., 1990.-С. 11.

²⁴Хвильовий М. Про демагогічну водичку або Справжня адреса української ворончини, вільна конкуренція, ВУАН і т. д. // Культура і побут.-1925.-21 верес.

²⁵Хвильовий М. Про Коперника з Фрауенбургу, або Абетка азійського ренесансу в мистецтві // Культура і побут.-1925.-31 трав.

²⁶Хвильовий М. Думки про течії. Памфлети. – Х., 1926.-С. 50-51.

²⁷Хвильовий М. Апологети писаризму // Культура і побут. – 1926.-23 берез.

²⁸Хвильовий М. Вказ. праця // Культура і побут. – 1926.- 21 берез.

²⁹Хвильовий М. Про Коперника з Фрауенбургу, або Абетка азійського ренесансу в мистецтві.

³⁰Там само.

³¹Доленго М. (Рец. на "Камо грядеши" М. Хвильового) // Червоний шлях. – 1925.-№ 9.-С. 225.

³²ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп. 1, спр. 204, арк. 417, 418.

³³Попович М. Нариси історії культури України. – К., 1998.- С. 604.

³⁴ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп. 1, спр. 204, арк. 127, 128, 129.

³⁵Чубар В. Про вивихи // Шляхи розвитку української пролетарської літератури. – Х., 1928.-С. 210.

³⁶Скрипник М. До теорії боротьби двох культур. – Х., 1928.- С. 35.

³⁷Затонський В. Національна проблема на Україні. – Х., 1926.- С. 35.

³⁸Хвиля А. Ясною дорогою. – Х., 1927.-С. 199-200.

³⁹Сталін Й. Твори. – Т. 8.-К., 1949.-С. 152.

⁴⁰Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1959.- С. 316-317.

⁴¹Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури. (1917-1927). Т. 2. Організація та ідеологічні шляхи української радянської літератури / За заг. ред. С. Пилипенка.- ДВУ, 1928.– С. 293-294.

⁴²ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп. 6, спр 58, арк.56.

- ⁴³ Там само. – Оп. 20, спр 2260, арк. 47.
- ⁴⁴ Там само. – Спр 2259, арк.65-67.
- ⁴⁵ Культурне будівництво в Українській РСР ... – К., 1959.- С. 354.
- ⁴⁶ Ревуцький В. Лесь Курбас і театр // Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників. Документи.-С. 55.
- ⁴⁷ Гірняк Й. Спомини. – Нью-Йорк, 1982.-С. 288.
- ⁴⁸ Нове мистецтво. – 1927.-№ 4.-С. 14.
- ⁴⁹ Поспелов О. О. Національний театр: шляхи до відродження (Всеукраїнський диспут 1927 р.) // Українське мистецтвознавство. Вип. 1.-С. 106.
- ⁵⁰ Ревуцький В. Вказ. праця. – С. 56.
- ⁵¹ Поспелов О.О. Вказ. праця. – С. 110.
- ⁵² Дінцес Л. Осіння виставка Української Академії мистецтв // Шляхи мистецтва. – 1922.-№1.-С. 75-77.
- ⁵³ Уроки майстра. З лекцій Михайла Бойчука в Київському художньому інституті (Надруковано в журналі КХІ за 1922 р.) // Наука і культура. Україна: Щорічник. Вип. 22.-С. 450.
- ⁵⁴ Афанасьєв В. Становлення соціалістичного реалізму в українському образотворчому мистецтві. – К., 1967.-С. 98.
- ⁵⁵ ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп. 20, спр. 2027, арк. 26-27.
- ⁵⁶ Там само. – Арк. 46 (звор.).
- ⁵⁷ Історія українського радянського кіно: В 3-х т. Т. 1. 1917 – 1930 / Ред. кол. Б. С. Буряк (відп. ред.), С. Г. Зінич, О. К. Бабишкін. – К., 1986.-С. 37-38, 162.
- ⁵⁸ Стенограма Х с'їзда КП(б)У.- ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп. 1, спр 230, арк.318.
- ⁵⁹ Х з'їзд КП(б)У. Звіт ЦК КП(б)У // Лейтес А., Яшек М. Вказ. праця. – С. 576.
- ⁶⁰ Донцов Д. Невільники доктрини // Роздвоєні душі / Дві літератури нашої доби. –Торонто, 1958. – С. 87.

Параграф 3

- ¹ Друга конференція КП(б)У. 9-12 квіт. 1929 р.: Стеногр. звіт.-Х., 1929.-С. 54.
- ² Жулинський М. "Щоб повставали в безсмертній миті..." –С. 21.
- ³ Жулинський М. Микола Хвильовий // Письменники Радянської України...-С. 19.
- ⁴ Скрипник М. Наша літературна дійсність // Лейтес А., Яшек М. Десять років української літератури (1917-1927). Т. 2.-С. 277.
- ⁵ Докладніш про це: Кузякіна Н. Микола Куліш у "Гарті", Урбіно і ВАПЛІТЕ // Літературна Україна.-1988.-3 берез.

⁶Вапліте.-1927.-№ 5.

⁷Ингулов С. Критика не отрицающая, а утверждающая // Красная газета. – 1928.-6 мая.

⁸Скрипник М. Наша літературна дійсність ... – С. 270.

⁹Смолич Ю. Розповідь про неспокій. Дещо з книги про двадцять і тридцять роки в українському літературному побуті. Ч. I.-К., 1968.-С. 141.

