4425

В. КОРЯК

КНИГОЗБІРНЯ „СТУДІЮНУ"

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОНСПЕКТ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ДЛЯ ОГРАНИЧЕННОГО ПОЛЬЗОВАНИЯ

В. КОРЯК

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОНСПЕКТ

ВИДАННЯ ДРУГЕ, ВИПРАВЛЕНЕ

Львів. Бібліотека АН. УРСР

КНИГОЗБІРНЯ „СТУДІОН" у Львові

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1929

Бібліографічний опис цього видання вміщено в „Літописі Укр. Друку", „Картковому репертуарі" та інших покажчиках Української Книжкової Палати



Львівська державна наукова бібліотека
№ 2817

Укрголовліт № 2143. 22/V 1929. Зам. № 1246. Тираж 25000.

Комунарам Всеукраїнських курсів перепідготовки пропаґандистів ув Одесі влітку 1927 року

ВІД УПОРЯДЧИКА

Поява цього конспекту виправдується практичною потребою: мати на руках довідник в окремих питаннях літератури. Провадячи курси літератури в харківських вишах, раз-у-раз відчувалася потреба на такий довідник. Цей конспект виник у процесі праці в ХІНО, на факполітосі і факсоцвисі, а також у Куті ім. т. Артема.

В першій, теоретичній, частині наприкінці додано, для зразка, кілька контрольних питань, пророблених на семінарах т. Панова, якому складаю подяку за допомогу, як рівно ж і т. Б. Якубському — за перегляд рукопису й цінні вказівки. Сердешна подяка т. Є. В. Троцюкові за деякі методичні вказівки

Прохання до викладачів літератури та студентства: допомогти своїми порадами та вказівками виправити хиби цього конспекту.

27/II 1928. Харків

ЧАСТИНА ПЕРША

ПИТАННЯ МАРКСИСТСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА



Книгозбірня „СТУДІОНУ" у Львові

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

МАРКСИЗМ І МИСТЕЦТВО

І. Розуміння краси і його походження. ІІ. Що таке мистецтво. Погляди Воронського, Бухаріна, Луначарського, Чужака, Плеханова, Леніна та інших. ІІІ. Життя і мистецтво. IV. Мистецтво і гра. V. Основа мистецької насолоди. VI. Проблема наукової естетики. VII. Проблема тенденційности та ідейности. VIII. Теорія мистецтва для мистецтва. IX. Соціяльна функція мистецтва. X. Форма і зміст. Погляди Плеханова, Гавзенштайна, Луначарського, Богданова та інших. XI. Буржуазна естетика і перші спроби естетики пролетарської та її попередники. XII. Висновки.

І. Наступ марксизму на всі дільниці людського знання позначається і в науці про літературу. В сучасному науковому літературознавстві особливо гостро виникають питання теорії — вони на першому пляні, на їх скупчено загальну увагу, довкола їх точаться бої, що своїм наслідком мають створення соціологічної суто наукової марксистської естетики.

Ще передчасно підводити якісь підсумки, бо колективна теоретична праця щойно розпочинається. Доводиться обмежитися накресленням цілої низки окремих проблем, що з них розпочинається опрацьовання соціологічної поетики, як частини загальної науки про мистецтво в світлі марксизму.

Розуміння краси є в тому, що вважається в певному суспільстві за красиве, що подобається більшості котрогось суспільства. Ця більшість становить панівну групу, яка через своє командне становище в суспільстві, бувши сама меншістю, впливає на смаки ширшого загалу. Чернишевський писав: „Коли ми бачимо прекрасне, нас охоплює почуття світлої радости. Але це почуття не завжди з однаковою силою виявляється в людей, що мають цілком однакові погляди на життя". На думку Чернишевського, людська природа змінна: з ходом культурного розвою від первісного мисливця до паризького мешканця XVII сторіччя — одміна величезна. Чернишевський каже: „Хороше життя, життя, як воно повинне бути в простого народу, складається з того, щоб добре попоїсти, жити в добрій хаті, досить спати, але разом із тим у селянина в розумінні „життя" міститься завжди уява про працю: жити без праці не можна, та й нудно було б. Життя без праці селянин не уявляє собі. Добробут водночас з великою працею, але яка не виснажує,

дає селянинові певний здоровий вигляд, — цвітучий колір обличчя є передумова краси в розумінні селянина. Селянська дівчина, що багато працює, міцно збудована, і це є конечна умова селянської красуні. Міська „тендітна" красуня здається селянинові за „непоказну", навіть справляє на нього прикре враження, бо він звик вважати сухорлявість за наслідок хоробливости або гіркої долі. Зате праця не дає гладшати: коли селянська дівчина гладка, це вже хоробливість, ознака недоброго розвитку і навіть вважається це за хибу... Зовсім інша річ — міська красуня: вже кілька поколінь в роду жило без праці. Такий лад життя дозвільний, з кожним новим поколінням призводе до кволости м'яснів ніг і рук, коси робляться тонші. Наслідком цього повинні бути маленькі ручки й ніжки. Вони є ознака того життя, яке єдине і вважається за життя вищих кляс суспільства — життя без фізичної роботи".

Загальна формула краси у Чернишевського досить невиразна: „Краса є життя". Він з'ясовує: „З визначення — прекрасне є життя — стає зрозуміло, чому в ділянці прекрасного нема абстрактних думок, а є тільки індивідуальні істоти: життя ми бачимо тільки в дійсних, живих істотах, а абстрактні загальні думки до дільниці життя не належать". Почуття краси виявляються в людини світлою радістю, хоч це почуття не завжди і не у всіх людей однакове. „Люди,— каже Плеханов,— у яких воно дужче, більше здатні оцінити форму художнього твору, ніж ті, у яких воно слабіше". За Плехановим, ідеал краси, що панує за певного часу, в певнім суспільстві чи в певній клясі котрогось суспільства, кориниться частково в біологічних умовах розвитку людського роду, який створюють, між іншим, і расові особливості, а почасти в історичних умовах появи та існування цього суспільства або тієї кляси. Власне, тому цей ідеал краси має цілком окреслений і зовсім не абсолютний зміст. „Хто вклоняється чистій красі,— каже Плеханов,— той цим зовсім не робить себе незалежним від тих біологічних і суспільно-історичних умов, що визначають його естетичний смак. Він тільки більш чи менш свідомо заплющує очі на ці умови".

Отже, Плеханов провадив рішучу боротьбу проти спроб застосувати біологізм до з'ясування почуття краси, хоч у певних межах припускав біологію: естетичне почуття має свою рацію в боротьбі організму й гурту за життя. Але біологізм не надається до з'ясування розвитку мистецтва. Художній розвиток в усіх своїх манівцях пояснюють тільки суспільні стосунки: буття визначає, формує свідомість (Н. Вайнштайн. Организационная теория и диалектический материализм. Систематическая критика А. Богданова". Розд.: „Искусство и организационная теория", стор. 187).

Біологізм у цьому основному розумінні про красу позначається в мистецьких поглядах і мистецькій практиці і стає одною з важливих проблем сучасного літературознавства, яке вивчає біологічне

збочення двох розборів: 1) деякі літературознавці розглядають художній твір як річ природознавства, 2) переносять біологічне розуміння в науку про літературу, застосовуючи розуміння „організм" та „еволюція". Занепадні школи в мистецтві, зокрема в літературі, починаються з заперечення глузду творів мистецтва навіть і в слові, яке береться як чистий звук, як факт суто фізіологічний. Досліджується саме звучання: тембр голосних і приголосних, мелодика. Літературний твір так само розглядається як суму й систему звучання, певне поєднання простих і умовних рефлексів. Надрукований твір з цього погляду є записана схема руху органів звучання, за допомогою якого запису (тексту) можна повторити ці рухи, викликати нове звучання. Художній твір таким чином зводиться до діяльности цілого організму. Але людський організм має різну конституцію. Отже, художні твори треба класифікувати за новим принципом — за принципом вдачі письменника, за типом його фізіологічної будови. Таких типів є три: 1) тип астенічний (сухорлява людина з поганим живленням шкіри, вузькоплеча, з сухими тонком'язими руками, тонкокісними пальцями, з довгою вузькою грудною клітиною); цей тип має особливу будову обличчя і черепа; 2) тип атлетичний (здебільшого цибатий, широкі плечі, поставна грудна клітина, пругастий живіт, тулуб, що зменшується донизу, висока голова, пругаста еластична шкіра; 3) тип пікнічний (значно розвинені внутрішні частини тіла — голови, грудей, живота; нахил торсу до гладшання, ніжна структура рухового апарату: плечевого пояса, рук і ніг).

Відповідно до цих трьох типів є три типи людської вдачі і творчости. Наприклад, вдача пікнічного типу: „Проста людяність і природність, прямодушна чесність, визнання життя, любов до всього, що існує (?) особливо до самої людини і громади, здоровий глузд і тверезі моральні погляди, вміння цінувати добре і лагідно сміятися з поганого. Здатність брутально нагримати і нездатність до злости і їдкости. У мистецтві люди пікнічного складу є реалісти та гумористи, нахил до змісту панує в них над нахилом до форми.

Астеніки і атлети — аристократи, що тонко відчувають, ідеалісти, далекі від світу, холодні, владні натури та сухі егоїсти. У мистецтві вони — романтики з нахилом до патосу, майстри форми та стилю (теорія доктора Кречмера — біологізм у літературознавстві, що розглядає художній твір як факт фізіологічний, призводить до так званого формалізму особливого штибу — відкидає в художньому творі ідейний сенс та систему естетичних розумінь і уяв). Ця система і становить сенс художнього твору, бо без глузду, без чуттєвого зафарблення сама артикуляція так би й залишилася артикуляцією. Людина не тільки біологічна істота, але й культурна. На неї впливає не тільки природа, а й людська громада, і коли ця громада розподілена на кляси, то впливає класова структура, класова боротьба. Це, звичайно, не заперечує

наявности в художніх творах всіх виявів людської природи, а тільки підкреслює керівну ролю сенсу людського слова, збудованого на рухах матерії, організованої не тількі в людському індивіді, але в цілому колективі. Зміна людської вдачі залежить не тільки від спадковости, але й від умов життя в суспільстві, від групової приналежности письменника.

Такі розуміння, як стиль (романтизм, реалізм), залежать від соціяльних умов і в різних країнах мають різні форми.

Є інші біологічні теорії, що мають свій відгук і в літературознавстві. Особливо популярна теорія Фройда, який на підставі вивчення психопатології перейшов до узагальнень, поширив свої спостереження на загал людства, виводячи все людське життя до сексуального кореня, який і є, на думку фройдистів, основним фактором мистецтва (М. Григорьев. Биологический уклон литературоведения. „На литературном посту", № 3, за 1928 р.).

Погляди Чернишевського на красу складалися під впливом Гегелівської естетики, але виправленої в дусі основних ідей Фоєрбаха. Та Чернишевський був типовий „просвітитель", цебто гадав, що думки, ідеї абстрактні керують у житті, і тільки інколи наближався до розуміння залежности естетики від економіки. Нині вже цілком застаріла думка Чернишевського: „Розумовий процес людства служить найглибшою пружиною історичного руху". Плеханов визволив естетику Чернишевського від просвітительського ідеалізму.

У питанні про красу треба зазначити т. зв. пісарєвський нігілізм. Пісарєв зробив хибні висновки з поглядів Чернишевського. Пісарєвщина є цілковите заперечення краси: коли прекрасне є те, що нам подобається, і коли про смаки взагалі не сперечаються й усі розуміння краси однаково законні, тоді не може бути ніякої науки про красу, ніякої естетики. У статті „Руїна естетики", написаній з приводу „Очерков бурсы" Помяловського, Пісарєв каже, що Помяловський цілком знищив естетику. На думку Пісарєва, казати „Поема з мармару"—однаково, що „дитирамб з дубу" чи „сонет із цегли". Доведена до останніх меж пісаревщина заперечувала мистецтво цілком („Література і марксизм", кн. I, стор. 105). Позитивізм цілком заперечує розуміння краси. Не визнавав його, наприклад, позитивіст Іван Франко. У статті про естетичні основи поезії Франко багато віддає уваги питанням психофізіології художнього сприймання й проблему краси розв'язує досить несподівано: „Не один, читаючи оці уваги, може, і запитував себе з розчаруванням: як то — естетичні основи, а про поняття красоти, про сю головну основу естетики й поетичної творчости, досі не сказано ані слова? Аджеж усі естетики від Канта до Гартмана вважають головною основою й метою поетичної творчости красоту і починають своє естетичне міркування дефініцією, що таке є та краса. Що се за нова естетика така, що торочить нам про змисли, враження й образи, а про красу — ані

слова? Дискусія про красу, якою починаються всі дотеперішні естетики, по моїй думці, є зовсім аналогічна з дискусією про „душу", якою починалися давнішні психології". Всі ці суперечки не мають ніякої реальної основи,— це абстракція. Наукова естетика повинна починати з перегляду клясифікації асоціятивної діяльности мозку й способів передачі рефлексів[1]) од письменника читачеві (у мистецтві слова). Замість розуміння краси індуктивна естетика оперує з почуттям естетичного вподобання.

Франко, як відомо, у великій мірі був послідовником Еміля Золя, але не бракувало Франкові індивідуальних одмін, наприклад, хоч би в поглядах на ролю фантазії в роботі митця. Золя пробував обмежити цю ролю фантазії, бо вона, мовляв, затьмарює істину. Золя зробив спробу підпорядкувати художність експериментальній науці. Проф. А. Лазурський у книзі „Классификация личностей" (ГІЗ, М., 1923, стор. 265) пише: „Позитивно-науковий комплекс досягає значного розвою у Еміля Золя. Він посідав тую спостережливість, залюблення до фактів, здатність до настирливого зусилля, які характеризують представників індуктивного типу. Факти реальности мають для нього значіння не тільки як джерело естетичного переживання, але і як джерело позитивного знання, яке само по собі є цінне. Він стратив вісім місяців напруженої праці, щоб скласти науково обґрунтовану схему своєї серії „Кар'єри Ругонів", відвідуючи бібліотеки і музеї, вивчаючи фізіологію, патологію і науку про спадковість. Кожний його роман був плід запопадливого вивчення обстанови, в якій розвивалася дія. Фантазія скеровувалася і обмежувалася незаперечними фактами дійсности. Розвиткові пізнавального комплексу у Золя є зобов'язаний своєю появою експериментальний роман і його теорія, цебто створення художнього твору на основі заздалегідь відомих, вперед гаданих засад. У Золя суто теоретична засада виникає перше навіть на кошт творчій уяві і художньому думанню, вона реалізується в образи літературного твору... Науковий підхід до життя, визнання, що кожне явище є ланка в ланцюзі інших і що особа є витвір соціяльної та біологічної спадковости, лежить в основі найбільшої його праці „Кар'єри Ругонів". Розвиток пізнавального комплексу надав Золя додаткові риси розсудливо-діяльного типу, поміркованости і спокою, не властивого чистому митцеві. Риси релігійного та політичного індеферентизму відповідають і художньому, і науковому його нахилам. В житті сувора розміреність, систематичність праці, ощадне відношення до часу — все це свідчить про ролю зазначеного розсудного комплексу, який у нього є керуючий".

---

[1]) В утворенні системи точних розумінь може багато допомогти сучасна реактологія, що стоїть, до речі, на ґрунті історичного матеріялізму" („Печать и Революция", кн. I, 1928. Т. Поспелов „К вопросу о приемах научной критики". Стор. 26). К. Н. Корнилов. Реактология. Стор. 111. Збірник „Проблемы современной психологии", за ред. Корнілова.

Щодо Франка, то вплив Золя і Пісарєва не позбавили письменника оригінальности. Властиво щодо писарєвщини, то нині визнається цей термін за не досить виразний, бо неоднакова, неодноманітна вона була. Є нині навіть теоретики, які намагаються довести наявність елементів марксизму у Пісарєва. Не можна заперечувати користи літературної діяльности Пісарєва в боротьбі з дворянською естетикою. В сучасній радянській літературі пісарєвщина відроджується як глибоко реакційна течія так званого лівого фронту, що поборює в літературі художню ідеологію пролетаріяту.

Ролю фантазії особливо підкреслював Бєлінський: „Ми бачили добрий, оброблений вірш, багато почуття, ще більше непідробленої туги і мелянхолії, розум і освіту, але, по щирості, дуже мало помітили поетичного таланту, щоб не сказати, зовсім його не помітили". Для Бєлінського фантазія була думанням в образах. Він так і казав: „Бачиш... розум і почуття, та не бачиш фантазії, творчости". Щодо Франка, то він визначає фантазію як „можність комбінування і перетворення образів, достарчуваних пам'яттю", і давав таку пораду поетові:

Фантазія твоя хай буде
Многоплодна,
А в серці твоїм хай горить
Огнем могутнім гордість благородна,
Перед ніким чола щоб не корить.

II. Щодо розуміння мистецтва, то Чернишевський створив таку формулу: „Істотне значіння мистецтва — відтворення всього, що цікавить людину в житті, рясненько, особливо в творах поезії, виступає також на перший плян пояснення життя, присуд про його явища". Критикуючи цей погляд Чернишевського, Плеханов зазначає, що думка Чернишевського про народню уяву щодо доброго життя потребує такої поправки — добре життя, життя, як воно повинне бути, мистецтво відтворює, але в такий спосіб, який мають погляд на це саме добре життя різні кляси суспільства. Як же буде ставитися людина нижчої суспільної кляси до того життя, яке провадить вища кляса, і до того мистецтва, яке відтворює це життя вищої кляси? Треба гадати, що він,— коли тільки в ньому вже почала працювати думка, яка відповідає його власному клясовому становищу, — поставиться і до цього життя, і до цього мистецтва заперечливо. Якщо він має котресь відношення до художньої творчости, то він захоче реформувати панівне розуміння про мистецтво,— а панують звичайно до якогось часу розуміння вищої кляси,— він почне „творити" на свій особливий, новий кшталт. Тоді і виявиться, що його художня творчість походить від того, що його не задовольняло прекрасне, яке він зустрічає в дійсности". Хороше життя, як воно повинне бути, в уяві митців нової кляси, яка йде вгору, є ще не факт, а ідеал. Тим то мистецтво такої кляси становить поєднання реалізму з ідеалізмом,

а коли так, каже Плеханов, то годі казати, що їхнє мистецтво тяжить до відтворення прекрасного, яке існує в дійсності. Такі митці не задовольняються і не можуть задовольнятися дійсністю: вони хотять переробити і доповнити дійсність відповідно до свого ідеалу. Помилка Чернишевського в особливостях його епохи, яка наклала тавро на погляди Чернишевського щодо ролі мистецтва. Чернишевський мав рацію, заперечуючи ідеалістичне визначення високого, як виразу ідеї безконечного, бо під цією ідеєю ідеалісти розуміли абсолютну ідею, боженьку. Помилка Чернишевського в тому, що він казав — хоч зміст високого і може навести на різні думки, що збільшують те враження, яке ми од нього маємо, але що річ сама по собі, що справляє таке враження, залишається висока незалежно од цих думок. Виходило, нібито високе існує само по собі, незалежно від наших про нього думок. Чернишевський гадав, що висока є сама річ, а не той настрій, який вона викликає в суспільної людини. Суспільна людина залежно від свого клясового становища відповідну має уяву про добре життя, про життя, як воно повинне бути. Речі самі по собі не є прекрасні, ані погані (Плеханов. Эстетическая теория Чернишевського. Твори, т. VI).

Плеханов визнавав мистецтво як засіб пізнати життя за допомогою образів. Це визначення спробував розвинути далі А. Воронський: „Мистецтво не є вільна гра фантазії, почуттів, настрою, мистецтво не є вираз тільки суб'єктивних вчуттів і переживань поета, мистецтво не має на меті в першу чергу розбуркати в читача „добрі почування". Мистецтво, як і наука, пізнає життя. У мистецтві, як і в науки, одна-єдина річ до пізнання: життя, дійсність. Але наука аналізує, мистецтво синтезує, наука загальна, мистецтво конкретне, наука звернена до розуму людини, мистецтво — до її чуттєвої природи. Наука пізнає життя за допомогою розумінь, мистецтво — за допомогою образів у формі живого чуттєвого споглядання... Художнє пізнання може бути об'єктивне й точне, як і наукова дисципліна. Цьому не суперечить лірика, що передає інтимні почуття й переживання поета. Почуття й настрої, думки й переживання повинні у поета мати цінність для більш чи менш широкого кола людей, для кляси, стану тощо коли не в теперішності, то в майбутності... Як у галузі наукових дисциплін є псевдонаука, так і в мистецтві є псевдомистецтво. Мистець може одірватися від дійсности (ідеальної чи реальної), може віддатися свавільній грі уяви, передачі нікому не цікавих настроїв. Так виникає в мистецтві ідеалістичний напрямок, що відповідає ідеалізмові в філософії і в науці... Твір можна перевантажити міркуваннями, публіцистикою тощо. Мистець далі завжди зафарблює свої твори відповідною ідеологією, часто спотворюючи свідомо чи несвідомо типи, картини події і т. д. Тоді твір стане тенденційним".

Ставши на чолі великого місячного літературного журналу, Воронський захопився добиранням кращих літературних сил і в

боротьбі за мистецьку якість почав капітулювати, як редактор, поступаючися революційністю змісту на користь чистого майстерства, художности, таланту. Воронський протиставив мистецтво як синтезу науці, як аналізові: наука абстрактна, мистецтво конкретне і впливає на почуттєву стихію людини. Наука пізнає життя за допомогою розумінь, а мистецтво — за допомогою образів у формі чуттєвого споглядання. Воронський розвинув засади Бєлінського з його статті про „Горе от ума". Але Воронський відійшов від Плеханова, який ніколи не забував наводити інші слова Бєлінського про взаємини науки і мистецтва, а саме: „Бачать, що мистецтво й наука не одне й те ж, а не бачать, що їхня одміна зовсім не в змісті, а тільки в способі обробляти даний зміст. Філософ каже силогізмами, поет образами і картинами, а кажуть обидва одне і те ж". Щоправда, Воронський визнавав активність пізнання, казав, що воля є конечним елементом в акті пізнання. Але Воронський цілком нігілістично ставився до такого важливого літературного ґатунку доби військового комунізму, як агітка, тільки через те, що агітка, мовляв, не пізнає життя, а задовольняє тільки біжучу потребу. Воронський виходив від засади, що клясове походження митця може в котрійсь мірі завести його від об'єктивної істини, але це клясове походження ще не визначає цілковитого клясового суб'єктивізму. Воронський визнавав позаклясові моменти в творчості кожного справжнього митця, елементи об'єктивної істини. З такого погляду найбільше визнання Воронського здобули найдосконаліші письменники, так звані попутники, зате Воронський слідом за Троцьким заперечував навіть можливість існування пролетарської літератури. Щоправда, згодом він дещо обмежив свій нігілізм щодо цього, визнавши, що революційний бойовий лад матиме свої стадії розвою. Отже, матиме і мистецтво переходової доби. Погляди Воронського зробилися засадами літературної групи „Перевал" і її платформи. Ця група щодо свого складу була досить строката, і під впливом літературного диспуту з представниками пролетарської літератури деякі перевальці (наприклад, А. Караваєва) перейшли до лав пролетарських письменників, другі (Багрицький) — до конструктивістів. Цей процес диференціяції, розмежування радянської літератури цілком природний. З одного боку кристалізується література пролетарська, шукаючи нового літературного стилю. Цей процес шукання досить затяжний і болючий. З другого боку викристалізовується література непролетарська, література молодої радянської інтеліґенції, якій зробилося затісно всередині організації пролетарських письменників. Воронський, почавши з неправдивої засади про мистецтво, пішов шляхами збочень до цілковитого розриву з пролетарською літературою.

На думку Бухаріна, мистецтво є систематизація почуттів в образах: „Мистецтво є такий самий витвір громадського життя, як наука або інший витвір матеріяльного виробництва. Коли ми ка-

жемо про мистецькі речі, то це само собою зрозуміло, але воно є витвір суспільного життя, як особливий рід „духової“ діяльности. Так само, як наука, воно може розвиватися лише за певного рівня продуктивности праці. Інакше воно миршавіє й гине. Але й на цьому справа не кінчається... Наука систематизує думки людей, доводить до ладу, очищує їх, визволяє від суперечок, з уривків знання, з кавалків шиє ціле покривало наукових теорій і систем. Але громадська людина не тільки думає й відчуває: страждає, насолоджується, бажає, радіє, горює тощо. Її почуття можуть бути безконечно складні й тонкі, її душевні переживання можуть бути раз на цей, раз на другий камертон. Мистецтво і систематизує ці почуття, висловлюючи їх у художніх образах або словом, або звуком, або рухами (наприклад, танець), або якимись іншими засобами (часом „дуже“ матеріяльними, наприклад, у будівництві). Можна сказати те саме трохи інакше, а саме— можна сказати, що мистецтво є засіб „усуспільнення почуття“, або, як цілком слушно визначив Л. Толстой („Що таке мистецтво“)— засіб емоційного „зараження“.

З погляду Бухаріна, що мистецтво є систематизація почуттів в образах і стверджується як витвір суспільного життя і як особливий кшталт духової діяльности, логічно виходить різноманітність функцій мистецтва в кожному суспільстві і відповідні історичні обстанови на певному щаблі суспільного розвою. Бухарін, виходячи з своїх поглядів на мистецтво, підтримував перші бруньки пролетарської літератури, звертав увагу на селянську літературу, якій треба допомогти розвиватися, але тягти на буксирі за літературою пролетарською. Визнавав він потребу плекати пролетарського письменника, підтримувати селянського і не цькувати письменника для радянської інтеліґенції. У літературі вимагав вільної анархічної конкуренції всіх груп, повноти літературного життя. Пролетарські письменники в Росії, так звані напостівці, непримиренно ставилися до письменників радянської інтеліґенції, так званих попутників. Бухарін визнав перший тезис напостівської резолюції про літературу, про те, що література не може не бути підпорядкована законам клясової боротьби. Але Бухарін заперечував тезу про утопійність мирного співробітництва пролетарської літератури з попутниками, виставляючи свою тезу (ухвалену потім від партії), що не треба розпалювати клясової боротьби в літературі, а треба переробити селянських письменників і попутників, почасти викинути попутників, а письменників з виразним чорносотенним духом знищити цілком.

Луначарський визначає мистецтво як засіб к о н ц е н т р а ц і ї життя.

„Для нас чисте мистецтво, а надто поезія, є концентрація життя. Щоб зробити зрозумілою нашу думку в цілому її обсязі, ми змушені роз'яснити самі основи нашої естетики, якої коріння ми знаходимо ще в XVIII столітті у Гестергюїза, якого теорію

ухвалив Ґете. Тая ж теорія в поновленому виді була виразно накреслена від Ріхарда Авенаріуса[1]) в його курсі психології... На всяке сприймання, як саме просте, так і найскладніше, як суто чуттєве, так і глибоко ідейне, людина витрачає певну кількість енергії. Ламані лінії, непевні риси, мішані шелести і, десь певно, неприємні пахощі і смаки, як їх розкласти, вийдуть неправильними ритмами. Стежачи за ламаною лінією, м'ясні ока кожної миті в різних напрямках дістають штовчки. Вглядаючися у невиразну фігуру, око раз сприймає, раз губить її риси, фігура й поле борються з собою і зроджують своєрідне миготіння. Чиста нота й акорди також, як приємні тембри, зображені графічно, дають властиву правильну хвилясту лінію — шелести — зигзаг. Отже, штовчки, передавані порухом повітря вуху, в першому випадку правильно чергуються, в другому випадку — не підлягають ніякому законові. Те саме ми маємо право гадати щодо нюху, смаку, доторку й теплового почуття... Одначе, ритм є лише окремий випадок загального закону. Проста лінія не може дати стільки насолоди, як вільна, райдужна дуга. Це пояснюється тим, що найлегший і найприродніший рух очного м'яcня є саме дуговий. Певні рухи рук і ніг дають насолоду (у танцях, гімнастиці тощо), інші — важкі і незґрабні. Очевидячки, найприємніші рухи є ті, в яких найбільш виявляється пристосованість нашого кістяка й нашої мускулатури.

Кожне сприймання, як і кожний рух, збагачує нашу психіку, дає відчути життя, яке само по собі є насолода. Але для нього потрібний певний видаток енергії сприймання. Цей видаток є мінус, і, коли він завеликий, приходить біль і втома. Навпаки, що менший видаток, то більша насолода. Занадто простий і одноманітний ритм дає мало, і в організмі прокидається глуха потреба різноманітности, почуття, яке ми висловлюємо „набридло". Тим то кожний ритм рухів або вчуттів тим приємніший, що він різноманітніший, хоч і лишається проте закономірний... Такі основи формальної естетики. На ній базується о р н а м е н т и к а, г і м н а с т и ч н и й т а н е ц ь, ч и с т а м у з и к а (що не висловлює ніякого „настрою") і ч и с т а а р х і т е к т у р а, коли художник комбінує естетичні елементи: правильні лінії, точні контури, м'які переливи пестливих фарб, повні звуки та акорди, здоров'я, радість, силу, розум, то в його мистецтві буде висловлено ч и с т у к р а с у. К р а с и в о у в у з ь к о м у р о з у м і н н і с л о в а в с е п р е к р а с н е, щ о м і с т и т ь у с о б і л и ш е (а б о з д е б і л ь ш о г о) е с т е т и ч н о п о з и т и в н и й е л е м е н т. Але ми знаємо, що дисонанс, сам по собі неприємний, може бути дуже до речі в цілій сонаті і збільшувати її красу, що маляр і різьбяр здебільшого використовують ламану лінію, неясне світло, картаті поєднання фарб задля за-

[1]) В захопленні Луначарського емпіріокритицизмом є джерело „біологічного" збочення.

гальної мети твору... Тут ми вступаємо в третю галузь естетики. Мистецтво тяжить до пізнання життя, хоче в ньому зорієнтуватися. Воно надає ладу хаосові зовнішніх явищ: воно підкреслює характерне, усуває випадкове й побічне, керує нашим розумом — дає йому короткий термін спожити величезну кількість образів, почуттів, ідей. Воно дає можливість жити концентрованим життям".

Луначарський, довго перебуваючи за кордоном в еміґрації, мав нагоду вивчити буржуазну культуру, і це спричинилося до того, що він цінує її як величезне джерело філософських ідей та естетичних насолод і засобів пізнати життя. Визначення Луначарського наближається до розуміння мистецтва як засобу пізнати життя і як організації почуттів за допомогою образів. Тільки Луначарський підкреслює кебету митця концентрувати життя. Визнання цієї кебети призвело Луначарського до фетишизації поетичного хисту, культу таланта: „Художній твір є певна організація досвіду. З цього погляду майже всі твори мистецтва без винятку, раз вони талановиті, корисні для нас. Треба більше широчини щодо цього. Розцвіт мистецтва був би чудовим джерелом пізнання країни. Звідки такі жахи, що найменше чуже нам або й просто таке, що не подібне з нашими тенденціями в творі мистецтва робить його отруйним? Наш пролетаріят досить міцний, нам нічого маніжитися і лякатися підмочити собі ніжки чужою політичною водою" (цитовано за В. Полонським — Очерки литературного движения революционной эпохи. ГІЗ, 1928, стор. 143 — 185 та 273).

Полонський зазначає, що року 1922 Луначарський, перевидаючи давно написану статтю, не зробив до неї ніяких поправок щодо таланту, який є виправданням усіх творів. Тільки нікчемна, бездарна спроба концентрувати життя відкидалося Луначарським. Проте досвід пролетарської революції довів недостатність цієї формули, помилковість її. І ось Луначарський у праці про Гавзенштейна робить значні доповнення в своє визначення мистецтва. Тепер мова йде про мистецтво вже не тільки як про засіб концентрації життя, а як про ідеологію, яка відбиває цілу боротьбу кляс і є не тільки прапором для окремих кляс у їхній боротьбі за перевагу, але й ... „організатором їхньої свідомости, особливо їхнього емоціонального життя". Щодо клясових впливів, то тут Луначарський визнає клясовий імунітет: віра в ідеї своєї кляси, клясове почуття є певною запорукою для пролетаріяту від зарази буржуазного мистецтва. Буржуазне мистецтво, за Луначарським, є не тільки вияв в образах клясової психоідеології, але й неминуча ланка в розвитку мистецтва взагалі. Мистецтво можна вважати загальнолюдським, скільки все цінне в творах які переживають віки різних народів є скарбом загальнолюдської культури. Вплив робітничої кляси на буржуазну інтеліґенцію дужчає щоразу, і він уже є дужчий, ніж відворотний вплив буржуазії

Львівська державна наукова бібліотека
№ 2817

на робітничу клясу. Виходячи з своїх засад щодо ролі мистецтва, Луначарський визнає пролетарську літературу і заперечує спроби нігілістичного ставлення до клясиків і буржуазної літератури. Пролетаріят проходить стадію учениництва і йому треба всіляко допомогти якнайшвидше засвоїти все найкраще, найцінніше, найглибше і загальнолюдське. Тут тільки занедбано одну дуже важливу дрібницю: пролетаріят є не тільки в стані учня відносно буржуазії, але й переможця нової історичної сили, яка знищила диктатуру буржуазії. Луначарський визнавав попутників як потрібних і корисних діячів радянської літератури, яких не треба одштовхувати ні в якому разі, але за головну надію вважає літературу пролетарську, яка є в переходову добу проміжною ланкою в літературному розвої поміж буржуазним та комуністичним мистецтвом. Мистецтво переходової доби не є загальнолюдське, позаклясове.

Є ще погляд на мистецтво як на засіб будувати життя. Його висловив футурист Чужак: „Мистецтво, як метода будування життя (звідси — подолання матерії) — ось гасло, з яким іде пролетарська уява в науці мистецтва. Мистецтво є своєрідний, емоційний переважно (тільки переважно, і лише в цій перевазі одміна од науки), діялектичний підхід до будування життя. Тут виразний і ясний розподіл... Під знаком дійсного життєбудівництва йде наука пролетаріяту про мистецтво. Під знаком подолання в противагу безвладності сприймання будується його взаємини з процесом мистецтвобудівництва. Під знаком вольового загострення апарату в тяжінні до комунізму мислимо ми мистецтво дня". Футуристична теорія Чужака є особлива форма пісаревщини — заперечення мистецтва.

Джерела футуризму криються в так званому натуралістичному позитивізмі і механістичному матеріялізмі. Їм властиво ігнорування відмін ідеологічної речі від природного тіла. Послідовний натуралізм не розуміє тонких ідеологічних витворів, і на цьому грунті виникає недооцінювання значіння літератури, зведення її, наприклад, до теорії звукових законів. Такі тенденції проходили і в марксизм у формі утилітаристичного позитивізму, який не відрізняє звичайне знаряддя продукції від ідеологічного витвору. Тут джерело різних теорій, яким з'ясовують походження художніх форм та стилів з техніки відповідних виробництв. Виникають теорії, що з'ясовують ідеологічні речі на подобенстві їх з речами споживання. Будується споживчі теорії мистецтва. Ці теорії властиві буржуазній добі останньої її стадії—занепадної. На першому місці стоять у цьому ланцюзі так звані гедоністичні теорії мистецтва, які пояснюють його функцію, як засобу індивідуальної насолоди, а не як засобу єднання людей. Зачинене коло психофізіологічного організму ніби не виходить за межі самого себе і в ідеологічному розумінні уявляє цілковите ніщо. Теорії, збудовані на речі, на виробничому моменті, обоженні того виробу, мають

цю хибу — переоцінки в основі слушної, але формально порожньої засади естетичної ізоляції. Футуристи приймають засаду обоження речі (в літературі — слова), і тут у них цілковита єдність із формалістами. Слово, як явище фонетичне, морфологічне, як елемент синтактичної структури, береться цілком незалежно від глузду. Виникає теорія безглуздої мови, чистих звукових образів, чистої естетичної гри, збудованої на художніх комбінаціях слів (словозвуків). Футуристичний нігілізм до словесного сенсу створив цілу систему розумінь, спородив свою поетику (безглузда мова, учуднення, спосіб, матеріял, глосолалія — див. Медведев. Формальный метод в литературоведении. Стор. 85).

Як приклад нігілістичних спроб побудови поетики можна навести так зване учуднення, яке знаходять теоретики формалізму у Толстого: в оповіданні „Холстомер". Шкловський цілком поважно знаходить цей самий засіб учуднення: „Оповідання йде від особи коня і речі, учуднені не нашим, а конячим їх сприйманням". Футуризм об'єднується з формалізмом на ґрунті боротьби з пролетарською літературою. На початку свого існування футуристична теорія мистецтва була революційна відносно старої, академічної і особливо відносно символізму та різних міщанських поглядів на мистецтво. Дійшовши до заперечення ідеологічного сенсу мистецтва і до проблеми речі як такої (чи то фізичного, природного тіла, чи то речі індивідуального споживання), футуристичні теоретики мистецтва мусіли заперечити все культурне мистецьке надбання минулих віків. Замість старого, музейного та книжного мистецтва футуристична поетика має на увазі живого слухача, естраду, літературний мітинґ, вулицю й майдан. Тим то за доби військового комунізму футуризм відограв свою корисну ролю для аґітації засобами мистецтва. Згодом ці естрадні футуристичні погроми доби військового комунізму зробилися для формалістів, може, не зовсім усвідомленою схемою і первовзором для розуміння всіх змін в історії літератури (Медведев. Стор. 229).

Футуристична теорія мистецтва, збудована не не засвоєнні старого, а на цілковитому знищенню мистецтва і запереченню його і на так званому життєбудівництві замість мистецтва, має претенсії стверджувати, що власне вона є вираз комуністичного світовідчування. Тимчасом ці претенсії виявляють тільки клясову істоту творців футуристичної теорії: їхнє призирство до всіх інших груп літературного фронту виявляє старі богемські звичаї, рекламізм, підлягання інтересів літератури інтересам своєї невеличкої богемської купки, самозакохане перебільшення своїх поспіхів і свого історичного значіння, — все це створило довкола Лефа атмосферу гурткової ворожнечі. Таке визначення і таку оцінку дано в Росії футуристам досить слушно. Їхня боротьба з комуністичними засадами про використання культурної спадщини старого мистецтва є виявом старої богемської боротьби.

Розуміння мистецтва і завдань його футуристи формулюють у такий спосіб: „Отже два основні завдання виконує футуризм: 1) оволодівши зброєю естетичної виразности до найбільшої міри і переконливости, примушувати пегасів возити тяжкі вантажі практичних обов'язків аґіт-і пропаґпраці. Всередині мистецтва провадити працю, яка розкладає його самовистарчальну позицію; 2) аналізуючи і усвідомлюючи можливості руху мистецтва, як соціяльної сили, кинути зроджену від нього енерґію на потребу дійсности, а не відбиття життя, офарбувати майстерністю і радістю мистецтва кожний людський виробничий рух" (С. Третьяков. Откуда и куда. „Леф", № 1, 1923, стор. 200).

Футуристична поетика намагається будувати нові літературні ґатунки на теорії т. зв. „точної фіксації факту", відмови від жадної філософії, жадного усвідомлення, освітлення цього факту клясовою свідомістю митця. Капітуляція перед фактом, невміння і небажання дати цей факт у певній ідейній перспективі, метафізичний розрив мистецької форми від змісту призвів до футуристичної догми, що форма є ідеологія. Заперечення всілякого психологизму з боку футуризму, пропаґанда інженеризму в мистецтві художнього слова є виявом росту спеціялізації, перебільшення значіння інженера - будівника, організатора матерії, як організатора життя, цілого суспільного ладу. Цей вульґарний механізм, ототожнення мистецтва з процесом роблення речей, несподівано знаходить відгук у колах сучасного міщанства, якому така теорія дуже корисна. Центральна ідея формалізму проводить різку межу поміж утилітарним та естетичним. Зміст викидається за межі естетики. Вийшовши з позитивізму, футуризм дійшов до реакційного походу проти діялектичного матеріялізму.

Сучасне розуміння мистецтва у футуристів є заперечення пролетарської культури водночас з визнанням радянської цивілізації („Творческие пути пролетарской литературы". Збірн. 2-й, стор. 253).

В останній праці про естетику Канта Л. Я. Зівельчинської зведено ніби підсумок марксистським спробам визначити завдання мистецтва. За школою Плеханова залишається категоричне визнання, що мистецтво є особлива форма пізнати дійсність. Але таке визначення тільки часткове. Головне ж визначення мистецтва є те, що воно — частина ідеології. Марксистське розуміння мистецтва є передусім розуміння історичне: можна казати не про мистецтво взагалі, а лише про мистецтво певної доби, і завжди таке мистецтво є джерело часткового історичного пізнання епохи. Твори мистецтва слугують одночасно подвійній меті — естетичній та пізнавальній. В утворенню марксистських поглядів на мистецтво велику ролю відограла філософія Ґеґеля, який дав таке визначення: „Мистецтво має одно призначення — передати уяві й почуттям і с т и н у, яка вона є в її цілості, в її гармонії з дійсним світом, який ми бачимо". Для Ґеґеля „істина" була пізнанням

істоти світового духу. Для марксистів істина є реальні взаємини речей або процесів об'єктивного світу, отже — і людей. Мистець мислить образами замість розумінь і подає суспільству не систему розумінь, а стрункі поєднання образів. Звідси робиться висновок: мистецтво є засіб пізнання світу. Але не треба забувати, що художня творчість не є дослід: дослід попереджує творчість. Висновок Зівельчинської такий: „Розмисл про мистецтво, як про спосіб пізнати суспільну ідеологію, є зовсім слушний, якщо ми підходимо до аналізи мистецтва з погляду його побічних наслідків. Але завдання мистецтва інше. Воно тяжить емоційно заразити, цебто заволодіти почуттям, настроями, думкою й волінням глядача, читача, накинути їм свою ідеологію за допомогою художнього образа.

Факти свідчать, що з мистецтва є найпевніший засіб накинути ідеологію певної кляси. За допомогою мистецтва пануюча суспільна група потужно зміцнює свою клясову позицію й полонить своєю ідеологією, асимілює окремі одиниці, що вийшли з упосліджених трудових верств. Отже, мистецтво справді накидає, емоційно заражує ідеологією, яка одверто чи поховано в ньому висловлена...

Художня творчість не є особливий засіб пізнати дійсність. Але треба відрізняти художню творчість від її об'єктивного виробу — мистецтва. Твір мистецтва містить у собі і пізнавальні елементи, так само як і науковий твір. Одміна художньої творчости від наукової є у використанні різних сил свідомости".

З погляду завдань мистецтва воно є знаряддя емоційно посилювати і зміцняти клясову ідеологію. Ідеологія є розуміння ширше, ніж пізнання, яке становить її частину.

У визначенні мистецтва треба мати на увазі т. зв. богдановщину. А. Богданов спорудив особливу теорію — „організаційну". Коли Плеханов визначав мистецтво, як відбиток суспільних взаємин, як емоційне відбиття суспільних стосунків у образах, то Богданов каже, що „мистецтво є організація живих образів". Критикуючи Богданова, Вайнштайн підкреслює, що, з погляду матеріялістичного розуміння історії, мистецтво, як форма ідеологічної творчости, свідчить про клясу і її соціяльну психологію, якої ідейним виразом є мистецтво, а також воно виявляє свою ідейну цінність з погляду того соціяльного змісту, який знайшов у ньому свій ідеологічний вираз.

Богданову байдуже про соціяльно-історичну генезу мистецтва, бо він вважає, що мистецтво „організує" людське життя цілком незалежно від того, чи ставляє громадські завдання, чи ні, цебто чи є воно реакційне, чи революційне. Він не досліджує соціяльні умови, з яких виникає теорія „чистого" чи громадського мистецтва, а, виходячи з своєї організаційної теорії, прикладаючи її до мистецтва, заперечує так чисте, як і громадське мистецтво, не вивчаючи соціяльні джерела їхні, клясове підґрунтя.

Але критикуючи Вайнштайн Богданова, сам із ним погоджується в тому, що, мовляв, немає потреби накидати мистецтву якісь завдання. Не так дивився Ленін і навіть Плеханов.

Полонський, критикуючи Богданова, підкреслює основну його помилку: нерозуміння того, що клясова психологія відбивається не тільки в творчості, але і в сприйманні художніх творів. Різні смаки виявляють різні кляси. Соціялістичне вивчення мистецтва бере на увагу не тільки художній твір, але й читача — те оточення, яке цей твір сприймає. Богданов, кажучи про властивість мистецтва „організовувати психіку", ігнорує клясову відпорність споживача мистецтва — читача, слухача, глядача. Богданівська теорія утворює припущення, що при йому мистецтво набирає властивости зміняти свідомість людини наперекір її клясовому життю. Отже, богданівська теза про те, що мистецтво організує свідомість взагалі в тому самому напрямі, в якому хотів того мистець, ця теорія базується на антимарксистському антиматеріялістичному ґрунті, що не буття визначає свідомість, а навпаки — свідомість визначає буття (Полонский. „Очерки лит. движения рев. эпохи". ГІЗ, 1928, стор. 81).

Але Полонський, критикуючи Богданова, відрізняє його теорію від тези, що визначає мистецтво, як знаряддя організації досвіду: „Звичайно,— пише Полонський,— мистецтво відограє величезну організуючу ролю, але, щоб зрозуміти гаразд цю ролю, щоб не мати хибних уяв про його організуючу дію, треба зробити поправки до того визначення організуючої ролі мистецтва, яке дає А. Богданов. Якщо прийняти тезу взагалі, не враховуючи особливості клясового оточення, в якому розвивається мистецтво, наше розуміння його організуючої ролі буде хибне, спрощене, що спотворює справжнє становище справи. Прийняття цієї тези в такому вигляді спрощення суперечить аксіомі діялектичного матеріялізму: буття визначає свідомість. Внесення нашого корективу про клясовий опір оточення не заперечує тези про організуючу ролю мистецтва, але ставить її на справжнє місце".

Помиляється Полонський, визнаючи художню спадщину за невтральну: помилка, однобічність лефівства та богданівщини є не в тому, що вони враховували клясововорожий, чужий пролетаріятові вплив — аджеж Ленін визнавав, що музика впливає так, що хочеться всіх людей гладити по головках, тоді як треба декого бити по тих головках. Факт впливу буржуазних літератів на пролетарських письменників є загальновідомий. На об'єднаному засіданні Раніона та секції літератури Комакадемії в доповіді про погляди Леніна на мистецтво А. Михайлов критикує хибну думку Полонського: „Тим то Полонський, казавши, що богданівська теорія, яка ніби „створює припущення, що при йому мистецтво є здібне зміняти свідомість людини наперекір її клясовому буттю", „є антимарксизм", бо „організувати свідомість кляси в бік, протилежний її інтересам,— це ж пак і визначає перевернути догори

тезу: „Буття визначає свідомість" — вульгаризує розв'язання проблеми. Таке ставлення питання абсолютно не є приймовне, бо тут клясовий вплив ворожого мистецтва замінено на його невтральність поза межами своєї кляси, а самий вплив мистецтва розуміється механічно. Полонський даремно посилається при тім на Леніна, бо в своїй промові на XI з'їзді РКП Володимир Ільїч саме вказував на небезпеку підлягання комуністів чужій клясово культурі розтрощених революцією соціяльних груп, культурі „мізерній, нікчемній", але ж більшій, „ніж у нас" („Вестник Коммунистической Академии". 1929, № 81/1, стор. 198).

Ленін сказав про мистецтво: „Воно повинно об'єднувати почуття, думки й воління мас, підносячи їх. Воно повинно розбуджувати в їх мистців і їх розвивати".

Мистець пізнає життя в його основному, найвластивішому і, перепускаючи через свою свідомість, відбиває в творі. Мають рацію ті, хто не вбачає значних розходжень між Плехановим, Воронським і Луначарським щодо поглядів на мистецтво,—це не є принципи, що заперечують погляди Плеханова: бухарінська „систематизація почуттів" і Луначарського „концентрація" створення художнього твору в наслідок „почуттєвого споглядання" є те саме, що „систематизація почуття в образах".

Бухарін за Толстим повторює, що мистецтво є „засіб емоційного зараження".

До десятиріччя смерти Плеханова виникла полеміка щодо психоідеології меншовизму в творах Плеханова, присвячених справам мистецтва і літератури зокрема. Відповідаючи Луначарському, Фріче з'ясовує, що Плеханов підкреслював момент пасивного пояснення мистецтва над моментом оцінки, казав, що мистецтво не може братися як повинність, що критик-марксист ніколи не може вживати слова „мистецтво повинно бути таким то", а має казати тільки: „мистецтво таке і ось чому" — питання потребує диференціяції: „коли мова йде про вивчення котрогось літературного або художнього явища минулого,— пише Фріче,— то дослідник має повне право обмежуватися питанням про їхню соціяльну генезу. Було б дивно вимагати від нього, щоб він, маючи перед собою, наприклад, грецьке мистецтво V віку або літературу західнього ренесансу або руську літературу XVIII сторіччя тощо, не тільки „пояснював" ці явища, але й метикував про те, чи відповідає даний словесний або скульптурний мистецький твір мистецтву, яким воно повинно бути (з погляду психоідеології пролетаріяту). Було б безпідставним вимагати таке і від історика літератури та мистецтва, що має діло знов таки з явищами минулого, який виконав, очевидячки, свою повинність наукового робітника, викривши і усталивши соціяльно-художню закономірність цього історичного процесу... Коли Плеханов підходив до сучасного йому мистецтва, він зовсім не обмежувався на

самому „поясненню", а ставляв на передній плян власне„ оцінку", виходячи з засади: яке повинно бути мистецтво, цебто мистецтво, потрібне пролетаріятові, яко клясі, що йде вгору.

Підхід Плеханова до буржуазного мистецтва останньої фази (доба занепаду), до „модернізму" в літературі, до імпресіонізму і кубізму був одна суцільна „оцінка", цебто боротьба про тих течій, за якою виразно вставала ідея чи ідеал мистецтва, яким воно повинно бути" („Литература и марксизм", кн. 3, стор. 58—59).

Щодо закидів Плеханову, то Фріче погоджується зробити їх в іншій площині, а саме: Плеханов не досить ураховував діялектичний характер літературних і художніх явищ і процесів.

Щодо питання про використання спадщини минулого мистецтва, Луначарський в одній із недавніх своїх промов ще раз висловився і про завдання мистецтва дуже подібно до Леніна.

Наркомосвіти РСФРР А. Луначарський виступив у Плехановському Інституті з дуже цікавою доповіддю, присвяченою справам культурної революції.

„Для нас,— каже т. Луначарський,— набуває не абиякого значіння питання: від чого відцуратися й що запозичити в західньо-европейської культури.

„Буржуазна культура є кульмінаційний ступінь розвитку цілої переднішої світової культури. У ній зібрані надзвичайно цінні скарби. Вступаючи в добу культурної революції, ми не можемо зовсім відцуратися від буржуазної культури. Навпаки, треба збільшити вивчення всього того, що створила Европа й Америка, запозичити дуже багато культурних досягнень і навичок Заходу.

Що ж ми можемо запозичити й що повинні викинути?

„Коли взяти точні науки й техніку, то здебільшого буржуазні досягнення в цій царині ми можемо запозичити майже цілком. Інакша справа з цариною інших видів науки. Буржуазія намагається через своїх професорів, журналістів, письменників відновити містичний світогляд. Це їй потрібно, бо поширення матеріялістичного світогляду призводить до висновків про неминучість боротьби проти буржуазії, і в царині буржуазного мистецтва теж не все нам придатне. Мета мистецтва вплинути на нервову систему людини. Кожна кляса намагається створити свій власний лад не тільки думки (наука) ба й почуття (мистецтво). Центральне завдання клясового мистецтва — звеличити свою клясу, знаругатися з супротивника, намагатися привабити до себе. Так було і з дворянським, і з буржуазним мистецтвом. Тепер пролетаріят поволі створюватиме своє. У мистецтві доби зростання буржуазії пролетаріят може ще знаходити твори вищі, ніж ті, які йому самому є сила створювати тепер. Але до сучасного сьогоднішнього буржуазного мистецтва пролетаріят мусить поставитись безоглядно негативно. Теперішнє бо буржуазне

мистецтво занепадне, бо й сама буржуазія в періоді занепаду. Мистецтво на Заході позначається переважно легким розважним характером.

„Навіть дрібна буржуазія воліє переводити свої ощадження, казавши: „Прийде війна або революція — і наші ощадження однаково загинуть". Цим настроєм визначається весь тон европейського життя. Европа живе під ознакою американізованої безвідрадної праці і трохи одноманітної, оздобленої поверховим мистецтвом розривки.

„Крім таких видів мистецтва, як музика, малярство, танки тощо, є ще мистецтво будувати будинки, плянувати міста, оздоблювати приміщення. У цій ділянці ми ще користуємося із зразків еклектичного мистецтва. Нас оточують або злидні, або коли ми щось справляємо, то в справленому відбивається смак, вироблений міщанством. Проте вже починають з'являтися паростки майбутнього мистецтва, починають будувати нові будинки. Бакінські робітничі будинки, позбавлені в обставі своїй будь-якого міщанства, весело оздоблені й обставлені, є тому покажчик. Надалі ми будемо змінювати і речі, і саму людину. І ось у цій справі, у справі змінювання людини, дечого ми можемо навчитися в буржуазії. Тут можна говорити тільки про зовнішність людини: про її одяг і про її „фізику".

„Буржуазія готується битися з пролетаріятом і поміж собою, тим то намагається створити культ здорової людини.

„Коли підчас війни жінка посідала місця трамвайних кондукторів, листонош тощо, вона мимоволі мусіла була перейти на коротку спідницю, яка полегшує рухатися. Цікаво, що тоді, як попи з приводу коротеньких спідниць стверджують, що „світ обнято новою спокусою", лікарі роблять висновки, що заболівання на туберкульозу серед жінок у зв'язку з цим зменшується. Отже, і в царині вмілости оздоровлення людини і оздоровляти її одяг ми ще можемо повчитися в теперішньої буржуазії. Але в справі внутрішнього змінювання людини запозичати нічого, і будувати нам доведеться наново.

„У нашому культурному будівництві ми матимемо підтримку міжнароднього пролетаріяту, який у всьому тому, що робиться в СРСР, вбачає своє власне майбутнє, своє завтра й позавтра" („Пролетарська Правда").

III. Чернишевський зробив клясичне порівняння життя й мистецтва як картини до гравюри: люди цінують твори мистецтва не тому, що вони кращі за дійсність, а тому, що вони не мають доступу до справжнього життя. В противність естетикам-ідеалістам, які казали, що мистецтво має за своє джерело потяг людини визволити прекрасне, що є в дійсності, від хиб, які заважають йому бути цілком добрим для людини, Чернишевський справу поставив якраз навпаки: в дійсності прекрасне завжди краще,

ніж у мистецтві. Метою мистецтва є відтворювати прекрасне, що існує в житті. Але галузь мистецтва значно ширша за галузь прекрасного у властивому того слова значінні. Дійсним життям Чернишевський розумів не тільки взаємини людини з речами та істотами об'єктивного світу, але й внутрішнє життя; інколи людина живе мріями, і ці мрії мають для неї значіння чогось об'єктивного, як і її почуття. Мистецтво відтворює життя, а життя в різних кляс різне. Нова кляса висуває своїх мистців, які в боротьбі з старою школою звертаються до життя, виступають як реалісти. Але життя, до якого вони апелюють, є „хороше життя, як воно повинно бути"... згідно розуміння нової кляси. Це життя ще не цілком склалося: аджеж нова кляса тільки но тяжить до свого визволення. Воно в значній мірі само стає ще ідеалом. Тим то мистецтво, створене представниками нової кляси, яка ще не визволилася, буде становити з себе „своєрідну суміш реалізму з ідеалізмом". Таке мистецтво не можна кваліфікувати як суміш, яка відтворює прекрасне, що є в дійсності. Ні, мистці такого кшталту не задовольняються й не можуть задовольнитися дійсністю: їм, як і цілій клясі, яку вони репрезентують, хочеться переробити, а почасти доповнити життя згідно з своїм ідеалом. Таку поправку зробив до Чернишевського Плеханов.

IV. За теорією Бюхера, відомого буржуазного економіста, мистецтво походить з гулянки,гри первісних народів. В цих гулянках первісна людина наслідувала різні трудові процеси; отже, гра нібито виходила старіша за працю, була начебто матір'ю праці й мистецтва. Ідея про мистецтво як гулянку належить Кантові. Її засвоїв і Шіллер. Звичайно, розуміння гри не тотожнє з порожньою забавкою, як то здавалося Чернишевському. Спенсер завважив, що навіть гулянки звірів мають певну мету — удають бійку, цебто і для звіра ця гулянка визначає підготовку до його повсякчасної діяльности, що нею звір підтримує своє існування. Дитячі гулянки теж мають певний зміст — це є вправи до життьової діяльности в майбутньому (наслідування дорослих). Але в такім разі, як слушно завважив Вундт, гулянка є дитина праці і через те не завжди є порожня забавка. Відтворення життя в гулянці або в мистецтві має велике соціологічне значіння — виховне. Люди виховують себе до певної громадської функції, тренують свої здібності грою. Ті людські гурти, які не тренуються, дозвільні верстви, приходять нарешті до цілковитої порожнечі, до беззмістовности життя, що відбивається й на їхніх гулянках, на мистецтві. Мистецтво занепадних верств обертається наспрaвді в порожню забаву, яка є тільки відбиття порожнечі життя паразитних груп. Отже, гра не є забава, але може нею бути.

Плеханов погоджується з Вундтом і робить відповідний корективд до теорії Бюхера: не гра є старша за працю, а якраз навпаки — гра є дитина праці, гулянка є наслідування трудових процесів, тренування перед працею. Це особливо стає виразно,

коли розглянути послідовну зміну забавок. Чому, скажімо, на певному щаблі розвитку людської громади у гулянках наслідують полювання, а не сівбу? Тому, що економічна організація суспільства стоїть на щаблі ловецької доби, а не хліборобської. Як слушно зауважує акад. Юринець у статті „Значіння Плеханова для марксистської соціології мистецтва“ („Молодняк“, 1927 р., № 5, стор. 65), те, що для окремої особи є грою, те для цілого колективу є соціяльно визначеною функцією — відтворенням трудового процесу, підготовленням до нього. Розуміння гри у Спенсера є досуспільне й позасуспільне: надвишка життьової енергії звіра призводить до вияву цієї енергії в гулянці. Але насправді ця надвишка життьової енергії залежить од економічного стану, в звірському суспільстві — од продукційности праці, загалом од того, скільки організм має витрачати енергії для заспокоєння перших потреб життьових, а це залежить від технічного рівня певного суспільства.

V. Зміст мистецтва не обмежується самою красою. Це збиває ту думку, що нібито пушкінська доба російської літератури прикмітна потягом поезії виключно до досконалої форми. Завдання наукової естетики є не обмежуватися визнанням того факту, що мистецтво завжди висловлює не тільки „ідею“ прекрасного, але також і інші потяги людини — до правди, любови тощо. Мета наукової естетики — виявити, яким чином ці інші потяги людини знаходять свій вираз у її розумінні прекрасного і як вони самі, відміняючися в процесі суспільного розвою, змінюють також „ідею“ прекрасного. Образ мадонни містить у собі ідею прекрасного, властиву середньовіччю. Ця ідея склалася підо впливом тих ідеалів, що панували серед попівства, коли воно відогравало головну ролю в житті суспільства. За часів так званого відродження „ідея“ прекрасного, втілена в тім же образі мадонни, набуває зовсім іншого характеру, бо висловлює потяг нових суспільних шарів, що мали зовсім інші ідеали.

Мистецька насолода є вияв почуття окремої особи, і для цієї окремої особи насолода не має ніякого практичного значіння, ніякого, так би мовити, брутального „інтересу“. Користь, інтерес пізнається свідомістю, розсудом, а краса — споглядянням, не розрахунком, а інстинктом. Насолода з мистецтва є безпосереднє відчуття. Але для громадської людини користь від мистецтва, безперечно, є. Вона є в основі естетичної насолоди, в тому, що річ здається прекрасною. „Червоний колір,— каже Плеханов,— подобається нам, коли ми бачимо його на лицях молодої гарної жінки, але чи подобається нам цей самий червоний колір у нашої красуні на носі...“ Отже утилітаризм у широкому того слова значінні є в основі естетичного сприймання громадської людини, але не в окремої реальної особи.

VI. Мистецький смак, за Кантом, є здатність розсуду про річ або про спосіб її уяви відповідно до насолоди чи невдоволення

без усякого інтересу до цієї речі. Естетичне сприймання є процес діялектичний: індивідуальне стає соціяльним, і особа в цьому процесі дістає велику полегшу. За Арістотелевою поетикою, це є так званий „катарзис", очищення, визволення від пристрасти, від афекту. На думку Арістотеля, трагедія викликала афекти жаху й жалю. Кантівська теза про незаінтересованість естетичного смаку може бути пояснена як визнання надособистого, соціяльного характеру судження смаку.

Коли ми, наприклад, бачимо на кону драму, то ми зливаємося стільки з відтвореними характерами, що плачемо й сміємося разом з ними. Але в мистецтві не так, як у житті. В Бордуляка є новелька „Жебрачка". Сюжет: на картинній галереї гуляє гарна пані з панночкою й молодим чоловіком. Вони звернули увагу на чудово намальований портрет жебрачки.

— Ах, так,— промовила старша пані,— я навіть почуваю в тій хвилі якесь неописане зворушення в грудях, а до очей тиснуться мені сльози: на правду...— Вона повела хусточкою по лиці.

— Ах, що за диво!— скрикнула панночка.— Чоловік хвилями забуває, що це полотно, і ось-ось готов сягнути до калитки, щоб втиснути в ту руку милостиню...

Всі троє, надивившись доволі на цінну картину, вийшли з залі, перейшли через великий коридор і опинилися на площі, що розстелялася перед галереєю образів. Перейшли через площу й мали вже завернути в бічну вулицю, коли втім якась жебрачка, що стояла на розі вулиці, обпершись об мур, витягнула до них суху руку та стала лебеділи до них слабим голосом:

— Ах, ласкаві панство. Я ще нині нічого не їла...

Але панство не звертали на неї ні найменшої уваги.

— Ах, як же мене налякала якась огидна баба,— скрикнула молода пані...

Всі троє пішли прискореним кроком до базару. Та шкода, що ті люди не придивились ліпше тій напасливій жебрачці... Була то власно та сама стара жебрачка, що послужила за модель молодому многонадійному артистові до його славного образу.

Отже, висновок: до людей, зображених у творах мистецтва, до тих пак художніх персонажів, люди клясового суспільства здатні ставитися з більшою симпатією, ніж до реальних людей (Е. Я. Зивельчинская. Опыт марксистской критики эстетики Канта. ГІЗ, 1927, стор. 108).

Кантівський „закон" естетики не є вічний закон, а цілком історична категорія, реальна в межах певної суспільної формації— капіталістичного суспільства.

VII. Плеханов узяв образ лицаря Бертрана де-Борна як увособлення певної тенденції середньовічного суспільства. Славетний лицар пишався кількістю ударів, що він дістав, і повернув. Він був поет і полюбляв весну, квіти й пташине цвіріньканння. Але найбільше подобався йому вигляд мерців, з котрих стримить

зброя, що їх забила. Де-Борн вважав, що вбитий кращий за живого. Така була уява про поезію в середньовічного лицаря. „Але,— додає Плеханов,— не така була, десь певно, уява про прекрасне в тих віланів, що їх з такою легкістю і в такій великій кількості нищило шляхетне лицарство. Для цих віланів лицарська уява про прекрасне, напевно, була за погану тенденцію". Мистецтво, як одна з форм ідеологічної боротьби в клясовому суспільстві, завжди має в собі елемент активної агітації. Коли твір мистецтва кваліфікується як „тенденційний", то це визначає приналежність його не до мистецтва, а до публіцистичного роду ідеологічної зброї. Отже, твори мистецтва можна поділити на публіцистичні й художні, а не на агітаційні й „чисті". Та й такий поділ є неточний, бо під „тенденційністю" треба розуміти кожне спантеличення дійсности, свідоме чи несвідоме. З цього погляду і публіцистична, і художня література може бути тенденційна. Буржуазна суспільно-наукова література в високій мірі тенденційна. Тільки революційне марксистське зображення суспільної дійсности позбавлене цілком тенденційности. Це через те, що перевага пролетарських революціонерів-мистців, поспіх їхньої діяльности засновано на точному знанні справжніх фактів суспільного життя.

Пролетарське мистецтво (твори наскрізь перейняті революційно-пролетарським світоглядом і світовідчуванням) може бути тенденційним тількі в наслідок невеликого життьового досвіду. незнання певних життьових фактів, молодости окремих авторів і цілої пролетарської літератури, але пролетарська література в цілому не є тенденційна, бо пролетарський мистець має велику зброю марксистської методи пізнання фактів суспільного життя.

Висновок Зівельчинської щодо проблеми тенденційности є такий: протиставляти тенденційне й чисте, публіцистичне й чисте мистецтво немає рації, бо всяке мистецтво неминуче є публіцистичне, цебто висловлює певну суспільну ідеологію.

Франко відрізняв тенденційність від ідейности, і це можна прийняти — можна казати про пролетарську ідейність у мистецтві.

У виданні Комуністичної Академії (секція літератури й мистецтва) вийшла (1927) книга Маца „Литература и пролетариат на Западе", і в ній питання про т. зв. тенденційність розв'язано в той спосіб, що це не наш, не марксистський термін. Це розуміння „тенденційного мистецтва" створено за часів панування ідеалістичної естетики в протилежність т. зв. „чистому мистецтву", яке власне зовсім не позбавлене особливої „ідейности" чи то клясової тенденції, тільки ця тенденція „чистого" мистецтва протиставлена не активним тенденціям другої кляси або суспільної дійсности в цілому, але явищам, які пасивно протидіють чи гальмують хоча б усередині тої ж таки кляси. У „тенденційному" мистецтві ми маємо вияв ідей, протиставлених активним явищам іншої кляси.

Одміна тільки та єдина, що в „тенденційному“ мистецтві завжди ідея усвідомлена, а в „чистому“ вона може бути несвідома так у мистця, як і в споживача, що сприймає художню творчість (твір). Це єдина рація терміну „тенденційний“.

Тенденційні твори виникають і в спокійні часи, коли певна кляса має монолітну психіку, коли кляса соціяльно зміцніла, але психіка її відбиває внутрішні суперечності кляси. Це наслідок нерівного розвою матеріяльної (продукційної та економічної) і психічної сторін суспільства. Конфлікт усередині кляси. Тоді тенденційність у мистецтві є ознака, відбиття динаміки складових частин клясової психіки панівної кляси.

Але особливо шириться „тенденційність“, коли вияв загострених клясових суперечностей сягає найгострішого стану, кризи цілої суспільної системи.

VIII. Насолода з мистецтва в свідомості мистця й індивідуального споживача є процес, цілком позбавлений позаестетичних чинників. На цьому ґрунті виникла теорія „мистецтва для мистецтва“ — вимога цілковитої ізоляції мистецтва від дійсности, сепарації художньої творчости від життя і його брутальних вимог. Поет уходить від життя в знамениту „башту з слонової кістки“ й віддається грі фарб, звуків, словесному плетиву з єдиною метою викликати відповідний настрій, і тільки настрій. Є й друге розуміння гасла чистого мистецтва: воно має свої власні закони, методи, завдання. Мистець в одміну од ученого сприймає типові своєрідні риси явища або речі своїми почуттями, споглядально і втілює ці риси в чисті форми, в чуттєво-реальні образи, які можуть не мати нічого спільного з життям. Мистець може не мати в процесі творчости ніяких утилітарних завдань.

Англійський естет Оскар Валд вкладає в уста одного з своїх персонажів таке твердження про мистецтво: „Мистецтво знаходить свою досконалість усередині себе, а не зовні. Його не треба цінувати зовнішнім мірилом подібности до дійсности. З нього є радше запинало, ніж верцадло. Воно знає кольори, яких немає в лісах, птахів, яких нема в жадній діброві. Воно втворює і знищує міріяди світів і може червоною ниткою притягти з неба місяць“.

З певного погляду мистецтво насправді є не повторення природи, а продовження її творчих сил. „Мистецтво,— каже Л. Ортодокс,— є природа та історія плюс мистець. Втілюючи в конкретні чуттєві форми типові риси роду або виду, мистець створює образ, який може бути дещо досконаліший, ніж відповідна індивідуальна істота дійсного світу... Визнання переваги мистецтва над дійсністю підриває джерела, звідкіля мистецтво бере свій зміст, поволі вбиває творчі сили й нарешті призводить до холодної, розсудливої і несмачної штучности“.

Але теорія „мистецтво для мистецтва“ може бути в певну добу за певних умов гаслом поступовим,— це тоді, коли письменник

не хоче брати на себе відповідальности за те, що коїться в житті від владущих, коли мистець не хоче йти на службу реакції й уходить від життя. Навпаки, коли в добу революції певні мистецькі кола викидають гасло суто мистецької кваліфікації, вдосконалення і втворення високомистецьких речей, навіть на шкоду їхній зрозумілости й потрібности для мас за даного рівня культурного розвитку революційного суспільства, тоді поети фактично гаслом високого мистецтва заходять у конфлікт з оточенням, з революційним суспільством, і це є ознака певного занепаду таких мистецьких кіл.

IX. Кожна кляса має свою політику в мистецтві, свою систему вимог, що їх ставляє мистцям. Кожна кляса владуща завжди підтримувала утилітарний погляд на мистецтво й провадила його в своїй політиці. Соціяльна й навіть персональна залежність мистецтва не була прихована, а часом була навіть проголошувана. Кожна кляса за допомогою мистецтва виховує своїх членів у дусі настроїв та ідеалів, що забезпечують її існування, перемогу і владу. І коли ця кляса є потужна, то її духовому впливові, як і соціяльному, підлягають і інші суспільні групи.

X. Є різні погляди серед марксівських теоретиків щодо розуміння мистецької форми. Новий німецький теоретик мистецтва Гавзенштайн каже, що для соціяльної естетики конечною є теза, що мистецтво є форма, і соціологія мистецтва має бути соціологією форми, а не змісту. Луначарський відповідає Гавзенштайнові. Він каже, що зміст поетичного й художнього твору проказує безпосереднє суспільне життя. Отже, й питання про форму стає тут у цілковитій паралелі з питанням про державні форми, наприклад. Новий зміст може носити тісне вбрання старих форм і конче зайде з ними в затяту боротьбу. Нові форми вироблятиметься під тиском протилежних сил, що з їх переможним буде зміст, якщо він дійсно піднесений потужною соціяльною течією. Таким чином, цілком безнадійна спроба визначати з рис епохи або деяких форм праці безпосередньо художню форму, обминаючи зміст у мистецтві. Гавзенштайн робить таку заяву: „Твір мистецтва, як він стоїть перед нами цілком готовий, є єдність, що це дозволяє поділяти себе на зміст і форму".

Тоді як же?

Адже історія мистецтва не може розглядати ніщо інше, крім готових творів мистецтва. Навіщо ж штучний розподіл форми й змісту? Проте й цей погляд був би хибний, бо цілком ясно, що мистець — жива людина, до того особливо тонко почуваюча людина, і людина, в якій живе потреба оформити свої почування власно для впливу на своїх співгромадян. Можна уявити собі мистця з почуттям суспільним або антисуспільним, з бажанням впливу на співгромадян, власно, в суто естетичному, містичному, асоціяльному змісті. Це байдуже. Все таки це буде пропаганда свого світовідчування особливо заразливою й виразною мовою, якою є мистецтво. Сам же

Гавзенштайн каже, що мистецтво завжди є формування духу свого часу. Форма наперекір своїм метафізичним претенсіям зовсім не має метафізичної свободи. З неї є неначе вища ідеологія певного змісту, що зветься життям. Отже, вона розвивається залежно від змісту свого часу. В цьому Гавзенштайн заперечує свої формалістичні засади. Гавзенштайн іще каже, що коли певна суспільна культура визнає певний зміст, що він вартий художнього втілення, то, власне кажучи, це затверджує знову формальну позицію щодо дійсности.

Щодо взаємин форми й змісту серед марксистів є різні погляди, що про їх мова буде в розділі про плеханівську методологію літератури.

За Гегелем, художній твір становить єдність форми й змісту. І форма, і зміст однаково потрібні. Форма разом зі змістом повинна бути безпосередньо сприймана почуттям. Кант вважав, що тільки форма надається до естетичної насолоди, бо тільки вона впливає на почуття. Але форма обумовлюється не тільки своїм ідеологічним змістом, а й тим, чи відповідає вона нашим психофізіологічним особливостям, які зміняються лише протягом тисячоліть. Тимто Маркс і казав, що твори старої Еллади впливають і в нашу добу: „Труднощі полягають у тім, що грецьке мистецтво ще дає насолоду художню і в первому сенсі зберігає значіння норми й недосяжного зразка".

На думку Шіллера, мистецтво твориться не змістом, а формою: „В дійсно прекрасному творі мистецтва все повинно залежати од форм і ніщо — од зміcту, бо тільки форма й впливає на цілу людину, а зміст — лише на окремі сили. Зміст, хоч який би був він високий і всеохоплюючий, все ж впливає на душу так, що обмежує її, і щирої естетичної свободи можна чекати лише од форми. Отже, справжній секрет мистця є в тім, щоб формою знищити зміст". Але разом з тим Шіллер казав: „Тим більша перемога мистецтва, що відсовує зміст і панує ним (коли нема ідейного змісту, як у „безпредметників", то формі ні над чим панувати, і їй нема можливости виявити свою силу), що величніший, спокусливіший і значніший зміст сам по собі, то більше він своєю дією висувається на перший плян або ж тим більше глядач може піддатися змістові". Отже, навіть такий формаліст, як Шіллер, не міг зрештою нехтувати змістом.

У статті „Основні проблеми мистецтва в поглядах радянських марксистів" т. С. Щупак слушно критикує колишні погляди т. Якубського, погляди тих часів, коли ще Б. Якубський був „фор-соцем" (формалістом-соціологом, цебто намагався об'єднати марксистську методу з формалістичним способом аналізи утворів словесного мистецтва. Щупак писав у цій статті: „Тов. Якубський у своїй брошурі „Соціологічна метода в письменстві" каже, що самі терміни „зміст" та „форма" — чистісінька схоластика й реально в творі не існують. „Ми їх,— каже т. Якубський,— як

два елементи не відчуваємо". З цим погодитися не можна хоч би тому, що сам т. Якубський, як літературний критик, розцінюючи будь-який літературний твір, має, очевидно, раз-у-раз на оці як твір у цілому, так і його складові елементи, „зміст" і „форму". Трохи далі в своїй брошурі т. Якубський цитує Плеханова й визнає правдивість слів його, де він каже, що „бувають епохи, коли вона (форма) відстає від змісту чи зміст від форми". Отже, ми бачимо тут навіть суперечність. На нашу думку, „зміст" і „форма" — це такі виразно складові елементи в кожному мистецькому, надто літературному творі, що про них можна й треба говорити і „неумовно".

Та в якому ж зв'язку між собою зміст і форма? Плеханов каже, що „взагалі форма тісно зв'язана із змістом". Але ж цього ще замало. Ця формула дає ще можливість говорити, що взагалі це так, але в окремих випадках може бути й інакше.

В окремих випадках Плеханов дійсно визнає подільність між собою форми й змісту. За Плехановим, це буває у „виключні епохи", коли форма й зміст відділяються. Відділення це відбувається так, що або форма відстає від змісту, або зміст відстає від форми. Зміст відстає від форми тоді, коли мистецтво разом із тою клясою, яку воно обслуговує, наближається до занепаду, а форма відстає від змісту тоді, коли починається розвиток якогось мистецтва, тобто на стадії початкового розвитку даної кляси". („Життя й Революція", 1926, № 6, стор. 59).

Висновок Щупака про форму й зміст є такий: „Взагалі, як правило, форма відповідає змістові, коли ж вступає в конфлікт із змістом, це означає, що дане мистецтво вступило в фазу занепаду та що на його місце неминуче з'явиться нове мистецтво з новим змістом, новими ідеями й новою формою. Коли ж зміст перегнав стару форму, це означає, що потрібна нова форма". Можна визнати цей підсумок думок Плеханова за цілком точний і згодитися з ним. Щупак тільки одному пакті цього питання не згожується з Плехановим: про примат (перевагу змісту над формою), роблячи таку поправку: „Я вважаю, що про примат змісту можна говорити тільки відносно. Бо ж без мистецької форми ідеї, втілені в певні слова, не становлять літературного твору. Проте при недосконалій формі твір, заповнений певним змістом, може бути цілком мистецьким. Отже, примат змісту над формою можна визнати, але тільки відносно, а не абсолютно". Покищо зазначімо, що Мерінґ був іншої думки в цій справі, але розглядатимемо це в дальшому пакті.

Питання про форму і зміст розв'язується західньо-европейськими теоретиками, навіть т. зв. формалістами не на ґрунті заперечування змісту. Зміст західні формалісти розуміють, як умовно виділений конструктивний момент художнього твору, щождо форми, то їй надається глибокого світоглядного значіння в протилежність спрощено реалістичним поглядам на художню форму,

як на якийсь орнамент, що має прикрашувати твір, як декоративний додаток до змісту, позбавлений власного ідеологічного сенсу. Форма й зміст не заперечують єдності, монізму художнього твору, а навпаки — становлять цю єдність в двох напрямах: 1) як однаково конструктивні елементи в замкненій єдності твору і 2) як однаково ідеологічні, світоглядно-усвідомлені явища. Таким чином, нема ніякого протиставлення форми і змісту. Формалісти зробили спробу в протилежність плеханівському змістові та формі зробити заміну цих розумінь: на „матеріял“ і „спосіб“. Справа від того не змінилася.

Медведев приймає поділ на форму й зміст художнього твору на таких умовах: форма і зміст є межі, між якими розподіляється кожний елемент художньої конструкції. Тоді зміст відповідатиме тематичній єдності, а форма — реальному здійсненню твору. Робиться застереження: треба мати на увазі, що кожний елемент твору, що виділяється, є хемічним поєднанням форми і змісту. Немає неоформленого змісту і нема беззмістовної форми. Соціяльна оцінка є тим загальним знаменником, до якого приходе зміст і форма в кожному елементі конструкції (цитована книга, стор. 190).

XI. Кант вважав за красиве все те, що впливає однією своєю формою, а Геґель заперечував, кажучи, що твір мистецтва треба розуміти як цілість, організовану саму в собі. На думку Спенсера, ідея прекрасного містить у собі три моменти: 1) все, що к о н ч е п о т р і б н о для життя, 2) все, що к о р и с н е для життя, і 3) ідея прекрасного виключає навіть усякий реальний об'єкт б а ж а н н я. Ріхард Гаман утворив так званий закон ізоляції: переживання буде естетичне, коли воно само собі вистарчає, замкнене в собі. На думку французького вченого Шарля Лоло, краса в природі не є справді естетична, ба навіть краса природи не тільки не є спільником художньої краси, а її конкурентом і додатком. Одна краса унеможливлює другу. Арватов каже („Эстетика станкового изобразительства“): „Так переборює буржуа неприємні для його світогляду факти. Так безвихідне коло буржуазної логіки стає фундаментом безвихідному колові „чистого мистецтва“. Карл Грос, німецький дослідник, каже про буржуазне мистецтво: „Мистецтво в естетичному сенсі вище дійсности передовсім через те, що в стосунках до творів мистецтва гра внутрішнього наслідування володіє далеко більшою свободою, далеко більшим простором для розвою почуття наслідування“. Твір мистецтва є ніби лялькою для такої благородної, шляхетної гри, і тільки для цього його створено. Щождо життя, то воно є не виключно для гри, тим то й не дозволяє собою гратися. Дійсність потребує поважного ставлення до себе й не дозволяє бавитися. Тут є одрив буржуазної художньої творчости від життя. Клясове думання з його догматичною вузькістю надало рис свого часу мистецтву. Французький критик Тен, позитивіст-соціолог, не визволився з цього полону й казав, що речі йдуть од реального до ідеального, коли мистець

відтворює їх, змінюючи відповідно до своєї ідеї. „Буржуазна естетика зачинила мистця-маляра в самотній камері його „мольбертової тюрми" — каже Арватов. Мистець опинився в лабетах буржуазного індивідуалізму. Але футуристична естетика також виявляє буржуазне залюблення в речах, фетишизм індустріялізму. Естетика неоклясиків також фетишизує: греко-римську старовину.

XII. Основне пояснення банкрутства буржуазної естетики є в тому, що мистецтво було змушене розвиватися в умовах реальної дійсности, а не в якихсь ідеальних сферах. Буржуазна естетика виявилася практично цілком зайвою. Розрив між мистцем, який творить, і буржуазною естетикою, яка навіть не вивчає його твору, а тільки обмірковує його, є самозаперечення буржуазної науки про красу. Вона хоріє на естетичний фетишизм: окремі засоби мистецькі канонізовано, визнано за абсолюти незалежно од конкретних умов, і таким чином вони зробилися ремісничо-цеховим штампом.

XIII. Плеханов з аналізи творів Бєлінського дійшов до формулювання естетичного кодексу просвітительства, що його становлять п'ять законів.

Перший закон — мистець думає образами й картинами, а не силогізмами. Він взагалі п о к а з у є, а не доводить. Це є основний закон, що виходить із самого визначення мистецтва, яке є спогляданням істини або думанням в образах. Де не додержано цього озакону, там немає мистецтва, а є лише символістика та алегорія.

Другий закон — мистець повинен зображувати життя, як воно є — без прикрас і без спантеличень. Правдивість є передумова творчости. Життя з мистецтвом повинно бути з'єднане. Справжня краса — в правдивості й простоті. Це є ознака зрілости мистця.

Третій закон — ідея твору має бути конкретна. Вона повинна охоплювати цілий твір, а не його частину. Ця конкретна думка прикмітна своєю єдністю. Коли ж вона переходить у другу, хоч би й таку, що має до неї певний стосунок, тоді вже порушується єдність художнього твору, отже — єдність і сила враження, що твір робить на споживача.

Четвертий закон — форма відповідна до ідеї, а ідея — до форми.

Єдність думки і єдність форми, гармонійна суцільність художнього твору становить п'ятий закон кодексу Бєлінського. Плеханов казав, що естетика не повинна метикувати про мистецтво як про щось ідеальне, а повинна розглядати мистецтво як річ реальну в її історичному розвої. Бєлінський в ім'я свого кодексу засудив французьку трагедію. Насправді ж французька трагедія була витвором цілого шерегу різних чинників, що коренилися в ході суспільного й літературного розвою Франції. Французька трагедія була перемогою реалізму над наївним середньовічним уявленням старого французького театру.

Цікаво, що Франко, розглядаючи оповідання Богдана Лепкого „Жертва", не згоджується з письменником щодо трактування

вчинків його героїв. Мова йде про ксьондза-кар'єровича, що жертвує своїм коханням і коханням дівчини нібито заради матері, яка вивела його в пани. Лепкий пише: „(Мати) рада би для нього хоч царівну, хоч королівну. А тут звичайна, проста хлопка. Ні, то був для неї завеликий удар; рука його не здіймалася, щоб завдати таку болючу рану своїй старій добрій мамі".

„Неправда,— зауважує Франко,— це чиста неправда, оце розумування молодого, тількищо висвяченого безженного панотця. Це не тому він не оженився із цею Марусею, що мати не пережила б цього, тільки ось чому: що сказав би той новий світ". Лепкий пише далі: „Він не знав його, а боявся..." Франко заперечує: „І знов неправда. Він знав його. Знав аж задобре. Бо знав його з передпокою. Знав з духовної семінарії. Чув розмови тих псевдоаристократів, відчував заздалегідь ту страшну погорду, якою обкинув би його той цілий світ за його дружину-мужичку..." Таким чином Франко, яко критик, спостерігав тут (сказав би Плеханов) порушення від письменника другого закону естетичного кодексу Бєлінського: відбивати життя, яке воно є, не оздоблюючи його і не спотворюючи.

З славнозвісної народницької „тріяди" — істини, добра й краси — Франко два останні елементи ревізує й доходить висновку: „Не артисти винні тому, що ви, шановний добродію, жили досі в тій ілюзії і не раз, може,— признайтеся до гріха,— кидали громи на нелюбих вам поетів за те, що вони, мовляв, загубили відвічний ідеал краси й добра, затратили правдиву мету штуки... Коли для Канта формальна краса лежить тільки в формі без огляду на зміст, то се тільки інший ідеалістичний вислів нашої думки, що артист може всякий зміст обробити артистично".

Плеханов вважав, що не всякий зміст надається до мистецького відтворення: скупердяга не зможе відтворити в ліричній поезії свої справжні почуття: він сам соромиться їх виявити на людях.

Четвертий і п'ятий закони кодексу Бєлінського сходять власне на вимогу до єдности форми й змісту (ідеї-думки) в дійсно художньому творі.

Плеханов ще устaлив закон наслідування. В мистецтві наслідування не є якимсь механічним процесом, бо наслідується тільки те, що є психологічно споріднене з мистцем. Мистецтво країни більш економічно й культурно відсталої наслідує мистецтво більш розвиненої країни, і рідко коли буває навпаки. Розвиненіша країна вказує відсталій шлях розвою.

Закон антитези корениться в клясовому антагонізмі суспільства: англійська та французька буржуазія за своїх кращих часів протиставила себе дворянській аристократії (аристократії шпаги), як нову аристократію (аристократію кишені), і то не завжди,— часом буржуазія протиставляла себе як силу демократичну всілякій аристократії. В статті про мистецтво Плеханов формулює закон антитези так: „Дикий краєвид нам подобається за контра-

стом з обридлими міськими краєвидами. Міські краєвиди з підчекриженими деревами подобалися людям XVII століття за контрастом із дикими місцевостями".

XIV. Мерінґ казав, що в кантівської естетики була реальна основа, хоч вона й шукала коріння десь під хмарами. Маркс у своїй передмові до „Капіталу" каже, що, як фізик спостерігає природні процеси там, де вони висловлені в особливо яскравій формі й найменше їх затьмарено різними впливами, що їх порушують, так і він вивчав закони капіталістичного способу продукції в Англії, як в клясичній країні капіталізму. Так само можна сказати, що ніде не можна вивчити краще закони естетичної сили судження, як у країні естетичної ілюзії, що її утворили німецькі клясики. З Канта був фундатор наукової естетики, хоч він і не розумів історичної зв'язаности своїх естетичних законів і вважав їх за абсолюти. Перша вимога наукової естетики була в тім, щоб показати, що мистецтво є особлива й споконвічна властивість людства. Кант це зробив. Власно тому, що всяке живе мистецтво кореніться в ґрунті свого часу й не може коренитися десь інде, воно нездатне художньо обробити кожний матеріял. Отже, смак залежить так само від змісту, а не від самої тільки форми. Щодо загальнолюдського, то в так званих світових поетів — Гомера, Есхіла, Данта, Шекспіра, Сервантеса, Ґете — якраз знаходимо те приватнолюдське, що неминуче є в кожному клясовому суспільстві, і є це у світових поетів в найяскравішій формі, бо в їхніх творах ґрандіозно відображено великі поворотні історичні епохи, так що об'єктивний момент, що визначає судження смаку, доводиться шукати не в формі, а в змісті. За Кантом, творча істота мистецтва є особливою властивістю людства. На цьому збудовано в Канта розуміння про вільну й „додаткову" красу, про ідею художнього твору, про людський ідеал, як вищу уяву естетичної сили судження. Він знаходить вільну красу в природі, естетичну насолоду природою в цілях, що їх вкладає людина в природу. Кант каже, що природа прекрасна, коли в той же час вона нагадує мистецтво. Ці засади ясні й мають рацію, якщо тут пам'ятати, що разом з людьми зміняються й цілі, які вкладаються від їх у природу, що, отже, історично зміняється й естетична насолода природою, як це показують різні періоди пейзажного малярства.

Але коли вільну красу можна знайти тільки в природі, то додаткову красу знайти можна не тільки в мистецтві, як то гадав Кант, а в суспільстві. Юнкер, буржуа, робітник, зображені від поета чи маляра, будуть тим правдивіші і тим кращі в естетичному розумінні слова, що вільніші вони од випадкових індивідуальних ознак, що більше вони перейняті своїми специфічними властивостями. Тут кожне мистецтво, в одміну од фотографії, повинно ідеалізувати. Так творить художній геній. Сучасний натуралізм існує як факт „і його,— казав Мерінґ,— треба досліджувати історично, хоч би ми й не знали, що з ним робити".

Протилежна богданівській була позиція Мерінґа щодо поезії. Богданов писав: „Нема поезії, як взагалі немає мистецтва, там, де немає живих образів. Коли таблицю множення або закони фізики викласти в якнайгладших і оброблених віршах, то це не буде поезія, бо абстрактні розуміння не є живі образи. Нема поезії, як і взагалі мистецтва також там, де немає с т р у н к о с т и в поєднанні образів, взаємної відповідности і зв'язку між ними — того, що зветься організацією". Навівши це місце, критик Богданова Вайнштайн протиставляє йому Мерінґа. Невірно те, що наукові закони не можна висловити в поетичній формі. Хіба поема „Про природу річей" Лукреція не поетична, а проте в цій поемі дається поетичний вираз окремих ідей епікурової космогонії. Відомо також, що Ґете був великий майстер висловлювати абстрактні ідеї в дуже досконалій поетичній формі. Кажучи про поезію Фрайліграта, Мерінґ зазначає: „Внутрішній сенс ґрандіозної фантазії „Каліфорнії" освітлюється, наприклад, яскравим світлом тільки тоді, коли зіставити її з тим, що Маркс сказав про відкриття золота в Каліфорнії з історичного та економічного погляду. В цьому не слід вбачати закиду Фрайліґратові. Навпаки, щоб не говорилося про поетичну риторику чи риторичну поетику, римоване слово, розмірене чергування складів знає вищі завдання, ніж збуджувати невиразне вчуття в слухача або подобатися його вухам". На думку Богданова, „мистецтво є організація живих образів", поезія — „організація живих образів у словесній формі". В такім разі виникає питання: яка ж одміна „Антигони" Софокла, Шекспірового „Гамлета", Ґетевого „Фавста" і Бодлерових „Квітів зла"? Аджеж скрізь у цих поетів образи організовані, і це є справжнє мистецтво. Невже Бодлер писав твори „менш організовані" в епоху реакції й в епоху революційного піднесення або хіба поезія Оскара Валда „менш організована", ніж твори Діккенса? Нас обходить те, що в творчості Оскара „Валда є аморальний естетизм, а в Бодлерових „Квітах зла" — відбиття соціяльної реакції. Ідейна цінність мистецтва є щось інше, ніж естетична струнκість, „організованість" художнього твору" (Вайнштайн, цитована книга, стор. 189).

Художній твір може бути дуже добре організований технічно, але беззмістовний ідейно. Плеханов засуджував самовистарчальне мистецтво, виявляючи його соціяльну експлуататорсько-клясову основу. Щождо ідеї твору, то нині плеханівське розуміння Поспєлов формулює так: „Ідея художнього твору — не абстрактна думка, а конкретна психологічна скерованість певної суспільної групи в певний момент її розвою, втілена в слові" („Печать и Революция", 1928, кн. I, стор. 25). Плеханов справді полюбляв казати, що істина завжди конкретна і таке розуміння ідеї художнього твору як психологічної скерованости (психологічної домінанти), а не абстрактної ідеї здається ближче до марксистського розуміння, ніж визначення „чистого змістовства" (т. зв. напостовців).

XV. Основна роля мистецтва за нашого часу великого соціяльного зрушення відчута від Леніна, який високо цінував мистецтво і мистців і ставляв їм великі завдання.

Ленін дуже полюбляв музику, особливо Бетховена, про якого казав: „Нічого не знаю краще „Апасіоната", ладен слухати її щодня. Дивовижна, нелюдська музика. Я завжди з гордістю, може, наївною, дитячою, гадаю: ось які чудеса можуть робити люди".

Вплив музики Ленін вважав за такий, що сприяє загальнолюдському єднанню: „Часто слухати музику не можна, впливає на нерви, хочеться казати милі дурниці і гладити людей по голівках. Вони, живучи в пекельному бруді, можуть створювати таку красу. А сьогодні гладить по голівках нікого не можна — руку одкусять, і треба по голівках бити, бити без жалю, хоч ми в ідеалі проти всякого насильства над людьми" (Полонський, цитована книга, стор. 78).

На думку Леніна, проблеми мистецтва є проблеми освіти. Мистецтво повинно зробитися всенароднім. Це можливо тільки з піднесенням загального культурного рівня населення. Поки людство неписьменне, живе чорт-зна в яких умовах, у вошах, не вміє зачісувати волосся, не стриже нігтів, спить долі і не має засобів змінити свій побут — доти усі геніяльні твори будуть творами для небататьох, для меншости, для купки.

Полюбляв Ленін спостерігати, як спочивають і розважаються робітники. Він блукав по театральних видовищах в робітничих передмістях Парижу і захоплювався революційними співами якогось маловідомого співця Монтенґюса, який мав великий поспіх серед робітництва. Не мистецтво для гуртка спеціялістів, а таке мистецтво, яке захоплює своєю простотою і водночас силою. Отже, Ленін не вважав твори експресіоністів, футуристів, кубістів тощо за найвищі прояви художнього генія. Він казав, що не розуміє їх і не має од них жадної радости.

Особливо цікава ленінська оцінка творчости Толстого: „поміщик, юродивий во христі" — і водночас „виразник настроїв мільйонного селянства". Таке визначення ускладнює підхід до художнього твору: клясове походження письменника зв'язано з його творчістю, але все таки ідеї і настрої його кляси не завжди відтворює письменник. Все залежить від конкретного оточення, від історичних умов, в яких розвивається творчість письменника. Не можна заперечувати і деяких особливостів його особистих. І ось — аристократ, дідич, перемагає духову спадщину своєї кляси, навіть поривае з нею, виступає проти неї. Але ще більше стосується до виємково геніяльних митців, а не до загалу творців мистецтва (Полонський. Цитована книга, стор. 89).