¹⁰Скрипник М. Наша літературна дійсність ... – С. 269.

¹¹Докладніш про це див.: Смолич Ю. Розповідь про неспокій.-С. 135-141; Нитченко Д. Від Зінькова до Мельборну. Спогади ... – С. 76-77.

¹²Історія української літератури ХХ ст. Кн. 1. –С. 118.

¹³Скрипник М. О. Проти забобонів. Промова на II з'їзді ВУСППу 30 травня 1929 р. // Скрипник М. О. Вибрані твори / Упоряд. І. Ф. Курас (кер.) та ін. – К., 1991.-С. 395.

¹⁴Докладніш про це див.: Корниенко Н. Театральная эстетика Лесь Курбаса/ Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе.-С. 309-314.

¹⁵Курбас Л. Шляхи "Березоля" // Вапліте.-1927.-№ 3.-С. 147.

¹⁶Гуревич З. Про "Народного Малахія" // Критика.-1928.-№ 5.-С. 45.

¹⁷ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп.16, спр. 6, арк. 125.

¹⁸И-ко А. Народный ли Малахий?// Харьковский пролетарий.-1928.-27 апр.

¹⁹Театральний диспут 8 червня 1929 р. в Харкові "Про підсумки зимового сезону та перспективи наступного сезону 1929-30 р"// Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників.-С. 594.

²⁰Ревуцький В. Лесь Курбас і театр // Там само.-С. 57.

²¹Театральний диспут 8 червня 1929 р. в Харкові ... – С. 624.

²²Цит. за: Клековкін О. Система// Український театр.-1997.-№ 1.-С. 21; див. також: Курбас Л. Пути и задачи "Березиля"// Лесь Курбас: Статті и воспоминания о Лесе Курбасе... – С. 382-383.

²³Театральний диспут 8 червня 1929 р. в Харкові ... –С. 665-666.

²⁴Там само. – С. 569.

²⁵Там само. – С. 571, 601, 607.

²⁶Там само. – С. 597, 623, 631.

²⁷Ревуцький В. Лесь Курбас і театр... – С. 59.

²⁸Вечерний Киев. – 1929.-6 квіт.

²⁹Вечерний Киев. – 1929.-23 квіт.

³⁰Бабенко М. Что такое "бойчукизм". II. Строители социализма в роли апостолов церкви // Вечерний Киев. – 1929.-31 мая.

³¹Критика. – 1929.-№ 9.

³²Скрипник М. О. Вибр. твори... – С. 321.

³³Довженко Г. Із спогадів про Бойчука і бойчукістів // Наука і суспільство. – 1990.-№ 3.-С. 33-36.

³⁴Білецький П. Бойчук та його учні // Культура і життя. – 1997.-12 берез.

- ³⁵Литовченко І. Бойчук і сучасність // Образотворче мистецтво. – 1994.-№ 2.-С. 6.
- ³⁶Ревуцький В. Лесь Курбас і театр ... – С. 59.
- ³⁷Корнієнко Н. Одісея віри і Ухт-Печлагу // Березіль.-1992.-№ 3-4.-С. 159-167.
- ³⁸Мартиненко О. З архівної спадщини Гната Хоткевича // Пам'ятки України. – 1995.-№1.-С. 32.
- ³⁹Скорульська Р. Зі сторінок, що неволила тьма ... // Музика.-1990.-№ 4.-С. 26-27.
- ⁴⁰Лазорський М. Страдний шлях лицаря української пісні // Культура і життя. – 1998.-19 серп.
- ⁴¹Цит. за: Семчишин М. Тисяча років української культури: Історичний огляд культурного процесу. – К., 1993.-С. 462.
- ⁴²Там само.
- ⁴³ЦДАГОУ.-Ф. 1, оп.16, спр. 7, арк. 64-65.
- ⁴⁴Сидоренко О., Балабольшенко А. Катарсис, Або ким і як було сфабриковано справу "Спілки Визволення України" // Київ. – 1994.-№ 8-9.-С. 116.
- ⁴⁵Цит. за: Сидоренко О., Балабольшенко А. Катарсис ... // Київ.-1994.-№7.-С. 118.
- ⁴⁶ Там само. – С. 117.
- ⁴⁷Див.: Плямуємо ганебну роботу зрадників // Літ. ярмарок. – 1929.-№ 11.-С. 309-311.
- ⁴⁸Ахматов Л. За радянську літературу // Червоний шлях. – 1930.-№ 4.-С. 152.
- ⁴⁹Комуніст. – 1930.-3 квітня.
- ⁵⁰ Сидоренко О., Балабольшенко А. Катарсис ... // Київ.-1994.-№ 8-9.-С. 132.
- ⁵¹ Там само.
- ⁵²Цит. за: Балабольшенко А. "СВУ": суд над переконаннями. Провокації сталінських спецслужб проти української інтелігенції // Вітчизна.-1989.-№ 11.-С. 175.
- ⁵³Там само. – С. 176.
- ⁵⁴Мельник В. Це був ніжний лірик // Наука і культура. Україна: Щорічник. Вип. 24.-К., 1990.-С. 300.
- ⁵⁵Його ж. Михайло Івченко // Письменники Радянської України...-С. 381-382.

Підписано до друку
Ум. друк. арк.
Тираж Зам.

Формат 60x84 1/16
Обл. вид. арк.
1999 р. Ціна
договірна

Поліграф.д-ця ін-ту історії України НАН України

Київ-1, Грушевського, 4