Ленінські погляди на мистецтво треба розглядати в контексті його поглядів на культуру взагалі. Луначарський зробив спробу в дуже стислому вигляді переказати думки Леніна про культуру: у нас і на Заході.

„Якось підчас мого перебування у Франції сюр-реалістична молодь намагалася викинути гасло, що, мовляв, більшовицька революція несе з собою кінець перемозі реалізму, вірі в інтелект і тяжить замінити це все на царство інтуїції, плодючого хаосу і т. ін. Я з цілою різкістю висловився проти такого тлумачення нашої революції і підкреслив, що ленінізм є напрям глибоко науковий і тим самим наскрізь пересякнутий повагою до інтелекту. Тяжко йти в повазі до науки далі, ніж ішов Ленін.

Ленін віддавав належне західній культурі. Звичайно, це не визначає, що він приймав цілу західньо-европейську науку, а тим більше західньо-европейську культуру за віщось позитивне. Звичайно, він виразно бачив те ганебне тавро буржуазної обмежености, яке поки плямує і культуру на Заході, і навіть її найшляхетнішу частину — науку. Але Ленін знав добрі властивості цієї культури й особливо точної науки, починаючи з найабстрактніших теорій до технічних дисциплін. Він казав, що коли американський, англійський чи німецький пролетаріят зможуть видерти з рук буржуазії владу, вони далеко швидше, ніж ми, зможуть створити в себе соціялістичний лад власне тому, що можуть спертися на дуже зрілу науку, до того що не залишилася тільки в книжках, а реалізувалася у велетенській промисловості, передовсім в сільському господарстві і т. д.

З цього боку переймання здорових додатніх форм культури з Заходу Ленін вважав у високій мірі важливим і був у цілковитому того слова значінні західник, без тіні найменшого слов'янофільського, русотяпського чи евроазійського пишання. Та він вказував на те, що не тільки на всіх формах буржуазного побуту в найрізноманітніших шарах европейсько-американського суспільства, на формах його мистецтва і т. д. лежить огидне тавро, викликане своєрідним капіталістичним дикунством, експлуататорським духом, що ним пересякнуто це суспільство, але навіть і на науку паде брудна тінь буржуазно-клясового духу. Вже не кажучи про цілковите спантеличення суспільних наук, філософських, психологічних, і науки точні в своїх гносеологічних частинах, в своїх висновках і рясненько навіть у самих надрах своїх побудов спотворюються гнилим клясовим інтересом обмеженої і рокованої буржуазії.

Як же дивився Ленін на нашу культуру? Він вважав нас кількісно вбогими щодо культури, він вказував на те, що малокультурність наших мас є головне гальмо в будові соціялізму в нашій країні. Без переборення малокультурности це будівництво не матиме поспіху. Він звертав увагу на колосальну важливість розв'язати в нас найелементарніші культурні завдання,— наприклад, досягнення загальної письменности,— і в той же час підкреслював конечність розвитку і найвищих культурних форм справжнього мистецтва, що виховує і провадить уперед, та правдивої міцної, відважної, матеріялістичної, суспільно-корисної наукової думки.

Він навчав нас того, що хоч ми щодо кількости культурно кволі, але, маючи владу рад, ми можемо критично відібрати в старій культурі те, що нам треба. Ми можемо по-новому, чистіше, пляновіше будувати наш власний культурний будинок. Ми можемо наздогнати й випередити на цьому шляху Европу, при чому це не буде просто культурний хмародряп евро-американського типу, тільки кількома поверхами вищий за ті, які збудовано на Заході,— ні, це буде споруда зовсім іншого кшталту, хоч в її фундаменті, в її матеріялах буде дуже й дуже багато з того, що засвоєно й відібрано в скарбниці досягнених уже людством культурних цінностей.

До цього додамо, що Ленін вважав нас не тільки щодо кількости слабими і казав не тільки про „навчання і навчання" в нашому комуністичному дусі. Він указував в нашій культурі також і на якісно від'ємні боки, так мовити, на своєрідне культурне дикунство, вказував на обивательську, міщанську безкультурність.

Тут, в ділянці боротьби з міщанством, одно з найгостріших і важливих місць нашого бойового культурного фронту. Як і скрізь, так і тут легше побідити котрійсь організованій формі філософської, моральної думки великої буржуазії та її інтеліґенції, потворного мистецтва і всіляких ідеологічних витребеньок капіталістичних верхів та відданого їм табору, аніж це масове, стихійне, безглузде, невиразне протиділання сповненого отрути міщанського побуту, що розкладається" („Известия" від 17/I 1929 р.).

Зовсім у дусі переказаних допіру від Луначарського ленінських думок про культуру і некультурність та вплив міщанства писав Максим Ґорький про деякі звичаї, що досі панують у радянській пресі.

„В чім справа,— питається М. Ґорький,— чому товариш Зет полемізує з товаришем Ікс, як з ворогом? Звідки в обох цей дивний і недоречний тон особистого розлючення?" І відповідає: „Ідеологію і мораль міщан скеровано до того, щоб... зв'язати воління й розум людини, скеровані в бік колективізму. Звідси й виникає сумне, але, видко, неминуче з'явище: в людей однієї мети, товаришів по праці на майбутнє, помітні неохайність у стосунках до себе, чорствість, недооцінка взаємних додатніх рис і злісне, занадто похапливе підкреслювання хиб".

Виховавче значіння мистецтва від марксизму не тільки не заперечується, а підкреслюється його роля в сумі всіх культурних чинників, що в нашій країні діють в напрямі культурної революції.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

СТИЛЬ

I. Зв'язок стилю з суспільним життям.— II. Розвиток стилю і кляси.— III. Стиль і світогляд.— IV. Клясова психологія в мистецтві.— V. Принцип антитези й принцип наслідування.— VI. Погляд Луначарського на окремішність мистецького ряду.— VII. Пролетаріят і мистецтво.— VIII. Стиль соціялістичного суспільства.— IX. Висновки

I. „Соціяльне значіння мистецтва,— каже Фріче,— ніде так не виявляється наочно, як у тій єдності основного тону, що проймає всі галузі мистецтва певної доби й що зветься стилем. Це слово визначає сукупність художніх засобів, що панують за певної історичної доби. Всі деталі цих засобів органічно себе доповнюють і становлять суцільну єдність, нерозривну художню систему. Зміна якоїсь подробиці зламає цілу систему. Стиль росте з соціяльно-психологічних особливостей певної доби, його пануюча ідея є вираз стилю суспільно - побутової й суспільно - психологічної „душі" певного соціяльного організму за певної історичної доби. Стиль є вияв основних тенденцій і ліній суспільно - побутової або суспільно - психологічної дійсности. Отже, мистецтво стає з'явищем суспільним, соціяльно необхідним, і з'ясувати його можна тільки соціяльно". Зробивши перегляд різних стилів протягом історії, Фріче каже, що справді виразником основних тенденцій або стилю сучасної доби є не чисте мистецтво, а утилітарне, що зродилося разом із добою заліза й криці, добою машинної продукції й машинної комунікації. Це є металічна архітектура інженерів і техніків. Твори інженерного мистецтва мають своєрідну й високу художність. Це нове мистецтво є точний вираз машинно-технічного віку й разом із тим найбільш од усіх соціяльний, бо його завдання є служити цілям виробництва — основному завданню пролетарського колективу.

II. Буржуазія, що спровадила до музеїв усе мистецьке надбання попередніх віків, сама не використовує цих культурних скарбів. За доби торговельного капіталізму, за доби „Ренесансу" маленькі абсолютні князьки й решта шляхти, як і в епоху Ба-

рокко, Рококо й Ампіра, не творили самі тую культуру, що нею себе оточували,— це було створено працею інших верств. Сучасний буржуа ще в меншій мірі бере участь у культурі, бо наша доба не дає можливости буржуа займатися культурою. Середньовічне міщанство, об'єднане в продукційні союзи, будувало свої міста з певною розумною, сповненою художнього смаку пляновістю, і ці міста впливали на розвиток міської архітектури аж до початку XIX століття, коли старі цехові союзи вже геть зникли. Занепад будівництва стався ще й через те, що кожна галузь виробництва розкололася на ряд ізольованих функцій, а система найманої праці з усіма її сумнівними наслідками ще більш погіршила становище мистецтва. Останні сто чи півтораста років панує машина. Одміна машини від усіх дотепер знайомих періодів в розвою метод роботи є в тому, що технічне завоювання дуже швидко поширює й зміняє одне одного. Для витворення певного стилю треба, щоб у техніці продукції не було занадто частих переворотів, так само як і в структурі суспільства.

III. На думку Ціммера, теорія, яка вбачає в стилі кожної епохи безпосередній вислів її суспільної ідеології, є хибна. Вона виникла в наслідок певного непорозуміння. Двома головними коріннями розвою стилю є: соціяльна структура суспільства, яка викликає особливі і індивідуальні, і суспільні потреби, які визначають спеціяльні завдання, наприклад, будівництва, і друге — техніка, що від неї залежить спосіб розв'язання цих завдать і їх здійснення. Але обидва ці коріння розвою стилю — соціяльна структура і техніка — є так само й ґрунтом для ідеології суспільства. Із зміною соціяльної структури зміняються і ідеологія, і форми стилю. Ця історична одночасність і призвела до того, що ідеологію та форми стилю, з яких кожна сама собою зростає із спільної основи, вважається за зв'язані з собою як причина і наслідок (З. Циммер. Мировоззрение и формы стиля. „Вестник Социалистической Академии", № 4, 1925). Йофе робить поправку до Ціммера: мистецтво безперечно має ідеологічні елементи (приклад: готичний храм хоч і виник з базиліки, але був викликаний потребою нового суспільства і виявляв його ідеологію).

IV. Всі ідеології мають спільне коріння — психологію певної доби. Часом певна кляса не усвідомляє собі того, до чого вона тяжить, і це відчувають у мистецтві її власні ідеологи. Такий розлад між ідеологами й їхньою клясою, якої потяги і смаки вони висловлюють, буває рясненько в історії. Про це писав Плеханов у статті „Основні питання марксизму". Плеханову не було відомо цікаве визначення Маркса та Енґельса: „Поділ праці, в якому ми вже раніше найшли одну з головних сил минулої історії, виявляється і в пануючій клясі в формі розділу на духовий і матеріяльний труд, так що одна частина цієї кляси виступає в її лоні, характері її мислителів (активні, творчі ідеологи кляси, для яких є засобом поживи творення ілюзії цієї кляси про саму

себе), в той час як друга її частина ставиться до цих ілюзій пасивно й рецептивно, бо в дійсності вони є активні члени цієї кляси й мають мало часу для продукування ілюзій і думок про себе самих. Це розщеплення кляс може доходити навіть до деякого взаємного протиставлення й ворожнечі обох частин, про які ми зазначили. Але ця ворожнеча щезає сама собою при всякій практичній колізії, що загрожує існуванню кляси; в ці ж моменти пропадає й ілюзія, буцімто пануючі думки не є думки пануючої кляси й творять силу різну від сили цієї кляси" (Арх. К. Маркса і Ф. Енгельса за редакцією Д. Рязанова, книга 1, стор. 231).

Питання про стиль набирає особливої актуальности останнім часом. Кажуть про „стиль" суспільних формацій — економіку, ідеологічні надбудови; зокрема мистецтво котроїсь суспільної формації має єдиний стиль, що його визначає спосіб виробництва.

Можна сказати, що стилем февдального суспільства економічним є принцип єрархії, ідея ранґу: єрархічна залежність в економіці і в усіх сферах життя — єрархічний стиль усієї ідеології (право, мораль, релігія, філософія, мистецтво). Ранґ є стиль цілого життя. Бухарін єдність стилю просновує від способу виробництва, систему ідей — від системи людей, яку визначає система речей, власно стан продукційних сил (Бухарин. Теория исторического материализма).

V. Плеханов визначив два закони чи принципи в розвитку естетичних поглядів: наслідування та антитези. Буржуазний соціолог Тард спорудив цілу теорію наслідування з принципу „людської природи". Ролю наслідування заперечувати не можна, але було б великою однобічністю зводити до неї всі соціяльні явища. Поруч із наслідуванням є другий потяг, цілком протилежний, за Дарвіном взиваний „принципом антитези". Дарвін наводить багато прикладів подібної антитези: коли собака лягає перед господарем, то її поза виявляє цілковиту антитезу до стану нападу,— це є вираз цілковитої покори. Мурини, плем'я Вуаньямезі, проходячи повз села ворожих племен, не беруть з собою зброї, щоб їх не дратувати, а вдома кожен мурин завжди ходить озброєний. В обох випадках є однаковий сенс і однаковий вислів — вираз у певній дії цілком протилежний тому, що було б неминуче в тому випадку, коли б замість покори були ворожі наміри. Коли в Англії реставрація Стюартів повернула до влади стару шляхту, вона в усьому намагалася протиставити себе пуританам, ідеологам революційної дрібної буржуазії, в руках якої було кермо влади в часи революції. Пуритани були релігійні — шляхта відома була своїм безвірством; пуритани переслідували театр та літературу — в часи реставрації театр зробився осередком, найулюбленішим способом розваги шляхти. Отже, тут діє не закон наслідування, а, навпаки, закон антитези. Цей закон є тільки логічний висновок загального закону діялектики, є надзвичайно важливий методологічний засіб у дослідженні ідеологічних, а тим самим і мисте-

цьких явищ (В. Юринець. Значіння Плеханова для марксівської соціології мистецтва. „Молодняк", № 5, стор. 60).

VI. З погляду марксизму, мистецтво розвивається на підставі загальних законів розвитку людського суспільства. Але є теорія Луначарського про особливість мистецько процесу: „Було б поверховим твердження, що мистецтво не володіє своїм власним законом розвитку. Течія води визначається річищем та його берегами; вона то стелеться мертвим ставом, то прямує в спокійній течії, то клекоче й піниться по каменястому ложу, падає, водоспадами, повертає праворуч чи ліворуч, навіть круто повертає назад, але ж, хоч як ясно, що течія струмка пояснюється залізною необхідністю зовнішіх умов, все таки природа її визначається законами гідродинаміки, законами, що їх ми не можемо пізнати з зовнішніх умов течії, а тільки через знайомство з самою водою. Так само й мистецтво, визначаючись у судьбах своїх судьбою своїх носителів, все ж розвивається за внутрішніми своїми законами" (А. Луначарский. Основы позитивной эстетики. М. 1923, стор. 123—124). „В цьому визначенні є риси ідеалізму — ідеалістичні теоретики та історики літератури, — каже Б. Якубський, — хапалися за одну або кілька рис і не хотіли помічати тої складности й суперечности в літературному розвитку, що збивали їхні схеми. Мистецтво підлягає загальним законам постійної зміни і ніяких своїх внутрішніх законів не має. Мистецтво є процес, цілком обумовлений загальним життьовим процесом — література є функція життя, в мистецтві відбивається той самий процес, що йде в житті".

VII. Ленін висловився з приводу мистецтва, говорячи про Горького: „Горький безперечний представник пролетарського мистецтва, який багато для нього зробив і ще більше може зробити... Горький — авторитет у справі пролетарського мистецтва. Це безперечно. Силкуватися „використати" (в ідейному, звичайно, розумінні) цей авторитет для зміцнення марксизму та „отзовізму" є давати зразок того, як з авторитетами не слід поводитись".

В другому місці Ленін сказав про пролетарську культуру: „Пролетарська культура повинна бути закономірним розвитком тих запасів знання, які людство виробило під гнітом капіталістичного суспільства, чиновницького суспільства. Всі ці шляхи й доріжки підводили й підводять до пролетарської диктатури, так само як політична економія, перероблена Марксом, показала нам те, до чого повинно прийти людське суспільство, показала перехід до клясової боротьби, до початку пролетарської революції". В спогадах Клари Цеткін є такі слова Ленінові: Важливо не те, що дає мистецтво кільком сотням, навіть кільком тисячам загального населення, що числиться мільйонами. Мистецтво належить народові. Воно повинно йти своїм найглибшим корінням у товщу широких трудящих мас. Воно повинно бути люблене від цих мас, і вони повинні його розуміти. Воно повинно

об'єднувати почуття, думку й воління цих мас, підносити їх" („Пролетариат и литература". Сборник статей. Л. 1925, стор. 17).

Виключно в інтересах справи, змушений відповідати деяким своїм полемістами, у „Критиці" (№ 6 за 1928 р.) вміщено дві полемічні статті: тов. Сухіно-Хоменка і мою відповідь. У ч. 2 журналу за 1929 р. т. Хоменко вмістив листа до редакції, що в ньому зазначає, що дискусія нічого не міняє з його тверджень. Головні ж його твердження були ті, що „ніхто з марксистів не говорить про ролю мистецтва в об'єднанні думок, воління, ніхто з їх ніде також не говорить про організуючу ролю мистецтва" („Критика", № 6, стор. 79), і далі (на стор. 106) мова йде вже про богданівщину. Відповідаючи, я казав, що не тільки чимало марксистів визнавали організуючу ролю мистецтва, а навіть і Ленін. За цитовану фразу і вчепився Хоменко в листі до редакції: Ленін такого не писав, це не можна вважати за точні його думки, бо це писав не Ленін, а Цеткіна.

Виходить з листа Хоменка, нібито я ховаю загальновідомий факт, що його ще ніхто не заперечував, принаймні, в руській пресі, що це думки Леніна, збережені нам від Клари Цеткін. Відповідаючи, я посилався (журн. „Гарт" 1929 р.) на це місце конспекту (в першому виданні, стор. 37), де зазначено, що цитацію наведено за Кларою Цеткін). Тов. Сухіно-Хоменко в листі пише, не вважаючи на ці факти, таке: „Чекав ще виходу конспекту „Українська література", що його радив мені прочитати т. Коряк, щоб повернути полеміку на спокійно принципові „академічні" рейки, але... ця книжка мало дає матеріялу для такої дискусії, не міняє вона нічого і з моїх тверджень, що були в статті..."

Отже, ці слова Леніна вважає й досі т. Хоменко за богдановщину. Це примушує мене знову нагадати, що досі не було сумніву відносно цих ленінських слів. В статті „Ленин и искусство". А. Лежньов пише: „Ленін про питання мистецтва не писав і публічно не висловлювався, хіба що між іншим. Гадати про його думку в цих питаннях ми можемо лише на основі спогадів, що з'явилися останнім часом. Це, звісно, шлях менш простий і менш достовірний. Спогади, звичайно, неповні, уривчасті, в них неминуче закрадається котрісь неточності. Про ці мінуси забувати не можна, але вони (в питанні, що нас цікавить) у значній мірі усуваються низкою обставин, що з їх головна та, що на всьому дотичному мистецтву ставлення Леніна до літератури, малярства, новіших течій і т. д., спогади таких різних людей, як Клара Цеткін і молоді вхутемасівці, Луначарський і Тарловський, вражаюче однакові. Це визначає, що вони дають не випадкові, між іншим кинені зауваження, а дійсну істоту поглядів Леніна на завдання мистецтва" (далі йде ця сама цитата). Саме на цю книжку Лежньова я посилався у статті-відповіді Хоменкові і, таким чином, всі потрібні застереження зроблено. Хоменко на все це не вважає:

„Гадаю, що не завжди можна спогади про розмови з Леніном вважати за точні Ленінові думки"... Тимчасом ціла низка авторів оперує з цими думками Леніна без найменших застережень: у книзі Зівельчинської про естетику Канта (стор. 105) цю саму цитату супроводиться таким реченням: „Ленін сказав про мистецтво такі незабутні слова". Те саме місце в книзі Полонського (вже цитованій у попередніх розділах (стор. 81). Цитуючи, Полонський просто каже: „казав Ленін", а в примітці, наводячи книжку Цеткінової, не висловлює навіть таких застережень, як Лежньов, і цікаво те, що ціла книжка Полонського скерована проти напостовців і богдановщини. Нарешті, у журналі „Вестник Коммунистической Академии" (№ 31/1, стор. 193, 1929 р.) в статті Фріче про погляди Леніна на літературу знову наводиться це саме місце без жадних застережень, як ленінські слова. Отже, справу можна вважати за вичерпану.

VIII. Ціммер в уже цитованій статті каже: „Історія показала нам тільки одним-один приклад безпосередньої залежности поміж суспільною ідеологією й формою стилю. Він є в тому, що суспільно-громадська думка може втручатися в боротьбу вже існуючих форм мистецтва й стати по боці котроїсь із них. Початок Ренесансу в Італії, що був наслідком появи нової суспільної кляси з новими потребами й вимогами, зв'язаний у часі з добою боротьби, яку провадили великі частини цієї зміцнілої кляси, що досягла політичної влади, боротьби її проти германських імператорів за свою незалежність... В тій мірі, в якій робітнича кляса після своєї перемоги над буржуазією зможе почати вказувати будівельному мистецтву в зв'язку з утворенням комуністичної продукції конкретні завдання, будівництво й мистецтво взагалі стане на ґрунт дійсности, і наші борці за „нове" мистецтво зможуть відчути себе вільними від ролі поганих пропагандистів, що на неї вони себе засуджують з любови до необґрунтованих теорій". На думку Фріче, мистецтво майбутнього є, головним чином, мистецтво прикраси життя: „В майбутньому становище й роля мистецтва ледве чи зміниться проти сучасного, і соціялістичне суспільство щодо цього буде не протилежністю капіталістичного, а його органічним продовженням, одначе з тією одміною, що мистецтво, скільки воно залишиться головним чином у вигляді мистецтва-прикраси, вже не буде монополією незначної численно кляси і, як нині, ще в більшій степені, ніж тепер, гегемонія залишається за наукою та технікою". Це, властиво, теж є заперечення мистецтва, недооцінювання його ролі і перебільшення значіння техніки.

IX. Кожна економічна формація створює свій стиль життя і спосіб думання, який відбивається особливим стилем у мистецтві цієї доби. Стиль є психоідеологія доби.

У розумінню стилів головне — стежити суперечність художніх творів, як відбиття творчости суперечности в самому житті. Засада суперечности є початком вивчення історичного процесу,

і тут Плеханову закидається нині деяку неясність формульовок. Фріче каже, що Плеханов, протиставляючи стиль різночинної інтеліґенції (шестидесятників) як антитезу до стилю дворянської літератури, не підкреслив, що це явище не випадкове, а підлягає певній закономірності. В другій статті, давши Плеханов відому антитетичну побудову, з одного боку, зміни пуританської етики на аристократичну естетику, а з другого — антитетичну побудову зміни аристократичної комедії на буржуазну драму (Англія), заховав у довгих міркуваннях про психологічний закон суперечностей найважливіший закон діялектики художніх форм. За Плехановим, психологічний принцип заперечення є доповнення до принципу наслідування. Тимчасом треба було, на думку Фріче, цілком відокремити діялектику художніх творів, як провідний початок літературно-художнього процесу, що є відбиття і вираз клясової боротьби. Ще в іншому місці Плеханов каже про формулу Брюнетьера, що письменники-новатори викидають гасло: „Ми хочемо робити не так, як наші попередники". І тут Плеханов тільки констатує факт, а не пояснює, в чому коріниться ця суперечність. Плеханов і тут не проклямував закону антитези або заперечення, як виразу клясової боротьби в літературі й мистецтві загалом, як закону, що є основний закон розвитку мистецтва. Були випадки, коли в добре з'ясованій з клясового погляду статті Плеханов не зазначав антиномічного характеру мистецького процесу. Пишучи про французьке малярство, Плеханов захопився завданням виявити провідний початок художнього процесу — боротьбу кляс, зміну кляс та різкі стрибки в клясовій психоідеології і не помітив суперечности в клясових взаєминах і в клясовій психології, що відбилися в самих художніх і поетичних формах як заперечення і часом навіть як заперечення заперечення.

Фріче зазначає, що Плеханову не можна закидати, звичайно, нерозуміння діялектичного характеру мистецьких процесів. Але доведеться визнати, що цієї сторони марксистської концепції мистецької надбудови Плеханов не зформулював, не опрацював конкретно, не загострив принципово. Тимчасом нині виникає особлива потреба поборювання механістичних концепцій у витлумаченні мистецьких процесів: потреба підкреслювати 1) динамічні середклясові зрушення, що мають свій вираз у мистецтві, 2) взаємовпливи кляс, що є найістотніша методологічна проблема в дослідженні окремих літературних фактів, явищ, формації і побудові на цій базі історії літератури („Литература и марксизм", кн. 3, стор. 62-64).

Визначення стилю в новому його синтетичному розумінні, потребує переборення старих літературних традицій, особливо щодо поглядів на мистецтво взагалі. Наприклад, Горбов писав: „Мистецтво є не що інше, як особливий кшталт дійсности, особлива форма її буття: воно є життьово єдиний процес (неподільний на форму і зміст), процес образного буття суспільної дійсности". Горбову слушно закидалося, що в нього мистецтво зовсім хибно

з'ясовується як особливий кшталт дійсности, особлива форма буття дійсности. Таке пояснення перекреслює одміну поміж буттям пізнання дійсности і буттям самої дійсности — поміж базою і надбудовою. Мистецтво не є просто кшталт буття дійсности, а є пізнання дійсности (клясове пізнання), художнє перетворення її, знаряддя її зміни, специфічна ідеологія. Мистецтво не просто має зв'язок з суспільністю, приналежність до суспільности. Горбов не розуміє специфічности мистецтва як явища соціяльної дійсности, а це сприяє недооцінюванню зв'язку літератури з революційною сучасністю. Горбов підкреслює, що мистецтво має свої закони і не є з його публіцистика в образах. Це твердження має велике значіння і несподівано воно єднає марксиста Горбова з формалістом Жермунським, який цілковито вже заперечує потребу вивчення „позаестетичної реальности". Горбовська формула підкреслює, що в мистецтві панують не закони імперичного типу а своєрідні художні закони. Звідси — боротьба проти „публіцистики в образах", взагалі боротьба проти соціяльного, дійового мистецтва, що слугує революційній клясі.

Теоретична неясність у марксистській науці про літературу потягає за собою досить значні наслідки, що заходять у мистецьку практику, в стилеве оформлення.

„Одміна поміж письменником-матеріялістом та письменником-ідеалістом є зовсім не в тому тільки, що письменник-матеріяліст, приміром, визнає реальне існування дійсного світу, а письменник-ідеаліст нібито це заперечує... Справа, звичайно, далеко складніша. Справа в тому, як мистець поводиться з тим матеріялом дійсности, який він опрацьовує. Як же письменник-матеріяліст образно пізнає світ? Його мистецький твір будується в згоді з об'єктивною діялектикою дійсности. Бєлінський казав, що треба загадувати завдання перевірки типу від побуту. Тут Бєлінський дає критерій реалістичного мистецтва" („Творческие пути пролетарської литературы", збірн. II, 1929. Стаття Л. Авербаха „Долой Плеханова", ст. 264 - 270).

У визначенні стилю нині опрацьовується окремі проблеми різних кшталтів стилю, принцип економії сили і принцип поетичного впливу, образ, ритм. Це заповідано літературознавству ще від часів позитивізму. Ідеологічний момент і формальна техніка відповідно модифіковані в клясовому розрізі, а також взаємини літературних ґатунків (жанрів) у межах різних стилів — це все опрацьовується в сучасній науці про стиль. Відбувається попередня праця критики існуючих визначень стилю. Центральна проблема: стиль, як спосіб організації образів і визначення самого розуміння образу. Друга проблема: від стилю автора до стилю кляси і доби. Матеріялістичний підхід до цих найскладніших питань іде власне у відворотному чергуванню (С. Балухатый. Теория литературы, стор. 130 — 131).

Головну увагу звертається на синтетичне розуміння стилю. Справа в тому, що ідеологію виявити в художньому творі нібито дуже легко й нібито це другорядне завдання, а головне — визначити художні властивості твору. Насправді такий розподіл не є науковий і „шукання ідеології“ досить складна і нелегка річ. Бо це не є якийсь зайвий додаток („позалітературний“) до художнього твору. Треба шукати ідеологію в самому м'ясі, в конструкції художнього твору — в цілому стилі („Литература и марксизм“, кн. 6, стор. 40).

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЛІТЕРАТУРА

I. Джерела художнього слова. — II. Тотемізм. — III. Синкретизм. — IV. Слово.— V. Від співця до поета. — VI. Лірика. — VII. Епос. — VIII. Драма. — IX. Періодизація літератури. — X. Висновки

I. Уява про те, що таке література, повсякчас міняється, росте з суперечних означень. Всякі отакі визначення, мовляв: „до літератури належать твори художнього слова", викликають питання про тую пак „художність", що її так само різно розуміють. Точаться суперечки щодо тих „меж художньости": що можна вважати за твір мистецтва? Наприклад, дуже поширене таке визначення: „Мистецтво є відтворення дійсности в типових художніх образах". Це визначення насправді анічогісінько не визначає, крім хіба того, що з мистецтва є... мистецтво. Це є так звана тавтологія (повторення того самого). На Україні ще й досі по степових могилах залишилася подекуди тії кам'яні баби, витесані незґрабною рукою сумнівного митця якогось дикого мандрівного плем'я. А в старій Греччині з чудового білого мармуру різьблено з великим мистецтвом такі статуї, що вони й досі милують око вправно відтвореною гармонією ліній та форм людського тіла. І все таки до царини образотворчого пластичного мистецтва належить однаково і чудова грецька статуя, і наша незґрабна кам'яна баба. Вони тільки неоднакове місце займають, бо ж пам'ятки різних культурних діб є вияви різних етапів розвитку мистецькоі вмілости. Не можна рівняти твір примітивного мистецтва до клясичного грецького. „Примітивне мистецтво" виникло з потреб примітивної громади людської на тім щаблі її розвитку, коли діяльність людську ще не було розгалужено на окремі одміни. Первісна людська громада була громада мисливська. Вона жила спільним гуртовим життям: гуртом здобувалося їжу (громадські лови), гуртом і споживалося. Ніяких лишків, запасів тоді ще бути не могло. Члени роду були зв'язані кревною спільністю, жили єдиним колективом, одномасним. Гуртове життя створило

не тільки спільні інтереси, звичаї, норови, а й почування і думання. Окремої немає людини, — для особи ще немає місця в свідомості людській. Особа ще не одкололася від гурту родового, а цей гурт не відокремлював себе від свого природного оточення, був із тим оточенням в особливій, кревній єдності (цебто в своїй свідомості первісна людина переносила на природне оточення взаємини, що були поміж членами родового гурту). Первісна громадська людина вважала себе належною до єдиного гурту, єдиної породи, скажімо, „ящірок" тощо. Слово „ящірка" визначало однаково і справжню ящірку, і людину певного роду.

II. Цей рід був так званий тотемний гурт, що до нього належали і люди і звіри. Люди, члени цього тотемного роду, вважали за свого родича - предка, приміром, тую ящірку — і себе мали за „ящірок", а, зустрічаючи свого тотемного звіра, шанували тую ящірку, як годилося. Тотемного звіра не їдять, з ним поводяться як з родичем: здибавши його труп, урочисто ховають тощо; на цьому щаблі розвою первісного суспільства виникає особлива форма людської свідомости, а саме — уява про так зване „мана". Англієць Кондрінгтон знайшов у меланезійців сліди цієї первісної форми громадської свідомости, що в науці нині визначається за найпервіснішу з усіх досі нам відомих форм. „Мана" є сила нематеріяльна, але виявляється вона в формі фізичної сили, чи певної особливої ознаки, чи могутности людини. „Мана" не є прив'язане до котроїсь речі. Його можна спровадити на різні речі. Цілий культ меланезійців є в добуванню „мана" для власного вжитку чи для інших (щоб робити дощ, накликати й відвертати хвороби). Отже, це є сила родового колективу, перенесена на зовнішні речі. Її збільшується колективними вправами, гуртовим ритуалом — дією. „Мана" не є персональна сила, але водночас річ, ознака, ідея; тільки ідея, що не відповідає ніякій нашій ідеї. Примітивна думка формально відмінна від культурної. Примітивна людина плутала причину явища з тим фактом, що його попереджає або супроводить. Вагітна жінка не знає дійсної причини своєї вагітности, але вона згадує, що, коли вперше відчула свою вагітність, на дереві бачила папугу. Висновок: „папуга спричинилася до моєї вагітности", бо первісна людина не споглядає речі, а заходить з ними в певні стосунки. Всі явища зв'язані з собою особливо: зима може не прийти, коли її не викликати; зерно може не прорости, якщо його до того не спонукати.

Виникає магія: колективний ритуал, скерований на певні взаємини людського гурту з природою. Разклад трупа є з'явище небезпечне для життя громади, і вона з смертю активно бореться, впливає на неї магічно, дбаючи і про свої гуртові інтереси (оборони живих від трупної зарази), і про інтереси вмерлого (забезпечення йому дальшого існування в нових умовах). Постає магічний ритуальний обряд, танець — дія колективу. Громадські лови відтворюється в певній церемонії на могилі найдотепнішого мис-

ливця. Ритуальний бенкет на могилі великого мисливця не минає і його: йому дають їжу й питво, йому дякують за допомогу, прохають і надалі допомогги. Коли первісна громада переходить поволі силою речей від полювання до скотарства і первісного хліборобства, міняється її економіка, виникають лишки, запаси, цебто створюються певні цінності. Так постає первісна культурна свідомість із процесу здобування засобів до життя в трудовому процесі (культура є сукупність цінностей, створених колективною працею, а природа є тільки сукупність речей). Нагромадження первісних цінностей, праця відокремлює людську громаду від природи. Відокремлюється від природи і людська свідомість. Ритуал складнішає і зростає в систему культу: звірів, рослин, родових предків. Первісний культ становлять два складники: магія (шаманство, знахарство, відьомство) та міт. Міт пояснює все, що виникає потреба пояснити. З мітів є перші спроби людини спостерігати певний зв'язок природних явищ. Мітична творчість є перший крок розв'язати певні загадки природи. Мітологія не є джерело релігій, як шаманство й ритуал магічний, — вона є джерело первісного магічного наукового думання.

В поясненні джерел поезії богдановщина виявляється в тому, що не пояснюється походження трудових вигуків, цих перших ознак людської мови. Річ не в трудових вигуках, що їх ритмічність іще треба з'ясувати, а в виробничих процесах первісної людини, що створюють усі одміни поезії — мітичний, епічний й драматичний ґатунок, яких елементи виникають усюди від праці й співу, що її супроводить. Справа не в трудових вигуках, а в робітничому такті, який у зв'язку з характером праці визначає і зміст пісні. Крім трудових вигуків, другим корінням поезії вважає Богданов міт: „його значіння для суспільства цілком певне; це знов таки знаряддя організації в соціяльно-трудовому житті людей. Але ж мітологія є сама первісна форма поезії. Отже, за Богдановим, поезія корениться в поезії" (Вайнштайн. Цитована книжка, стор. 195 і далі). Таємниця самої мітології полягає в економіці, якої розвиток визначає розвій мітології, яка в світлі організаційного принципу Богданова не знаходить ніякого пояснення.

Життя скотовода спокійніше, упорядкованіше, ніж життя мисливця. Тим то ріст мітичного і релігійного елементу на пізніших стадіях розвою первісного мистецтва визначається появою матеріяльної забезпеченості, яка потребує ґарантії і викликає побоювання. Тут джерело орнамент, як знак магічної дії. Орнамент є магія, що має на меті притягти на свій бік духів. Виникає з нових відносин суспільних новий комплекс релігійних і мітичних уяв. „Тривалість економічного ритму, — каже Гаузенштайн, — зміцнюється метафізичним ритмом. Релігійна схематика й фантастика і її стистична умовність є „естетична надбудова в суспільстві,

що вперше опинилося віч-на-віч перед новими господарськими проблемами і приєдналося до нового способу виробництва, який, сприяючи ростучій залежності від неба і землі, визначає собою найраніші міти та релігійні уяви" (Вайнштайн, стор. 199). Не богданівська організаторська мітологія визначає одну з ідеологічних частин (надбудови), а матеріяльний спосіб виробництва.

III. Розвій релігії в окрему галузь з первісної єдиної магічної дії (де було споєно елементи релігії з первістками науки й мистецтва) пішов жвавіше з кінцем ловецьких мандрівок; з переходом від полювання до скотарства й хліборобства витворюються вже релігійні системи первісні. Виділення з родового гурту особи провідника-патріярха, потім військового ватажка і жерця-шамана, а ще далі витворення первісних суспільних верств — спричиняється до зміни людської свідомости, звернення уваги на окрему дужу одиницю, сильну владною своєю ролею в громаді.

Виникає віра в те, що, як і людська громада, все живе (власне саме те, що живе в очах первісної людини) має душу, яка думає, почуває, має воління, а від людини відміняється лише степінню і міццю. Це є так званий „анімізм" (від „аніма" — душа). З цього витворилося кілька релігійних систем. Спіритичні („спіритус" — дух) релігії походять од віри в духів, не зв'язаних з певним тілом. Це вже вищий щабель анімізму. Протилежний спіритизмові є фетишизм[1]): духи можуть бути в першій-ліпшій речі і цю річ почитується. Духи спіритичних релігій ще не є боги і не мають виразної індивідуальности. Це так звані демони. На цьому ґрунті виникають релігії так звані полідемонічні (скупчення багатьох демонів). Постають вони в наслідок об'єднання родів: родові демони теж скупчуються в одну релігійну систему. Об'єднання родів производить до об'єднання їхнього способу думання, їхніх уяв, до злиття родових культів. Коли родові божища подібні в різних родів, то їх ототожнюється; коли ж вони одмінні, то їх збирається до гурту, виникає так званий політеїзм (скупчення багатьох богів із виразнішою індивідуальністю). Політеїзм є вищий щабель полідемонізму. Дідько створив бога! Поволі релігійна свідомість стає людянішою — це так звана антропоморфізація — і моральнішою (злі духи, демони стають добрішими богами). В ці часи вже не твориться мітів (бо походження з'явищ пояснюється їхніми правдивими чинниками з переходом до логічного думання), але вони перетворюються на поетичні оповідання про богів, на казки і леґенди про старовину.

Зміст цих оповідань перше відбиває первісні людські уяви про природу, її стихійні з'явища, починаючи з календарних змін річ-

[1]) Слово „фетиш" португальського походження і вжито його від португальських мандрівників для означення побутового з'явища, заприкміченого в західнім узбережжі Африки серед муринів, які обожують і почитують різні матеріяльні речі. В літературі термін „фетишизм" виник у XVIII столітті.

них діб і спостережень небесних явищ. Зорі, місяць, сонце, вітер, грім діють у мітичній творчості, як живі істоти. Потім ці містичні дії з місяця та сонця переносяться на людей. Міт плутається з історичними фактами, а історичні факти переховуються на тлі мітів.

IV. Отже, кажучи про первісне мистецтво слова, годі відділити його від первісної релігії. Так само доводиться говорити і про джерела образотворчого мистецтва, бо й воно зв'язане з розвоєм художнього слова.

Коли первісна людина робила собі кам'яне знаряддя, обточуючи крем'я об скелю, то на скелі лишалися певні сліди, риси. Ці риси свідчать про те, що тут були люди. Риси промовляють, стають символами людини. Потім такі риси робиться навмисно. Вони стають певними засобами порозуміння людських громад. Це є початок, джерело людського письма.

Болото, що налипало де ніг первісної людини і фарбувало її тіло, спричинилося до зумисного фарбування. Фарби були на похваті: ягоди й коріння, що ними живилася людина, фарбували її обличчя так само, як і кольорова глина, що каляла ноги. Варто зламати гілку, приміром, вільхи, щоб незабаром на зломі позначився червоний колір.

Але таке фарбування тіла є нетривке. Щоб фарба глибше увійшла в тіло, треба зробити розріз шкіри і туди влити фарбу. Це є татуїровка. Ця відзнака конче потрібна в громаді, розділеній на верстви. Як це сталося?

Мандрівні гурти людей, боронячися від ворогів, або підлягали їм, або підбивали собі під ноги тубільців захоплених країн. У цих війнах зростає роля ватажків і їхніх прибічників — виникає військова каста. З голів родин у наслідок розподілу праці виникла привілейована верства жерців і володарів, а третій стан була решта громади. У первіснім суспільстві коренився вже й зародок четвертого стану — раби. Вони постали з чужинців - полонеників і впокорених тубільців забратого краю. Поволі цей поділ на касти вкореняється в суспільній свідомості, як світовий лад, аж поки виникає уява про можливість переходу з касти в касту. Владущі касти створюють складну систему заборони так зване табу. Це полінезійське слово означає те, що вийняте з щоденного вжитку трудящих мас, нижчих каст, яко річ свята. Табу кладеться не на самі речі, а й на людей. Королі, жерці і члени шляхетних родин є табу, цебто їхня особа є недоторкана, свята. Їхне житло, їхня челядь, все їхнє добро теж табу, цебто їх ніхто не сміє чіпати. Зате особа табу вільна від усіх заборон. Пануюча меншість себе нічим не обмежує.

Соціяльне значіння різних оздоб є велике. Тільки владущі мають на це право. Рабів не татуїровано зовсім, а жінок, уже упокорених у кастовій громаді, татуїровано не цілком. Владарів татуїрують на цілім тілі, геть до язика. Це відбувається з певною

ритуальною дією. Татуїрування призвело до вивчення людського тіла, винайдення гармоній ліній, пропорцій частин. Так само й фетишизм сприяв розвоєві малювання й різьбярства. Перші фетиші були шкіряні, рогові, потім — золоті, металеві. Їх карбовано різним орнаментом.

Походить орнамент з первісного трудового процесу. З винайденням вогню і ганчарства (обмазувано глиною плетені кошики, а потім їхній зовнішній вигляд штучно надавано глиняним виробом), глина стає пластичним матеріялом, що в ньому наслідувано первісні дерев'яні форми (шкаралуща горіха, кора дині, гарбуза). Сліди руки на глині потім навмисно відтворювано, як і плетиво кошиків. Це й стало за основу орнаменту — імітація (наслідування) відбитків пальців руки, ноги. Слід людини є символ її. Він мав магічне значіння. Зробивши його, можна було штучними магічними вправами пошкодити чи допомогти людині. Магічне значіння має селянський звичай — ліпити з тіста жайворонків: цим викликається весну (хід думок такий: жайворонок — весна — орати — сіяти — хліб — добробут). Крашанки й писанки так само магічного походження: все це засоби сприяти розвиткові добробуту хліборобської громади. Скрізь позначає свій вплив економічний фактор. З господарської діяльности, з праці людської виникло мистецтво.

Праця є джерело цілої людської творчости.

Праця втворює певний лад, що сприяє роботі. Коли розмірено, в певному чергуванні, бити камінням по каменю, це легше руці, ніж бити безладно. Праця має певний робочий ритм, що сприяє процесові роботи й залежить од властивостей людського тіла.

Підчас праці людина допомагає собі певними робочими вигуками, пристосованими до певного трудового процесу. З праці виникла людська пісня. Перша людська пісня є пісня праці.

Перше знаряддя праці є каміння й надовбень. Камінням щось можна перебити, перетерти; надовбнем — змолоти, розтовкти. Вдари падають у певній черзі — або рівно, або з перебоями. Між кожним ударом — перерва. Коли вдаряти рівно (позначмо це рисою —), то два однакові вдари (— —) дають одну з форм старогрецької поезії — так званий „метр" (розмір) спондей. Якщо бити тричі: раз слабше, повільніше (—), але з притиском, наголосом, раз швидше (⏑) (позначмо це лежачою дужкою ⏑), то троїстий удар може бути рисами зображено так — ⏑ ⏑, або ⏑ — ⏑, або ⏑ ⏑ —.

Підчас праці так і буває, особливо: — ⏑ ⏑ (вдари молота), чи ⏑ ⏑ — (навпаки), чи однаково: — —. Якраз ці форми є т. зв. стопи старогрецької „метричної" системи співу. Вони звуться спондей (— —), дактиль (— ⏑ ⏑), анапест (⏑ ⏑ —). Щоб легше було запам'ятати, треба взяти такі слова, що мають відповідні наголошення: „твій день" буде спондей, „золото" — дактиль, „помело" — анапест. Двоскладова стопа з обома короткими,

ненаголошеними складами (⏑ ⏑) зветься пирихій. Це ритм удару. Ритм товчення може бути або в чергуванні довгого й короткого звуку (— ⏑), тоді це зветься „хорей", напр., море, або, навпаки, короткого й довгого, що зветься „ямб" (⏑ —), напр., гора. Ритм молочення дає складніші поєднання вдарів чи звуків (т. зв. „пеонічні" стопи тощо). Отже, стопа є поєднання наголошеного складу з одним чи двома й більше не наголошеними. Пеонічні стопи чотирискладові з одним наголосоми: коли він на першому — це перший пеон (— ⏑ ⏑ ⏑), коли на другому — другий пеон (⏑ — ⏑ ⏑) і т. д. Стопа є первісна ритмічна одиниця у вірші.

Отже поезію зродив робочий ритм у формі робочої пісні. Ціла людська діяльність у первісній громаді провадилася в супроводі пісні. Ця пісня була колективною дією.

З цієї колективної дії хорової й виникло мистецтво слова. Хорова дія первісного магічного обряду ловецького вже має всі первістки мистецтва.

В первісній хоровій дії обрядовій „поезія" становить поєднання ритмованих рухів із піснею, музикою (ударних інструментів) і елементами слова: радісними, гнівними вигуками чи вигуками болю. Перше — поезія ще майже без слова. Поволі виникають слова — образосимволи реальних речень, які означають те ж, що й риси на скелях. Символічна мова також магічна, як і людський слід на землі чи на камені. Слово — означення людини; словом можна так само магічно впливати на людину, як і рисованим, мальованим чи різьбленим символом. Слово є водночас з'явище музичне (звук) і пластичне-зорове (образ) і магічне (символ), безобразно, як вигук, вилив почуття (тоді це орнаментація образно-мальовничої мови, як от приспів у пісні). Поезія зароджується як трудова пісня і шлях од співця до поета дуже довгий.

В науці про літературу багато зробив для з'ясування цього шляху А. Веселовський. Перша його заслуга полягає в тому, що Веселовський не обмежився описом літературних фактів, а дбав про з'ясування поетичних форм чинниками позаестетичного кшталту. Він стежив, як змінюється побут і ідеали котроїсь доби з переходом до нових життьових умов, як змінюються разом із світоглядом та ідеалами життя зміст поезії, а разом з ним і її форми, наприклад: „Буржуазний напрямок, вступаючи в одідичення літературних форм, вироблених церквою і февдалізмом, приймає їх, але перетворює зміст відповідно своєму духові, своїм поглядам" (А. Н. Веселовский. Всеобщая литература, литогр. курс, 1878—79, стор. 164).

Простежив Веселовський вплив на італійську поезію і мову літератури Провансу й Франції — тії штовчки, що без них не можуть інтенсивно розвиватися національна мова та література. Значіння впливу на національні літератури сусідніх літератур уперше підкреслив Веселовський, не забувши зазначити внутрішні умови,

які коріняться в формах суспільного побуту котроїсь країни і впливають на літературний процес її.

Дальший розвій літературознавства прийшов до визначення властивого літературного стилю. Це є єдність усіх компонентів, що становлять літературний твір чи то суму літературних творів. Ці компоненти є складові частини так психоідеологічні (тематика, образи тощо), як і технологічні (гатунки літературні, мова тощо). Отже це є органічна єдність форми і змісту.

Бухарін визначає стиль не тільки як зовнішню форму, але й як належні сюди символи, певний зміст.

Мистецтво в кожну певну добу має особливий „стиль", цебто особливий характер, висловлений в особливих формах. Ці особливі форми відповідають особливому змістові, а цей зміст — певній ідеології, ця ідеологія — певній психології (Бухарін).

Йофе каже: „В стилі марксист знаходить те соціологічне узагальнення, де технологію зіллято з ідеологією". Навіть і не марксисти - літературознавці нині приходять тут до згоди з марксівцями. Наприклад, О. Білецький каже: „Художній стиль визначається від відповідного світогляду" („Русский романтизм").

Тільки в „Червоному Шляху" в рецензії В. Державина (№ 3 за 1928 рік, стор. 154 — 156) подибуємо таке: „Під літературним стилем звичайно розуміють щось належне до художнього оформлення літературного твору, а не до його ідейного змісту і, тим більше, не до загального світогляду автора". Певне, ця рецензія з такими твердженнями, що цілком заперечують марксизм, опинилася в „Ч. Ш." випадково.

V. Перше виділяється пісня з обрядової дії, потім із хору виділяється соліст - заспівувач. Поволі спів розгалужується: голосіння — перший вилив колективного й особистого почуття; водночас (у громаді суцільній) стає в поділеній на верстви громаді, де особа людська виділилася, вже виливом особистого ліричного почування. Ще цей особистий спів супроводиться ліричною грою (грою на лірі чи бандурі). Потім просто співається і проказується.

Хор поділяється на два хори: дівочий і парубочий, що перегукуються. З цього співного перегукування виникає так званий діялог (розмова двох осіб), як із заспіву виникає монолог (промова - розповідь). Діялог і монолог лишаються в театральній дії. Монологічна розповідь є джерело так званого епосу — прозового оповідання, мітичної творчости на перших щаблях розвою. На початку людської культури було не слово, а діло.

Пісня складається з слова і мелодії. Слово залишає свою музичну „вокальну" вдачу в народніх масах: тут живе мова співана і мова казана. Особливості пісенного ладу переноситься і на цю народню творчість. Перегукування двох хорів (так званий амебейний спів), як було вже зазначено, переходить у діялог живої мови, пісенний приспів переходить у повторення казаної мови —

в казках тощо, підхоплення якогось пісенного уривку залишається в так званій анафорі (словесні повтори в казаній, а потім і в писаній мові); відповіді одного хору другому залишаються в народній творчості в так званому паралелізмі (коли з'явища природні добираються як паралелі до з'явищ людського життя: „ясна зіронька вийшла, усе поле освітила, — дівчина вийшла, козака звеселила").

В живій мові повсякчас живе і не вмирає музична стихія слова: інтонація, ритм, рима (звукомова), певний добір слів з відповідним чергуванням голосівок, шелестівок (так звана інструментовка слова). В казковій мові, як і в пісні, є постійні початки і кінці, є певний спосіб будування речення, періоду, поєднання слів.

Пісенна творчість є творчість колективна: вона потребує хорового виконання, в ньому вона повсякчас твориться і змінюється. Колектив, який живе піснею, не поділяється на митця — співця і юрбу — пасивного споживача. Це є організована громада, в якій хор і окремий виконавець-соліст тільки поділяють свої функції, свою роботу у виконанні спільної, єдиної хорової дії.

Помалу співець обертається у фахівця своєї справи, і простежити цей шлях од співця до поета треба по різних історичних добах.

VI. Пісенна творчість розгалузилася на три кшталти: 1) зміна річних діб утворила пісні, зв'язані з календарем, з святами первісного культу; 2) поза культовими піснями залишалися пісні праці, робочі пісні, військові (маршеві), гімнастичні; 3) напівобрядні були похоронні пісні, весільні, ловецькі; вони становили й частину самого обряду.

Обряд ускладнявся, хор, розподілений на різні організовані частини, дав можливість розвою цих частин. Хорова пісня виконується частинами: один півхор співає так звану строфу, другий півхор відповідає співом антистрофи і цілий хор співає кінцівку пісні — так званий епод. У місцях найбільшого виливу почуття, в ліричних партіях, співає соло заспівувач (плач про недолю героя). Отже, з хору виділився окремий співець, провідник хору, заспівувач — так званий корифей: він подає текст пісні речитативом (співомовою) або сольним співом. Цей співець виспівує почуття родового гурту, є виразник колективної душі, гуртового „я" цілого роду. Така первісна форма ліризму.

В грецькій трагедії хор загалом відограє ліричну ролю. Первісний ліризм є ліризм груповий: виконавці ліричної партії пісенної протиставляють свою громаду іншій громаді — родовій чи племінній. Цей лірізм є виявом не особистого почуття, а родовоплемінної самосвідомости, яка панувала над психікою осіб.

Дальший щабель розвою ліризму — вилив почуття державної і станової самосвідомости.

Державна організація виникає на основі розгалуженого на верстви суспільства, що має владущу групу на чолі з володарем.

Пісня оспівує свого володаря; співці дружинної верстви виявляють нову свідомість дужої владущої особи, яка почуває свою силу в громаді. Пісня поволі позбувається розповідного (епічного) елементу, стає емоційною, має на меті викликати передовсім афект. Оповідання ще лишається, але співець дбає викликати певні симпатії, скерувати в певному напрямі гуртову відразу глумом, сатирою. На цьому щаблі співець стає поетом. Це вже не заспівувач, а виключно соліст, що йому, може, ще підспівує зібрана громада слухачів. Форма такої поезії ще цілком зберігає пісенний лад, розмір: амебейний спів з питаннями та відповідями, анафорами (повтори окремих частин), строфою, приспівом (лишок останнього вірша, що його підхоплював хор).

Поза співом ліризм починається з так званого голосіння (його виконувано співомовою) за вмерлим. Ліроепічна пісня, так звана кантилена, виявляє колективний суб'єктивізм первісних громад. Така пісня є вираз колективної особи, її душі. Весільний ритуал є ще поєднанням епічних та ліричних елементів.

На тлі гуртового ліризму поволі виділяється особа виконавця і творця групової поезії культурних груп станового суспільства (пануючих станів).

Хорова лірика Греції створила похоронну пісню, виконувану в супроводі гри на сопілці — елегію („елегос" — сопілка), що з неї поети згодом витворили певну поетичну форму для вислову сумного настрою, а згодом в Елладі вона стала певною формою — поєднанням пентаметра з гекзаметром — особливих розмірів незалежно від змісту.

Поширення з Еллади культури в Малу Азію та на острови Архіпелагу, де влада була в руках дужих царків, призводить до зросту поезії дружинної, осередком якої є виспівування аристократії й володаря. Поет стає співцем політичної боротьби аристократії й демократії, утворює політичну, партійну пісню. На цьому щаблю розвою суспільна боротьба в поділеній на кляси громаді створює особливу форму ліризму. Поет висловлює почуття певної групи, оспівує її політичний ідеал, її культурні звички, смаки і водночас висміює, паплюжить політичних ворогів. Ліризм висловлює кодекс групової свідомости станового суспільства, і поет не виділяється з свого станового гурту, а навпаки — здобуває славу за оспівування цього гурту, за осуд зради партії. За зраду аристократії, наприклад, поет Архілох з моральним обуренням таврує ворога: „Геть тебе з поміж шляхетних!" Грецька лірика сатирична була так звана ямбічна (лайлива, що картає, б'є сатирою). Згодом слово „ямб" втратило свій первісний зміст і визначало тільки певну форму вірша — метр. Античний ліризм є цілком груповий, а не особистий. Навіть найвидатніші поетичні постаті, як Алкей і Сапфо, тільки виспівують почуття свого культурного гурту: почуття кохання і нововитворене почуття природи. Свідомість поета росте, він почуває свою силу, усвідомлює свій вплив, особливо з того

часу, коли за пісню платять, як писав поет Вакхілід. З цього часу поети починають цікавитися своєю особою, відбивати її в своїх поезіях — виникає біографія (життєпис). З-поміж поетів виділяються поетичні співці (Архілох), поети-політики і водночас співці вина, краси й кохання (Алкей), співці краси й кохання виключно (Сапфо). Такі мотиви відповідали потребам тієї безжурної верхньої культурної плівки, для якої створювано подібну поезію.

Поширення в Малій Азії грецької культури в так звану Олександрійську добу (за часів Олександра Македонського) було власне згасанням елінської культури, звироднінням її в еліністичну, яка використовувала тільки мертві форми старої Еллади. В цю добу, замість глибокого ліризму виникають салонові пісні, де виключну увагу віддано гарній і складній формі. Поет Анакреонт оспівує кохання, але кохання мінливе, скоробіжне; оспівує побратимство, але позверхове, богів — але вже без віри в них. Головна тема анакреонтичних пісень є вино, кохання, безжурність — почуття, властиві дозвільній верстві. Поезія цілком відірвалася від життя мас, втратила живе почуття, пішла в майстерність, віртуозну обробку слова. Поет потребував не живого почування, а знання, освіти. Аристократія бажала вченої, вибагливої поезії, кучерявої, зрозумілої тільки для небагатьох. Виникає штучність, утворюються особливі поетичні форми: пастораль, де природа і пастухи нереальні, утворені поетом. Проголошується гасло втечі з міста до природи, пишеться ідилії. Ідилія, викликана втомою од міського життя, знову вертається до міста в формі еклоги — ідилічної розмови кількох осіб у пастушій обстанові на різні актуальні теми. Ці всі епічні форми пересякнуто особливим ліризмом. Всі ці ідилії та пасторалі далекі од реального життя народу та селянства, були власне стилізацією простого життя — чабанів і природи. Це був витвір фантазії поета для задоволення смаку культурної групи дозвільних аристократів. Для цієї штучної поезії форма має головне значіння, і поет є майстер форми, ремісник, що повинен розважати своїм мистецтвом цих дозвільних людей.

Грецька культура вплинула на римську. Оди Горація, твори Катула, Тібула, Проперція, пісні кохання Овідія висловлюють ліризм патриціянської касти. Епіграми Марціяла та інших поетів-спеціялістів зрозумілі і близькі лише аристократії.

Поява в римській імперії християнства спричинилася до нового вибуху пригаслого було релігійного почуття. Варвари охоче слухали науку, що люди є не тільки римські громадяни і що немає ні еліна, ні іудея. Виникають церковні пісні, релігійні гимни.

Римське суспільство варваризується в середніх верствах: римляни, франки, ґоти, бургунди, вандали мішаються з германцями, і всі ці елементи дають римській культурі своїх представників. Виникає і росте християнська мітологія, утворюється нове суспільство середньовічне,— виникає його лірика. Клірики-поети мають надхнення в співах до святих, їхню уяву турбує образ „не-

чистої сили", і все це знаходить вияв у християнській гімнології. Поруч із поезією релігійною в середні віки виникає поезія лицарська.

Лицар — слуга свого сюзерена, співає сірвенти („сірвент" — слуга), канцони (любовні пісні), альби (досвітні пісні), серени (вечірні пісні). Лицарська культура перше розквітла на ґрунті Ґаллії, в римській провінції Провансі, у приморських містах, де буяла жвава торговельна діяльність. Тут поширився культ Мадонни, тут витворився погляд на жінку в двірських колах, як на господиню, а на лицаря — як на її слугу. Виникає куртуазна поезія (гречна). Особа лицаря відбилася в ліриці кохання — лицар оспівує своє почуття замилування до пані свого серця: стосунки господаря-феодала і слуги-васала переноситься на це кохання лицаря й дами. Це лірика станова, групова, а не особиста — оспівуються загальні лицарські чесноти, загальний образ лицарської дами. Така поезія провансальських трубадурів (серед трубадурів було: п'ять королів, два князі, десять графів, п'ять маркграфів, шість баронів, дев'ять власників замків, двадцять дев'ять простих лицарів, шістнадцять міщан, п'ять писарів, двадцять один жонглер, співець-професіонал. Такий склад трубадурів є прикладом класової асиміляції аристократією інших верств). Німецька досвітня пісня альба — гімн пристрасти. Німецький міннезанґ у першу добу теж є спів реального кохання і лише в другу добу — ідеального.

Поєднання германського населення з римським і поява романських народів спричиняється до утворення нових форм ліричної поезії. Романські мови створюються в такій послідовності: в IX столітті — французька вже має літературні пам'ятки, в X провансальська. Ознаки італійської мови виникають лише в XI столітті.

Історія ліризму виявляє станову еволюцію почуття за середніх віків: безпосереднє почуття ускладняється в цю добу ідеалізованим „головним" коханням, що в ньому інколи позначається живе почуття. Поети-містики заколисують себе реальними чуттєвими образами, надаючи їм духового сенсу. Шаблони лицарської лірики оточено фіктивною, нереальною дійсністю, оздоблено фантастикою — це іконографія, а не реальна уява.

Антична поезія не знала рими, тільки — ритм. Старі греки відчували довгі й короткі склади, германці і слов'яни — чергування наголосів. Германці орудували алітераціями (шелестівками), що виділяли початок віршів, який звучав однаково.

Рима виникла в латинській літературній мові, що перейняла форму грецького вірша. Коли відчуття довгих і коротких звуків втратилося, розвиток віршу пішов двома шляхами: 1) за старою традицією писано вірші з наголосами на довгих складах; 2) писано вірші з певною кількістю складів із підкресленням кінця віршу через об'єднання з кінцем другого за чергою віршу. Вірш

набув певного опертя в кінцівці. Кінці віршів звучать однаково в двох сусідніх рядках, оце і є поява рими. Крім того, вірш виразно поділяється тепер на частини у вимові (цезура) — на певному місці (перші вірші будовано з восьми складів і з римою; такими віршами написано церковні пісні — секвенції латиною вже в V — VI ст.; згодом цезура припадає після четвертого складу в десятискладовому вірші і після шостого складу в дванадцятискладовому).

В романських мовах така форма прищепилася з церковних віршів і в віршах на вільні, нерелігійні теми. Рима спрощувала писання віршів, усуваючи потребу добирати наголоси, які зробилися постійними в романських мовах. Замість повної рими, перше задовольнялися простим асонансом (співзвуччям не цілого складу, а лише самих голосівок: камінь — пада). З XVI століття асонанси заміняється чистою римою. Провансальська лірика збудована вже виключно на римі.

Вплив романської лірики на германську позначився на формі і на змісті. В слов'янських мовах рима виникає пізніш, і ще в Шевченка рясненько асонансів та алітерацій. Рима є спадщина середньовіччя. Останнім часом вона викликає заперечення, виникає потяг до відродження асонансів та алітерацій за доби декадансу буржуазної лірики (звиродніння). Коли на арену історії прийшла буржуазія, в поезії це позначилося вибухом ліризму. Буржуазія є кляса з найбільш розвиненим почуттям індивідуальности: самосвідомість цієї кляси є індивідуалізм — наслідок конкуренції осіб, боротьби особистих егоїзмів, що виникає в добу торговельного капіталізму.

Лицарська лірика вичерпалася в переспівах, поезія переходить у руки нової кляси. Вже серед трубадурів були асимільовані буржуа. Їх була більшість серед мандрівних співців середньовіччя. Культурна частина буржуазії переймала лицарську гречність (куртуазію) мимо клясової зненависти своєї до феодалів. Але буржуазія була ближче до народу, мала зв'язок з піснею, яка мала певне місце в побуті буржуазної родини. Торговельна буржуазія, оволодівши поезією середньовіччя, організовує поетичну продукцію на свій копил: по містах утворюється пісенні цехи, поетичні асоціяції нарівні з торговельними та ремісничими. Цехова поетична наука культивує певні ліричні типи, філігранну ковку слів, віртуозне плетиво рим. Виникають складні поетичні форми в Італії.

Італійська лірика перебудовує канцону, збудовану триядою на сонет. Пишуть терцинами (три вірші), октавами („окто" — вісім), мадригалі („мадрія" — отара), секстини (шість віршів).

Лицарська поезія в Німеччині ще жевріє як учена забава для вправ на віртуозність форми: сперечаються за слова, вирази (чи краще писати „вайб", чи „фрау" тощо). Форма, тонко вдосконалена, не відповідає плиткому змістові, убогому на думки та живе

почуття. У Франції тільки Вільон — дужий лірик, представник міського шумовиння, свідомий нікчемности своєї особи супроти владущих.

Перші буржуазні лірики були гуманісти. Ґрунт для них підготувала італійська (сіцілійська) школа, яка була луною провансальської. Перенесена в Тоскану, сіцілійська лірика знаходить новий ґрунт у народній пісні і в ще живих традиціях римської культури. Ці всі чинники підготували появу поезії Данта і Петрарки — останніх поетів февдального світу і перших ліриків буржуазії. Образ дантової Беатріче вже не просто образ дами серця, а цілком реальна постать, але ще більш реальний образ Лаури. Ці живі постаті зогріто ліризмом „нового життя", нової верстви. Гуманістам була властива віра в могутність особи. Проти християнства вони озброїлися клясиками (Платон, стоїки, епікурійці). В основі їхнього світогляду є воля, розум і знання. Незломність особи виявляється в пересвідченні, що нещастя гартують людину в боротьбі. Визволення особи і протест проти середньовічного аскетизму позначилися в цинізмі, ба навіть розпусті часів раннього Ренесансу. Люди Ренесансу — жорстокі егоїсти, що з цинізмом знищують своїх конкурентів, експлоатують слабших од себе. Ідеальним типом людини Відродження був уславлений від Макіявеллі освічений знавець мистецтва, але розпутний і злочинний Чезоре Борджа. Відомий мистець Бенвенуто Челіні — теж типова людина Ренесансу: він убив свого учня Луїджі, куртизанку Пантезілею, свого ворога Помпея, кількох корчмарів, шляхтичів і міщан. Як різьбяр, Челіні створив великі шедеври. Культ насолоди і призирство до юрби, наслідування античних форм у літературі — такі властивості Відродження.

Розвиток буржуазної лірики від гуманізму та доби Відродження до так званого псевдоклясицизму і романтизму є шлях розвою особистого почуття. Самосвідомість буржуазії від Леонардо да-Вінчі та Ульріха фон-Гутена іде до Декарта, Берклі, Канта, Штірнера і свого вершка досягає у філософії Ніцше. В літературі останнє слово буржуазної культури промовив Моріс Барес: „Наші звичаї, наша релігія, наше національне почуття — все це зруйновано. Ми не можемо запозичити від них правил для життя. І, не чекаючи цього часу, коли наші вчителі встановлять для нас певні істини, ми мусимо дотримуватися одинокої реальности — нашого „я"·

Лірика романтиків позначилася відродженням народньої пісні (чотирискладова строфа і приспів). Лірика Ґете знає такі форми, як ода, епіграма, сонет та елегія (елегічні двовірші). Романтична лірика особливо прищепилася в слов'янських народів, була від них використана підчас організації національного самопочуття модерних народів. Реалізм спричинився до лірики філософської, позитивної. А наприкінці доби промислового капіталізму виникає

занепадна лірика буржуазії, відроджується в особливих формах стара романтика — символізм та алегоризм середньовіччя.

За доби декаданса лірика сягає великої віртуозности, вірш удосконалюється, і на це вдосконалення витрачається багато сил; виникає знов штучна лірична поезія, як звичайно за часів занепаду. Про цю епоху Овсяніко-Куліковський писав: „Здається, в „словесній ліриці" сила і якість ліричних емоцій не завжди відповідає досконалості форми, інакше кажучи, „словесної зброї" лірики — ритмічних сил мови, дисциплінованих віршуванням. Давно відомо, що треба відрізняти поета од віршописця. До цього я додам, що часом навіть справжньому, визнаному поетові наука віршування заважає знаходити і висловлювати своє надхнення. Він легше знайшов би і краще б його висловив, якби не був з нього такий віртуоз-версифікатор".

VII. З тотемної доби виходить і поезія епічна. Найбільші епопеї коріняться своїми традиціями ще в родовій добі. Довелося б повторювати і з приводу розвою епосу все те, що говорилося в огляді історії ліризму. Епічні герої мають зв'язок з певними тотемними звірами: наприклад, Лоенґрін має за тотем лебедя. Улюблений у німецькій епічній традиції тотем є вовк, який фігурує в поемі про Вольфдітриха. В основі епоса є мотив про походження роду чи плем'я, починаючи від первісних форм шлюбу, від так званого левірату (перехід жінки од старшого брата до молодшого). Схематизований мотив можна уявити так: зла жінка (за поліґамії — одна з жінок, за моноґамії — мачуха, свекруха) переслідує другу жінку. Схематично це можна виявити в формулі а+б. Це є найпростіший вияв епічної розповіді, так званий м о т и в. Поєднання подібних мотивів, схематизований мотив є с ю ж е т, що може бути більш чи менш складний. Мотив переслідування однієї жінки другою може набути такої сюжетної схеми: $а+б+б_1+б_2+\ldots$

Шлях розвитку епосу є власне історія переходу од міту, обряду до казки, епічного переказу великої епопеї, новелі та роману. Сюжет утворюється в певну добу з нового побуту. Епічна розповідь росте в напрямі од первісного примітивного мотиву до сюжетного скупчення мотивів і од голої сюжетної схеми, як суми мотивів, до певного оповідального жанру (ґатунку). В основі епічних переказів лежать реальні взаємини певного суспільства. Наприклад, леґенда про арґонавтів, мітичних героїв, що вирушили на кораблі „Арґо" в невідому казкову країну Колхіду по золоте руно, яке вони здобули за допомогою Медеї — дочки колхідського царя. Щоб оволодіти золотим руном, довелося арґонавтам перебороти великі труднощі, довершити цілу низку героїчних звитяг.

В основі цієї леґенди, на думку поетів, є символізація одвічного потягу людства до сонця, до недосяжного, до істини, добра і краси. Але в дійсності основою леґенди є такий реальний факт: в Грузії, куди їздили леґендарні арґонавти, взиваючи її Колхідою, був дійсно золотий пісок, який здобували, промиваючи його й

перепускаючи через овечу вовну. Золоті крупинки залишалися на вовні, і, таким чином, вона оберталася дійсно в золоте руно. Очевидно, в стародавній Елладі були насправді якісь фактичні відомості про золоті поклади і про спосіб їх добування.

Культура металів, крім леґенди про аргонавтів, створила ще другу перлину в німецькому епосі — леґенду про золото Райна, метали, які перевозилися по Райну або через Масілію (Марсель) за допомогою фінікіян або з берегів Дунаю. Географія німецького епосу має під собою також реальний ґрунт. Улюбленець німецького епосу Зігфрід — з професії коваль і кує славетний меч. Розвиток епосу од первісних леґенд переходить усі ці щаблі історичні, що й розвиток ліризму. За часів утворення великих держав епос скупчується довкола великих володарів (Карла Великого, Володимира Великого тощо) або їхніх найславетніших васалів (пісня про Роланда). Великі епопеї є об'єднання цілих епічних циклів, часом зроблені досить пізно, як збірка фінського збирача пісень Ленрута — „Калевваля". Ленрут знайшов плян цієї фінської епопеї в самих піснях, так само як і сюжет і всі формальні властивості. Навіть віршову форму (розмір і алітерації) „Калевалі" залишено Ленрутом просто з фінських пісень. Щось подібне хотів зробити з українських дум Куліш, почавши писати епопею „Україна", але це вже була спроба запізніла.

Епос починається казкою, биліною, фінською руною, старонімецькою епічною піснею, скандинавськими піснями, ісляндськими заґами, народніми балядними піснями, еспанськими романсами, а в слов'янській пісенній творчості вславилися сербські пісні, українські думи й биліни. Епічна форма не конче віршова. Поруч іде прозова розповідь — оповідання, анекдота (у Німеччині так званий ш в а н к), леґенда. Від окремих казок, анекдот, леґенд з часом помічається перехід до скупчення в цілі цикли, зводи, народні епопеї.

Загалом епічна творчість дає такі основні форми: 1) байка, 2) ідилія, 3) баляда, 4) романс, 5) поема, 6) епопея, 7) новеля, 8) роман. Ця остання форма вже виходить за межі епосу, становить особливий ґатунок.

VIII. Слово „драма" — свідчить про культове походження цієї поетичної форми: так звалися церемонії, коли жерці розповідали громаді різні міти про бога. Драма є дія і може визначати і трагедію, і комедію.

Трагедія („трагос" — цап; „оде" — пісня) походить од хорової ритуальної пісні, зв'язаної з драматичною дією на шану Вакха з офірою цапа. Основа драми також коріниться в тотемній добі, у мисливському побуті, коли життя і звичаї звірів наслідувано в певних забавках — пантомімах, що в них уживано відповідні звірячі машкари. У чабанських народів у забавках наслідувано життя і звички худоби, а в хліборобських — працю на ріллі: засів, молотіння, виноградарство й інші роботи для обробки рослин.

Первісна грецька драма, цілком природно, в основі мала звіра, який найбільше заважив у господарському житті греків. А це був цап, зображений в подобі бога Діоніса. Поволі зв'язок грецької драми з святом Діоніса слабшає і цілком зникає в творах Еврипіда.

В середні віки драма на послузі у церкви (містерії тощо). До середньовічної драми наближається еспанський театр Лопе-де-Вега і його школи. В наступну добу розквіт драми в Англії — театр Шекспіра. У Франції потужна драма псевдоклясична дає таких письменників, як Корнель та Расін. В Німеччині Шіллер і Ґете роблять великий вклад у світову літературу своїми драматичними творами. Після клясичного театру та романтичних п'єс Шіллера великий переворот у драмі робить Гюґо п'єсою „Ернані", яка зліквідувала у Франції псевдоклясичну драму. Нова буржуазна драма починається з Гавптмана, і, нарешті, Ібсен сягає вершка буржуазної драматургії. Розвиток буржуазного театру іде од театру великих пристрастів до театру просто пристрастів, потім — великих почуттів і, зрештою, здрібнів до театру „настроїв" та „переживань".

IX. З побіжного огляду розвитку лірики, епосу і драми видко, що розглядати літературні форми за галузями, за жанрами (ґатунками) — неможливо: силою речей доводиться спостерігати не еволюцію певних літературних ґатунків[1]), а їхню появу, розвиток і загибіль, після чого, часом під тою самою назвою, виникає зовсім інша форма, також відбуває діялектику свого розвою і т. д. На протязі історії людства те саме означення в кожну епоху набирає зовсім іншого змісту, і це примушує розглядати літературні форми тільки в межах певної історичної доби, з якою вони органічно зв'язані, яка їх створила.

У марксистському літературознавстві прищепилася з ініціятиви Фріче періодизація історії літератури за економічними добами, що прийнято і в кількох авторів української радянської літератури. Питання періодизації вимагає окремої проробки на матеріялі української літератури. Поки українська література не опрацьована в низці марксівських монографій і тому не має можливости на конкретному науково-перевіреному матеріялі збудувати дійсно наукову, яка відповідає цілій складності життя українського художнього слова, періодизацію української літератури. Як робочу схему періодизації ми запровадили таку: 1) доба родового побуту, 2) доба раннього февдалізму, 3) доба середньовіччя, 4) доба торговельного капіталізму, 5) доба промислового капіталізму, 6) доба фінансового капіталізму або імперіялізму. Літературний матеріял в межах кожної доби розглядається в освітленні діялектичного матеріялізму, що його найкращим методологом-фундатором у галузі літератури був Плеханов. Ця

[1]) Про ґатунок або жанр — див. „Літературна Газета", 1927, № 6, Б. Якубський: „До еволюції літературних жанрів".

схема заперечується (Шумський, Сухіно-Хоменко, Юринець,), але стан науки про українську літературу не припускає покищо зміни схеми. Відповідаючи Шумському, т. Хвиля казав: „Далі, відносно розподілу української літератури. Я хотів би, щоб т. Шумський в своїй статті, в офіціяльній заяві, сказав би, що в історії нашої української літератури не було періоду дворянської, дрібнобуржуазної і такої літератури, яка являється передвісником жовтневої літератури“ („Будівництво радянської України“, вип. I, стор. 114).

X. Література є мистецтво художнього слова, що нині, в епоху імперіялізму, в Европі є в стані занепаду, а в країні пролетарської диктатури — в стані витворення нового стилю, що його створить наша доба.

ЗАВДАННЯ № 1

МАРКСИСТСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Мета завдання — опанувати марксівську методу з'ясування мистецтва, його походження й розвою та громадської функції загалом і окремо літературної його галузі. Найперше ознайомлення з марксівською методою є переказ клясичних висловлень з цього приводу фундаторів марксизму та кращих його теоретиків.

1. МАРКСИЗМ І МИСТЕЦТВО

а) Основне мистецьке розуміння є краса.
Походження цього розуміння. „Введение“. Стор. 87 — 88; 103, 51 (біологія і соціологія). Столпнер. Стор. 1 — 16; 47 — 49 (праця і гра).
б) Визначення мистецтва й походження. Столпнер. Стор. 18—41.
в) Ленін про функцію мистецтва. „Пролетаріят і література“. Стор. 17.
г) Мистецька насолода. Гол. Стор. 12 — 32. Столпнер. Стор. 52 — 53.
ґ) Тенденція. „Введение“. Стор. 128. Столпнер. Стор. 94 — 95.
д) Форма і зміст (перше клясичне визначення). „Введение“. Стор,136 — 137, 139, 142. Гол. Стор. 58 — 61. Столпнер. Стор. 109 — 120.
е) Трагічне й комічне. „Введение“. Стор. 128 — 133.
є) Естетика Гегеля, Кодекс Белінського. „Введение“. Стор. 137 — 144.
ж) Закон антитези й закон наслідування. „Введение“. Стор. 133 — 136. Юринець. „Молодняк“, № 5, 1926 р.
з) Стиль. „Введение“. Стор. 16. Фріче. Стор. 94—110. Столпнер. Стор. 151—153 (зв'язок з сусп. життям). Стор. 181 — 192 (стиль і кляси), 198 — 201 (клясова психологія). Гол. стор. 44 — 46, 388 — 398 (стиль соц. суспільства).
и) Пролетаріят і література. „Введение“. Стор. 50, 210 — 215, 221. Розанов. Стор. 23 — 25.

2. ЛІТЕРАТУРА

а) Джерела худ. слова. Роз. Стор. 51 — 77. Гол. Стор. 46 — 57.
б) Тотемізм, синкретизм, слово. Од співця до поета. „Нарис“. Стор. 1 — 27.
в) Лірика, епос, драма. „Нарис“. Стор. 183 — 187, 196 — 209, 165 — 183.
г) Періодизація літератури. Рабоч. книга по лит. рабоч. библ. по лит.

КОНТРОЛЬНІ ПИТАННЯ

1) Що таке мистецтво (його визначення, походження, функція суспільна).
2) Що таке література (її походження, розгалуження, доби розвитку).
3) Плеханов як методолог літератури.

Примітка. „Введение в изучение искусства і литературы" — Десницкого, Столпнер — Столпнер і Юшкевич — „Искусство и литература в марксистском освещении"[1]). Гол.- Голубов і др. Марксистская хрестоматия по литературе.

[1]) Рецензенти першого видання цього конспекту закидали як основну хибу — хаотичність, розкиданість першого розділу. Тимчасом він побудований за пляном з христоматії Столпнера і Юшкевича, яка єдина була на харківському книжковому ринку та й досі залишається найзручнішою для групової проробки. Тому й у новому виданні залишено як основний допомічний підручник — Столпнера, і конспект небагато додає дещо з нових видань, що вийшли за той час. Так само розділ „Метода" побудовано за пляном книжки Яковлева (див. Балухатый. Теория литературы, стор. 43 — 44). Це популярний переказ Плеханова, хоч і не позбавлений хиб, але також найзручніший, найпридатніший з того, що є досі в окремих виданнях. Поява анотованої бібліографії „Теория литературы" Балухатого додає те, чого не вистачає цим основним підручникам.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

МЕТОДА

I. Буржуазні методи літературознавства.— II. Плеханов як методолог літератури.— III. Історія літератури і критика.— IV. Поет — суспільство.— V. Герой літературного твору.— VI. Форма і зміст у літературі. — VII. „Впливологія".— VIII. Закон диференціяції.— IX. База й надбудова.— X. Вплив твору на твір.—XI Аналіза художніх властивостей.— XII. Соціологічний еквівалент.— XIII. Висновки

I. Питання про методу літературознавства нині є дискусійне взагалі в науці про літературу і зокрема в марксистському вивченні літературних фактів. Різні теоретики пропонують силу способів підходу до вивчення літературних з'явищ. Є кілька таких кодексів. Найпопулярніший у Росії каталог літературної методології, складений від академіка Перетца. В ньому налічується одинадцять способів вивчення літературних фактів. Є другий каталог — німецького дослідника Меркера, що нараховує сім способів підходу до аналізи літературних творів.

Нині нема рації перераховувати й визначати всі ці „методи", бо власне це не методи, а тільки різні способи опису літературних з'явищ, а не пояснення. До того нині боротьба точиться між двома способами вивчення літератури, що з їх науковою методою є тільки один — марксівський. Отже, доведеться зупинитися лише на взаєминах з марксизмом у літературознавстві так званого „формалізму". Тепер марксизм може вважати боротьбу з формалізмом за скінчену і, роблячи підсумки, визнати деякі корисні елементи формальної аналізи літератури: цілу низку дуже важливих проблем в галузі літературної форми з'ясовано вже не формалізмом, формалізм перший підійшов до тих проблем.

В основі формальної методи є теорія розподілу мови на „поетичну" і „практичну" („Печать и Революция", 1923, кн. 7, стр. 58).

Ця теорія ґрунтується на певній філософській засаді, на цілком ідеалістичному погляді на мистецтво, як зовсім відтяте від життя виявлення людського духу, як спосіб вислову. Самий вислів є метою, а не засобом для митця. Теорія літератури, як „матеріялу" і „способу" (Балухатый, стор. 67; „Красная Новь",

1925, кн. 5) та теорія „учуднення“ („Печать и Революция“, 1927, кн. 8, стор. 84) — з цього вийшла практика формалістичного літературознавства, збудованого на цілковитому нігілізмі до ідейного змісту літератури (Могилянський. „Життя і Революція“, 1925, № 11, стор. 40; Лакіза. Письменник і критик, стор. 110; „На литературном посту“, 1927, № 21, стор. 7). Формализм вийшов з позитивізму. Він протиставив суб'єктивно-естетичним принципам руських символістів активну пропаґанду нібито об'єктивно-наукового ставлення до фактів — геть до зречення від філософії та психології, ба навіть естетики на філософському ґрунті. Але формалістичний позитивізм невдовзі виявив своє справжнє обличчя і то не тільки в правому крилі (Айхенбавм), а й у лівому (Жирмунський).

Для руських формалістів єдина конкретність є слово, і тільки слово. Отже, формалісти пішли походом на символізм з його дуалізмом в розумінні словесного образа. Теза Шкловського, що мистецтво є тільки спосіб чи сума способів,— ця теза цілковито спотворила наукове літературознавство, призвела до багатьох кардинальних помилок.

Медведєв визначає першу добу в розвитку руського формалізму в такий спосіб:

Наукова поетика повинна бути адекватна літературному рядові: формалізм об'єднується з футуризмом. Це відразу обмежило наукові обрії формалізму, зачинивши їх в колі футуристичної практики. Поза футуристичною практикою формальна теорія була цілком безпорадна.

Формалісти були не так наукова школа в літературознавстві, як бойова сектра з певною художньою програмою, скерованою на два фронти: проти символізму та реалізму. Основний стиль, спільний формалістам і футуристам, є стиль епатації (приголомшення) обивателя. Отже, за свій об'єкт ці дві дружні групи мали саме обивателя. Полемічний запал формалістів неприємно зафарбив цілу їхню дослідчу роботу, позбавивши її наукової об'єктивности (полемічна конструкція досліду).

Формалістичне специфікаторство ізолювало об'єкт досліду, відтяло його від живої єдности ідеологічного та історичного життя.

Розрив з життям призвів до цілковитого нігілізму з ідеологічним сенсом творчости. Формалісти стали перед стіною — проблемою речі. Проблема літературної будови, оголеної, спрощеної, спантеличеної вузькістю формалістичного світогляду — такий сумний наслідок хибної в основі принципової настановки.

Друга доба розвитку формалізму (1920 — 1921 у Росії) початок розгардіяшу серед формалістів, розподіл їх на правий і лівий фланг (кабінет і естрада). Виразніше виявляється не так позитивістичне заперечення філософії, як, навпаки, скристалізовується своєрідний формалістичний світогляд. Це вже була зрада (Жирмунський) первісному формалізмові.

Нарешті формалізм не витримує своєї ізоляції від суспільного життя, і починається низка спроб об'єднання формалізму з соціологічною наукою про літературу (форсоци: формалісти - соціологи). Формалісти в запалі полеміки заперечували вплив соціяльних факторів на літературу; коли ж цей запал минувся — почався відступ: визнається, приміром, значіння миколаївської цензури, економічних умов на розвиток літератури. Не заперечуючи впливу зовнішніх факторів на літературу, формалізм починає заперечувати тільки їхню істотність для літератури: зовнішній, мовляв, соціяльний фактор не може зробитися внутрішнім фактором самої літератури.

Далі запал формалістів, запал руїни і заперечення, спадає і починається спокійніша розробка окремих дрібних проблем літературної техніки. Тут доробок формалістів дав цінні наслідки щодо вивчення, так би мовити, „опору словесного матеріялу". Технологізм у літературознавстві саме й виявив потребу найповажнішого досліду літературного стилю. Але шукання стилістичних елементів призвело формалістів до цілковитого розпорошення: вони розгубилися серед величезної кількости найдрібніших формальних проблем (каталог формальних проблем — див. у моїй книзі „Організація жовтневої літератури", стор. 261—267). Таким чином, формалісти, як школа, власне зникли. Єдности не стало. Виникло стільки формалізмів,— за слушним виразом Медведєва,— скільки було самих формалістів. Нині у формалізмі відзначають чотири основні тенденції: 1) академізм, або потяг з'єднати суперечності й відмовитися від принципових питань (Жирмунський. Байрон і Пушкин, де бажання якнайповніш охопити матеріял призвело до неймовірного еклектизму, до найрізноманітніших методологічних настановок); 2) частковий поворот до психологічної та філософської аналізи літератури (останні праці Айхенбавма про Лермонтова та Ахматову; і тут є елементи, що не вкладаються в формалістичну тему — образ живої людини, конкретне життя душі, напруженість емоцій тощо); 3) збочення від ортодоксального формалізму в бік соціологічної методи (останні праці Томашевського та Якубинського); 4) залишки ортодоксального формалізму (Шкловський; але і він у новій праці про Толстого капітулює перед соціологією, розглядаючи зміни соціяльно-літературного середовища).

Формалізм виник у наслідок розкладу символізму, власне від тих його галузей, що взяли слово в основу своєї практики (футуризм; слово, як суму звучань, акмеїзм — слово, як пластичний образ).

В наші часи, коли література тяжить у цілому до суспільно-реалістичної маніри, до історичних ґатунків, соціяльної епопеї, ґрунт у формалізму провалюється під ногами. Цим і пояснюється розклад школи. Формалізм не має зв'язку з сучасністю і з радянською літературою в цілому. Він тепер окопався в ученому кабі-

неті, на катедрі. Він заполонив почасти ті кадри аспірантської молоді, що купчаться біля літературних катедр. Кінець формалізму є власне кінець нігілістичних тенденцій в науці про літературу, ліквідація позитивістичного ізолювання „літературного ряду". Нині вивчати стиль для стилю нудно — як каже Переверзєв: „Стиль лише тоді стає цікавий, коли за ним пізнаєш вдачу життьового осередку, що його породив" (В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя, 1926, стор. 45).

Соціологічне визначення футуризму — „Естетика рант'є, який не сіє і не жне, а в житницю збирає... Але чи слушно на цьому закінчити аналізу формалізму... Ні в якім разі... Формалізм у певний історичний момент виступає ще як ідеологія кваліфікованого технічного персоналу літературознавства, при чім ця ідеологія скерована одним кінцем проти февдалізму в естетиці, а другим — проти діялектико-матеріялістичного розуміння художности"... (Гросман-Рощин. „Творческие пути пролетарской литературы", збірн. 2, 1929, стор. 238).

Дальший розгляд окремих елементів формалістичної теорії буде дано в зв'язку з розвоєм наступу марксизму на буржуазне літературознавство.

Соціяльна метода іде від історичних умов доби та загальнолюдських основ психіки до окремого твору. Тоді як усі попередні методи ідуть якраз навпаки: од твору до доби, що його створила. Ця метода визнає ролю видатних одиниць, але значіння має не виключно особа митця: і генії не були поза зв'язком з своєю добою. Щодо впливів письменника на письменника, то, крім них, є й загальний вплив епохи.

Матеріял
Особа митця — Час появу твору
Форма

Твір є свідомо оформлений за уроєними чи справжніми законами краси оброблений матеріял. Мистець робить матеріяльно обмежене, індивідуально приватне — типовозагальним. У кожнім творі є матерія, форма, автор, зв'язок автора з твором (але в зовсім іншій площині, як у біографічно-історичній та психологічній методах). Завдання: систематичний дослід впливу на творчість — духу доби і пануючого мистецького напрямку. Вивчається: 1) Історія стилю цілих діб, а не тільки авторів, груп, видатних письменників. Визначається за потрібне особисте, випадкове одрізнити од типового, загального. Форму розглядається в зв'язку з духом доби і місцем. 2) Вивчається літературні смаки читачів — бо письменник творить, пристосовуючися до смаку авдиторії. 3) Вивчається поетику — праці видатні й другорядні. 4) Вивчається вплив чужих літератур. 5) Вивчається зв'язок творів з світоглядом доби. Соціологічна метода ще не є метода марксистська, бо не звертає уваги на основний історичний факт — клясову боротьбу.

Українська критика буржуазної доби розпочинається з історичної школи Максимовича, Бодянського, Куліша, Костомарова, що були власне просвітителями і в основі своїх оцінок мали ідею народности, нації та романтичну поетику, основану на теорії мітів.

Професор Київського університету М. Максимович (1804—1873) видавець першої збірки народних пісень (1827), писав:

„Прийшов, здається, той час, коли пізнають справжню ціну народности; починає вже сповнюватися бажання — хай твориться поезія дійсно руська.

Ліпші наші поети вже не в основу та зразок своїх творів постачають твори інших племен, але лише засобом до повного розвитку самобутньої поезії, що зародилася на рідному ґрунті, лише її довго приглушували чужоземні пересаджування, через які вона зрідка лише пробивалася. З цього погляду на велику увагу заслуговують пам'ятки, де повніше виявилася народність; це є пісні, де звучить душа, порушувана чуттям, і казки, де відбивається народня фантазія.

В них часто бачимо мітологію, повір'я, звичаї, обичаї і нерідко дійсні події, що в інших пам'ятках не доховалися. „Сказка — складка, а песня — быль“ — каже приказка.

З цього боку досить визначні, а через це гідні уваги й поваги, були б студії, що вишукували б сліди народньої мітології, обрядів, збірки пісень, приказок і т. ін.“.

Дальший розвиток історичної школи на Україні — праці другого київського проф. Миколи Дашкевича. Року 1877 у вступній лекції про розвиток поглядів на історію літератури, як науку, він сказав:

„Літературні твори зовсім не можна зводити до звичайних історичних джерел. Література не є лише малювання чи дзеркало реальної дійсности, що докладно її в собі відбиває. Треба розрізняти в ній і другий елемент. Часто в ній на першому місці стоять твори, що їх зміст, очевидно, не має безпосереднього зв'язку з життям. Ідеальне прямування літератури і життя, оскільки перше викликає стан суспільства, не цілком однозгідні. Література становить самостійну сферу людського життя й діяльности, сферу таку ж необхідну, як і інші сфери. В цьому ховається основа окремого існування історії літератури, як самостійної галузі історичної науки.

„У відміну від історії у звичайному розумінні, історія літератури має своє окреме поле — не суспільного людського життя, а сферу внутрішніх спрямувань, нахилів, ідеалів та ідеальних настроїв. Цим ми не відкидаємо потреби студіювати літературні твори у зв'язку з історією епох, до яких вони відносяться, а тільки не визнаємо надмірного приковування історії літератури до історії навколишньої дійсности, що за її допоміжну зброю роблять літературу“.

Історик української критики Л. Білецький взиває представників історичного напрямку в літературознавстві прихильниками ідеологізму і мішає в один гурт з Дашкевичем Сумцова, П. Житецького, Франка, Єфремова, Грушевського, Возняка і обох Дорошенків, з яких Володимир Дорошенко був перший критик-марксист соціял-патріотичного кшталту. Народники, позитивіст Франко та марксисти в одній кумпанії — така клясифікація тільки заплутує, а не з'ясовує справу.

Окремо розглядає Л. Білецький представників „мітологічно-порівняльного напряму "— О. Котляревського та М. Драгоманова, хоч цей останній мав багато спільного з Веселовським. Найвідоміша критична праця Драгоманова про Шевченка має вже риси, що їх Луначарський кваліфікував, як наближення до марксизму.

Драгоманов, Михайло Петрович (1841 — 1895) — визначний український вчений і критик. Походив з дрібномаєткового шляхетства Полтавщини, нащадків того виборно-служилого прошарку в козацтві, що звався козацькою старшиною. Народився і дитинство перебув у повітовому, а до того стародавньому гетьманському місті Гадячі. Батько Д. замолоду жив у Петербурзі, знав французьку та англійську мови і писав до руських альманахів 20 — 30-х років минулого віку, а вдома збирав українські пісні і писав українською мовою.

Після гадяцької повітової школи вчився в полтавській гімназії, де великий вплив на нього мали вчитель латині Палевич та історик Стронін. Завдяки їм Д. цілком опанував римськими клясиками, вільно читав навіть Таціта, про якого потім, скінчивши університета, написав магістерську дисертацію.

Українське оточення вдома і в Полтаві, де з року в рік протягом сторіччя йшла оперета Котляревського „Наталка-Полтавка" і всі вчителі були українці — все разом вплинуло на дальший розвиток Д. Українська стихія асимілювала навіть неукраїнців: Стронін, росіянин з походження, працюючи в недільній школі, написав українською мовою популярну брошуру з природознавства і українського букваря за звуковою методою. За це року 1863 Строніна заслано в Шенкурск на Архангельщині: інкріміновано намір „отделить Малороссию от России". Стронін прищепив Д. нахил до історії. Ще вдома перечитав Д. історію Карамзіна та Бантиша-Каменського, а в гімназії в руських перекладах — Шлосера, Маколея, Прескота і в оригіналі — історичні праці Гізо. Завдяки Стронінові перечитав Марка Вовчка, що своїм змістом справив на Д. велике враження.

Року 1859 Д. вступив до київського університету і взяв гарячу участь у праці студентського гуртка, що провадив недільні школи, а після заборони їх (1862) підготовляв учителів для сільських шкіл, що їх царат організував на Правобережній Україні з метою протидіяти польській революційній пропаганді, що виявила

себе напередодні польського повстання 1863 року. Київське студентство в більшості було українське, але до гуртка українського належало душ до трьохсот. Студентська громада збирала фольклор і цікавилася літературою. Та Д. належав до іншого гуртка — т. зв. „космополитів", що пояснив потім так:

„Сам українець родом і бачачи в Києві чимало того, про що в решті Росії поняття не мали, я у многому розділяв змагання й ідеї українських націоналістів, та у многому вони мені видавались реакційними: я не міг розділяти байдужости їх до російської літератури, котру вважав більш розвитою тепер, ніж українська, і більш повною загальноевропейських інтересів (я далеко більше находив виховавчого політично у „Колоколе" і „Современнике", ніж у „Основі").

Все таки Д. вступив згодом до „Громади", наблизившись до неї на ґрунті педагогічних інтересів: видання серії популярних книг. Вже року 1863 міністр внутрішніх справ Валуєв наказує заборонити друк українських популярних та педагогічних книжок з огляду на те, що „никакого особеннаго малороссійскаго языка не было, нет и быть не может". Року 1863 Д. скінчив університет, а року 1864 оборонив дисертацію „Император Тиберий" і в 1869 році магісерську: „Вопрос об историческом значении римской истории и Тацит". Другого року Д. обрано радою університету на штатного доцента. Наукова спеціяльність Д. підказала йому напрямок громадської діяльности: полюбляв казати, що хоче не тільки вивчати історію, але й творити її. Належність до студентського гуртка фольклористів визначила дальший шлях наукової праці Д. Він зацікавився походженням релігії та мітологією арійських народів.

Від старовинного світу переходить до нових народів і особливо — до леґенд і усної творчости слов'ян, надто українців. Наслідком студій було видання 1867 року збірок українських народніх творів (двох книжок казок і двох — пісень). Року 1869 Д. разом з істориком В. Б. Антоновичем береться до складання зводу українських політичних пісень з історичним коментарем (перші два томи — К. 1874 і 1875). Донос кн. Ширинського - Шихматова (закидалося „українофільство" і „сепаратизм") позбавив Д. катедри і зробив політичним еміґрантом. В Женеві Д. продовжує видання історичних пісень (Розвідка: „Нові українські пісні про громадські справи". Ж., 1881), стежить відбиття в „народній психології" та уяві суспільних подій (рекрутчина, скасування кріпацтва, пролетаризація селянства, заробітки батрацькі, фабричні...).

Як публіцист Д. розробляв і популяризував ідеї федералізму й радикалізму. Послідовник анархічної системи Прудона, Д. виступав проти Першого Інтернаціоналу і Паризької Комуни за їхній централізм. Він побоювався за долю малих націй. Починає опрацьовувати матеріял, що стосується до культурного й літера-

турного розвою дрібних національностей. У „Вестнике Европы“ цензура вирізала його статтю (сент. та окт. 1874) „Очерки новейшей литературы на малороссийском наречии“. Пропаганді федералізму присвячено і статті про галицьку літературу. В Галичині і на Буковині Д. мав невелике коло своїх прихильників на чолі з Павликом та Франком. Але значіння Д. для розвою цілої української літератури ніхто не міг заперечувати. Газета „Буковина“ (Чернівці, 1895, ч.ч. 57 і 59) писали в некролозі: „Хто з його гадками не годився, того він роззброював своєю критикою дуже енергійно й різко. Та хотя і його критика місцями була безпощадна або й несправедлива, як спостеріг покійний проф. О. Огоновський в своїй історії літератури, хотя й нарешті приклад Д. дав привід до повстання у нас сліпої к р и т и к о м а н і ї, то зате зникла у нас фраза, голословність у публіцистиці й установилася одвертість в політичнім життю...“

„...Він казав, що внутрішня сила й повага українсько-руського письменства сама від себе примусить рос. уряд до знесення заборони. А знов повагу і внутрішню силу приєднає собі укр. письменство цикавостию змісту і придатностию до дійсного життя. Д. добачав брак цікавости й свіжости, особливо в тодішнім галицькім письменстві, і заговорив про се в розвідці „Література російська, українська й галицька“.

„Під той час на Галичині панував (в письменстві) старорускький напрям. В книжках уживалася важка, штучна мова, далека від народньої бесіди. До народньої мови більшість свідомих галичан віднеслася з упередженням, як взагалі до селянської маси народу. Для своїх творів галицькі письменники не брали предметів з руського (селянського) життя, але на кожний спосіб хотіли дорівняти польським і німецьким панам та й насилу старалися витворити (бодай у своїй голові) руське позолочене панство. Се їм часом наводило на гадку колишніх галицьких князів та бояр або уносило їх в глибинь Північної Руси, де красується Москва, золотая голова...“

Як фольклорист був популярний Д. в наукових колах Західньої Европи, що особливо виявилося підчас його 30-літнього ювілею (1894). До Львова, де відбувалося свято, надіслано привітання від низки европейських учених. Року 1879 вийшла в четвертому збірнику „Громади“ (женевського видання) Д. його головна критично-публіцистична праця „Шевченко, українофіли і соціялізм“, що її Франко взиває в другому виданні окрасою української критичної літератури, хоч і визнав, що Д. не дав повної, пластичної картини життя й розвою Шевченка на тлі його часу. Праця аналітична ще, а не синтетична. Вихідна точка праці Д. не історико-літературна, але хвилева, публіцистична: мова йшла не так про Шевченка, як про те, скільки можна Ш. вважати за соціяліста і якою мірою його твори надаються для пропаганди соціялізму в українських масах. Д. рішуче відмежо-

вувався від руського народництва (див., наприклад, т. IV листування з Павликом, стор, 32, 44, 97, 108, 133, 231); щождо марксизму, то не розумів його як слід, побоювався, наприклад, за долю селянства. В одному його листі є таке місце: „Щождо Вашого, „марксизму", то, одкинувши мою неохоту до всяких партійних назв од імен особистих (филипони, федосіївці, акулиновці і т. п.), коли Ви стоїте за важність або навіть перевагу городських людей, то я сам був такий „марксист", коли всі були народниками (див. мою статтю про Шевченка в кн. IV „Громади"). В другому листі (до Павлика) Д. знову підкреслює: „Стаття „Шевченко, українофіли і соціялізм" окрім проби історичного, — а не догматичного, — погляду на Шевченка, показує ріжницю Шевченкового українолюбства од сучасного европейського соціялізму і в той же час ріжницю цього соціялізму од „народничества" московського (бакунізму, лаврізму і ін.) і українського. Подібно европейським соціял-демократам автор вказує на корінь соціялізму в городських класах, але не дивиться з погодою на селян і показує можливість і конечну потребу притягти їх до городського і фабричного соціяльного руху" (Листування з Павликом, том VIII стор. 210).

З'ясовуючи світогляд і діяльність Шевченка, Драгоманов бере на увагу оточення поета: „В такому товаристві — без порядку, без пляну праці, в такому житті день за днем, у такому гаянні часу — люди не робляться „практично-працюючими" революціонерами, а навіть перестають бути й громадянами, а далі — гинуть". Шевченка вважав Д. меншим навіть революціонером, ніж Міцкевич чи Гюго, але пояснював це в такий спосіб: „Се зовсім не понижує Ш. як людину, а тільки показує міру, вище якої не виросла (через що б там не було) його громада. Ганити ж громаду, чим вона не була сяка, а така, дурниця. Одно розумне діло, яке може зробити тут, — се роздивитись, яка вона була, щоб зрозуміти, яким міг і мусів стати серед неї й такий чоловік, як Шевченко".

Клясове походження й свідомість Шевченка Д. протиставив його дворянському оточенню. Українофіли в статті в „Колоколі" на перше місце висували справу національну. Д. каже, процитувавши уривок з тої статті: „Цікаво буде звернути увагу на те, що в зараз виписаних словах ні слова не сказано про землю для селян, а говориться тільки про їх рівність із панами в правах державних. Після цього ще дивно й те, як сам Шевченко все таки не забував згадувати про землю, — певно, через те тільки, що сам був мужик, а не через те, що він чув про „соціяльно-економічні справи" од своїх учених приятелів". В історії українського літературознавства Д. займає почесне місце пропагатора теорії відомого німецького вченого Бенфея (1809 — 1881), фундатора т. зв. порівняльного вивчення літератури — теорії запозиченя („пливології"), яку доповнював теорією Лянґа (етнологічною)

та соціологічними поясненнями запозичень і місцевих їхніх обробок.

Як представник теорії наслідування, Д. засудив теорію Грімма-Буслаєва (порівняльно-методологічну). Від буслаєвської школи узяв був Д.

Лише принцип конечности дослідження взаємовпливів поезії усної і книжної: в так званім „народнім" у новоевропейських націй дуже багато „книжного" і дуже мало місцевого національного походження, особливо в країні прозаїчної словесности: казках, новелях, анекдотах (Розвідки, т. I, стор. 192). Методологія Д. виявляє поєднання двох теорій історичної школи: соціологічної та порівняльної. Особливо виразно теорія Бенфея позначилася на праці Д. про „Шолудивого Буняку" (Розвідки, т. II, стор. 155). В праці „Відгук лицарської поезії в руських народніх піснях" писав: „Порівняльний дослід особливо доконечний щодо таких пісень, котрі, ми думаємо, найкраще буде назвати б а л я д а м и... Вони визначаються найменше місцевим характером, а чинять загальне добро багатьох народів, і при тому різних племін. То пісні мандрівні, подібно казкам і легендам, що переходять від народу до народу власне через ефектність сюжету" (Розвідки, т. I, стор. 67).

Шукаючи подібність і відміну в обробках сюжетів, що мандрують від народу до народу, Д. натискав сам на інтернаціональний зміст художнього слова в різних національних формах. Це захоплення впливологією призвело Д. до висновку, цілком протилежного теорії „самобутности" української „народньої" творчости: „Дуже багато з того, що ми тепер знаходимо у нашій стороні і навіть у сфері її неписьменної людности, це продукт не місцевий і не „народній", а спільний усім історичним народам і продукт культурний" (Розвідки, т. I, стор. 155). Треба порівнювати варіянти сюжетів, знаходити самостійно розроблені подробиці їх, що відповідають побутовим ознакам — географічним, суспільним, моральним — країни та епохи. Різні запозичення обробляються різно в певних соціяльних цілях.

Д. досліджує „е м б р і о г е н е з у твору — процес його зростання й розповсюдження.

Методологія Д. накреслює шлях від конкретного факту (літописне повідомлення) до з'ясування питання: чи він є витвором самостійної творчости на основі історичної події, а чи позичений в інших народів? Далі виникає питання, що таке загалом народня усна творчість та національні перекази. Д. відчував недостатність порівняльної теорії, надолужуючи етнологічною та соціологічною аналізою.

Д. був далекий від кабінетної професорської зарозумілости. В одному листі писав (Листи до І. Франка й ін., 1885 — 1887, стор. 210 — 211): „На перше скажу, що науковість — діло відносне. Може робота мати форму „газетну" і бути науковіща од

дисертації. Не все схоластичне — наукове. Не все „публіцистичне — ненаукове". Франкові Д. радить: „Поставте собі за ціль обробити кілька наших національних сюжетів інтернаціональним способом, то з того вийде колись і інтернаціональна робота і користь. Так власно робить і Веселовський і др." (стор. 231).

Д. був непримиренний у своїх присудах і абсолютно не зважав на літературні авторитети та генералів. Це призводило до конфліктів: „Редакція обіцяла напечатати, та не знаю, чи зважиться містити мій терпкий суд про Нечуя, Конисього і т. п. начальство" (236).

Тов. Луначарський колись визнав у Д. близький до марксівського підхід в статті про Шевченка, українофілів і соціялізм. Але сам Д. свідомо відмежовувався від марксизму, як і від народництва.

Цікаві погляди Д. на реалізм та романтизм. У листі до Франка є таке місце: „Скажу коротко: не в тім діло, що в Вас наклін до романтизму, як кажете, а не до реалізму. Поезія завше реалістична при всіх напрямках, а, напр., англійські основателі новішого романтизму були вкупі й основателі новішого реалізму. А в тім діло, що у Вас рутенщина прибила нюх до реалізму і поезії п р а в д и. Треба ліки, м. і. дози французької, англійської і російської літератури доброї школи. „Сон князя" мертвий і ні до чого, а до всього менше до р. життя навіть старої епохи. Коли тема його є в фольклорі так те нічого не показує — зайшла з Тібету абощо, та й годі. У нас князів-злодіїв і Гарун-аль-Рашидів не було. І через те й не викрутиш нічого з сеї теми".

Не полюбляв Д. схоластичних суперечок про права літературні: ці права і широчінь їх обмежуються самим фактом існування певною мовою творів дійсної літературної вартости.

В полеміці з Грінченком (Чайченком) Д. поборював провінціяльну обмеженість, націоналістичну вузькість буржуазної української літератури: „Даремно Чайченко хоче нас поставити проти москалів, як народу,— такі слова в котрих би ясніше видно було думку, що всі народи, москалі, чи поляки, чи русини, мають і своє зле і своє добре в натурі і що зле більше виходить з малої освіти, ніж з натури народів, і через те нам усім — і русинам, і москалям, і полякам — замість того, щоб ворогувати, треба освічатись та добиватись укупі волі..." (Листування с Павликом, т. VII, стор. 87).

Великий задум Д. був плян історії української літератури, що її він так і не докінчив. Доводилося починати наново, а це було над силу навіть такої освіченої, талановитої та невсипущої людини, як Д. В листі на Україну писав: „Я бачу тепер, як я нерозсудливо поступив, узявшись тепер за історію літератури, коли монографічно не розроблені найважніші питання її, а деякі навіть поставлені фалшиво. Бачу тепер, що я зробив помилку, поїхавши

в Болгарію. Та ся поїздка для мене була неізбіжною після того, як мені було сказано, що моя праця в Женеві шкідлива, навіть видання пісень і Кобзаря". Розрив Д. з українським громадянством, яке послало його за кордон, а потім перелякалося його радикалізму, не призвів, проте, до цілковитого еміґрантського безґрунтя: в Галичині знайшов був Д. вдячний ґрунт для своєї радикальної пропаґанди коли не серед вузьколобої галицької „рутенської" інтеліґенції, то хоч серед молоді та селянства, що пішло за нею, створивши радикальну партію, яка в тодішніх галицьких умовах була все таки значним кроком вперед на шляху політичного освідомлення трудящих мас. Галицька обмеженість „рутенська", націоналізм, відбилася і на літературі, і тут Д. має багато праці, що її навіть газета „Діло"— орган узубрів— визнала в некролозі Д.: Автор розповідає про свою розмову з Д., який казав про свої літературні пляни: „А там візьмусь, як сил ще стане, за історію української літератури і культури. Мої попередні роботи — то лише ввід до сеї послідньої, котру хочу уважати своїм завіщанням. От, бачите, Огоновського „Історія літератури" робота пильна і багата в матеріял, а головне — перша в тім напрямі. Але в ній нема ширшого погляду ні на свою літературу і культуру, ні порівняння з другими сьогочасними напрямами літератур европейських, котрі все таки мали вплив на хід нашої культури. Я би взяв:

1) література старослав'янська;

2) народня поезія, проза, леґенди і т. д.;

3) нова українська література на народній мові з її прихвостнем —„червонорусским язычіем". Коли се зроблю, тоді візьміть загребіть мене між мої книжки та спаліть разом з ними, коли вони ні до чого не пригожі..."

Смерть перервала цю циклопічну працю майже на самім початку. Франко в некролозі Д. писав: „Українська наука і література понесли велику страту через смерть М. П. Драгоманова. Не стало знаменитого фольклориста й історика, найтверезішого критика, перворядного публіциста, невтомного борця за самостійний, широкий розвиток русько - українського письменства і всього духового життя".

Д. полюбляв узивати себе інтеліґентним пролетарем. В одному з листів навіть протиставив інтеліґенцію робітництву, недооцінював пролетаріяту і його ролі в історії. Проте значіння Д. для літературознавства українського є безперечне: він виховав цілу плеяду молодих вчених з Франком на чолі. Позитивізм Франка і Драгоманова вже торував шляхи марксистському літературознавству, і тільки народницька реакція Єфремова загальмовувала цей процес.

На чолі народницької критики в українські літературі є Сергій Єфремов, якого публіцистична критика виходить з аналізи художніх творів, як носіїв абстрактних ідей:

„Історія письменства — це твердо повинні ми пам'ятати — єсть насамперед вияв у людській творчості і д е й, а не і д е ї, хоча б якими величними абсолютами вона прикривалася. Тим то історія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що захоплювали в той чи інший час людськість і виявлялися в письменстві а не одніеї тільки ідеї естетичної. Може бути, звичайно, й історія естетичних поглядів, що прослідила б з одного боку, розвиток людських поглядів на красу, а з другого — еволюцію самих форм літературних; але така історія не може заступити історії письменства, ні навіть претендувати на її універсальну ролю. Місце такій історії швидше в соціологічних трактатах, яких спроби дав, наприклад, Летурно своїми нарисами про еволюцію моралі, власности, літературних поглядів і т. ін., аніж у курсах історії письменства".

Свою методу протиставляв Єфремов естетизмові Лепкого і бібліографізму Франка. Але Франко як драгомановець пішов уперед від народництва Єфремівського ґатунку з його поділом історії української літератури на доби з погляду розвою „національно-визвольної ідеї". І. Доба національно-державної самостійности (до кінця XIV ст.). II. Доба національно-державної залеглости (XVI — XVIII ст.). III. Доба національного відродження (от кінця XVIII ст.). Така періодизація Єфремова.

З поданого нижче уривку видно, що Франко наближався вже до марксистського розуміння літератури:

„У 80-х роках виступила в польській літературі ґенерація поетів, що силкувалася внести в польську поезію нові елементи, нові тони. Давніша польська поезія лишила їм велике багатство форм, виробила віршову техніку і вичерпала майже до дна такі теми, як патріотизм і релігійність. Правда, Асник, Гомуліцький і їхні товариші вказали нові горизонти: новочасну філософію і здобутки науки; Ленартович і Конотопницька відкрили криницю польської людової поезії. Молоде покоління зовсім утратило чуття, а лишилось при самій філософії. Поети майже всі — виключно міські паничі. Тимчасом на польському ґрунті роздались нові поклики праці для люду, піднесення робочого люду, організації селян і робітників, соціялізму. Виринуло питання „четвертого стану", супроти котрого вищі верстви, шляхта й буржуазія, виступили з таким завзяттям".

Франко каже про робітничого поета Болеслава Червенського, визнаючи йому невеликий хист: „Червенський не був ані соціялістом, ані червоним радикалом; до аґітації між робітництвом ніколи не мішався. У 80-х роках здавалося якийсь час, що поетом польського робітничого руху зробиться Франціск Новицький: його поемкою любувалася молодіж, що кокетувала з соціялістичними ідеями, але до робітників ця переважно рефлексійна і риторична поезія не дійшла". У статті про Брандеса Франко зазначає: „В чім його найбільша заслуга — то це в його інтернаціоналізмі".

Філологічна школа в літературознавстві, за Л. Білецьким, репрезентована в українській літературі Доманицьким, Огієнком, О. Дорошкевичем та Л. Білецьким. Формальна галузь школи — Б. Якубським та Ю. Меженком. Чомусь тут немає Зерова.

В психологічній школі — Смаль-Стоцький та Сімович. Зате марксистами уважає Л. Білецький О. Бєлецького та Б. Якубського, не зараховуючи сюди О. Дорошкевича.

На сучасній марксистській українській критиці спинімося в частині, присвяченій радянській літературі.

II. Плеханов казав, що наукова естетика є об'єктивна, як фізика, нічого мистецтву не наказує, тільки досліджує, як виникають різні правила та способи, що панують за різних історичних діб. Наукова естетика не проголошує ніяких вічних законів, вона публіцистична, бо стоїть на клясовому погляді і в творах мистецтва визначає перш за все клясову ідеологію, ріст, розцвіт, звиродніння і загибель кляс. Мистецтво має пропаґандистське значіння.

Метою наукового соціялізму є розвій свідомости мас: 1) політичної, 2) наукової, 3) етичної, 4) естетичної. За Енґельсом усі науки поділяються на науки про природу, науки історичні та описові. Щодо методології, то є методи обов'язкові для всіх наук, є методи для групи наук і для кожної науки нарізно. Помилка Луначарського в тому, що він літературознавство спровадив до останньої групи, тоді як воно належить до другої — до групи наук історичних, що їм спільні методи всіх наук (діялектика) і метода історичних наук (історичний матеріялізм).

Центральна формула діялектичної методи: все, що вважається за ідеальне, є в істоті матеріяльне, але перероблене в свідомості людській і перекладене мовою ідеального.

Ідеологія є процес,— каже Енґельс,— який хоч і відбувається в межах свідомости, але це є брехлива свідомість. Дійсні сили, що керують мисленіком, залишаються йому невідомі. В своєму нарисі з історії революційного руху в Росії М. Покровський пише: „Я вживаю вираз „марксистська ідеологія" тільки тому, що ви звикли до цього безглуздого поєднання двох слів. Маркс та Енґельс розуміли ідеологію, як більш або менш фалшиву та облудну систему поглядів, що її виробляє собі котрась суспільна кляса під впливом виключно її клясових інтересів, систему цілком суб'єктивну. Отже, можна казати про буржуазну ідеологію, про дрібнобуржуазну ідеологію, можна казати про февдальну ідеологію, але тому, що марксизм є не простий відбиток дійсности через призму цехових інтересів робітничої кляси, але наукова теорія, об'єктивна наукова теорія, то, звичайно, казати про марксистську ідеологію неточно, цей вираз неточний,— доводиться казати про марксистський світогляд. Я зробив оце збочення, а потім все ж вживатиму вирази „марксистська" та „пролетарська" ідеологія, бо ми, на жаль, звикли до цього невдалого вживання

слів". Натомість краще було б казати про пролетарську ідейність. Основна методологічна засада історичного матеріялізму: „не свідомість визначає буття, а буття визначає свідомість". З цього виникає потреба об'єктивно вивчати умови місця (географічна обстанова) та часу (історична обстанова) як чинники розвою суспільного життя. Географічна обстанова (наприклад, приморські міста Провансу) впливає на вдачу певного народу лише через суспільні стосунки, що набувають певного вигляду в залежності від того, чи прискорює, чи гальмує вона ріст продукційних сил, що має цей народ (приморське становище міст Провансу спричинилося до жвавого торговельного руху, до утворення багатого двірського життя, де розвинулися „куртуазні" звичаї і розквітла поезія трубадурів. Становище жінки було незалежне в цих колах, що бачили світа і звикли з повагою ставитися до освіченої культурної двірської дами. Звичайно куртуазія була культурним побутом невеличкої владущої групи, а не цілого провансальського народу).

III. Критика є перший щабель історії літератури, і Плеханов переходить у своїх статтях від критики до досліду історико-літературного. Проти ідеалістичного „духу" й абсолютної ідеї філософської критики озброївся Плеханов матеріялістичним поглядом щодо причинового зв'язку фактів. Завдання критики — простежити ідею твору, як вона виявляється в конкретних образах, виявити, скільки ці образи відповідають ідеї, яку автор хотів у своєму творі втілити. Тут мало опису фактів,— треба усвідомити сенс і значіння літературного факту, а не тільки те, як зроблено твір. Треба дослідити його походження, ролю в зв'язку з іншими літературними фактами. Метою літературознавства є не порпання в дрібницях, не виявлення одміни творів, а шукання зв'язку між ними.

Мало сказати, що література є відбиття суспільства,— треба з'ясувати, які літературні форми відповідають кожній фазі історичного розвою людства. Перше, ніж казати про розвій літератури, треба усвідомити собі закони соціяльного розвою й тії поховані сили, які формують самі закони. Історія літератури кожної країни є витвір її соціяльної історії. Вірна уява про літературний процес котрогось народу, на думку Плеханова, буде можлива після зрозуміння історичної ролі цього народу. Отож літературні погляди неминуче повинні щільно єднатися з публіцистичними. Для розуміння української літератури слід пам'ятати, що український народ є „нація, що спізнилася" (вираз Затонського).

IV. Організація, і розвиток суспільства визначає ролю письменника і його творчість. Письменник тоді тільки зможе розвинути свій талант, коли він здобуде певне місце в суспільстві. Природний хист може в невідповідному оточенні загинути. Вдача є теж витвір умов, і не біологія, а суспільні, політичні умови

мають найбільше значіння для створення поета. Геній не є виїмком: оточення скеровує його увагу в певному напрямі, хоч не можна впливом оточення з'ясувати цілу індивідуальність генія. Плеханов не заперечував потреби вивчення біографії письменника: вона дає пізнати ті риси вдачі, хоч і другорядні, але цікаві, що є особистою ознакою поета і не мають стосунку до його історичної діяльности. Клясове становище поета завжди тяжить над його творчістю. Бувають випадки, що вразливі письменники з пануючих верств переходили на бік пригноблених кляс, але ніколи не бувало, щоб поет міг позбутися котрогось клясового впливу, зайняти якесь позаклясове становище. Великі письменники є ті, що висловлюють певний великий крок вперед у суспільному розвої свого часу, свого суспільства,— власне не цілого суспільства, а котроїсь клясової його частини. Для Плеханова нема безодні поміж геніем і другорядним поетом: всі письменники є виразники своєї кляси і мають право на увагу. Особливо коли великі сходять з кону. Щодо настроїв, то поети кляс, які йдуть уперед, не бувають песимістами і ніколи не почувають себе нещасними,— запал боротьби, творче горіння не лишає місця для суму, для одчаю.

V. В літературознавстві велике має значіння художня історія персонажів твору. Образи, сюжети, типи створює письменник згідно з вимогами часу, і, коли міняються ці вимоги, утворюється нові образи, сюжети й типи. Вершком художньої творчости є зображення, відтворення образів великих історичних діячів, що були носіями великих світових ідей. Це є ніби додаток до вимоги Лассаля — щоб за сюжети трагедій брати моменти соціяльної боротьби великих перелімних діб, великі ідеї могутніх історичних рухів визвольних. Для Плеханова існувати теми, коли не заборонені цілком, то, принаймні, такі, що їх він вважав за потрібне розвінчати, звести на стан другорядних (наприклад, тему романтики кохання).

Всередині кожної кляси письменник має спостерігати розклад суцільного побуту — зміну героїв під впливом нових життьових чинників (наприклад, впливу революції на село), утворюється нові типи вдачі (образ Копистки в Куліша).

Що є художня річ? Відповідь на це дає певна станова звичайність. Поява нового жанру є наслідок історичного розвою суспільства. Разом з новим жанром виникають нові персонажі — з нової кляси, що прийшла на кін історії. Поява на історичнім кону пролетаріяту призведе до зміни літературного героя. В новому сюжеті нової літератури героєм буде робітник.

VI. Для розгляду художнього твору Плеханов поділяв його на два складники: „форму" і „зміст". Взаємини між ними зформульовано так: „Загалом кажучи, форма щільно з'єднана із змі-

стом. Щоправда, бувають доби, коли вона відокремлюється від нього в якійсь мірі. Це виключні доби. За таких діб або форма відстає від змісту, або зміст — від форми (перша доба — публіцистична, друга — декадентська, занепадна). Занепад літератури позначається в перебільшеній увазі до форми, а це призводить до її спотворення, бо вона щільно зв'язана із змістом, і неувага до змісту дається в знаки на формі.

Вивчення самої форми, на думку Плеханова, нецікаве. Виключний інтерес до форми є наслідок суспільно-політичного індиферентизму мистця. Зневага до змісту ідейного — каліцтво форми.

Не всі прихильники марксистської методи одностайні щодо цієї термінології (форма, зміст), не всі приймають Плеханівську засаду зв'язку змісту з формою. Наприклад, Перлін (Київ) каже, що форма незалежна од змісту, але й він вважає, що спроба т. зв. формалістів збудувати незалежну від усякої конечности історію літературних форм є спроба антинаукова. На думку Перліна, хоч форма незалежна од змісту, але вона підлягає певній соціологічній конечності. З думкою Перліна не згоджується Якубський, що визнає зв'язок форми із змістом.

Якубський зробив такий підсумок дискусії про форму та зміст у літературі: 1) „Форма тісно зв'язана зі змістом" (Плеханов. История русской общественной мысли. Т. III, стор. 7) та „Твір — це є гармонійна синтеза форми й змісту" (С. Щупак, „Життя й Революція", 1926, VI, 59). 2) Зміст має примат над формою, бо тільки існування, наявність змісту викликає потребу в формі. Але це визнання примату змісту (Плеханов) не заперечує однакової потреби так у змісті, як і в формі, щоб утворився мистецький твір. 3) Ніхто з марксистів не заперує потреби форми в творі мистецтва, її важливости та потреби уважливого її вивчення; без форми не існує мистецького твору. 4) Марксисти дивляться на мистецьку форму, як на факт соціяльно обумовлений, що він виникає, розвивається та змінюється під впливом соціяльного оточення (Полонський), а тому й підлягає нарівні зі змістом соціологічній аналізі. Формальна аналіза є аналіза літературного стилю. Соціологічна аналіза дослідженого формально-літературного стилю повинна призвести до вияснення зв'язку його зі стилем доби. 5) В літературній еволюції новий зміст шукає собі відповідної форми, а не нова форма шукає відповідного їй змісту („Життя й Революція", 1927, № 5, стор. 230).

В цьому підсумку т. Якубський ще не зводить до єдиної синтези формалізм та соціологізм. Це зробили спробу дати так звані форсоци (формалісти - соціологи). Трудність полягає в тому, що треба не відділяти „формальну аналізу" від „соціологічної аналізи". Досі ще до цілковитої єдности наука про літературу не прийшла, але вже розуміння стилю не ототожнюється з формою і аналіза літературного стилю не є формальною аналізою. Потрібна справжня соціологічна, а не „формально-соціологічна"

аналіза художнього твору в його стилістичній повноті. Плеханівські визначення форми і змісту треба розуміти в їхній діялектичній єдності [1]).

VII. Проблема впливів в літературі дуже важлива. Вплив літератури однієї країни на літературу другої відповідає подібності суспільних стосунків цих країн. Цей вплив однобічний в тому разі, коли дві країни стоять на різних щаблях культури (культурніша країна впливає потужно). Але буває вплив навзаєм: наприклад, французька література, впливаючи на англійську, в свою чергу підлягала її впливові. Це залежить од подібности суспільного побуту, отже — і культурного розвою обох країн.

VIII. Торговельна виміна між країнами впливає на розвій ідеології, світовий ринок створює світову літературу, єдину для т. зв. цивілізованого людства, але й тут діє закон диференціяції: всесвітня література становить єдність як сума окремих країн (народів). Взаємовплив ще нічого не пояснює. Щоб зрозуміти взаємовплив, треба з'ясувати властивості дієвих сил. Отже доведеться дійти до економічної структури кожної країни і в цих країнах з'ясувати характер клясової боротьби, яка впливає на розвиток ідеологій. Без цього не можна нічого зрозуміти.

IX. Матеріялістичне розуміння історії дало Плеханову відповідний корективи до теорії Тена щодо розвитку мистецтва. Плеханов змінив формулу Тена в такий спосіб: 1) певний ступінь розвою продукційних сил, 2) взаємовплив людей у суспільному процесі виробництва (його визначає цей ступінь розвою), 3) форма суспільства, що висловлює ці стосунки людей, 4) певний стан духу, певні норови, що відповідають цій формі суспільства, 5) релігія,

---

[1]) Народницьке недоцінювання художньої форми викликало свою антитезу в модерністичному ототожненню форми зі змістом (Сріблянський це висловив у журналі „Українська Хата"). Тоді вже зароджувалося формалістичне ставлення до художнього слова. В радянській літературі було руба поставлено питання про форму і зміст (В. Коряк. Організація жовтневої літератури. Стор. 102, 189, 192 та 274). Розпочалася дискусія щодо визнання плеханівської формули і формалісти і „форсоци" закидали їй „дуалізм" Діялектика в літературі. („Критика", № 3, 1928. Каганович та Полторацький. Якубовський. За матеріялістичний монізм в літературознавстві („Критика", № 10). В Росії так само ревізується плеханівське визначення: „Штайнман цілком одверто закликає до ревізії марксизму саме по лінії питання про форму та зміст. Звикнувши настановляти закони, він віщає: „Завдання марксистської літературної науки нині полягає в корінному перегляді загальновідомої тези про форму та зміст, інакше кажучи, в усталенні „моністичного" погляду на мистецтво". Невирозумілий від Штайнмана Плеханов, таким чином, обвинувачується в... дуалізмі; Штайнман не розуміє, що саме теорія деформації, така люба його серцеві, наскрізь дуалістична, бо вона ґрунтується на уяві про дикий розгул активної форми та пасивного підлягання... смирного змісту. Ми вже краще залишимося з плеханівським „дуалізмом", тим більше, що кожному „плехановцеві„ зрозуміло, що ніякого дуалізмв нема в „загальновідомій тезі", що тільки метафізик може вбачати в їй дуалізм, де мова йде про діялектичну єдність протилежностей (стаття В. Єрмілова — Ученик гимназии Шкловського, „На Літер. Посту", № 7, 1929, стор. 19).

філософія, література, що відповідають властивостям, смакові і нахилам, що їх зродив цей стан. Цю п'ятиступневу формулу про взаємини бази й надбудови, економіки та ідеології Плеханов зформував остаточно так:

1) Стан продукційних сил. 2) Економічні стосунки, від нього визначені. 3) Соціяльно-політичний лад, що зріс на певній економічній базі. 4) Психіка суспільної людини, що її визначає почасти беспосередньо економіка, почасти ввесь соціяльно-політичний лад, який зріс на базі цієї економіки. 5) Різні ідеології, що відбивають у собі властивості цієї психіки.

Це є моністична формула, що конкретизує відповідне місце з передмови Маркса до книги „Критика політичної економії". Процес впливу бази на надбудову відбувається поза свідомістю людей.

Плеханівська п'ятиступнева формула деякими марксистськими літературознавцями застосовується ненауково: недооцінюється її моністичність, підкреслюється саме її хибно зрозуміла п'ятиступневість. Наприклад, Кубіков підкреслює четверту ланку — психіку громадської людини, що її визначає почасти безпосередня економіка, а почасти соціяльно-політичний лад, що виріс на цій економіці. Кубіков інтерпретує це в такий спосіб: „Отже, за Плехановим, психіка громадської людини визначається тільки частково економічними стосунками, а в деякій частині її визначає політичний лад, цебто факти історично-культурного характеру („Родной язык в школе", 1928, № 1, стор. 96).

Отже, тут занадто категорично узагальнено окремий нюанс і вийшла генетична залежність психіки громадської людини вже не від економіки, а від історико-культурного чинника. Тут недооцінено спеціяльне призначення розподілу на п'ять ступенів, що виник у Плеханова в процесі полеміки з тими критиками історичного матеріялізму, які вважали його за не досить широкий, щоб дати місце всім формам історичного розвитку. Відповідаючи, Плеханов і спорудив п'ять щаблів взаємин, які не треба розуміти як проміжні, бо це, власне не є щаблі, і економічний вплив бази діє одночасно на всі ступені цього ланцюга. Генетичної залежности між „щаблями" немає. Вона є в процесі виробництва, в виробничих відносинах, тільки в їх і більше ні в чому. Всі надбудовні ряди підлягають єдиній закономірності „реальної основи". Поза нею ні одна з „надбудов" не підлягає людському пізнанню. Є перехрещені впливи, сутички, сплетення сил, та елементів суспільства і всяка зміна визначається лише рухом самих виробничих продукційних сул. Плеханов підкреслював: „Це є моністична формула. І ця моністична формула наскрізь пересякла матеріялізмом" (том XVIII, стор. 232).

Були спроби замінити економічний фактор теорією „взаємовпливу факторів".

Бувають спроби підкреслити залежність з'явищ об'єктивно закономірних від примхи письменника чи то від ступеня його

талановитости, „позаклясовости“, індивідуальних відмін тощо. Часом підкреслюється знайомство автора з побутом, який він описує, і цим пояснюється художній поспіх в творчості, а то й просто ця художність, перспективність з'ясовується не клясовим походженням автора, а природними властивостями його таланту („почуття міри“, „душа чутливого майстра“...). Отже, хибне розуміння п'ятиступневої формули Плеханова призводе до збочення від шляху матеріялістичного монізму (див. „Русский язык в советской школе“, 1929, № 1, стор. 17 — 25).

X. Ідеології однієї епохи або йдуть слідом за своїми попередницями, розвивають їхню думку, застосовують їхні засоби, або ж повстають проти старих ідей, заперечують їх. Щоб зрозуміти стан свідомости кожної епохи, треба мати на увазі, що бувають органічні й критичні епохи. За критичної доби панують певні гасла, а ні якісь інші, і для з'ясування їх треба ознайомитися із станом свідомости попередньої доби, треба вивчити, які гасла панували раніш. Там, де попередні критики бачили тільки вплив одного літературного твору на другий, Плеханов бачив глибші взаємовпливи суспільних гуртків, шарів і кляс. Він не тільки констатував певні суперечности, а й додавав пояснення цих суперечностей, що коренилися в фактичних стосунках старого суспільного шару і нового. Наявність впливу вимагає вивчення культури впливової, щоб з'ясувати хід культурного розвою найбільш цивілізованих країн, і те, як він сприймається у країнах відсталих.

XI. Поділивши Плеханов художній твір на зміст і форму, цілком природно вимагав аналізи обох складників — соціологічного еквіваленту, ідейного змісту твору та аналізи його художніх властивостей. З Плеханова був майстер діялектики. Діялектика є мистецтво суперечки, ширше — мистецтво провадження наукової розмови. Шлях думки — перехід від одного розуміння в друге, цілком протилежне, і в третє, яке заперечує цю суперечність. Отже кажуть, що діялектика є заперечення заперечення. Діялектична метода Гегеля збудована за схемою потрійної єдности: теза (засада), антитеза (заперечення цієї засади), синтеза (заперечення цього заперечення або погодження тези з антитезою). Ленін дав таку формулу діялектичної логіки: „Логіка діялектична потребує того, щоб ми йшли далі. Щоб дійсно знати річ, треба охопити, вивчити всі її боки, всі зв'язки. Це — перше. По-друге, діялектична логіка потребує, щоб брати річ в її розвої, зміні, „саморусі“. По-третє, вся людська практика повинна увійти в цілковите визначення речі і як критерій істини, і як практичний визначник зв'язку речі з тим, що людині треба. Четверте — діялектична логіка навчає, що абстрактної істини нема, істина завжди конкретна, як полюбляв казати слідом за Гегелем небіжчик Плеханов“. Аналіза

художньої форми має специфічне значіння для літератури: художньо збудована форма має величезне значіння для сприймання, і через те питання, як вона технічно створена, є дуже важливе. У Плеханова було тільки накреслено основи соціології форми.

XII. З діялектики виходить засада, що кожне явище дією тих самих сил, які його викликали колись, неминуче обернеться в свою власну протилежність. Це є т. зв. теорія стрибків: природа припускає не тільки повільний органічний ріст, а й знищення певної форми чи суспільної установи й утворення цілком нової. В природі і в історії стрибки є конечний момент поруч з повільним кількісним зростом. З другого боку, зміна буття не є тільки в тому, що одна кількість переходить у другу, але в тому, що перехід набирає вдачі перерви, від чого з'явище набирає нового вигляду щодо якости одмінного від попереднього. Отже, кількість переходить в якість. Діялектична метода в літературі має дуже велике значіння. До неї стосується також центральне завдання матеріялістичної критики, зформульоване від Плеханова, як переклад ідеї художнього твору з мови мистецтва на мову соціології, щоб знайти соціологічний еквівалент. В цих дослідах виявляється, що естетика і творчість є в цілковитій залежності від клясових взаємин ідеології. Вплив на мистецтво економіки безпосередній спостерігається зрідка; значно більше вплив посередній — через політику, філософію.

XIII. Так звані „методи" є власне не методи, а способи опису літературних документів. Метода наукова, що пояснює літературний факт, є тільки марксистська.

В марксистському літературознавстві ще не витворено остаточно матеріялістичної поетики, збудованої до найменших дрібниць і опертої на вивченні конкретного літературного матеріялу. Нині з формалізмом переможно бореться на літературному фронті переверзівська школа (ейдологічна). Основні засади школи Переверзєва є: в аналізі літературного твору треба: 1) усталити соціяльно-психологічний комплекс мотивів (що його закріплено і тим канонізовано в данім поетичнім творі); 2) визначити соціяльно-історичне походження, той лад суспільних стосунків, що його суб'єктивною стороною є даний комплекс; 3) довести, що знайдений і соціяльно-детермінований комплекс є функціонально зв'язаний з усіма плянами структури твору — втворює його стиль.

Комплекс, що в ньому висловлено авторську психологію, зветься автогенний. Переверзєв побудував взагалі цілу теорію клясифікації та складної ієрархії різних психологічних комплексів („образів"): суб'єктивні, безсуб'єктивні, автогенні, гетерогенні, організовувані, організуючі... Твір, як система, становить поєднання певного ладу суспільно-групових переживань, соціяльно-психологічного спрямування та окремих „образів" (комплекси психологічних мотивів — психологія персонажів). Через ці образи і відповідно до них організований зміст твору (композиційний та стилістичний). Зміст не реальний, а психологічний комплекс (незалежний від авторової волі).

Теорія Переверзєва слабує на т. зв. соціологічний психологізм — принципове зречення діялектичного підходу.

В художньому творі маємо подвійне відбиття: ідеології та економіки. Відбиття в змісті літератури ідеологічного оточення та звичайне для всіх ідеологій відбиття бази самою літературою, як однією з надбудов. Світ мистця не є дійсний світ. Але цікаво, які процеси в житті бачить мистець і як він їх бачить. Тут виявляється клясова природа письменника (Медведєв, стор. 29 — 30).

Соціяльна функція літератури: закріпити в словесному оформленні панівні соціяльні переживання і, примушуючи читача їх відворювати, тренувати його для діяльности в реальному житті. Специфічне виявлення літератури є образ. „Тканина роману складається з поєднання живих образів. Завдання літературної аналізи полягає в тому, щоб зрозуміти природу образів і закон їхнього поєднання (Переверзев. Социальний генезис обломовщины. „Печать и Революция", 1925, кн. 2).

Саме розуміння образу не зовсім ясне в сучасному літературознавстві.

Потебня розумів образ, як властивість поезії конкретно зображувати (образ — внутрішня форма слова, почуттєвий образ і т. д.).

Друге розуміння образу — образ „героя" літературного твору — образ Радюка у Нечуя-Левицького, образ Телепня у Панаса Мирного, образ „просвітителя" взагалі в творчості Куліша і т. д. і т. ін.

Учень Переверзєва, Поспєлов, визначає образ так: „Образ є соціально-психологічний комплекс, так чи так закріплений в художньому слові. Другий учень Переверзєва, Безпалов, визначає образ як сукупність фактів, що мають загальну ознаку. Сам Переверзєв не дав точного визначення образу, але на підставі його писань критика робить висновок, що Переверзєв розуміє образ як соціяльний характер (Тимофеев. К проблематике марксистского литературоведения. „На литературном Посту". № 22, 1928, стор. 27).

Образ є для Переверзєва основний структурний елемент художнього твору.

Елементи, з яких складається образ художнього твору, є психологія, котрась сторона соціяльної (клясової) психології. Художній твір для Переверзівської школи є обов'язково єдиний організм, що його частини перебувають в щільному функціональному зв'язку. Отже, всі чисто формальні особливості художнього твору можна і треба з'ясувати соціологічно: „В структурі художньої творчости, в особливостях її складових елементів і виявляється її соціяльна природа. Література є ніби гра в життя. Об'єктом цієї гри є соціяльна психологія. Способи гри — втворення образів (соціяльних характерів). Образи постачає клясова дійсність. Ціла структура твору — його композиція, словник, стилістика — все це розташовується довкола образа, який є інтегралом. Стиль є маніра гри життям в даному хронологічному й соціяльному одрізку. Така схема

ейдологічної теорії Переверзєва. Все те, що ця теорія не здатна з'ясувати в художньому творі, Переверзєв проголошує за другорядне, непотрібне, таке, що аналізі не підлягає (і не повинно підлягати). Добрі властивості теорії Переверзєва, її стрункість, цілковита консеквентність, заперечення еклектизму, але цю теорію не можна вважати за марксистськи довершену. Вона ігнорує внутрішні суперечності твору, внутрішню його діялектику, бере твір, як цілковиту єдність. Наукова аналіза повинна виявляти і моменти дисгармонії в художньому творі, виявляти хиби архітектоніки та композиції і давати їм наукове, соціологічне з'ясування. Але робити такі вимоги сучасному марксистському літературознавству визначає вимагати негайного створення соціологічної поетики. А вона є проблемою, яку ще треба опрацювати.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ПАРТІЯ І ЛІТЕРАТУРА

1. Програма ВКП і мистецтво.— II. Резолюція XIII з'їзду про робітничо-селянських письменників.— III. Резолюція ЦК ВКП про політику партії в літературі.— IV. Резолюція ЦК КП(б)У про українізацію та українську літературу.— V. Літературна дискусія в освітленні провідників компартії (Кагановича, Затонського, Скрипника).— VI. Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Промова Луначарського та Затонського.— VII. П'ятилітній ювілей „Плугу" і оцінка його діяльности. — VIII. Постанова Політбюра ЦК КП(б)У про стан преси на Україні.— IX. Доповідь т. Коссіора про українізацію і завдання КП(б)У. Резолюція ЦК КП(б)У про поширення української книги.— X. Висновки

I. В програмі компартії в розділі про народню освіту є директива, як провадити художню політику: „В період диктатури пролетаріяту, цебто в період підготовлення умов, що зроблять можливим цілковите здійснення комунізму, школа повинна бути не тільки провідником принципів комунізму взагалі, але й провідником ідейного, організаційного, виховального впливу пролетаріяту на напівпролетарські й непролетарські шари трудящих мас з метою виховати покоління, здатне остаточно запровадити комунізм". Для цього потрібно утворити кадри робітників освіти, перейнятих ідеями комунізму. В пакті 7 мова йде про всіляку державну допомогу самоосвіті і саморозвиткові робітників і селян, і шлях до цього вказано такий: утворення мережі установ позашкільної освіти: книгозбірень, шкіл для дорослих, народніх домів та університетів, курсів, лекцій, кіно, студій тощо. Отже, утворення літературних студій поруч з іншими студіями партія вважає за бажане, за потрібне. В пакті 10 сказано: „Рівно ж треба одчинити і зробити приступними для трудящих усі скарби мистецтв, утворені на основі експлуатації їхньої праці і що досі були у виключній розпорядимості експлуататорів".

Цей пакт особливо важливий у нашій програмі саме тепер, коли в українській літературі є такі висококваліфіковані критики, як Зеров, який закінчив свою розвідку про Лесю Українку закликом сховати в пісок скарби Геліоса, бо вони, мовляв, тепер нікому непотрібні. Це якраз супроти того, що каже наша партія.

II. В резолюціях XIII з'їзду компартії в розділі X (про друк) в 15 пакті сказано про підтримку національної селянської і червоноармійської преси та спеціяльної масової літератури для селян, а в пакті 18 з'ясовано характер цієї літератури: „Треба посилити роботу щодо утворення і видання масової популярної і доброї щодо якости книги та брошури, цілком приступної для робітників і селян, зробивши обслуговування широких мас основним і першим на черзі завданням наших видавництв; поліпшити і зміцнити видання популярної й дешевої селянської літератури, звернувши особливу увагу на низового селянського малописьменного читача..."

В 19 пакті стоїть: „Основна праця партії в галузі художньої літератури повинна орієнтуватися на творчість робітників і селян, що стають робітничими і селянськими письменниками в процесі культурного піднесення широких народніх мас Радянського Союзу. Робкори та селькори мають бути за резерв, звідки йтимуть нові робітничі й селянські письменники.

„Висування і матеріяльна допомога пролетарським та селянським письменикам, що прийшли в нашу літературу почасти від варстату та плуга, почасти з цього інтеліґентського прошарку, яка в Жовтневі дні після доби військового комунізму ввійшла до лав РКП та комсомолу, повинно якомога зміцнити.

„Особливу увагу треба звернути на письменників і поетів з-посеред комсомолу, що активно діють у гущі робітничої молоді.

„Основна умова зросту робітничо-селянських письменників є більш поважна художня й політична праця їх над собою і увільнення від вузького гуртківництва за всебічною допомогою партії, зокрема партійної літературної критики.

„Водночас треба продовжувати підтримку, що провадиться систематично, найталановитіших з т. зв. союзників (попутників), що виховуються школою, товариською працею разом з комуністами. Конче треба здвигнути витриману партійну критику, яка, відокремлюючи і підтримуючи талановитих радянських письменників, водночас вказувала б їхні помилки, що виходять з недостатнього розуміння від цих письменників вдачі радянського ладу, і штовхала б їх до подужання буржуазних забобонів.

„Вважаючи, що ні один літературний напрям, школа чи група неможуть і не повинні виступати в імені партії, з'їзд підкреслює конечність урегулювання питання про літературну критику і якнайповніше партійне освітлення зразків художньої літератури на сторінках радянсько-партійної преси.

„З'їзд звертає особливу увагу на конечність утворити масову художню літературу для робітників, селян і червоноармійців".

Цікаво, що з'їзд звернув увагу на широкого читача і дав директиву газетним робітникам пристосуватися до попиту читачів, який щоразу ускладнюється.

III. Революція зробила в масах населення певний зворот, наслідком якого є збільшення масової активности, поширення виднокругів, яке одкриває далекі перспективи нової доби — культурної революції. За переходової доби буржуазія не зникає, а тільки пристосовується до нових умов і навіть частково відроджується, створюючи нові ідеологічні формації. Все це неминуче позначається і в літературі. Клясова боротьба не припиняється і тут, але набирає нових форм. Коли досі партія пролетаріяту розжеврювала клясову боротьбу, щоб висадити в повітря старе суспільство, то підчас пролетарської диктатури завданням пролетарської партії є утворити мирне співжиття робітництва з селянством і співробітництво з буржуазією. Це останнє дозволяється в такій мірі, щоб вона поволі зійшла з життьового кону, розпорошилася в новому суспільстві.

Переможець-пролетаріят, що здобув командні позиції в економічному й політичному житті, неминуче здобуде позиції і в ділянці художньої літератури. Але тут нема ще виразних відповідей на всі питання щодо художньої форми. Політика пролетарської партії має з'ясувати стосунки пролетарських і селянських письменників та їхніх союзників з інших верств. Сюди належить критика, питання стилю і форми художніх творів та метод, як виробити нові художні форми і справи організаційні. Пролетарські письменники повинні заробити собі право на гегемонію в радянській літературі. Селянські письменники мають поволі переходити на рейки пролетарської ідеології, але, не викорінюючи з своєї творчости селянських художніх образів, які впливають на широкі верстви селянства з союзниками пролетарської літератури, треба доскочити товариського співробітництва. Пролетарські письменники повинні яко мога уникати легковажного й погірдливого ставлення до старої культурної спадщини і до фахівців художнього слова. Капітулянтство, одмовлення від боротьби за гегемонію пролетарських письменників партія засуджує, рівно як і компиху.

Комуністична критика повинна нещадно боротися проти контр-революційних проявів у літературі, вкривати зміновіхівський лібералізм, але водночас виявляти величезний такт, обережність, толерантність до всіх тих літературних угруповань, які можуть піти й підуть з пролетаріятом. Комуністична критика повинна викинути з свого вжитку тон літературного командування і спиратися тільки на свою ідейну

перевагу. Треба дати одсіч усякій макулятурі, вчитись і позбутись напівписьменного, претенсійного, самозадоволеного комчванства.

Щодо літературної форми, то партія не може підтримувати якусь одну літературну фракцію, звертаючи увагу на громадсько-клясовий зміст. Щождо стилю, який відповідає новій епосі, то він утвориться іншими методами. Ніякої легалізованої монополії якійсь літературній групі дано не буде, як не буде дозволено некомпетентного адміністративного втручання в літературні справи. Письменники-художники повинні найбільшу увагу свою звернути не на критику, а на літературну продукцію, використовуючи величезний матеріял сучастности. Пильну увагу треба звернути на розвиток національної літератури по окремих республіках Союзу.

І знову в цій постанові Центрального Комітету звертається увагу на масового читача-робітника й селянина. Дається директива виробити відповідну форму, зрозумілу мільйонам: „Тільки тоді радянська літературата її майбутній пролетарський авангард могтиме виконати свою культурно-історичну місію, коли вони розв'яжуть це велике завдання".

IV. З приводу українізації та української літератури останнім часом ЦК КП(б)У видав кілька директив, і окремі члени Центрального Комітету забирали слово в справі української літератури. Партія засудила теорію боротьби двох культур: пролетарської — російської — і дрібнобуржуазноселянської — української (редакція Лебедя[1]). Боротьба української культури проти російської, як конкуренція із зайшлою стихією, засуджена також (редакція Хвильового). Справу культурного будівництва партія розв'язала в дусі пролетарського інтернаціоналізму. Замість боротьби двох культур переводиться партійне керівництво українською культурою. Останнім часом партія засудила як великодержавний шовінізм, так і шовінізм український, що відродився в умовах непу в наслідок диференціяції села, аґрарного перенаселення, зросту глитаїв і приватного капіталу. Особливо докладно з'ясовано коріння російського шовінізму на Україні, що вросло в гущу російського міщанства та в інтеліґентсько-спецівське прошарування. Засуджено зневажливе ставлення до „галицької говірки", як і балачки про перевагу російської культури. Засуджено національний нігілізм (люксембургіянство).

Ставши партія до керівництва українською культурою особливу звернула увагу на літературу, засудивши групу неоклясиків, яка розрахувала свою творчість на задоволення потреб української буржуазії.

V. В умовах непу група українських письменників радянських, що проголосила себе пролетарською, непомітно опинилася в лабетах націоналізму і зробила альянс з реакційною групою нео-

[1]) Див. збірник Федчишина „Літературна дискусія. Вид. „Український Робітник".

класиків. Виникла досить знаменна літературна дискусія, яка вийшла поза межі суто літературних питань. Дискусія зачепила цілу низку актуальних проблем. Бібліографічний покажчик т. Яшека зазначає такі пакти:

1) Соціяльно-історичні та літературні фактори, що обумовлювали літературне життя (А. Минулі часи. Природа та віхи української літератури дореволюційного часу. Б. Умови народження й розвитку української літератури революційного часу: а) соціяльно-економічні і національні умови; б) сучасні загальнокультурні й політичні умови; в) роля непу й наступ буржуазних ідеологій на українську літературу революційного часу; г) сучасна критика та її завдання).

2) Літературне буття (ідеологічні платформи літорганізацій, роля окремих організацій та боротьба поміж них. А. Літорганізації „Плуг", „Гарт", „Вапліте", „Молодняк", інші організації Б. Організація пролетарської літератури. Всеукраїнська спілка пролетарських письменників — ВУСПП).

3) Боротьба за ідеологічне усталення української літератури (А. Шляхи української культури. Шляхи культурного будівництва. Европа. Взаємини культурні й літературні України та Росії. Ренесанс — азіятский, червоний. Б. Шляхи українського мистецтва. Яке обличчя повинно прибрати мистецтво наших часів. В. Шляхи української літератури. Шляхи літератури переходової доби). Шляхи письменницької молоді. Характеристика сучасної української літератури. Умови дальшого розвитку літератури. Завдання літературного „сьогодні". Літдискусія. Криза в літературному житті. Причини ідеологічних та організаційних заколотів. Проблеми естетики й мистецтва. Масовізм. Українські неоклясики. Аналіза й характеристика дискусії. Підсумки й значіння дискусії. Літературний пляцдарм після дискусії. Літдискусія в художній літературі та карикатурі.

В підсумках літературної дискусії тов. Скрипник підкреслив. що партія одстоює самостійний розвій української культури: „Партія стоїть за те, щоб новобудована українська соціялістична культура якнайширше використовувала всі вартості світової культури, щоб вона якнайрішучіше порвала з традиціями провінціяльної обмежености і рабського підтакування. Партія стоїть за витворення нових культурних вартостей, що гідні творчости великої кляси. Але партія творить це не шляхом протиставлення української культури культурам інших народів, але шляхом братерського співпрацівництва робітничих і працюючих мас усіх національностей в справі будівництва міжнародньої пролетарської культури, що до неї українська робітнича кляса спроможе вкласти і свою частку".

Отже, всякі розмови про „Україну“ та „Малоросію“ показалися безпідставні, як і шипіння за кордоном фашистів Донцових про провансальство. В цій статті тов. Скрипник висловив дуже цікаві думки щодо розвою української літератури.

До Жовтневої революції українська література, почавши з кінця XVIII стол., пройшла три щаблі розвою. Перший щабель — котляревщина та гулаківщина (провінціяльна література, як додаток до російської). Другий щабель — розвиток літератури в Галичині. Львів стає культурним осередком українським і дає такого поета, як Франко. Третій щабель розпочинається напередодні революції 1905 року і кінчається Жовтневою революцією. Це доба будування самостійної української культури, але підтриманої силою пролетаріяту. Взаємини української й російської літератури визначається в цілком плеханівському дусі (російська література має всесвітнє значіння). Тов. Скрипник підкреслює, що в тезах Центрального Комітету ніде не декретовано підлеглого стану української культури: „Центральний Комітет партії ніде ні разу ні жадним словом не говорить про те, буцімто російська культура повинна стати джерелом для розвинення української культури насамперед, повинна стати передумовою для неї, маючи пріоритет, що українські письменники повинні до досягнення російської культури тягнутись насамперед, перед усіма, як до свого рідного кубла. Пленум ЦК КП(б)У у відношенні до значіння її для розвитку української культури бере російську літературу як один із струменів загальної всесвітньої літератури. Щодо радянської літератури, то вона ввіходить у новий культурний комплекс, що заперечує минуле: „Новобудована пролетаріятом соціялістична культура, а значить і література, зрозуміло, діялектично заперечує право на життя всьому минулому, в тому числі й минулій літературі. Але це є шлях діялектичний. Нова пролетарська література позбавляє минуле права на існування, але не тому, що проходить повз факту існування минулого, але тому, що на тлі того існування, використовуючи всі здобутки, витворює нове, що його зґрунтовано на всіх попередньо досягнених вартостях, своєю внутрішньою силою та значністю позбавляє цінности всі попередні досягнення. Нехай з жагою творчости наші українські письменники жадібними руками беруть усе, що варто з досягнень цілої всесвітньої культури. Хай вони попередні культури людськости переберуть і перетворять на користь пролетаріятові і в близькому розумінні його інтересів, і в найширшому розумінні інтересів будування нової соціялістичної культури“ („Більшовик України“, № 1, 1926).

VI. В січні 1927 року в Харкові відбувся І всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників, що на ньому були присутні

т. Затонський та Луначарський. У своїй промові т. Затонський, між іншим, сказав: „Пролетарські письменники, пролетарська література — це література бадьорих будівників нового життя. Перш за все чи значить це, що ми повинні завжди, з кожного приводу бити в літаври й скакати з радощів, що мовляв, як у нас усе гаразд, як у нас усе добре, нічого поганого у нас нема. Так повним ходом аж до соціялізму... Таке триндикання нам непотрібне... Ми хочемо творити таку пролетарську літературу, що не була б обмежена українською і що піде надалі нога в ногу з розвоєм пролетарської літератури інших країн і насамперед з розвоєм руської. Чому я кажу — насамперед руської? Тому, товариші, що німецької революції ще не було, французької ще не було, англійської — теж... Европа — це дуже добре, Америка — ще краще. Космос — зовсім добре. Та покищо ми маємо свій, не дуже мікрокосмос, а таки величезний Радянський Союз. Отже, товариші, тепер уперше на Україні утворюється спроба об'єднати на клясовому ґрунті пролетарських письменників не одної якоїсь нації, а всіх націй, що живуть і творять тут, на Україні".

У своїому привітанні з'їздові т. Луначарський сказав: „Переважна більшість наших робітників не має часу, щоб читати; якщо ви хочете змусити їх читати, то ви повинні знати, що вони читатимуть лише в тому разі, коли це читання допоможе їм руйнувати й будувати. Ми бачимо тепер, як стихійно ростуть у всьому нашому Союзі робітничі гуртки, гуртки читання літератури; якщо до мене звертаються комсомольці та робітники й кажуть мені, що ваші всі клясики малодоступні малописьменному читачеві, що треба дати клясиків по п'ять копійок, щоб вони були доступніші, то це неспроста. Це значить, що читач-робітник хоче охопити всю літературу й вимагає, бодай найсвідоміший, і старої, і нової літератури... Марксизм — це переможна й без краю корисна метода аналізувати дійсність, і коли від нашого письменника вимагають у художній формі проаналізувати набуті спостереження та подати їх читачеві, то письменник немарксист — напівграмотний письменник. Це покищо письменник, якого ми ще не озброїли... Для того, щоб озброїтись марксистською формою аналізи, треба твердо вірити в наші перемоги, непереможно вірити у величезні сили, що приховані в міжнароднім пролітаріяті, а через те знати, що для нас не страшні ні хороби, ні огріхи й хиби нашої країни, а щодо благодушности, то благодушні ми бути не сміємо. Ми повинні говорити саму правду про все те, що ми бачимо, і таку саму щиру правду про те будівництво, яке ми бачимо, і ось така справжня пролетарська література, я певен, особливо гарно звучатиме вашою музичною

українською мовою" (І всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Стенографічний звіт).

VII. Року 1927 спілка селянських письменників „Плуг" справляла свій п'ятилітній ювілей. У передмові III альманаху „Плуг" сказано: „Наша мета — посильно сприяти розвиткові пролетарської культури, давати нових і нових борців за неї на нашій ділянці— безкровному літературному фронті. Наша зброя — художнє слово, що ми його невпинно вигострюємо в колективній праці й даємо в руки новим своїм товаришам".

Отже й селянські письменники, згідно з партійним керівництвом і реальними умовами радянської дійсности, творять на пролетарську культуру і в радянській літературі не будують якогось особливого сепарованого селянського закутку, але, користуючися з селянських образів, ідуть одним шляхом з індустріяльним робітництвом. Ролю „Плуга" так і з'ясовано в привітальний промові (на з'їзді) т. Хвилі.

Нині партія пильно стежить за розвоєм радянської літератури. На X з'їзді КП(б)У т. Каганович цитував уривки з Коцюбинського на доказ того, що тепер здійснилися мрії українського селянства, які так художньо відобразив письменник (X з'їзд комуністичної партії (більшовиків) України. Бюлетень, № 4, стор. 10). На VII всеукраїнському з'їзді ЛКСМУ т. Каганович звернув особливу увагу на справу українізації комсомолу і, як засіб до того, вказав на українську літературу, зокрема на організацію „Молодняк", що їй досі ще мало загалом віддавалося суспільної уваги.

„Хто не опанував української мови, хто не розуміє всієї потреби прилучитись до української культури, літератури, мистецтва, хто ставиться до всіх цих питань тільки формально, — мовляв, нехай говорять — це до нас не стосується, — ось, товариші, просто заявляю: той на ділі лле воду на млин наших ворогів... Дехто навіть у лавах нашої партії говорить: це робиться для високої політики, заради високої політики Каганович виступає українською мовою. Ні, товариші, більшовизм ніколи не знав такої політиканської гри. Будівництвом національної культури в нас не повинні керувати дрібнобуржуазні ідеологи, що хочуть впливати на пролетаріят, отруювати його самосвідомість, притупляти його клясові завдання. Завдання наше в тому, щоб процес розвитку української радянської культури опанував пролетаріят... Ще раз кажу, певні досягнення так у комсомольців, як і взагалі в молодняка є. Можна, наприклад, назвати вашу літературну групу „Молодняк", де вже намічається низка талановитих товаришів".

VIII. У „Комуністі" (14 вересня 1926 р.) оголошено постанову Політбюра ЦК КП(б)У „Про стан преси на Україні". Політбюро звертає увагу всіх видавництв і відповідних державних органів на велику кількість невитриманих з ідеологічного боку підручників (з історії, літератури, географії) і доручає відділові преси скласти відповідний плян роботи всіх видавництв „для забезпечення й зміцнення ідеологічних позицій в справі видання підручників".

Визнається, що в художній літературі переважає формальна критика і бракує критики соціяльної. Визнається за потрібне поширити видання українських клясиків. Особливу увагу звертається на видання співзвучних нашій епосі письменників. Підкреслено особливо поганий стан юнацької та дитячої літератури. В оцінці літературних журналів звернуто увагу на „Червоний Шлях“ та „Життя й Революція“. Великий місячник „Червоний Шлях“ з'єднав численні кадри української інтеліґенції, відтягнув значні кола її від еміґрантських національних видань і тим став помітним політичним чинником громадського життя на Україні, але, взявши без відповідного критичного відношення курс на стару формацію „европеїзованої“ (суто буржуазної) української інеліґенції (неоклясики тощо), не зумів дати марксистського освітлення процесу громадського і політичного життя перш за все в формі художньої літератури, що зокрема позначилася на відділах критики й бібліографії.

Журнал „Життя й Революція“ скупчив кадри українських попутників, але ще не опанував ними, що вимагає посилення в ньому марксистського впливу.

Згодом це все було виправлено з утворенням спеціяльного журналу марксистської критики „Критика“ та реформуванням літературних журналів.

IX. На XIV київській окрпартконференції генеральний секретар ЦК КП(б)У т. Коссіор зупинився на українізації і зокрема на радянській літературі, вказавши на потребу підсилити боротьбу з великодержавним шовінізмом і з українським націоналізмом (виступ академіка Єфремова). Тов. Коссіор особливу увагу звернув на поширення української радянської культури в робітничих масах і на справу українізації молоді на чолі з комсомолом.

„Мені, — казав т. Коссіор, — нещодавно один товариш переказав інтересну балачку між ним і академіком Єфремовим. Балачка ця була торік чи позаторік. Цей товариш висловив жаль з приводу того, що академік Єфремов не брав участи в громадському житті. На це Єфремов відповів: „Як же можна мені брати участь в громадському житті, коли в нас немає ніякої свободи, коли пресу ви тримаєте в своїх руках?“ Товариш йому відповів: „Даруйте, у нас 96% людности говорить такою мовою, якою ніколи не говорила, цілком вільно й гостро критикує хиби в роботі радянської влади“. „В тому то й річ, — заявив академік Єфремов, — завдяки тому, що 4% мовчать, решта 96% говорять не те, що треба“. Я гадаю, товариші, що в цих кількох словах вся програма академіка Єфремова і взагалі цієї групи української буржуазної інтеліґенції, що його підтримує“.

Літературна ситуація вимагає об'єднання письменницьких кадрів навколо завдань будівництва української радянської культури: „Переважна, величезна більшість української інтеліґенції, — казав т. Коссіор, — безперечно, з нами й за нас, проти Донцових, Єфре-

мовних і тих, що з ними. Ми не раз чули голос українського інтеліґента-масовика: учителя, викладача, інженера, аґронома, не кажучи вже про досить широкі кадри наших, насамперед тих, що належать до революційного покоління письменників. Це — голоси, повні бадьорости, ладні з усієї сили допомагати справі соціялістичного будівництва. Ми бачили ці широкі кадри української інтеліґенції вкупі з нами і на практичній роботі над соціялістичним будівництвом.

„Але я не можу не зазначити, що серед наших письменницьких кадрів помітні деякі хоробливі настрої. Приміром, аполітизм: письменник, мовляв, це сторонній спостерігач: що бачить, те й записує. Чи треба повторювати на партконференції, що в літературі, як і на інших ділянках ідеологічної надбудови, позначається, та й не може не позначитися, клясова боротьба, що точиться в країні. Все це складніше, ніж на полі відвертої політичної боротьби. Тут допускати спрощення шкідливо, але й художня література є продукт окремих кляс та клясових прошарків і служить певним клясовим інтересам. Не розуміти цього — значить робити серйозну помилку, що спричиняється до помилок в творчості, навіть в деяких письменників, які звуть себе робітничими і селянськими та намагаються вірно служити справі соціялізму... Молодим письменницьким кадрам ми повинні створити максимально сприятливу обстанову, вчасно їм допомагати, вчасно поправити... На жаль, ми ще не маємо такого кадру критиків-партійців, що присвятили б себе літературі, стежили б за культурним і політичним розвитком письменника, спрямлювали б його роботу, вказували б на помилки та виховували в нашому дусі".

Наші газети досить мляво процюють в галузі літературно-критичній. Треба допомогти пролетарським та селянським письменникам позбутися помилок та хибних настроїв, виробивши собі чіткі політичні погляди, а головне — зв'язатися з організованим пролетаріятом. Тут виникла робота перед профспілками („Комуніст", 8 січня 1929 р.).

Треба сказати, що цю директиву вже провадиться в життя: про головніші наші профспілки, такі як метальовців, гірників закликали до себе на гостину пролетарських письменників. Відбувся цілий ряд виїздів письменників в пролетарські індустріяльні райони. Об'їхавши Донбас, пролетарські письменники повернулися з новими настроями. В самій столиці раз-у-раз радянських письменників закликають до себе робітничі клюби, а останнім часом переводиться конференції робітничих читачів разом з радянськими письменниками.

Подорож українських письменників до Москви, де вони близько зійшлися з російськими письменниками, сприяла налагодженню живого зв'язку двох братніх радянських літератур. Особливе сильне враження зробило на українських радянських письменників відвідування Кремля і ЦК ВКП, де вони розмовляли з товаришами

Сталіном та Кагановичем. Ця товариська розмова багато дечого з'ясувала українським письменникам в розумінні неосяжних перспектив українського культурного процесу в умовах пролетарської диктатури. ЦК КП(б)У оголосив резолюцію „Про поширення української книги". Констатується загальний зріст української книжки при комплектуванні робітничих бібліотек, але зріст цей (на 2,3%) незадовільний. В спілках індустріяльних українське робітництво нині становить уже більшість, але в робітничих бібліотеках спостерігається неприпустиме явище: українська книжка, що повинна обслуговувати культурні потреби українського робітництва, становить мізерний відсоток. Тимчасом попит на українську книжку набагато перевищує бібліотечні фонди цієї книжки і сигналізує небезпеку розриву між роботою видавництв і відповідних культурно-освітніх організацій та вимогами широких мас робітництва. Всім відповідним органам ЦК доручив перейти до особливого збільшення відсотку української книжки у всіх тих видавництвах, де видання української книжки не займає відповідного місця, водночас керувати видавничою діяльністю в напрямі забезпечення вимог, що стоять перед українським культурним процесом. Потрібна широка мобілізація суспільної думки навколо практичних заходів щодо розвитку української культури.

В дискусії, яка точилася останнім часом в справі мистецтва, особливої гостроти набрало питання про так званий правий ухил. Дехто почав навіть ототожнювати правий ухил у літературі з правим ухилом в партії. Тепер це виправлено в центральному партійному органі після інформації тов. П. Керженцева („Правда," № 44, 22 січня 1929 р.): „Терміни" правий" і „лівий", „правий ухил" є розуміння, що відносяться (в сучасному їхньому сенсі) лише до внутрішньо-партійних явищ... В літературі і в мистецтві ми маємо прояви ідеології різних кляс, різноманітні клясові впливи. Тим то точніше над усе було б характеризувати літературні факти та явища (і явища в галузі мистецтва взагалі) за клясовою ознакою — пролетарські, дрібнобуржуазні, буржуазні і т. ін. Ми можемо також сказати про „радянські" та „антирадянські" факти мистецтва, „революційні" і антиреволюційні". Так само про буржуазний чи дрібнобуржуазний вплив на наше сучасне мистецтво, про чужі елементи в творчості деяких пролетарських письменників.

Деякі наївні люди вважають, що вигнання терміну „правий ухил в літературі" визначає визнання, що ніякої небезпеки з боку буржуазних елементів в мистецтві нам не загрожує, і нібито ми припиняємо проти них боротьбу.

Втішити цих людей не можна. Ми рішучо боремося проти того, щоб підігнати цілу літературу, ціле мистецтво під один шабльон. Ми не збираємося вимагати від письменників негайного виявлення витриманої комуністичної ідеології. Радянське, соціялістичне мистецтво твориться і тими, хто йде до будівництва соціялізму

своїми (часто навіть плутаними) шляхами, але з щирим бажанням брати активну участь в творчій праці пролетаріяту.

Обережно підримуючи творців нашого мистецтва, ми ні на хвилину не припиняємо боротьби проти спроб збочити з лінії радянської літератури, театру, кіна на шляхи буржуазного мистецтва і послабити їхній бойовий пролетарський дух.

Буржуазному і дрібнобуржуазному тискові на мистецтво ми дамо одкоша".

Х. Партія не може зректися керування літературою, але це керування пролетаріяту ідеологічним процесом не є адміністративне втручання. Нині буйніє в нас нова, радянська література, що її авангард — пролетарські та революційно-селянські письменники. Це література великої маси.

Пролетарська література не повинна обмежуватися рямцями одного заводу, не повинна бути цеховою, а має розвинутися на літературу великої маси, що провадить боротьбу, веде за собою мільйони селян. Орієнтація цієї літератури на масового читача, на випрацювання форми, зрозумілої мільйонам. Письменник, що творить думки і почуття, зодягнені в образи, властиві робітництву і селянству, такий письменник розриває з панськими забобонами в літературі, з традиціями провінціяльної обмежености та рабського наслідування. Величезне питання стоїть перед радянською літературою — використати матеріял сучасности, і то використати так, щоб всі технічні досягнення старої майстерности було перетравлено. Наша література тим відмінна від старої, буржуазної, що замість її націоналізму її просякає щоразу більше пролетарський інтернаціоналізм. Література — засіб зміцнення союзу робітництва й селянства, знаряддя керування українським культурним процесом. Тим то тут особливо важлива боротьба за ідейну чистоту з ворожими силами буржуазії. Тут треба підходити до всіх джерел буржуазної літератури з відточеним струментом марксистської оцінки, щоб не потрапити до лабет чужої ідеології. Найкраща запорука письменникові щодо ідейної чистоти є взаємовплив письменства й маси. Колись Грушевський писав в „Літературно-Науковому Віснику" про так звану „чесну ізоляцію". Навіть старі громадяни розуміли потребу єднання з своїм читачем і виправдували тільки чесну ізоляцію, цебто таку, яка потрібна для спокійної праці, але ні в якім разі не свідчить про розрив письменника з своєю клясою. Отже, ми й поготів проти самозамикання письменника, проти самозакохування, проти ізоляції (бодай під гаслом „кваліфікації"). Занепадництво, безперспективність, що є наслідком ізоляції письменника, виявляється в екзотиці, у містиці, в індивідуалістичній самоаналізі, а часом і в досить виразних нотках внутрішньої еміграції, ба навіть фашизму („Убивство" Могилянського, що було надруковано в „Червоному Шляху"). Нині Могилянський визнав свою помилку і склав заяву в тім же журналі, що надалі працюватиме на користь радянської суспільности.

Партія проти хвостизму: відмовлення від світових мистецьких досягнень. Стара Просвіта вульґарізувала гасло слугування мистецтва народові. Це народницьке гасло для свого часу було поступове, але в просвітянських епігонів народництва воно звиродніло на антикультурну тенденцію гальмування розвитку літератури нарівні літератури примітивної, провінціяльно-хуторянської. Така література „для народа" культурно роззброювала широкі читачівські маси. Вона є шкідлива, особливо тепер, за доби культурної революції.

Переворот у головах, який зробила революція, позначився в збільшенні масової активности, у величезному зростанні культурних потреб. Хвиля робсількорівського руху створила величезну армію селянського і пролетарського читача, який тягнеться до нової літератури, так само як стара й нова інтеліґенція в певній частині тягнеться до нової буржуазії, стає ідеологічним аґентом цієї нової буржуазії, яка народилася в умовах непи і зміцнюється на наших очах. Складність господарського процесу — у зростанні ворожих собі господарських форм. Це позначається в літературі. Супроти політики тут ще більша різноманітність форм клясової боротьби.

Але поява нової буржуазії, яка виникла від суперечних тенденцій в розвитку господарських форм переходової доби, є факт, проти якого маємо факт пролетарської диктатури, що провадить водночас з клясовою боротьбою проти недобитків старого життя і проти нових проявів ворожих сил мирну організаторську працю.

На шляху цієї праці і організації мирного життя встає велике завдання перероблення селянства і співробітництва та повільного витискання буржуазії. Нарешті, — поставлення до праці технічної та іншої інтеліґенції, що її треба остаточно завоювати у буржуазії.

На ідеологічному фронті завданням є поглибити процес засвоєння діялектичного матеріялізму, що вже позначився на багатьох ділянках (біологія, психологія, природознавство загалом). Складність завдання в літературі художній більша, ніж де-інде. Тут ще немає в пролетарських письменників своєї готової художньої форми, свого стилю. Співпрацюючи з попутниками, революційно-селянські та пролетарські письменники випрацьовуватимуть собі новими художніми фактами історичне право на гегемонію пролетлітератури в літературі радянській. Ще не намітилися художня форма та стиль нашої доби. Намітився лише громадсько-клясовий зміст літературних течій. Ні одна з них не може претендувати на ніяку монополію. Лише вільне змагання угруповань і течій забезпечить і прискорить появу досконалих художніх творів. Тут потрібна матеріяльна і моральна підтримка пролетарській та пролетарсько-селянській літературі. Потрібна допомога письменникам-попутникам (тов. Керженців запропонував для кращої частини цієї групи назву — співпролетарські письменники).

Нові письменницькі кадри радянської літератури мають в своїй продукції використати величезний матеріял сучасности. Сміливий та рішучий розрив з панськими забобонами в літературі зовсім не визначає недооцінки культурної спадщини старих письменників-класиків і навіть сучасних письменників з кіл правих попутників. Щоправда, вивчаючися в них, наш письменник, крім використання всіх технічних досягнень старої майстерности, поволі непомітно підлягає і впливам старої ідеології, старої літератури для верхніх десяти тисяч. Нам потрібна література художня і водночас розрахована на справжнього масового читача робітника і селянина. Сучасний письменник не дає такої літератури, часом не тому, що не хоче, а тому, що не може її дати. Писати просто й зрозуміло і так щоб це була велика справжня література — дуже тяжко. Так і з-поміж старих письменників небогато хто умів писати, хіба що Лев Толстой. Тим то в нього тепер і вчаться такі руські пролетарські письменники, як, наприклад, Фадєєв.

Розвиток непи і зростання капіталістичних елементів господарства у місті й на селі, зростання буржуазії, позначається загостренням національної боротьби. Диференціяція села, аґрарне перенаселення, ріст глитаїв і приватного капіталу — всі ці процеси живлять міщанську стихію та інтеліґентсько-спецівське прошарування, відживляючи шовінізм. На Україні загострюються антагонізми двох національних буржуазій. Процес ускладняється ще й тим, що збільшення українського робітництва йде коштом приходу селянських резервів, які не позбавилися впливу сільської інтеліґенції, зв'язаної з глитайськими верствами села, які зміцнилися останнім часом. Зв'язок сільських учителів, аґрономів, лікарів (звичайно, не всіх, а певної частини) з українським шовінізмом, з українською дрібною буржуазією є фактом, який не треба недооцінювати. Такі групи міського населення, що зв'язані з дрібною буржуазією, учителі, українізатори, вища інтеліґенція — в певній частині беруть на себе роботу ідеологів української буржуазії, чи буржуазії „общерусской". Ці групи мріють про буржуазну реставрацію і пробують свої мрії здійснювати.

Процес асиміляції здеклясованих груп інтеліґенції в радянській суспільності потребує особливої обережности, тактовного поводження. Треба мати на увазі диференційованість попутницької літературної групи, їхню кваліфікованість та їхні вагання. Ті незначні елементи, виразно неонепівські, антиреволюційні, антипролетарські, що виявлятимуться в радянській літературі, треба рішуче відсівати. Товариське співробітництво узгляднює неминучість опрацьовання та асиміляцію в радянській літературі численних форм проміжних письменницьких груп. Перехід на рейки пролетарської ідеології революційно-селянських письменників не повинен іти на кошт винищування в їхній творчості селянських образів.

Щодо пролетарських письменників, то тут треба запобігати проявам компихи, погорди, легковаження старої літератури, капітулянтським настроям відносно цієї літератури, а також і тенденціям оранжерійности, створення якоїсь теплічної кволої пролетарської літератури. Здорова конкуренція пролетарських письменників в усіма радянськими письменниками може паралізувати тенденції оранжерійности. Перед радянською критикою стоїть сім таких завдань: 1) ні на крок не сходити з позицій комунізму, обороняти чистоту пролетарської ідеології; 2) викривати об'єктивного класового ворога, який позначається в змісті художніх творів; 3) провадити нещадну боротьбу з контр-революційними проявами в літературі та зміновіхівським лібералізмом; 4) потрібна величезна тактовність, обережність, толерантність до всіх тих літературних угруповань, що можуть піти з пролетаріятом; 5) позбавитися тону літературного командування, компихи та перемогти неписьменність в своєму оточенні; 6) культурно рости, повсякчас вчитися, іти вперед і 7) давати одсіч всілякій одсебятині та макулятурі.

Партія скеровує український літературний процес в напрямі об'єднання радянських письменників до федерації. Ця федерація не повинна змазувати розходження, але повинна організувати раціонально групову боротьбу за вироблення дійсних ідейно-художніх цінностей.

ЧАСТИНА ДРУГА

ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДЖОВТНЕВА

Книгозбірня
„СТУДІОНУ"
у Львові

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

УКРАЇНСЬКИЙ КУЛЬТУРНИЙ ПРОЦЕС

I. Створення української мови. — II. Створення української літератури. — III. Культурне об'єднання українських земель. — IV. Висновки

I. В передмові до італійського видання Комуністичного Маніфесту Енґельс писав, що без незалежности та об'єднання кожної нації зокрема не можуть відбуватися ні міжнародні об'єднання пролетаріяту, ані спокійне і свідоме співробітництво цих націй з огляду на спільну мету.

Не треба забувати, що оголошення Маніфесту припало саме на час революції в Мілані та Берліні. Революцію відбув пролетаріят, але на той час наслідки її здобули капіталісти. Енґельс писав, що в кожній країні царство буржуазії є можливе тільки при умові національної залежности. Таким чином, революція 1848 р. призвела до об'єднання та незалежности націй, які тоді того ще не мали — Італії, Німеччини, Угорщини. Те ж саме пророкував Енґельс і Польші. Це була єдина з слов'янських націй (недержавних), якій Енґельс визнавав право на культурний розвиток. Щодо українців, то саме року 1848 галицьке селянство виявило себе чинником контр-революційним (так звані „тирольці сходу"). Польська та венгерська революції були придушені галицьким селянством та російським військом. Слов'янофільство Енґельс вважав загалом за антиісторичний та антикультурний рух. Україна належить до націй, що значно спізнилися. Але розвиток капіталізму створює новочасну націю і на терені українських земель.

Українська мова виникла з так званої праруської ще десь до IX ст. Перед утворенням Київського князівства, — каже Кримський, — встигли з'явитись у говорі деяких племен різкі діялектичні одміни (наприклад, редукція чи ослаблення ненаголошених голосних **а**, **о**, **е** у східньо-русів, змішання **ч і ц** у північно-русів. Тая мова, що до нас не дійшла в писаних пам'ятниках і з якої пішли інші руські мови — спільноруська прамова. З неї вибрунькувалися: північно-великоруська, південно-великоруська та білоруська.

Порівняльне дослідження слов'янських мов (руської, цебто спільноруської прамови, польської, чехо-словацької, лужицької, болгарської, сербсько-хорватської, словінської) показує, що всі ці мови пішли од одніеї спільної мови, яка зветься спільнослов'янською прамовою. Спільноруська прамова розпалася на окремі наріччя ще в часи передісторичні — наприкінці VIII чи на початку IX ст. В часи з XII по XIV ст. складаються одміни, властиві українській мові. Риси, спільні для всіх південно-руських говірок, не є старші від XII ст. Північно-руські наріччя відокремилися ще перед XI ст. від сходньо-руського. У XVI ст. маємо південно-руську літературу з певним забарвленням, властивим українській мові. Відома збірка повістей, славетна по всій Европі під назвою байок Бітпая або ще відоміша „Стефаніт та Іхнілат", ходила на тодішній Русі-Україні в списках, яких лексичні та фонетичні особливості дуже цікаві: вже трапляються такі слова, як „пригода", „рада", „речі", „шкода"; данина означена, як „слушная". Низка характерних дієслів: „заказует", „знайшли", „казали", „має", „побачил", „упевнити", завжди вживається слів „коли", „але", „теж". Отже, февдальна література була вже забарвлена досить яскравими зразками української лексики. Вплив української мови на февдальну рукописну літературу виявляє, що українська мовна стихія в народніх масах вже була досить потужна, що ця маса вже жила повним мовним життям.

Перші пам'ятки української літературної мови є записи народніх пісень XVI — XVIII ст.; драматичних інтерлюдій (початок української комедії) — початок XVII віку (Гаватович та інші). В XVII — XVIII ст. виникають українські вірші, і хоч їх писано рясненько латиною, а не слов'янською кирилецею і поганим силабічним складом, але цей силабічний склад розривається українськими мовними особливостями. З тієї мови простої, що позначилася в літературі XVII — XVIII ст., виник літературний рух, запліднений ідеями західнього европейського письменства доби відродження, романтики XVIII ст.

Для розвитку вищої культури треба було дужого чинника, яким стало друкарство. Почавшися в Німеччині в Майнці року 1450, воно поширилося до Італії (1464), Франції (Париж, 1470), Голяндії (1473), Венгрії (1473), Еспанії (1474), Англії (Лондон, 1480), Данії (1482), Португалії (1484). Щодо слов'янського світу, то на першому місці стоять чехи (1478), на другому українці (1491), поляки — на четвертому (кінець XV ст.) і росіяни на сьомому (1564 — після білорусів та сербів). Перші українські стародруки є спільні з білоруськими. Потім виникає друкарство в галицькій землі, нарешті — на Волині, Київщині, Чернігівщини, Поділлі та інших землях східньої України.

Перші культурні осередки є Львів та Острог, і особливо згодом Київ. Могилянська академія дала найбільше українських стародруків і зробилася джерелом клерикальної реакції не тільки

для українських земель. Цей культурний осередок шляхти відограв велику ролю і створив буйну літературу. Підчас козацьких війн з Польщею студенти академії брали активну участь в збройній боротьбі і були її ідеологами, складаючи історичні пісні або думи про біжучі події. Деякі з цих творів записано від поляків саме в час їх створення. Така, наприклад, „Дума козацька о берестовском звиченстве“ (31 липня 1661 р.), що починається словами:

О реко Стирю, що Хміль за віру,
Скажи ти всему миру,
Їди в Днєпр впадеш, оповедаєшь,
Радость з вуйни, чи з миру.

Студентство того часу мало організації, що на Україні були відголоском подібних західньо-европейських школярських братств, об'єднаних культом Мадонни (так звані содаліси). Такі „богородичні“ братства в Европі засновано року 1584 від папи Григорія XIII. Українські содаліси мали свій статут: „хто має звання содаліса, той, як правдивий лицар святої діви, зобов'язаний виконувати низку повинностей, а саме: обороняти й прославляти честь богородиці, навіть до смерти і т. д...“ Ці студентські богородичні братства мали свою літературу („Небо новое“, „Звезда пресвєтлая“, свідчить про вкорінений на Україні, винесений з глибин середньовіччя культ богородиці). Створив він свій цикл схоластичної поезії:

Радуйся, матко бога перед вєкі,
Квєте ружовий, хвала на вєкі,
Ясноє солнце, столпє огністій,
Небесних хоров клейноте чістий.
Ти єстес майстат всего свєта кроля,
Тис брело в руках незмєрного поля.

Розвиток торговельного капіталізму в українських землях призвів до змін в економічному й соціяльно-політичному житті, вторував шлях капіталізмові промисловому, розкладаючи натуральне господарство февдальної доби. Коли раніш шляхетський фільварок тиснув українські міста, шляхта, скупчивши по своїх маєтках всю експортову торгівлю, придушувала міста і організоване ремісництво, стаючи гальмом в економічному життю краю, — торговельний капіталізм розвивався по козацьких господарствах. Революція 1648 р. дієвою силою мала реєстрове козацтво, запорожців, міщанство, козацьку дрібноту і покріпачене селянство. Гетьманат запровадив абсолютний режим, а Москва після Андрусівського перемир'я (1667) отаборилася головно на Лівобережжі. Року 1701 видано Універсала про обов'язкову панщину. Поруч з тим московський капітал простягав свою руку на міста, на козацькі промисли та манастирські землі. Шляхта показувала свою силу над містами, забороняючи міщанам купувати землі, організуватися в цехи, скуповувала навіть виборні посади по міських урядах. Це все призводило до занепаду міст на Україні.

Готуючи повстання проти Москви, гетьман Мазепа зміняє політику абсолютного режиму супроти міст. Гетьманат, як зверхня державна влада на Україні, не мав єдиної певної політики щодо міст. Це була влада аґрарних магнатів, яка не розуміла державну вагу міста. Дослідники здогадуються, що Мазепа за останніх 10 років свого гетьманування нібито провадив свідому політику щодо міст та надавав їм більшої визначности й самостійности з економічного й правового погляду. Проте в цю епоху мурувалося більше церков (розквіт стилю архітектури так званого козацького барокко), ніж дбалося про економічний, промисловий розвиток. Після Мазепи дальша еволюція стосунку міста до цілої української території пішла в напрямі так званої віланізації — розпорошення міст, маєткової культури.

Коли на Заході Европи базою культурного розвою було місто, то для українського культурного процесу цієї бази майже не було. До кінця XVII ст. міста повільно відокремлюються від території— їх підпорядковується безпосередньо гетьманатові і посередньо царатові. Навпаки було тільки з Києвом. Тільки Київ не міг досягти завершеної внутрішньої консолідації основних верств купецтва та ремісництва саме тому, що був політично відтятий від української території. Після Мазепи території поволі зливаються з містами. Території підбивають своєму економічному та адміністративному впливові міста. На цьому кінчається гетьманська доба.

Останній гетьман Кирило-Розумовський загарбав Гадяч і Лубні до військового скарбу, і коли ще в Хмельницького була міжнародня політика, увага до міжнароднього становища України на ґрунті клясово-політичних інтересів, то Розумовський дбав тільки за інтереси старшинської групи та свої власні.

Повернувши року 1767 з вояжу за кордон до Петербургу, граф Розумовський оселився на Мойці в новій кам'яниці, де була в багатому кабінеті шахва з рожевого дерева. В ній переховувалися реліквії гетьманської династії, що походила від лемешовського козака — Кирила Розума: сопілка та кобеняк. Тепер цей фундатор династії, фельдмаршал і граф, у дусі европейського псевдоклясицизму, переховував опоетизовані буколічні „пастушью свирель" та „простонародный кобеняк".

Переїхавши остаточно на життя в Україну, Розумовський полюбляв слухати пісень і, слухавши, зауважував часом: „Оцю пісню я хлопцем співав".

Знайшовся серед двірської гетьманської шляхти один, що подбав потрафити панові, написавши твір: „Вергилиевы пастухи, в малороссийский кобеняк переодетые".

Це був Атанасий Лобисевич родом із Погара на Чернігівщині. Ще бувши студентом, він друкував в журналі Сумарокова „Трудолюбивая пчела" свої переклади з латинської. Є звістка і про те, що він видав „довольное количество од". На той час, з другої половини XVIII ст., по російських журналах панувала псевдокля-

сика. Багато перекладалося з Віргілія, особливо його еклог і пародій на них. Відомі еклоги Сумарокова (1774). Лобисевич ішов за тогочасною літературною модою, перелицьовуючи еклоги Віргілія. Цікаво те, що по тодішніх російських журналах виникла українофільська течія. Тижневик „Смесь" (1769) писав про одного автора, що він „превратил Анакреонта в глупого украинца", тижневик „Вечера" (1774) надрукував елегію, що починалася: „Да буде по тебе". „Живописец" за 1773 рік умістив якісь „Украинские ведомости" та „Знатной украинской девице", а в „Музыкальных увеселениях" (1774) надруковано: „Танец малороссийский дергунец" і пісню „Ой, під вишнею, під черешнею".

Лобисевич про себе писав, що з його „малороссиянин", син значкового товариша, брат був при гетьмані, а сам Опанас після науки в академії Санкт-Петербурзькій був у гетьмана за перекладача і в його штаті рахувався за фельдмаршальського секретаря, вояжував при його особі в чужих країнах і дістав з гетьманської ласки добре село і полковництво.

Лобисевич, крім впливу тогочасної російської літератури, зазнав і впливу старої, києво-могилянської „одукованої" літератури української і навіть листувався з її діячем, архієпископом Георгієм Кониським. Отож Лобисевич був і читач і письменник з тих шляхетських кіл, які вже придбали смак до українського слова. Другий такий поміщик, Парпура, видав без відома автора „Енеїду", бувши певний того, що поема знайде свого читача. Першу редакцію „Енеїди" було вже написано року 1794, коли Лобисевич листувався з Кониським. Переклади Лобисевича „Буколік" Віргілія написано значно раніш від Котляревського, десь між 1767 та 1776 роками (по повороті графа Розумовського з закордонної подорожі і до відставки його).

Року 1764 було скасовано гетьманат, і Розумовський виїздив у мандри по світах з Лобисевичем певно з тим же настроєм, що був потім і в літературних прихильників гетьманщини, починаючи з Котляревського та Лобисевича.

Цікаво, в якому тоні пише про Лобисевича сучасний галицький історик української літератури акад. Возняк: „Лобисевич, яко представник вищих верстов сучасної собі української інтеліґенції й заразом представник українського патріотичного гуртка, злив у собі старі традиції гетьманщини з новими культурними течіями,— явище тим помітніше, що злиття характеризує взагалі початки другого українського відродження наприкінці XVIII й напочатку XIX ст. Нові культурні течії будили увагу й підіймали в думаючих людей пошану до явищ українського національного життя, веліли їм дивитися поважніше та глибше на твори в українській народній мові. А коли й переціновував Лобисевич такі писання, рівняючи їх із клясичними зразками і підсуваючи їм можливість створити славу українській батьківщині, дуже цінне тут переконання, що в українській мові можуть появитися речі, рівновартні з найцін-

нішими зразками европейської літератури. Коли мова про українські перерібки клясичних тем, варто пригадати, що в другій половині XVIII ст. була серед українського й московського громадянства псевдоклясична течія, яка признавала народній елемент у комічних і ідилічних творах, а слідом за тим з'являлася пародія й переробки клясичних тем на народній лад.

II. Література, як фермент культурної свідомости, концентрується в культурних огнищах по найбільших містах України, де засновано університети (1805 — Харківський, 1833 — Київський). Перша граматика української мови в цю епоху вийшла року 1818, перша збірка українських дум — 1819. Низка заборон від царату українського руху спричиняється до переносу культурних огнищ до Галичини (Львів) та Буковини (Чернівці).

1876 року Львів відограє ролю найважнішого осередку української культури. Перші українські громади, що виникли в Києві та Харкові, згодом стають зразками для подібних організацій за кордоном. В Галичині аґентами культурного руху були представники тогочасної інтеліґенції — попівська верства та її молодь. Рух почався з семінарії: „Щоб здержати питомців від читання небезпечних для держави або віри книжок, ректорат звертає їх працю в інше русло, велить їм займатися читанням рідної історії, наукою руської мови, збиранням словаря сеї мови (тим більше, що в семінарії громадяться питомці з різних сторін Галичини), випрацьовуванням проповідей в рідній мові та виголошуванням їх до народу, перекладами пожиточних економічних книжок або таких, які потрібні для ужитку парафіяльних шкіл. Почато навіть перекладати на руську мову творів Томи з Кемпісу про наслідування Христа... Один з-поміж питомців (Маркіян Шашкевич) виготовив читанку для парафіяльних шкіл...“

Під впливом української літератури, головне Шевченка, в Галичині розпочинається культурний рух і обертається супроти панування польської культури на терені українських земель в Австрії.

Діяч українського відродження в Галичині, Яків Головацький, в листі до брата писав: „Поляки розрадувані кліками народів европейських і потакуванням дворів, що Польща буде і мусить бути і то в давніх гряницях, забули за нас, русинів, прагнули лише Польщі, а наш язик назвали їх наречієм, а нам навіть назви русин заперечували“ (1848).

Маркіян Шашкевич поєднував зародки національної української свідомости з австрійським патріотизмом. Ось, наприклад, зразок такої патріотичної поезії Шашкевича: „Голос галичан в присвітлий і прерадостний день рождества імператорського величества Франца I, цісара австрійського, короля їх наймилостивішого“.

Що то всем світом за краса зацвела,
Ці сонце ясне з-під небес ступило,
Ці небо землю звездамі покрило.

Зоря лі свѣтом по землісь росплила,
Не сонце, звѣзди, ранняя зоря то;
Народ велике днесь святкує свято.

Боротьба так званого „язычия“ з народньою мовою в Галичині в епоху першого відродження відбувалася на з'їзді „ученых“, де лунали голоси проти народньої мови, за церковнослов'янщину. Тоді по боці Якова Головацького, що виголосив цілу розправу „О южнорусском языце“, та Йосифа Левицького, який промовляв за народню мову, станув також Микола Устиянович. Він рішуче обстоював духовну єдність Галичини з цілою Україною.

Зв'язки Галичини з Україною спричиняються до поширення культурної свідомости навіть клерикальної інтеліґенції. Академік Студинський наводить слова Якова Головацького: „Духову єдність Галичини з Україною старався також Головацький перенести на політичне поле, вказуючи австрійському урядові на цю обставину, що москвітизм заливає все і жалі на покривдження прав Малорусинів, часті, що централістичний російський уряд дивиться криво на відродження малоруської літератури, коли більша половина малоруських видань виходить під анонімами або псевдонімами... що через те вся надія малоруської народности лежить в Австрії, що, помагаючи малоруській літературі, Австрія могла би мати вплив і на Україну, як через своїх угорських сербів має на Сербію, Боснію і т. ін., що вона могла би найти симпатії на Вкраїні“. Навівши ці слова Якова Головацького, Студинський каже: „Не без впливу творів Маркіяна Шашкевича і живого слова та літературної і публіцистичної діяльности Якова Головацького починають відноситися з тим самим пієтизмом до народньої мови і з тими самими симпатіями для культурного з'єднання Галичини і України також інші, сучасні письменники та діячі“.

Розвиток культурного руху в Галичині іде шляхами наслідування українських громад на Наддніпрянщині. Весною 1864 р. виникає громада в Тернополі, заснована від Михайла Чачковського, а також громади в Дрогобичі і Бережанах. У Станіславові громада виникла року 1863, але організованих форм набрала по двох роках. Мета цих громад — аналогічна Київській громаді: бути справдешньою школою науки рідної мови, літератури й історії“. Діяльність громад виявляється: 1) в змаганні до ширення української мови в щоденнім життю і боротьбі з польською культурою в Галичині; 2) захоплення збиранням фольклору і націоналістичною агітацією серед селянства; 3) ширення „щирої української ідеї“ на ґрунті єдности з Україною та з гаслом „сіяти зерно правди Тарасової“; 4) боротьба з москвофільством; 5) запровадження в письмі кулішівки; 6) читання українських писань „і зрозуміння їх“; 6) ознайомлення з українською літературою та історією; 8) підтримування народовецьких видавництв; 9) передплата українських і народовецьких видань та портретів діячів українського руху; 10) поширення моди на національне вбрання („вби-

ратися по-народньому"); 11) підтримування літературного руху і взаємна критика літературної творчости в своєму оточенні; 12) заснування власної книгозбірні; 13) влаштування вечорів деклямації; 14) симпатії до так званого обрядового руху; 15) підтримування українського театру.

Цікаво тут звернути увагу на те, що галицькі громади мусіли не просто читати наддніпрянську українську літературу, а вчилися розуміти її. Це пояснюється тим, що розвиток літературної мови в Галичині мусів перебороти впливи так званого язичія — попсованої штучної книжної мови, витвореної клерикальною верствою на основі церковно-слов'янських богослужбових книг польської та німецької мови. Академік Кримський з'ясовує процес витворення літературної мови в Галичині: „Одірвана наприкінці XVIII ст. од опрочної України та й прилучена до Австрії, Галичина була зберегла для письменницьких цілей те саме польсько-малорусько-церковно-слов'янське язичіє, яке вживалося в галичан та й у інших малорусів перед розділом Польщі й прилученням Галичини до Австрії. Оце жаргонове язичіє, хіба ще іноді з несмачною домішкою елементів із псевдоклясичної російської мови Тредьяковського, Ломоносова та Державіна, незабаром таки після прилучення Галичини до Австрії зробилося органом найвищого навчання в Львівському університеті, відколи Йосиф II одкрив там катедри для русинів, а так само сталося вона органом для юридичних галицько-австрійських відносин. В 1830-х роках продерся до Галичини та вже не переставав продиратися і далі вплив од живого, демократичного українського письменства з його яскраво-простонародньою мовою. Тоді й галицькі русини почали черпати літературну силу із мови свого власного галицького простого люду, абож прямісінько наслідувати чисту мову наддніпрянських письменників, особливо схиляючися перед Шевченком. Під кінець, здебільшого на початку XX ст., галичани рішуче засвоїли собі навіть імення українці..."

Крім впливу української літератури, відродження в Галичині живилося живим зразком аналогічного чеського культурного руху. Діячі чеського культурного процесу провадили жваве листування з галичанами, обмінювалися книжками тощо. Ось, наприклад. Року 1844 декан з Чехова біля Манастиріськ розпитувався про Добровського, чи ще живе. А коли я сказав, що ні, дуже жалів над тим. Знав його тільки з книги, яку вельми хвалив і бажав другого видання її, бо, як казав, велика потреба доброї граматики церковної мови. Парох з Манастиріськ почав нас поучувати, як коли б ми того не знали, що чехи починають дуже рухатися і розвивати свою мову. Як то гарно, що Коляр, Шафарик, Ганка і багато інших пише. Як мені отець Ірка читав Колярові сонети, то аж душа раділа. А все по-слов'янські. Не можна й сказати, як гарно співає про всіх слов'янських людей. А Шафарик — то такий вчений, що аж страх збирає..."

Поява такого поета, як Федькович, що був під величезним впливом поезії Шевченка, власне не так його поезії, як самої особи „Пророка України", якого Федькович хотів наслідувати, бути Шевченком для своєї Буковини — поява такого значного поета визначала новий етап в розвитку галицько-української літератури.

Нарешті, Франко цілковито приєднав галицьке письменство до єдиного фарватеру українського культурного процесу.

Академік Кримський визнає деякий недобрий вплив галицької письменської мови на мову українців наддніпрянських, що позначилося особливо в українській поезії, яка виникла після революції 1905 р. (газети „Громадська Думка", „Рада", „Рідний Край" хоч і провадили боротьбу з так званим галичанством, але всі вони в котрійсь мірі багато запозичали в своїй практиці з мовних звоpотів старшої галицько-української преси).

Збирання фольклору починається і в Галичині, відбуваються записи галицько-українських діялектів.

У наслідок жвавих взаємин Галичини з наддніпрянцями, мови наддніпрянська та наддністрянська об'єдналися. Нині український культурний процес іде в формах єдиної літературної української мови, що зберігає льокальні свої скарби провінціяльних діялектів, але одшліфовує їх вдосконаленим інструментом, створеним класичними майстрами українського художнього слова. Висновки, зроблені на підставі вивчення сучасної української мови, такі: „1) зберігши широко в своїх глибинах, не вважаючи на довгі віки чужих впливів, предикативний номінатив (акузатив) і датив також, українська мова народня проти польської і російської іде шляхом обмежування невластивого їх предикативного інструменталя, зміцнюючи й розвиваючи на його місці номінативні та прийменникові конструкції, і в цім процесі наближаючись до мов романо-германських; 2) ці конструкції (номінатив і прийменникові), що їх не знають так широко ні польська, ні російська мова, для української мови типові і їх треба визнати для української мови за нормальні (норму), час бо й для синтакси зробити те, що вже зроблено (хоч і не до кінця) для фонетики та морфології, тобто зафіксувати її питомі, своєрідні, типові, згідно з процесами української мови розвинені, конструкції, що надають їй одмінного серед інших мов обличчя".

Найголовніше для розвитку літературної мови є усталення єдиного для цієї мови правопису, обов'язкового по всіх культурних закладах, підтриманого авторитетом державної влади. Тепер українська мова це має: їй дала це революція Жовтня. Затверджений від народнього комісара освіти тов. Скрипника на підставі ухвали Ради Народніх Комісарів УСРР український правопис набрав обов'язкової чинности в межах нашої республіки, а представники наукових закладів українських земель поза межами кордону визнали цей правопис обов'язковим для всіх українських земель.

III. Особливості розвою України не заперечують спільности історичного процесу з Росією протягом XIX—XX ст. Головна особливість України — її становище супроти імперії царату, а саме — витворення з неї колонії російського і міжнароднього капіталу. На Україні дуже швидко буйнів аґрарний капіталізм. Але ще швидше, з кінця 90-х р. р. минулого віку, вибруньковувався капіталізм промисловий. Промисловість України значно відмінна від російської: центрально-промислового та північно-західнього краю. Українська промисловість є наймолодша. Щодо складу — здобувна, харчосмакова та металюрґійна. Мало було розвинено машинобудівництво і зовсім бракувало текстильного виробництва. Ще одна особливість: промисловість України ґрунтується переважно на використовуванні місцевої сировини. Україна має власні райони вугілля і заліза, а її цукрова промисловість постачає цілий Союз. Здобувний тип української промисловости доводить колоніяльне становище України відносно російської метрополії і західнього капіталізму. Цей останній починає впливати особливо потужно на Україну за доби фінансового капіталізму в XX ст. Надто після 1905 року, коли виникли величезні синдикати — Продамет та Продуголь.

Колоніяльне становище України визначало її політичне та культурне пригнічення. Царат був катом для всіх народів, в тім числі, звісно, і для руського народу, але особливо русифікаційна політика виявилася на Україні. Таке становище не могло не революціонізувати соціяльні стосунки. Загострення клясової боротьби на Україні ускладнялося національним гнітом і опором пригнобленої нації. Пролетаріят готував могилу царатові і як ґнобителеві української нації.

Аґрарний характер країни спричинився до того, що основну масу населення становила дрібна буржуазія, яка на селі мала такого репрезентанта, як міцненький український куркуль, що мав третину всіх селянських наділів у своїх загребущих руках. Міська дрібна буржуазія була розпорошена по невеличких містах та містечках, які в наслідок особливостей українського історичного процесу ніколи не становили потужної сили. Їхня млявість, клясова безсилість позначалася і на млявости українофільського руху. І хоч дрібна українська буржуазія з політичного погляду була далеко активніша, ніж у Росії, але акція її щодо ступеня революційности була нікчемна. Всі зазначені чинники визначили основну властивість українського культурного процесу: національний розрив поміж селом і містом, яке віддавна тяжило до асиміляції в російський культурі. Революційний рух на Україні був сумішшю загальноросійського революційного руху з українським. Це спричинилося до великої кількости конкуруючих революційних партій, які відбивали строкатий національний склад населення України. Тут не місце переказувати історію революційного руху. Політичне самовизначення українського руху йшло в напрямі втрати рево-

люційности від українських партій, що серед їх і соціял-демократія українська не становила винятку і скотилася в болото шовінізму. Революція Жовтня призвела недобитків українських партій до повного розкладу, що його виявом була ідеологія українського фашизму. Як італійський Мусоліні був колись соціялістом, так і український ідеолог фашизму Дмитро Донцов — колишній український есдек. Нині він з свого нового погляду ідеолога українського фашизму зробив генеральну ревізію цілого українського культурного процесу й засудив найголовніших діячів українського національного відродження: „Ноти провансальства чуємо в неохоті до „примусової національности" Драгоманова, антиберкутівських гімнах Франка, в „сопілковій" філософії Федьковича, в протестах соціялістів проти „імперіялізму", в гуманітарній нашій поезії, в цілім світогляді декадентського провансальства... Один комуністичний журнал, обговорюючи оповідання Стефаника „Вона земля", витолковував цю „землю" не як символ нації, рідного краю, посвяти для нього в ім'я минулого і будучого, як щось взнеслого, що стоїть понад матеріяльне і дочасне, лише — лише як соціялістичні „земельки", „наділ"... Що европейська земля навіть плодів не принесла б більше, коли б в Европі запанувала не европейська філософія „хижацтва", але індуська покори,— про се Рабіндранат Тагор не догадується..."

Протиставлюючи Донцов европейське хижацтво імперіялізму, як культурний ідеал (що до нього повинна стреміти новочасна нація), індуській покорі, упослідженню, Донцов проголошує волю нації до почування, оздоблюючи свій фашизм, український зоологічний націоналізм, так би мовити, „психологічною Европою": „Бо воля нації до життя, як „пожадання н е я с н о в і д ч у т о г о другого ладу речей" (Фіхте), є підставою всякого, опертого на ній, свідомого стремління, всякої ідеї. Бо розум, ідея лише тоді стає порушаючою силою, коли сама „ділає як афект" (Йодль), „воля влади" (Ніцше), „життєвий елян" (Бергзона), „жадоба перемоги" (Лондона), чин для чину „без мети", щоб „гнатися на безвість" (Лесі Українки), „фантазія" (Шевченка), якій він жертвував видимий світ, звеличення „залізної сили ентузіязму", „нерозсудного" (Гоголя), „правда сильного" і „право сили" (Куліша) — ось як характеризували сю волю чужі і наші прихильники". Тільки Куліш та ще Мазепа є ті історичні постаті, що перед ними схиляється український фашист. Нині ці недобитки української буржуазії наддніпрянської і наддністрянської споруджають цілий культ Мазепи. Нещодавно в Галичині вийшов чотиритомний роман Богдана Лепкого про Мазепу. Ось уривок з II тому „Мотря":

„Чуйкевич розглядав дальше гетьманські книжки. Ось польською мовою писана „Відправа послів грецьких" Кохановського Яна. Листує її і попадає на слова: „Мати, ти за дітьми своїми не плакати, а вити будеш". Які грізні слова і які трагічні. Ніхто не слухає їх. Троя переміняється в символ, в осторогу для тих, котрим грозить заглада, а вони не бачать її, не слухають старинної Кассандри. Бакхові

поклоняються, Прияпові жертву приносять,— як їсти, що їсти і коли і скільки та чим попивати їжу, це для них найважливіше питання. Неначе діти радуються грецьким конем, що під мурами Трої явився. Не впускайте, не впускайте, його в свій город, бо в ньому зрада, в ньому загибель наша... Не чують. Власними руками коня везуть, мур розбивають, бо кінь більший від брам. А серед ночі цей кінь перемінився в апокаліптичну звірюку. Куди копитами своїми скочить, трава не виросте ніколи, камень на камені не останеться в городі Трої...

Стара легенда, та зміст у ній вічний.

Бережись, Україно, щоб ти новою Троєю не стала. Не пускай, не пускай чужого коня.

І бере Чуйкевич книжку архієпископа чернігівського Лазаря Барановича „Меч духовний" і попадає на слова: „В сії повної брані времена, від усього другого корисніший меч. Сам Христос оповістив потребність його, кажучи до учеників своїх: „Іже не імать, да продасть ризу свою і купить меч" (Лука, XXII, 36)...

Досить. На нині аж забагато, щоб передумати усе. Чуйкевич бере шаблю з кута, вдягає хутром підбитий байбарак і виходить на подвір'я..."

Цікаво, що ціла ненависть фашиста Донцова скеровується проти Павла Тичини. Донцов, що був керівником пресового бюра Павла Скоропадського і таким чином виправдував катування українського селянства державною вартою—гетьманськими гайдамаками та сердюками - шомполізаторами, цей ідеолог фашизму і кат українського народу, захлинаючись від ненависти, пише свої брудні натяки на найкращих українських поетів радянської літератури: „Перед морем хаосу, перед видом смерти, перед безоднею, що раптом відслонила їм завіса будучини, чулися вони мов дикуни, які побачили вперше блиск і лоскіт вогневої зброї: вони впали на коліна і почали відмовляти молитви. Їх обгортає сум на вид руїни. Їх смутить, що стає „з кожним днем все більше і більше крови". Вони нарікають на „кроваві дні, сумні, страшні" революції, коли їх маніловське серце сподівалося, що вона прийде в образі „веселої весни". Вони не приймають революції такою, якою вона є: для них вона повинна бути „яблуневоцвітна", „звуколірна" і „з музикою"... „Людське серце до краю обідніло". Країна боротьби — се для них „проклятий край", в якім „ніколи не буде раю", поки замість закону боротьби не завітає до нього погідна добросердечність і всепрощающа любов космічно - оркестрових філістрів" (Дмитро Донцов. Націоналізм. Стор. 119).

Цикль розвитку української національної ідеї закінчено давно. Франко і Леся Українка розвинули ідею української нації до її діялектичного самозаперечення — до інтернаціоналізму. Дальший шлях розвою української культурної свідомости міг бути: або комунізм, або фашизм. Ще Драгоманов розумів, що в міру промислового розвою України вона піде шляхом Паризької Комуни. В одному з своїх листів він писав: „А до того додам, що й справді, як знаєте з мого гейдельберзького послання, у великий Русі емансипація крестьян не блистательно пішла, та ще і фабричний пролетаріят таки єсть,— от і думають про комуну". Після Франка та Лесі Українки дальший крок вперед у культурній свідомості міг бути тільки крок до комунізму. Всякий інакший рух буде не ру-

хом вперед, а назадницьким рухом, що блискуче стверджує своїм ідейним розвоєм од українського соціял-демократизму до фашизму Дмитро Донцов.

Український культурний процес після революції 1905 року вийшов на світло денне, утворив легальну форму (просвіти) культурної діяльности дрібнобуржуазної інтеліґенції, яка організувала свою пресу, наукові установи і робила спроби організації українських шкіл. На полі мистецтва слідом за літературою та музикою починає розвиватися будівництво. Архітект Кричевський будує в т. зв. псевдоукраїнському стилю будинок полтавського земства та п'ятиповерховий модерний будинок проф. Грушевського в Києві. Подібні будівлі виникають і по інших містах. Українське народне мистецтво збирає група дослідників та музейних робітників. Відбулося три кустарні вистави (1906 — 1909) та виставка української художньої промисловости року 1911. Директор Київського Музею Біляшівський запопадливо працює над перетворенням музею в український національний: „У перші два десятки років, одколи став існувати музей, окрім останніх трьох років, щороку відбувалося по декілька вистав картин російських, українських і закордонних майстрів... З тих вистав тільки декотрі мали вагу і для українского мистецтва, приміром, вистави різних угруповань українських художників або художників-киян, а також вистави картин окремих майстрів, так або інакше зв'язаних з Україною — Маневіча, Лукомського, Северина".

Починаючи від Лисенка, що утворив теорію українського контрапункту, українська музика досягає значного рівня. Але треба сказати, що всі галузі мистецтва дістали можливість вільного розвитку тільки після революції Жовтня, коли радянська влада почала організовувати в державному всеукраїнському маштабі мережі відповідних мистецьких закладів. Відбулося кілька вистав (всеукраїнських) організацій українських художників (АРМУ, АХЧУ), і нині Наркомос України організовує українську національну картинну галерею. Утворено по найбільших містах України державні українські опери, а в столиці плеяда молодих композиторів утворила за допомогою уряду українську філармонію. Праця Академії Наук буйно розвивається: новозбудований у Києві для Академії будинок, передача помешкань Печерської Лаври і цілої низки інших будинків у Києві та друкарень створили базу для розгорнення наукової бази Академії. Нарешті, в Харкові організується Інститут Марксизму та Інститут Тараса Шевченка, що разом з ВУАН мають зробитися чинниками нечуваного досі розвою української культури.

Український культурний процес за диктатури пролетаріяту набирає розмаху, якого не знала ніколи історія українських земель. Укохана мрія цілої низки поколінь кращих творців української культури — мрія про об'єднання всієї української території в єдину Соборну Україну, — ця мрія стає поволі дійсністю.

Знаменне те, що саме представник західньо-української науки, академік Студинський, вітаючи останній пленум ради Інституту Шевченка, висловив від імени наукового товариства ім. Шевченка у Львові свій привіт Інститутові Шевченка і побажав, щоб давня мрія всіх діячів української культури про Соборну Україну нарешті здійснилася.

Український культурний процес, що до революції на чолі його були представники кляс, які тепер переможені від пролетаріяту, твориться силами пролетарського руху. Без пролетаріяту українська культура розвиватися не може. Історія передає місію культурного розвою України пролетаріятові. Це висловив у доповіді на червневому пленумі ЦК КП(б)У року 1926 т. Затонський: „Хоча маса пролетарська і була настроєна рішуче проти усякої України, але фактично — хто тую Радянськую Україну збив, хто її організував. Безумовно, на кістках, на крові тих пролетарів, що ненавиділи навіть українську мову, бо вважали її за буржуазну, як, наприклад, батько Баженко та інші; на кістках і крові цих безіменних героїв революції будувалася Радянська Україна. Тому що будувати Україну можна було тільки як радянську, тому, що буржуазної України не могло бути. Попробували були орієнтуватися на Европу, а закінчилося німецьким чоботом, гетьманом. Були спроби на Европу орієнтуватися, але Україна могла існувати або як радянська, або була б затерта між жорнами імперіялізму. Так, товариші, стояла справа. І коли більшовики висунули перед масою її негайні соціяльні потреби, коли більшовики, а не Центральна Рада віддали мужикові землю, тоді той селянин, незаможник та й середняк почав прислухатися до більшовиків, і тоді він став горою за радянську владу".

Недобитки українського націоналізму, оббріхуючи радянську владу, запевняють, між іншим, що „більшовицький режим не признає філософії як самостійної науки". Тимчасом при Українському Інституті Марксизму і Ленінізму засноване спеціяльне філософське наукове товариство „Войовничий матеріяліст України". В першому збірнику цього товариства дано виразну відповідь ідеологам українського націоналізму: „З першої причини — історик української думки має справу з матеріялом, в якім лиш неясно, нерізко виявляються якісь своєрідності українського духу; з другої причини — матеріял дослідження важко обмежити точно, бо історія духового життя України зв'язана з історією духового життя сусідніх слов'янських, та й не слов'янських, народів". Це пише білоемігрантський філософ Чижевський. А відповідає йому „Войовничий матеріяліст" так: „Чижевський гадає, що поки на полі української філософії не появиться якийсь, так би мовити, великий філософ чи то геній, доти минуле української філософії лишиться невиясненим. У корені невірна постава питання — дарма що подекуди автор формально висловлює нібито правильні думки. Перша помилка лежить ось у чому: автор гадає, що існують вза-

галі якісь то автаркічні національні духи, національні характери,— постійні, однакові незмінні за всіх часів і при всіх умовах,— і що вони знаходять собі вияв у суто національній філософії. Друга помилка — українська філософія може зараз розвиватися і бути саме українською, не шукаючи абсолютно ніяких духовних корінників у минулому українського духового життя. Сучасна, новітня українська філософія, що перед нею, власне кажучи, аж після Жовтневої революції широко розкрилися двері в світлу майбутність, може бути суто українською у своїй формі і заразом вбирати, розробляти, культивувати найкращі плоди людської думки, новіші, найпрогресивніші досягнення міжнародньої культури.

IV. Розвиток культури на Україні в умовах диктатури пролетаріяту забезпечує якнайбуйніший розвій всіх творчих сил українського народу. Коли українська дрібна буржуазія мріяла реставрувати національне будівництво в стилі старого козацького барокко, то це було культурне назадництво відносно сучасної світової культури в її навіть буржуазних формах. Справді бо, найкращі зразки сучасної архітектури — це башта Айнштайна, в якій залізобетон архітект обернув у цілком пластичний матеріял; це публічна бібліотека в Лос-Анджелосі, Шелтон-отель, залізнича станція в Гельсінґфорсі, біржа в Амстердамі. Все це нове, модерне будівництво, яке відповідає ритмові нашої доби величезної індустріялізації і панування інженерії. І ось радянська влада споруджає в столиці республіки, Харкові, величезний модерний будинок промисловости, який з замилуванням розглядає гість, що приїхяв із центру світової культури — Анрі Барбюс. У Києві нині будується український Голівуд — центр української кінематографії. А на Дніпрі величезна електростанція, якої маштаби захоплюють американських інженерів і яка має створити індустріяльний осередок всесоюзного значіння.

На такій матеріяльній базі, яку дає перспективний п'ятирічний плян розвитку народнього господарства УСРР, вибруньковується українська культура таких маштабів, які й не снилися діячам буржуазного українського руху.

Те, що сказано про пролетарську літературу, можна поширити і на цілий український культурний процес, як він ітиме далі, визволений великою боротьбою пролетаріяту і стимульований силами радянської державности. Нині головним діячем культурного процесу на Україні стає сам пролетаріят.

ЛІТЕРАТУРА

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 12, 1927.
Микола Гепенер. До історії старої української повісти, стор. 40 і Огієнко. Історія українського друкарства. Т. І, Львів, 1925.
Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. І, 1919.
Академік М. Петров. Київська академія.
Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 5, 1925.

Рецензія Михайла Марковського на книжку проф. Белецкого — „Старинный театр России". Стор. 235.

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 4, К., 1924, стор. 256.

Н. И. Петров. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Київ, 1884.

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 2 — 3, Київ; 1923. Академік В. Перетц. Шкільні братства на Україні.

Михайло Возняк. Старе українське письменство. Львів, 1922.

„Із пісень у честь богородиці". Стор. 444.

Основи українознавства. Підручник для партгуртків. За редакцією А. Річицького. 1929. „Революційні рухи доби торговельного капіталізму". Стор. 31 — 37.

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 7 — 8, К., 1926.

Пилип Клименко. Місто й територія України за гетьманщини. Стор. 341.

М. Возняк. Історія української літератури. Т. III, стор. 297.

Українські пропілеї. Т. І. „Котляревщина". За редакцією Айзенштока Стор. 58.

Збірник філологічної секції наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Монографія Кирила Студинського — „Львівська духовна семинарія в часах Маркіяна Шашкевича" (1829 — 1843).

Кореспонденція Якова Головацького в літах 1835 — 1849. Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XI — XII. Редакція Кирила Студинського. Р. 1909, стор. 248.

Писання Маркіяна Шашкевича. Збірник філологічної секції наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XIV, стор. 8.

Кореспонденція Якова Головацького в літах 1850 — 1862. Збірник філологічної секції наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. IX, стор. 3.

Матеріяли до історії українсько-чеських взаємин першої половини XIX століття. Видав доктор Іван Брик. Українсько-руський архів. Т. XV, Львів, 1921, стор. 7.

Ярослав Гординський. До історії культурного і політичного життя в Галичині в 60-х р.р. XIX віку. Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XVI, 1917, стор. 57 — 58.

Українська Академія Наук. Збірник історично-філологічного відділу, № 12, стор. 116.

Збірник філологічної секції Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Т. XV, Іван Верхрацький. Говір батюків.

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 19, К., 1928.

Сергій Смеречинський. Куди йде українська мова. Стор. 203.

Записки історично-філологічного відділу УАН. Кн. 9, стор. 45.

Будівництво Радянської України. Збірник, вип. І — „За національну ленінську політику". Стор. 11.

Войовничий матеріяліст. П. Ганин. Білоемігрантська українська філософія. Стор. 121.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ЛІТЕРАТУРА ФЕВДАЛЬНА

І. Перекладна література. Ґатунки. Збірники, апокрифи, апокрифічні леґенди. — ІІ. Література оригінальна. Поучення та проповідь. Житіе і леґенда. Літописання. — ІІІ. Українське середньовіччя. Ґатунки. Шкільна драма і початки комедії. Вертеп. Вірші. — IV. Літературні ґатунки допоміщицької літератури. Казка. Переказ. Міт. Леґенда. Анекдота. — V. Висновки.

І. До християнства на землях теперішньої України була якась письменність, тії пак „черти і різи“, але ще не було літератури. В латинських рукописах трапляться слов'янські „глоси“ (дописки): східні слов'яни мусіли користатися грецькими та латинськими літерами, що їх не вистачало для віддавання звуків праслов'янської мови („боже, треба було писати bose чи boze ; „земля zemla чи zzemla або szemla чи semla).

Винахід Кирила мав значіння величезне. Це був видатний місіонер, і його абетка, кирилиця, поширилися в південно-східніх слов'ян, а в південно-західніх була інша абетка, т. зв. глаголиця. На старорускому ґрунті кирилиця перемогла глаголицю, так само як і в Сербії та Македонії. На нашу територію кирилиця перейшла із східньої Болгарії.

Дохристиянська література була, як знати, неписана, — це була творчість живого слова. Письменність виникла з візантійськими вченими кліриками, що почали навчати місцевих людей. Так постала перекладна література. Ця література розпочала боротьбу за знищення місцевого живого слова художнього і його дохристиянських традицій. Вона спричинилася до повільного засвоєння християнства масами і до так званого двоєвір'я: нашарування в досить химерних формах візантійського християнського календаря на природничий календар поганський. В освічених колах владущих верств прищеплюється нова література, передусім таких ґатунків, що практично задовольняли потреби розваги, загалом, припускали утилітарні використовування. Такий був псалтир г а д а л ь н и й. Гадали так: коли треба було розв'язати якийсь сумнів, відкривали псалтир на першому-ліпшому місці і читали той

псалом, що при тім відкрився. Зі змісту псалма силкувалися зробити висновок для свого сумніву, збагнути його.

Вже в XI ст. були на Україні такі гадальні псалтирі: у них під кожним псалмом роблено приписку з указівкою, що і за яких обставин котрийсь псалом рекомендує. Воно полегшувало гадання: псалма можна було і не читати (М. Сперанский. История древнерусской литературы в киевский период). Був іще толковий псалтир. Це загалом книга поетична, хвальна, повчальна і пророча. Вона мала багато різних пояснень, тлумачень тощо. З богослужбової літератури псалтир був найпопулярніший навіть поза своїм безпосереднім призначенням у церкві. Далі йшла література про життя церковних діячів та ерархів, святих усіх рангів. Перші такі книги були: „Синаксар", перекладений помилково „Пролог" (цебто вступ до книжки зробився назвою її) — це низка переказів про життя святих (рангу мучеників) у календарному чергуванні. Перекладали пролога колективно південно-та східньо-слов'янські перекладачі разом з болгарами в якомусь грецькому культурному центрі. Були ще патерики (отечники), що з них найбільше поширені були скитські і синайські („Лимонар").

Історична перекладна література — це хроніки, або хронографи. Особливо вславлена була хроніка Георгія Амартола та Івана Малали. Окрема група перекладної літератури є леґенди і апокрифи. Це уламки літератури, що виникла до християнської ери. Християнська леґенда ґрунтується на східній античній (греко-римській) та єврейській. Як масовий рух, християнство шириться в леґендарних переказах, зрозумілих загалові, що думає конкретно. Леґенда подавала не догматику, а художні поетичні твори, близькі, зрозумілі якнайширшому загалові. Ідейна істота леґенди в процесі поширення не усвідомлювалася, сприймалася лише фабула. Ці леґенди, що збочували від визнаних офіційною церквою сюжетів, узивалися апокрифами. Слово „апокриф" грецьке і визначає „таємний", бо це були перші книги, які навмисне ховалися від широких мас, бо були неприступні, незрозумілі для них. Але ці тайнописні книги невдовзі набрали іншого значіння — сумнівних і шкідливих для тих, хто вірує. Апокрифічні твори збочували від офіційної церковної догми, і на Україні було поширене так зване богомильство. Це широкий народній рух, що почався в Болгарії в X ст. і визнавав два початки світового ладу — добрий і злий. Зле все речеве. Богомільство проповідувало аскетизм та анархію. Воно споріднене з західньо-европейським середньовічним рухом альбігойців, катарів тощо. Коли тайнописні книги почали використовувати різні „еретики", вороги офіційної церкви і її „канону" — списку офіційних книг неканонічні, заборонені книги, взивано апокрифічними.

Церква оголошувала списки, „індекси", дозволених і заборонених книг. У X—XI ст. ст. багато апокрифів перекладено, і особливо популярний був апокриф „Хожденіє богородиці по му-

ках". Апокрифи захоплювали і фабулою, і почасти єретичними думками, але більше — складним захватним сюжетним розгортанням, що впливало на уявлення мас і відбилося навіть у церковному малярстві. І досі, наприклад, по церквах є хрести, що на них намальовано в ногах розп'ятого череп з двома кістками. Це є емблема апокрифічного, а не канонічного походження. Є апокриф „О древе крестном", — це авантюрний сюжет про дивовижні пригоди різних частин дерева пізнання добра і зла, дерева, що зросло з насіння, киненого в раї Сатанаїлом. З галузок цього дерева Адам перед смертю зробив собі вінок, і так його поховано. З того вінка виросло дерево. Його вирвано з корінням і привезено в Єрусалим на будівлю Соломонового храму. В корінні знайдено величезний череп — Адамів. Череп поховано на місці, взиваним Голгота. Тимчасом з інших частин дерева зроблено хрести, що на них розп'ято Христа й двох розбишак. Хреста з Христом вбито саме на місці, де поховано Адамову голову. Ось чому і малюють хрест з Адамовою головою в ногах...

Так само в київській софійській катедрі намальована богородиця біля криниці, а не в храмі, як належить за каноном, бо в храмі їй було „благовіщення", тоді як, за апокрифом, було ще т. зв. передблаговіщення біля криниці. В поширених у нас апокрифах слідно впливи богомильства, покаянництва, чеського релігійного руху тощо. І хоч кількістю найбільше було богомольських апокрифів (М. Грушевський. Історія української літератури", т. IV), але, як уже зазначено, значіння мала цікавіша фабула, ніж той єретичний світогляд. Проте саме богомильство своєю простолінійною схемою найбільше приподобалося широкому загалові. Небо — богове, земля — чортова (чи не богомильського походження і таке прислів'я: „Дав бог копійочку, а чорт дірочку, і пішла божа копійочка крізь чортову дірочку"). Спрощене богомильством християнство, зробившися приступніше для мас, легко, наочно розв'язувало всі питання богословського і загалом віроісповідного кшталту, малоприступні для непідготованих. З нецерковної літератури перекладної дуже був поширений роман „Девгенієве діяння", що мало в основі грецькі богатирсько-історичні пісні про боротьбу з сарацинами; „Олександрія" — роман пригод Олександра Македонського; „Варлаам і Іосаф" — з дуже цікавою фабулою, повість „Стефаніт і Іхнілат", збірники „Пчоли". Апокрифи відрізняються від апокрифічних леґенд (перше — апокриф про сутворення світу та злих духів; апокрифічна леґенда — богородична риба або змій, царівна та святий Юрій).

II. Література оригінальна. Ріст нового культу витворив потребу в літературі про місцевих святих і нові свята, служби своїм місцевим мученикам і преподобникам (Борисові і Глібові, Теодосієві Печерському тощо). Оригінальна література почалася з наслідування візантійським зразкам, особливо збірникам: „Ізмарагд", „Златоструй", „Златая цепь". Подібні збірники почали виникати

з місцевих навчань, казань. Місцева церква вже мала кілька видатних казнодіїв: Іларіон, Кирило Туровський, Клим Смолятич, що досить вправно наслідували блискучий візантійський стиль, особливо звертаючи увагу на форму, риторичність. Щодо змісту, то це була типова середньовічна схоластика. Християнське красномовство хоч і відмінне від античного, але використало його спадщину в трьох напрямках: політичному (genus deliberativum), урочистому, або панегіричному (genus damonstrativum) і судовому (genus judiciale). Власне на Русі виникли майже одночасно тільки два ґатунки: повчальний (Теодосій Печерський, Серапіон), урочистий (Кирило Туровський). Візантійська риторична течія була занадто складна і далека для нас на Русі. Митрополит Іларіон міг плекати цей стиль у княжому селі Берестові в двірській церкві Спаса. Іларіон був перший митрополит з місцевих людей (1051 р.). Йому, гадають, належить перлина февдальної літератури церковної доби раннього середньовіччя: „Слово о законе і благодаті".

Це є панегірик фундаторової династії — Володимирові. Цей твір відбив настрої двірських кіл князівсько-дружинних і церковних. Як „чтение" вживано його по церквах, крім того вміщувоно в „Пролозі" під числом 15 липня — днем пам'яті Володимира. Певно, в XIII ст. після канонізації Володимира „Слово" ще більшого набуло розголосу. Але при цім викинуто всі яскраві риси сучасности: кінець, де мова йшла про князя Ярослава, як іще живого, згадувано його жінку Орину. Дальші письменники користали із Слова, як літературного джерела, клясичного зразка візантійського стилю золотоустівського риторства. Автор звеличує февдала за заснування нового міста з катедрою і фортецею. Політична ситуація за Ярослава була добра: переможено степовиків, сусідніх февдалів, Польщу, ішла загальна відбудова, ширилася християнізація. „Слово" виявляє цей настрій майстерною фігуризацією мови і добором символів, побудованих на контрастах: закон — благодать; старий заповіт — новий заповіт; агар (іудейство) — Сара (християнство); місячне світло — юдейство; соняшне світло — християнство. Поруч з антитезою вживано і паралелізмів: Володимир Великий — Костянтин Великий; Ольга — Цариця Єлена. Русь поганська — Русь християнська... Образ Володимира з епосу поганського анексується новим культом, християнізується, і ось ідеал лицарської дружинної верстви, Володимир, стає „лицарем духа"... Твір, лірично піднесений, мав велике значіння для династії та церкви — хвала Володимирові переходить у „Слові" в хвалу його нащадкам і таким способом впливає на двірські княжі кола і формою і змістом. Це твір для добірної авдиторії найвищих кіл февдального суспільства. Візантійське красномовство розквітло у VIII — X ст. ст. „Оратори, — пише М. Возняк, — почали дбати головно про стиль і перемінили церковне поучення більше або менше мистецькі риторичні вправи перед слухачами. Це візантійське ораторство з часу його внутріш-

нього упадку та зверхнього блиску перейшло саме на Україну. Коли в самій Візантії панував дух компіляторства, риторичної сухости, не що інше перейшло також на Україну". Автор „Слова" переміг традиційний шабльон і зачіпав у своїх проповідях живу дійсність.

Велике значіння для династії і церкви мав інший твір: „Поученіе Мономаха своїм дітям" і „Посланіє його до февдала чернігівського Олега Святославича". Тип зразкового февдала, ідеал героя февдальної культури дано в „Поученії". Цей документ свідчить про культурний рівень вищих верств того часу.

Таким самим зразковим ченцем і діячем — керманичем церковного життя — змальовано Теодосія Печерського у „Печерському Патерику", що зробився улюбленою книгою до читання широким верствам протягом сторіч і дійшов навіть до Нечуєвого купця Сухобруса (повість „Чорні хмари"), що полюбляв читати Патерик на старості літ, впавши у містицизм. Ця книга є наслідування візантійських патериків (Сінайського тощо), але її цікаві фабули авантурного характеру розгорнуто в сюжети з місцевого київського життя манастирського, хоч і стилізовано візантійським іконописним способом.

Оповідання про подорожі завжди знаходили свого читача, і християнство використало цю масову потребу, цікавість знати про чужі краї, в т. зв. пілігримській літературі — описах подорожів паломників до Єрусалиму. Клясичний твір цього ґатунку є „Хожденіє Данила Паломника". Ігумен Данило, може, родом чернігівець, розповідає про свої пригоди і зустрічі (наприклад, з королем єрусалимським Болдуїном Фландрським, ватажком хрестоносців), але стилізує все в дусі жітійного іконописання, списує чудеса, вставляє в текст уривки з християнських леґенд, апокрифів.

Літописання почалося на Русі з XI ст. і закінчилося в XVI. Перший манастир виник у Києві року 1037 — Георгіївський, споруджений від Ярослава, також і катедра Софійська. Літопис постав з т. зв. пасхальних таблиць, які були потрібні для розсилання по манастирях та церквах, бо пасхалія вираховувалася разом з іншими „рухомими" святами на кілька років і розсилалася від єпископа по окремих церквах ще на самому початку християнської церковности. Це були таблиці із вказівками, коли святкувати „великдень", „трійцю", „вознесіння" тощо. Аркуш пергамену розписаний киновар'ю на клітинки з зазначенням років від „початку світу" і нотатками, коли починати великий піст тощо. Деякі клітки були порожні, бо нічого було туди вписувати. В оці о вільні місця записувано згодом проти відповідного року події. Цей аркуш оправлялося разом з мінеєю, октоїхом тощо. Розвинення цих записів і створило поволі літопис. Почалося літописання в новозбудованій від Ярослава київській Софійській катедрі року 1039. Це й є т. зв. найдавніший київський звід. Далі йде

перший печерський звід (1073 р.) і протяг його (1093 р.). Другий київо-печерський звід (1095 р.— Нестор) і, нарешті, „Повість временних літ“ (1116 р.— перша редакція — Сільвестр; 1118 р.— друга редакція).

Це була (з 1095 р.) офіціозна, майже урядова установа, що зберігала урядові акти і занотовувала головні державні події в освітленні головного февдала. Отже, це було ніби діловодство великокняжної канцелярії, історія династії, редагована напочатку представниками грецької церкви, чим і пояснюється її тенденція: візантійська стилізація подій. Оповідання починалося з леґенди про початок Киева, про Олега, похід на Царгород, вбивство Ігоря, охрищення Ольги, походи Святославові на хозар, смерть Ольги, походи Святославові на болгар, Цимісхія і смерть від печенігів; війна февдалів після смерти Святослава, оповідання про Володимира, варяґів, перших християнських мучеників на Русі, охрищення Володимира та смерть у Берестові. Князювання Ярослава кінчається панегіриком йому. На викладі позначилися різні впливи, використано різні літературні джерела грецького походження (Геродот).

У літописах, як і в інших писаних пам'ятках, місцева творчість виявлялася не тільки в новому тексті, але і в опрацьованні чужого тексту: ексцерпти — скорочення, вибрані місця, витяги; інтерполяції — поширення первісного тексту, додавання паралелей, вставок. Часом, коли кілька текстів об'єднувано в один на підставі певного споріднення, виникали т. зв. контамінації. Редактори літопису розбавляли епічний матеріял дружинного циклю політичними і християнсько-дидактичними міркуваннями. Крім відгуків дружинної епопеї та Геродота, є в літописанню скандинавської сюжети (заґа про Стіра Ісланця: спалення в лазні ворогів), з-під великокняжої тенденції редакторів прозирає і вороже ставлення до київської династії (може, як цензурний недогляд). Є уривки епосу, що пояснюють традиційну ворожнечу февдальних родів.

Продовженням київського літописання є галицько-волинський літопис. Це перлина подібного літературного ґатунку. Тут є багато переказів, леґенд (про святу Кінгу, про Євшан-зілля, про Митусу-співця).

Найбільший пам'ятник раннього середньовіччя, розкопаний серед стародавніх рукописів, є твір невідомого автора: „Слово о полку Ігореве“. Це є перлина вже не церковної, а дружинної поезії. Стиль цього твору виявляє зв'язок із тогочасною творчістю живого слова, з дружинним епосом і дружинними поетами (згадка про Бояна). Автор, безперечно, уже не вірив у поганських богів, але всупереч візантійській стилізації церковних письменників стилізує в дусі поганського епосу і згадує Даж-бога, Хорса... Твір сповнено мітичними ремінісценціями (неусвідомленим запозиченням), як засобом поетизації історичних подій, що

за їхнього свідка був сам автор. Позначився на творі і вплив грецької літератури, а саме — „Девгенієвого діяння".

„Слово" перейняте особливим ліризмом двірського февдального поета, цілою душею відданого київському головному февдалові і його династії.

Загальний вигляд літератури доби февдалізму: станова диференціяція художнього слова поміж двох панівних станів тогочасного суспільства — февдалів з їхньою дружиною та кліриків — єрархів церкви і чернецтва. Стіль церковної літератури є іконописна стилізація, єрархічна з тенденцією християнізувати поганську літературну традицію, головно — дружинний епос. Церковна література є візантинофільська, бо фундатори її були клірики грецького походження або й місцеві люди, вихована в дусі візантійства. Серед цих письменницьких кіл були різні течії — суто аристократична стилізаторська в дусі золотоустівського риторства і „простецька", яка особливо позначилася на апокрифах та подібних творах, переважно богомильського напрямку, приступних для ширшого загалу.

Окремо пробивалася в цій літературі течія суто чернецька, аскетична.

Дружинна поезія до нас не дійшла: дещо переховалося в руських переробках, т. зв. билінах (епос Володимирового циклу) та в такій перлині, як „Слово про похід Ігоря", яке хоч і зазнало грецького впливу, але є цілком вільне від клерикального стилізаторства і становить вияв місцевої стихії та дружинної літературної традиції передхристиянських часів. Станова диференціяція і станові антагонізми вповні виявилися в літературі доби февдальної. Особливості цієї літератури на Сході Европи були: залежність від західнього і балканського слов'янства й Візантії та відгуки боротьби країни з степовими наскоками, що не дали нормально розвиватися феодалізмові і його культурі на Сході Европи. Під упливом нападів кочових племен культурні осередки пересувалися на захід: з Києва до Галичини. В литовський період центром культурного життя стає Львів. Вивчаючи добу февдалізму в пам'ятках українського художнього слова, треба повсякчас мати на увазі пізніші наверствування історичні в піснях і інших зразках живого слова і відрізняти вплив візантійства від місцевих первістків, що вже виявлялися в письменстві.

Відомо з історії літератури і мистецтва загалом, що різні кляси зодягалися в шати минулих віків, щоб „відродити" традиції історичні, а насправді виспівати сучасність, надати їй особливо принадних рис. В українській буржуазній літературі історичну романтику використовувано багато. Зокрема опоетизовування доби раннього февдалізму властиве галицькій літературі, яка не мала в минулому Галичини козацької романтики, звертаючи натомість увагу на „славні часи" короля Данила Галицького і князівської доби загалом. За приклад такого опоетизування князівських часів

від сучасного галицького письменства може правити поезія академіка Василя Шурата „Слово Іларіона“:

У Десятинній в світлі тоне
велична княжа домовина,
а богородиця з ікони
глядить на батька, то на сина.
Над батьком тихі сльози ронить,
на сина навіває мрії;
і Ярослав чоло вниз клонить
перед іконою Марії.
Й народ схилився, як повен колос...
Бо із високого амвона
паде, мов з неба, сильний голос —
могуче слово Іларіона:
„Хвалять всі землі, всі народи
своїх подвижників віддавна...
Хвалім же й ми! У наші годи
Русь теж подвижниками славна.
Хвалім і ми Володимира,
потомка того Святослава,
якого славить кожда ліра
і кожда пісня нелукава!
Хвалім діла його могучі,
з яких пізнали й на чужині,
що княжив не в землі жебручій,
а в нашій славній Україні!

ЛІТЕРАТУРА

В. Коряк. Нарис історії української літератури. Т. 1.

Сперанский. Русская устная словесность.

М. Н. Сперанский. История русской древней литературы.

Киевский период; Грушевський. Історія української літератури. Т. т. 1, 2, 3, 4 (відповідні місця).

Потебня. Об'яснение малорусских и сродных песен.

Білецький і Дорошкевич. Хрестоматія з української літератури. Хрестоматія Буслаєва та Сумцова.

Аничков. Весенняя обрядовая песня на Западе и у нас.

Владимиров. Древняя русская литература киевского периода.

В. М. Истрин. Очерк истории древне-русской литературы домосковского периода.

Академік В. Перетц. Слово о полку Игореве. Пам'ятка февдальної України й Руси XII віку, вступ. Текст. коментар.

Драгоманов. Малорусские народные предания и рассказы.

Порфирьев. Апокрифические сказания.

Франко. Апокрифи й легенди з українських рукописів.

Огоновський. Слово о полку Игореве.

Потебня. Слово о полку Игореве.

М. Яворський. Нарис історії України.

Шамрай. Українська література.

Дорошкевич. Українська література.

И. Иоффе. Культура и стиль.

В. А. Келтуяла. Курс истории русской литературы, пособие для самообразования. Ч. 1. Історія древней русской литературы.

Социальная история средневековья под редакцией Косминского і Удальцова. Т. 1. Раннее средневековье, М. 1927.

„Литература и марксизм". Журнал теории и истории литературы, книга 1-я (про стиль).
Никифоров и Трахтенберг. Рабочая книга по литературе.
Рабочая библиотека по литературе под редакцией В. М. Фриче. Выпуск 2-й.
Михайло Возняк. Історія української літератури. Т. І. До кінця XV віку. Львів. 1920.

КОНТРОЛЬНІ ЗАПИТАННЯ

Як відбилася клясова диференціяція на творчості художнього слова? Які стани февдального суспільства були репрезентовані у тогочасній літературі? Які періоди розвою цієї літератури? Що спричинилося до переходу від перекладної до оригінальної літератури? Які взаємини між живим і писаним художнім словом? Які ґатунки писаної і усної літератури в цю добу? Який стиль літератури доби февдалізму? Які найцінніші твори дійшли до нас із того часу?

III. Доба пізнього середньовіччя є часом вибруньковування торговельного капіталізму, боротьби його з февдалізмом, але ще не перемоги. Потреба відокремити зародження торговельного капіталізму від доби торговельного капіталізму в окрему добу пізнього середньовіччя виникає з того, що термін середньовіччя розуміють не однаково. Історик всесвітньої літератури де-ля Барт пише: „До застарілих формул, які ще за традицією існують, належить така схема: середні віки є доба аскетизму, темряви, смерти людської думки, сліпого підлягання авторитетові. Реформація і відродження — доба світла, визволення розуму від пут схоластики й догматизму, апотеоз тіла і т. ін.". Справді, буржуазія полюбляла так „трактувати" епоху свого тріюмфу. Але нині не може бути й мови за те, що так званий Ренесанс (відродження греко-римської культури) виник як стій, не бувши підготований ще в межах попередньої доби. І ось ця доба боротьби двох сил і є доба пізнього середньовіччя.

І на заході Европи Ренесанс не скрізь був явище органічне. На сході Европи, в землях теперішньої Вкраїни, не може бути й мови про якесь „відродження" греко-римської культури, і тут середньовіччя затяглося на довший час та ще в особливо спотворених формах. Брак міського життя, навіть відворотний процес „віланізації" спричинився до кволости українського міщанства, що мало історичне завдання бути носієм гуманізму. Український гуманізм в епоху середньовіччя не здобувався на революцію подібно західньому ренесансу.

XIV і XV сторіччя, коли не були часом цілковитого занепаду культурного життя, то в кожнім разі часом найскрутнішим в історії цивілізації на сході Европи. Бруньки літературної творчости ніколи геть не завмирали, але виснажувалися дуже великою мірою, і нині історикам літератури доводиться запопадливо визбирувати пам'ятки тогочасного письменства. Зате із XVI і протягом цілого XVII ст. точиться боротьба „за віру", а насправді в житті і в літературі нуртують нові сили. Політичні стосунки цієї епохи великою мірою визначили її психоідеологію. Коли татарський напад

приніс широким верствам населення певну технічну культуру, ремества, що їх не знали досі місцеві люди (кушнірство, ковальство, лимарство, слюсарство, шевство, ювелірство — все це сприяло розвиткові міста), то цей самий татарський напад знищив ущент київську февдальну верству і другим нападом виникає вона в нових відмінних формах за литовсько-польської доби. Крім вищої земельної аристократії, витворюється шляхетська верства. Все це велике й менше панство сідає на шию селянства. Крім литовської панщини, приходять іще польські „ґвалти" — особлива примусова робота на пана. Замість давнього звичаєвого права, кодифікованого в добу раннього февдалізму у так звану Ярославову Правду, шляхта заводить свій суд і розправу, закріпачує селянство, змушене десь шукати виходу поза межами шляхетського панування. Отак витворюється своєрідний лицарський орден — Запоріжжя, подібно до західніх розбишак битих шляхів, „лацарів розбишак" із своїм козацьким правом.

Куліш у своїй „Истории воссоединения Руси" писав: „Польські пани, бачачи багатства своїх українських братів у короткий час збільшеними вдвічі, втричі, вдесятеро, завзялися працювати біля колонізації пустель з якоюсь горячковістю. Що більше було небезпеки з боку татарських наскоків, то настирливіші були колонізатори й селяни, яких вони притягали. З одного боку, татари, скеровані турками, робили опір заселенню степових місцевостей, якими вони звикли ходити всередину країни без перешкод. Їхні наскоки зробилися частіші і страшніші. З кожним разом вони гонили в неволю тисячі нових поселенців. Але натомість на руїнах їхніх осад виникали нові оселі — і так бувало не один раз. Рух із середини держави до українських пустель був такий великий, як свідчить один сучасник, що „велелюдні колись землі, містечка й села серединних областів ставали зовсім порожні, а колись бувши пустками простори українні сповнювалися тубільцями на велику шкоду їхніх колишніх володільців. Початок XVII ст. був часом, коли економічне багатство внутрішніх польських провінцій почало занепадати. Збіднення селянства зменшило продукційність міської промисловости, а занепад міст відбився на внутрішній торгівлі... Ремісничі цехи, яких допіру нараховувано до двадцяти й більше, в багатьох містах зникали з року в рік... Міське ремісництво, так само як сільські хлібороби, кидало стару Польщу й подавалося на її околиці... Населення України зростало неймовірно. Колись за Києвом, Баром і Брацлавом лежали пустелі з дикими звірами.

В короткий час вони сповнилися велелюдними селами й містами. Але в ці міста й села під принадою вільготних літ вславленої української волі вносився той же шляхетський дух, який у глибині держави наприкінці XVI ст. з'єднав усі вільні землі в руках великих землевласників, а дрібні шляхетські маєтки обтяжив руїнницькими повинностями"...

Отже, були чинники економічні, які спричинилися до політичної боротьби всередині самого шляхетства, різних його прошарків. Ця політична боротьба на українних землях Польщі ускладнилася втручанням селянства, козацтва і міщанства і зодяглася в шати боротьби за віру й мову, які були ознаками середньовічної „нації". Міщанство виявляє себе як чинник культурний, і його організації — церковні братства — розпочинають великий культурний рух з осередками: Львів, Острог і Київ. На українних землях литовсько-польської держави поволі створюється новий культурний комплекс, якому виникає нове ім'я — Україна. Отже, добу пізнього середньовіччя можна взивати властиво добою українського середньовіччя. Але не треба гадати, що й у цю епоху культурні діячі мали виразну „національну свідомість". Мрії Богдана Хмельницького про утворення нової держави, пляни Виговського про „князівство Руське" свідчили про потяг до самоорганізації вершків козацтва. Але цього не здійснено і національно-державної єдности не створено. „Історія русов" є новітнім виявом потягу шляхти до самоорганізації.

За цієї доби панування клерикально-шляхетської культури розуміння нації було ще цілком февдальне, об'єднувалося з розумінням владної держави і владної віри. Отже, міщанство і козацтво організовує боротьбу не за українську націю, яка ще не створилася, але за віру „благочестиву" проти латинської, папської і почасти проти православних князів церковних.

Література цієї епохи відбиває боротьбу суспільних сил. Передусім виникає література полемічна: боротьба за віру потребувала своїх письменників. Головніший письменник-полеміст був Герасим Смотрицький, автор твору „Ключ царства небесного". Боротьба йшла за пожертя латинською церквою церкви грецької, за так звану унію (об'єднання церков під протекторатом римського папи). Полеміка за і проти унії точилася від 1500 до 1767 року. Три десятки авторів з боку латинників та уніятів і чотири десятки з боку православних взяло участь у полеміці, що часто сходила на брутальну лайку. Уніяти взивали єрархію православних „архіскотами", православні уніятів — дурнями, розстригами, архісхизматиками, „бабськими матеологами", баламутами й бахурами. Писали в таких, наприклад, виразах: „Те, що ти в цім параграфі нашмарував, все те робив твій батько через свій дурний розум".

Православні лаяли уніятів не гірше. В цій боротьбі були людські жертви: латинники замордували берестейського ігумена Филиповича а православні забили полоцького уніятського архієпископа Кунцевича.

Кожний табір зробив із свого забитого святого (канонізував). Кінець-кінцем, обидва християнські табори помінялися прокльонами: православний собор виголосив анатему на унятів, а уніятський прокляв усіх, хто не прийшов до унії.

Мелетій Смотрицький доскочив у царгородського патріярха грамоти: скасування прав міщанських ставропігіяльних братств. Смотрицький доводив патріярхові потребу підтримати князів церкви проти міщанства й „відчинити нашому штяхетському станові двері до земських урядів і сенаторських гідностей". Єрархів обурювала визначна роля міщанства: ремісників, простого люду, „котрі, покинувши ремество своє (дратву, ножиці і швайку), а, привласнивши собі врод пастирський, письмом божим ширмують". Головну увагу звертав Смотрицький на інтереси шляхти, власне шляхти не польської, а „рідної", без якої нарід „схлопіє". Уніяти в боротьбі проти єрархів православної церкви були не від того, щоб спертися і на хлопа. Вживали таких демагогічних заходів, як оповідання про те, що попи торгують жінками, як кобилами, міняють старих на молодих і дають доплату: наприклад, „у Пинській єпархії піп додав свиню за стару свою жінку". Розповідали й таке: „Попи на Поділлі й Покутті, що живуть серед розбійників, служать у них немов посередниками й укривають по церквах крадених коней. В однім селі хлопці шукали вкрадені коні, та, йдучі коло церкви, кликали — „кось, кось". Аж тут почули з церкви іржання — „гі - гі - гі". Коли приїздить владика, то буває лий-перелий: одна ночівля коштувала ковенським попам 60 золотих, коли їх відвідав владика Терлецький..." і т. ін.

Але проти церковних князів виступив і не уніятський провідник — Іван Вишенський, атонський чернець родом з України. Це був найвидатніший письменник цієї доби і блискучий полеміст. Вплив Вишенського, його посланій с Атону на Україну був величезний. Його листи читали цілими гуртами, переписували й пересилали з місця на місце. Вишенський знав це, розумів свою авдиторію і в кінці своїх творів подавав указівки, як читати на зборах гуртом і як поодинці. Сила його писаннів полягала не в доказах від риторики та філософії, а в живих і художніх картинах, де змальовано панське життя і розбещеність владної кляси. Ось зразок такої єреміяди цього атонського аскета, галичанина Івана з Вишні: „На панов же ваших руського рода, на сини чоловіческія не надійтеся: в ніх же ність спасенія. Всі бо живого бога і віри яже в него одступілі, прелесті же єретіческой, любві духа тщеславного, жизнолюбовію і лихоїмству ся поклонілі. Да прокляти будуть владики, архимандрити, ігумени, котрії манастирі позапустівали і фольварки собі з міст святих почінілі і самі только з слуговинами і пріятельмі ся в ніх телесне і скотські переховують; на містах святих лежачи, гроші збирають; з тих доходов, на богомольці святії наданих, дівкам своїм віно торгують, сини одівають, жони украшають, слуги умножають, барви справують, збогачують, карити зіждуть, вознікі ситие і єдінообразние спрягають, роскош свою поганські ісполнять..."

Підчас подорожі з Атону на Україну здибався Вишенський із Юрком Рогатинцем, представником і проводирем місцевого

міщанства. Рогатинець був багатий міщанин львівський: фабрикант і торговець вибиваних шовкових матерій. Він належав до протестанської течії у православ'ї, як комерсант багато їздив, бачив світу, був передовою людиною свого часу і своєї верстви. Мав однодумців, що дало нагоду полемістові Касіянові Саковичеві говорити навіть про секту рогатинців у Львові. Рогатинцеві приписують авторство „Перестороги", в якій, з одного боку, помітний вплив писаннів Вишенського, але є й опозиція його аскетизмові та індивідуалізмові. Пересторога висунула практичну програму: фундації шкіл посполитих, ширення „руської освіти". Вишенський залишив по собі цілу течію, що до неї належали: Йов Княгиницький, Йов Желізо, Ісаія Копинський та інші.

Схоластична література пізнього середньовіччя поділяється на два періоди: грецько-слов'янський (від 80-х років XVI ст. до 30-х років XVII ст.) і київо-могилянський період (від 30-х років XVII ст. до кінця 80-років XVII ст.). За першого періоду основа літературного руху є міщанські братські школи, більш-менш демократичні, зв'язані з життям широких верств. Центр освіти за другого періоду є києво-могилянська колегія. Тут найбільше студіювалося латинську мову з середньовічним схоластичним богослов'єм. Богословський елемент панував над історичним, польська мова над церковно-слов'янською. Утворилася особлива могилянська „одукована" мова. За зразок її може бути лист митрополита Копинського до Яреми Вишневецького (1634 р.):

Великий жаль, Милостивий княже, серця нашого, всіх нас духовних і всего християнства, здиймує, видячи вашу Княжую милость, утіху нашу пожаданную старожитної Релії Грецької предков і родителей своїх не наслідуючого, не мній, теж плачет і венце ляментує церков божая матка наша, же ею ваща Княжая милость згоржати рачиш. З великою охотою всі очекивалисьмо пожаданої утіхи нашої, але вміcто того над сподівання наше, в смуток нам оборочает. Що ж ваша Княжая милость обачил в церкві божой вонтплівого, што подейзроного, што за герезію"...

В цьому періоді місцевий український елемент виявляється у малій кількості творів. Культивується нахил до віршування. Наприкінці XVII ст. виникає просто метроманія і улюбленим ґатунком віршовим стають панегірики.

Письменники першого періоду: Петро Могила, Сільвестр Косів, Ісаія Трохимович; письменники другого періоду: Інокентій Гізель, Лазар Баранович, Йоанікій Галятовський, А. Радивиловський.

Петро Могила — син молдавського господаря (народився 1597 р.). Дістав добру шляхетську освіту, є відомості, що був у Парижі, служив у польському війську, брав участь у боях з турками під Хотином разом із Сагайдачним. З 1627 року прибуває до печерського манастиря і вже другого року обрано його на митрополита. Це він зробив Київ осередком одукованої шляхетської освіти й відбудував православні храми. Розмах письменства, соціяльне його значіння зменшилось, зате вдосконалювалася форма.

Сільвестр Косів — автор панегіриків і книжки „Столб цнот". Після смерти Косова (1657 р.) московський уряд зажадав, щоб митрополит підлягав не костянтинопільському патріяршові, а московському. На митрополита обрано Діонісія Балабана, людину зовсім неприхильну до Москви, і новий митрополит уступив із київської метрополії Лазареві Барановичеві три протопопії — Глухівську, Конотіпську і Борзинську, визнав незалежність Чернігівської катедри від київських митрополитів і щоб вона підлягала безпосередньо костянтинопільському патріяршові. Після Могили на чолі київського культурного життя був учень його, один із посланих від Могили на студію до закордонинх університетів — колишній протестант, німець з походження — Інокентій Гізель; йому приписують авторство „Сінопсіса", що вийшов у Києві 1674 р. і мав щось із 30 накладів.

Перше покоління могилянських схоластів, що ними опікувався так Могила, були Косів, Козловський та Гізель. Другим опікувався Гізель: це були Баранович і Радивиловський. В свою чергу Баранович клопотався Галятовським. Баранович брав участь у вирішуванні важливих державних справ: вибір гетьманів, митрополитів тощо. Московський уряд хоч і не довіряв Лазареві Барановичеві, але вважав його на Україні за досить впливову людину. Баранович був за професора колегії Могилянської академії і згодом за ректора, учив граматики й реторики. Бувши архієпископом у Чернігові, заснував друкарню, а також колегію на зразок київської. Це був типовий князь церкви і дипломат: під його впливом зробився гетьманом Многогрішний. Засада Барановича щодо нижчих верств була: „овець так треба стригти, щоб не хапати за живе і щоб шерсть росла". Мав Баранович великий потяг до віршування і дав типові зразки схоластичної поезії. Видав дві книги казаннів — „Меч духовний" і „Труби словес проповідних". Писав пенегірики царям московським, де рівняв їх з особами божої тройці. Хотів прищепити так звану емблематичну поезію, що потребувала особливого способу друку.

Галятовський є типовий представник тогочасної української середньовічної літератури (з другої половини XVII ст.) Кращі твори цієї доби належать Галятовському. Галятовський зробився відомий після виходу „Ключа розуміння" (1659 р.) з 32 казаннями — підручник красномовства для попівства з додатком підручника гомілетики: „Наука або способ зложення казання". До книжки додано зразки віршованих забавок: анаграми, загадки, акростихи, вірші, що їх можна читати з обох кінців. Книжка „Небо новоє" мала збірку апокрифів, легенд, мандрівних оповіданнів. Вона була модна, бо тоді був поширений культ богородиці. Ідеологія Галятовського досить виразна: селяни є хамів накорінок. бо Хам служив двом братам своїм: Сімові та Яфетові. Так люди посполиті служать панам і духівництву. Коли ж пречиста діва має місце серед посполитих, то тільки тому, що люди посполиті

дають панам свої данини. В „Небі новім“ багато оповіданнів: про шолудивого Буняка і кільки західніх мандрівних сюжетів, що й й робило цю книжку популярною.

Виключно казнодієм був могилянець Антін Радивилівський. Перше казання виголосив на роковини смерти Могили 1657 року. Року 1671 мав закінчені два писаних томи казаннів „Огородок Марії богородиці“. Отже напрямок схоластичної літератури цілком визначався в особах цих письменників.

Українська середньовічна драма походить із Польщі.

Спольщений ксьондз-русин Якуб Гаватович був автором перших духовних містерій. Це були так звані інтермедії (1619 р.). Вони схожі до тих пізніших, що їх писали вже у XVIII ст. професори піітики могилянської академії. Однаково виводяться на сцену хлопи, що розмовляють „складом простим, мужицьким“. Зміст першої інтермедії сходить на анекдоту про купівлю кота в мішку з мораллю—не треба бути дурним і ймовірним. Подібний сюжет є в народніх казках. Друга інтермедія нагадує народній анекдот про цигана й козака: три хлопці, що торгують волами, вертаючись із ярмарку, лягають спати, один крадькома з'їдає пиріг. Коли він розбуркав товаришів, і вони почали за умовою розповідати свої сни, з тим, щоб вечеря дісталася тому, хто бачив кращий сон, той, що з'їв, каже, що, поки вони у снах забралися в рай і пекло, він, теє бачивши, з'їв усю вечерю. Обдурені женуть його до „біса“.

Дальший розвиток української драми є щільна драма київсько-могилянська. В листі Лазаря Барановича до Мелетія Дзика є посвідка, що наприкінці 30-х років або напочатку 40-х XVII ст. учні виконували з участю самого Барановича трагедію про Йосипа. Щодо сюжетів, мотивів і щодо форми обробки, ці перші п'єси поділяються на кільки груп. Перш за все є група великодня та різдвяна. До великодньої групи належать драми: „Дєйствіє на страсті Хрістови“, „Царство натури людской“, „Свобода от веков вожделенна“, „Мудрость предвечная“, „Торжество єстества человеческого“, „Трагедокомедія Сільвестра Ляскоронського“. Мотиви цих п'єс визначено самими їхніми назвами.

Обробка цих мотивів і архітектоніка (будова п'єс) виявляють потужний вплив ієзуїтського театру.

Ієзуїти появилися в Польщі в другій половині XVII ст., звідки прийшли на Україну. Для боротьби з єзуїтами, що за головну зброю мали шкільну освіту, православні єрархи протиставили могилянську академію. Її вихованці робилися професорами братських шкіл і використовували методи боротьби, що їх запроваджували єзуїти. Це було особливе спантеличення західнього відродження, використання його церковною реакцією. Так виник рух неоклясичної школи. Аристотель, Горацій, Скалігер, Понтан, Донаті (останні четверо є автори середньовічних західніх поетик, утворених за античними зразками) — це все автори популярні

в київській академії, що використала їх для своїх компілятивних поетик. Особливо популярна з могилянських поетик була поетика Теофана Прокоповича. Рукописний її курс заховався в кількох примірниках і був видрукований 1786 р. в Могильові. Сучасний дослідник Л. Білецький так схарактеризував поетику Прокоповича: „Нахил Прокоповича до практичного думання та глибоке засвоєння ним і найтрудніших тез поетики з першого джерела тоді, коли він студіював цю науку в Римі — все це давало йому якнайкращу змогу розв'язати заплутані проблеми поетики, тяжкі для зрозуміння, якнайлегше й якнайпростіше вибирати з них те, що мусіло б служити педагогічному принципові, коли доводилося студентам теорії його провадити в життя".

Другий період розвитку драми починається з Теофана Прокоповича. Його п'єси „Владімір" — це трагедокомедія — нова назва з поетики Прокоповича, перша спроба втілення його засад щодо способу писання драми. В своїй піїтиці Прокопович виступає проти шкільної єзуїтської драми. Ще бувши в Римі, він зазнайомився з старою клясичною літературою грецькою і латинською і захотів відродити її в чистому вигляді. Зламавши єзуїтську теорію драми, звузивши її відокремлення виключно християнської символіки та алегорії, Прокопович радив керуватися в складі і формі драматичних творів правилами й зразками старих клясиків. Отже, його поетика є власне ліквідація середньовічної, вона є поетика доби відродження, „ренесансова".

Крім різдвяної та великодньої драми, окремим ґатунком були так звані інтермедії та інтерлюції. Це є коротке дійство, вигадане чи правдиве, що виконується між актами комедій та трагедій. Щодо теми, то може бути в зв'язку чи ні з основною поважною дією драми. Т р а г е д і я змальовує нещастя та страждання славних людей. К о м е д і я є відтворення єдиної короткої дії життя пересічної людини. Тут сюжет може бути й вигаданий, тоді як трагедія потребувала історичної фабули. В комедії можуть бути люди і не вищої кляси — міщани, селяни. Трагедокомедія є драма, що складається з трагічних та комічних елементів всуміш. Була ще одна відміна — комікотрагедія (з сумною розв'язкою). Така в загальних рисах поетика української драми XVII ст.

В е р т е п. Ляльковий театр походить з Індії, звідки його перейняли інші народи. Був він поширений за доби занепаду клясичної драми: атенські архонти наймали приміщення театру Діоніса, де раніш виставлялося п'єси Софокла та Еврипіда для вистав лялькового театру. Греки перейняли цей театр від єгиптян, а римляни — від греків. Коран забороняв магометанам грати на кону і це сприяло розвиткові лялькового театру в турків та арабів, що до них він прийшов з Візантії. У середьовічній Європі ляльковий театр відомий з кінця XII ст. Особливо він культивувався у Франції під назвою театру маріонеток (Марія в зменшеній пестливій назві—Маріон; відціль маріонетка). На Україну ляльковий театр прийшов з Польщі, де була

розвинена так звана шопка. Польська шопка є скриня, що її носилося по всіх усюдах з ляльками, Ісусом, Йосипом, Марією, волом, ослом та кабанами, трьома царями з дарами, Іродом вояками, чортом, смертю тощо. Здебільшого польські шопки були одноповерхові.

Відомий рукопис українського вертепу кінця XVII ст. У XVIII ст. текст вертепної драми з польською основою і з домішкою української та білоруської мови. Отже здогадуються, що первісний вертеп виник на території, де стикаються три національності. Вертепна драма має зв'язок в окремих своїх епізодах з польськими та українськими інтермедіями й комічними діялогами.

Відрізняють чотири редакції вертепної драми: волинську, лівобережну, смоленсько-білоруську та сибірську.

Широка популярність вертепу постала з його комічних сцен (інтермедій), а не з різдвяного сюжету (властивого „вертепу"). Це був народній фарс: така форма комедії, що в ній герої порушують норми суспільного життя. Фарс повний живої дії, брутальних ситуацій (бійка, сутички, обійми), тому ще має назву: екцентрична комедія. Улюблена вертепна постать-машкара є запорожець, що сміється з попів („бездна бездну призиває" — загадка запорожця попові: один піп кличе другого), панів тощо.

Вірші. Українські середньовічні поетики відрізняють дев'ять форм так званого „слов'янського віршу". Така поетика Слонімського. Перша форма становить тринадцятискладовий вірш з цезурою після сьомого складу (7 + 6). Приклад: сатирична епіграма на шляхетство з його прихильністю до гербів і фамильною пихою:

Познавать не од гнізда орля орлов треба,
Но буде лі несміжно смотрять на світ Феба.

Друга форма (наведена в Леоніда Білецького — Основи літературно-наукової критики, Прага, 1925) — з 14 складів і цезурою після восьмого складу та внутрішньою римою в першім піввірші (4 + 4 + 6). Це так званий леонінський вірш. Ось, наприклад, ґратуляція на весняні свята святого Юра:

Когда долі вся на полі прозябають цвіті,
С круга неба світла Феба лучами согрітій,
Наш лі Парнас в прілічний час станет в цвіт і скуден,
Твой в круг літа Феб полн світа когда взойдет чуден?

Третя форма — дванадцятискладова з цезурою після шостого складу (6 + 6). Таке, наприклад, привітання гостеві:

Вдруг з цвітами наші і сердца развіті.

Четверта форма — одинадцятискладова. Цезура після п'ятого складу (5 + 6):

Облак, пріємші от моря високій
Влагу, отдает довольнійші токи...
(З привітання архієпископові Симонові Тодорському)

П'ята форма також одинадцятискладова, тільки рима мішана (через одну):

Ніже язик кой ісповість довлієт,
хотя і в річі будет красной сильній...

Шоста форма слов'янського віршу є так званий вірш сапфічний: розмір складається з трьох віршів одинадцятискладових (5 + 6) і четвертого, що зветься адонічний, чотирискладового:

Теці, а може судьби зовут бога
І через заслугі устланна дорога.
Путь тебі буді сей щаслив і правій
Ко верху слави.

Сьома форма (лірична) зветься диколон-дистрофон і складається з двох віршових форм: тринадцятискладового (7 + 6) і семискладового віршу:

Сама вкоренила нам то свойство природа,
Чтоб столь желали, сколь тішілісь с пріхода
Гостя превожделенна,
Щастія непремінна...
(З привітання гостеві)

Восьма форма (теж лірична) — так званої триколон - тристрофон. Вона складається з трьох віршових форм — п'яти-, чотири- та шостискладових віршів:

Кріпка в державі,
Світлая в славі,
Ти, Росіє,
Сугубіє,
Больші еще сили
Множиш як ріки,
Ідущи во віки,
Сіющ слави
Глас держави
В Геркула преділи.

* * *

Сили вік позній
Твоєй ність грозній,
Ибо нову,
Як ордову,
Соділает паки.

В роди послідни
Петр твой наслідній
Петр камень тверд,
Великосерд
Петр адамант аки.

* * *

Пусть вітр гоненій,
Буря смущеній
Злі возвієт,
Не довлієт
Двигнуть, хоть сурова,
Петр бо защита,
Кріпчайшій щита,
Утвердит трон,
Не будет рон
Петр кріпка основа.

Дев'ята форма — акростих і складається з тринадцятискладових віршів, але так, щоб з початкових літер виходило якесь імення чи титул. Поетика Сломінського хоч була уложена наприкінці десятих років XVIII ст., але це поворот назад до часів перед поетикою Теофана Прокоповича. Дев'ять розборів українського силабічного віршу, що їх розглянув Сломінський, були проте першою спробою клясифікувати українське силабічне віршування.

Початок українського віршування припадає ще на часи острожської школи, де створено славнозвісний ґатунок так званого ляменту (плачу). В Острозі внучка князя Костянтина Острозького,

покатоличена Ганна Алоїза Хоткевичова заснувала єзуїтську колегію. В Острозі сталася перша озброєна сутичка міщанства з февдалами (1636 р.). Так постав твір під назвою: „Лямент о пригоде нещасной мещан острожських, що ся, їм власне придало на день урочистого свята... в процесії ідучим під приїзд її милости паней воєводиной віленської". В ляменті розповідається про бійку міщан з посіпаками Хоткевичової.

Поділялися вірші на: 1) духовні вірші (псальми й канти), різдвяні й великодні, богородичні тощо; 2) елегійну лірику; 3) особисту лірику; 4) панегірики; 5) історичні вірші і 6) сатиричні вірші.

Силабічне віршування було позичене з латинської та польської мови й полягало в рахуванні складів та в дієслівних римах. Це віршування дуже одноманітне й нині важке для читання. Виникло воно з речитативу церковної служби і культивувалося по тодішніх школах. Властивості силабічного віршування надаються найбільше до мов з наголосом на певному місці, як ось мова польська. В українській мові її змінний наголос робить непридатною для віршування, збудованому на рівному числі складів, і фактично український силабічний вірш не додержує рівноскладової будови. Силабічне віршування зародилося в середніх віках, коли народні мови на заході Европи ще не вибрунькувалися до рівня мов літературних, а освіта була в руках клерикальних верств. Ця суто середньовічна поезія, діставшися через Польщу на Україну і загніздившися в Києво-Могилянській академії, мала свої питомі літературні ґатунки, що походять з латинського середньовіччя: байки, притчі, панегірики, оди, епіграми, послання тощо.

Але був ще один чинник, що спричинився до поширення цієї літературної форми: так звані дяки (пиворізи). Значіння їхнє в житті стародавньої України як культурного чинника було досить помітне: вони ширили освіту в широких масах. У сатиричному „правиле увещательном пияницам" зберіглися побутові риси з життя тих мандрованих дяків: „Радуйтеся, пиворізи, ґ паки реку радуйтеся. Се радости день приспіває, день — глаголю — празника різдвяного зближається. Востаньте убо от ложей своїх і воспріїміте всяк по своєму художеству орудія, соділайте вертепи, злініть звізду, складіть партеси. Єгда же станете по уліцех зі згуком бредучи, шукаючи горілки, приймуть вас під крови своя". Попередником цих дяків був чернець письменник Зінов'єв (Кліментій), що належав до „волочащихся" ченців і оспівав у своїх віршах найбільше середньовічне ремісництво, всіх отих золотарів, довбишів, цимбалистів, шабельників, сагайдачників, скрипників, солітряників, роговників (що роги козакам роблять, носити збоку на порох), друкарів, інтроліґаторів, папірників, винників, мулярів... і т. д. Шістьдесят різноманітних реместв списав Кліментій, особливу увагу звертаючи на ті, що обслуговують потреби церковні й козацькі.

Пиворізи „вивертали навиворот" зміст схоластичних п'єс і взагалі були провідниками особливого вільнодумства, що позначилося і на пізніших інтерлюдіях. У п'ятій інтерлюдії Довгалевського паралельно до звільнення праведників з пекла козак звільнює мужиків з-під ляцької неволі. У четвертій інтермедії виходять пиворізи, бачать мужика, розмальовують його, за що їх жене війт і титар. Ось монолог пивоpіза:

Где б то, вашец проше, месте проіскаті.
Жівши без кондіції, потяжко на шати:
А і еще б думалось набрати тузінку,
Бо вельце докучають студенти узімку.
А пріодягшісь мало, не ішов би в Березну;
Но для совета гряду ко другу любезну,
Уже в Претіской школе кріласа правітель
Пива, горельци і браткі любітель.
Пече бо в Коропе граде корісти бивають,
У соборні наш тамо учащають.
...Не только ж ми умеем кліром управляті,
Но можем еще контуші разніе пісаті.

Мандровані дяки були властиво ліквідаторами середньовічної схоластики і щодо форми їхньої творчости, власне щодо мови, замість одукованої мови могилянських схоластів живилися живою народньою мовою, тільки спантеличеною бурсацькою говіркою. Брак відповідної культури не дав їм зробитися гуманістами европейського кшталту, але бурлескний стиль (жартівливий), виплеканий у цих колах, знайшов своє відбиття в поемі Котляревського, а їхнє вільнодумство відбилося в поезії і філософії мандрованого „студента" — Григорія Сковороди.

Григорій Савич Сковорода вийшов з малогрунтових козаків Полтавщини і вчився в Могилянській академії. Йому пощастило побувати за кордоном — в Австріїта Угорщині — і зазнати впливу европейського гуманізму. Повернувши на Україну, Сковорода виступає відверто й гостро проти могилянського клерикалізму, взиває ченців „окаянними", каже, що вони „їдять жирно, п'ють солодко, одягаються м'яко й мандшествують". Але самому Сковороді не вистачало життєрадісности европейських гуманістів: він ще сам залишався аскетом і фанатиком, хоч і говорив про Епікура і глузував з православних поглядів на біблію: „Очень нам смешным кажется сотворение мира, отдых после трудов божиих, раскаяние и ярость его, вилепление из глины Адама, вдохновение жизненного духа... Всемирный потоп, п'янство Лотово, столпотворение, шествие в какую-то землю... Возможно ль, чтобы Енох с Ильею залетели будто в небо... Чтоб дева по рождестве осталась девою. Чтоб человек воскрес. Верь сему, грубая древность, наш век просвещенный".

Сучасна філософська думка приходить до висновку, що філософія Сковороди не має нічого спільного з індивідуалістичною тенденцією. „Самоусвідомлення у Сковороди має на оці не поодиноку, так звану „зовнішню людину", а людину „внутрішню",

людину збірну, тобто людство в цілому. З цього видно, що його заклик до самоусвідомлення тісно в'яжеться з його „людяністю" й демократизмом і його скеровано, таким чином, проти антилюдяности кріпацтва. Заклик до „самоусвідомлення" Сковороди, крім своєї революційности чисто філософського характеру, відограв, таким чином, у свій час надзвичайно важливу в політичному розумінню ролю. Цей заклик, скерований проти кріпацтва, направлявся також своїм вістрям проти всякого авторитету, проти всякого догматизму, надто проти догматизму релігійного, що його носителем була офіційна церква, і православна, і католицька" („Войовничий матеріяліст", № 1, В. Беркович. Гносеологічні експерименти проф. Ладиженського та Григорій Савич Сковорода. Стор. 98 — 99).

Сковорода писав вірші, пісні, байки та псальми. Написав він тридцять байок і цикл віршів під назвою „Сад божественних пісень". Писано це вже попсованою російською мовою, засміченою українізмами. Як усі гуманісти, Сковорода не надавав значіння рідній мові. Писав також і латинські вірші. Листувався і грецькою мовою. Перекладав Верґілія, Горація, Овідія. Часи Сковороди — це вже кінець українського середньовіччя.

IV. Літературні ґатунки допоміщицької літератури обіймають величезний протяг часу, кілька відмінних епох, починаючи з первісного синкретизму, з так званої народньої творчости (пісенної), і кінчаючи витворними літературними формами пізнього середньовіччя. Первісний міт в українській мові залишився як пізніша переборка, як казка (такий є міт про лісового царя Оха, наприклад). Казка, як літературний ґатунок, має таку вдачу (визначення Йоффе): „Чудесні казки мають завжди добрий кінець. Кволі, бідні, негарні стають сильними, багатими, гарними... До цього спричиняються, звичайно, звір, птах, річ - амулет. Вони виконують бажання персонажів казкової розповіді. Тема: початок — служба за допомогу, послугу, за визволення з неволі, служба патріярхально - февдальна. Звіри, птахи, що розмовляють людською мовою, опікуються або допомагають. Подібні герої є тотемні герої. В пізніших казках ця низка здійснюваних бажаннів набирає сатиричної кінцівки — дійсність і мрія (селянин і заєць: заєць, свиня, поросята, вімбар м'яса... Зойк, від якого заєць тікає). Соціяльні мотиви в казках мають той самий характер бажаних перемог і помсти панові, який є безнадійно дурний і кволий. Це вже є перехід до реалістичних казок, де дійсність і бажання помішано, але не втрачається побутового ґрунту. Відміна казки від реалістичного побутового оповідання є брак у ній раціоналістичного мотивування події і дії. Більше поплутано казки еротичні, де сексуальна символіка, перемішана з простим значінням слова, утворює дику фантастику, подібну до рухів сна (змій і печера, живуща і сцилюща вода...). Ці казки переходять у культові леґенди, міти, повні чудес про воскресіння, оживлення тощо...

Книгозбірня „СТУДІОНУ" у Львові

Епізоди нанизуються без особливого зв'язку. Епізод є елементарна тема казки, нові комбінації тем — нові казки". Як зразок так званої народньої казки звичайно наводиться казка про „песинського, жабинського, сухинського і золотокудрих синів цариці" (Хрестоматія А. Крушельницького).

Леґенди народні (наприклад, про гордого царя) і літературного походження йдуть в глиб віків, і в добі раннього февдалізму в перекладному письменстві, крім чистих апокрифів (наприклад, про створення світу та злих духів, про прогнання Адама з раю) маємо апокрифічні леґенди (про „богородичну рибу", про „змія, царівну та святого Юра" тощо).

Ґатунки февдального письменства такі, як поучення та проповідь, були особливо поширені в першу добу, а в другу — житіє і леґенда, особливо зі зводу Печерського Патерика (про лікаря Агапита, маляра Алімпія, оповідання про муки Бориса та Гліба тощо).

В літописах леґенди та перекази збираються у великій кількості, і саме вміння оповідати доходить великої майстерности. Особливо художні вставні леґенди та повісті в галицько-волинському літопису (евшан-зілля).

Зразком посланія в найдавнішому письменстві залишиться заповіт Володимира Мономаха дітям. Якнайкраща перлина дружинного епосу є слово про Похід Ігоря.

Після вікової перерви в розвитку стародавнього письменства в віках XVI та XVIII разом з друкарством виникають нові літературні ґатунки, починаючи з опису шляхетських гербів (опис гербу князів Острозських — вірші Герасима Смотрицького). Розвиток українського віршування з Острога, Львова переходить до Києва і доходить тут свого вершку в могилянській добі, що є завершенням українського середньовіччя в літературі. Вірші Климента та взагалі мандрованих дяків є вже початком кінця цієї літератури, що її остаточним ліквідатором був Сковорода.

V. Початок боротьби народньої мови з могилянською одукованою мовою межує дві епохи в розвитку літератури. Історик старої літератури, Михайло Возняк, пише: „Українська народня мова здобула собі доступ не тільки до красної літератури перед Котляревським, але й до видань до практичного ужитку... Намагання дати боже слово народнім масам в українській мові, а бодай в мові, якнайбільше зближеній до народньої, було загальне в православній Україні, доки її не поневолів московський патріярхат... „Наука християнская из євангелия вкоротцє сложенная" з 1670 року свідчить, що те намагання вспіло охопити навіть вихованців Київської академії. Одначе в XVIII віці, століттю повного поневолення української православної церкви, роля національного представництва перейшла на уніятську церкву, що в дійсності видала низку завзятих оборонців церковної й національної справи. Національна течія серед уніятської церкви була така сильна, що вспіла захо-

пити навіть одну частину цілком спольщених василіян і витворювати там щораз сильнішу українську течію" (М. Возняк. Старе українське письменство. Львів, 1922, стор. 471).

Отже, бачимо, що і досі намагаються використовувати клерикалізм, боротьбу католицтва з православ'я в інтересах національної боротьби. Все це ніякого відношення до наукового літературознавства, звичайно, не має і характеризує тільки ненауковість сучасної буржуазної української науки про літературу.

Національна боротьба в літературі особливо позначилася в російських та українських учених щодо виділення українського культурного процесу з так званого „общерусского". Відома записка Російської Академії Наук „Об отмене стеснения малорусского печатного слова" підкреслювала, що руську культуру творив руський (великоруський) народ. Але общеруські тенденції, тенденції „трьох галузів", зв'язаних єдино-неділимським ланцюгом, і після того виявлялися. Нині приходить до цілковитого порозуміння літературознавців руських і українських, що орудують марксистською методою: виділення українського культурного процесу призводить до визнання української літератури в найдавніші часи за ознакою територіяльною: місце написання певного твору визначає приналежність його чи то до української, чи до руської літератури. Так з'ясував цю досить заплутану справу, яка викликала багато прикрих суперечок серед істориків літератури, наркомосвіти тов. Скрипник на останньому пленумі ради Інституту Тараса Шевченка.

ЛІТЕРАТУРА

В. Резанов. Драма українська.

М. Сумцов. Характеристика южнорусской литературы XVII в. „Лазар Баранович" (1885). „Иоаникий Голятовский" („Киевская Старина", 1884), Иннокентий Гизель („Киевская Старина", 1884), Иван Вишенский („Киевская Старина", 1885).

Петров. Очерк из истории украинской литературы XVI — XVII века. Д. Антонович — 300 років українського театру.

О. Кісіль. Український вертеп.

Перетц. Историко-литературное исследование и материалы.

Франко. До історії віршів на Вкраїні.

Возняк. Різдвяні й великодні вірші.

Куліш. Обзор украинской словесности (Климентий Зиновьев).

Виталий Ейнгорн. Речи, произнесенные Ионикием Галятовским в Москве в 1860 году.

П. А. Куліш. История воссоединения — Руси (три томи).

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДБУРЖУАЗНА

I. Українофільство як російське й польське „провансальство". Брак нормального літературного життя. Двомовність письменників. Нація, що спізнилася. Риси псевдо-класики, сантименталізму. Стилізація народности (риси романтизму). Не література, а окремі письменники-провінціяли.— II. Котляревський.— III. Гулак - Артемовський.— IV. Квітка - Основ'яненко.— V. Шевченко.— VI. Галицька літературна дійсність.— VII. Висновки

I. Поміщик Парпура, що видав без відома автора „Енеїду", був певний того, що поема знайде читача, не дарма й зробив на ній напис російською мовою: „Любителям малороссийского слова усерднейше посвящается". Парпура мав рацію, і несподівано для себе Котляревський зробився „батьком нової української літератури", бо надійшов до того слушний час.

Перед Котляревським були вже такі любителі українського слова, що аж самі бралися за перо й писали в тодішній манірі „псевдо - клясичній", зодягаючи неукраїнську дійсність в українську одежу. Такий був Атанасій Лобисевич. Геть до Котляревського написав Лобисевич свою перелицьовку „Буколік" Віргілія „В малороссийский кобеняк переодетых". Грунт був готовий, появи нового письменства подібні Лобисевичі чекали, пишучи: „Да изыдет во свет, да даст величие отечеству своему наш Плавт, наш Мольер, ежели что не более. Ибо я помню некоторые стихи, описание великодня, бегство сатаны и смерти, смерть Иуды: прекрасные описания" (з листа Лобисевича до автора „Воскресение мертвых" Георгія Конисського року 1794). Тоді вже написано першу редакцію „Енеїди".

Так зване українське відродження було витвором капіталістичної доби, коли виникла ідея новочасної нації. Національні рухи переходили через ступінь так званого „провансальства"— сепарації культурної од сусідніх, старіших національно - державних організмів. Український національний рух почався навіть раніш провансальського, але відбув затяжний етап провансальства.

У XVIII столітті в Провансі були поети, що писали місцевими південними діялектами. Найбільший з них, Жасмен (народився року 1798), перукар з фаху, автор збірки „Папільйотки". Голосної слави досяг Жасмен з року 1835, коли прилюдно читав свої твори. Земляки ще за життя спорудили йому пам'ятник. Жасмен любив свій рідний Прованс і писав: „Найбільше лихо з усіх, коли наша ненька старенька, квола, знесилена лежить, засуджена від лікаря... Не так, панове, з оцією чарівницею, цією музичною мовою — нашою другою матір'ю. Французькі вчені вже 300 років як засудили її до смерти, а мова все таки живе... Це мова праці... Така мова не зникне, а норовлять її знищити... Для мене передусім мала батьківщина, а вже потім велика".

Ще за життя Жасмена сім провансальських поетів 21 травня 1854 року заснували товариство „фелібрів"[1]), створили літературну академію, що мала на меті обробити діялекти провансальського півдня в єдину літературну провансальську мову. Жасмен не приєднався до цього руху й лишився до смерти осторонь фелібріжа. За батька нової провансальської літератури вважається поета Жозе Руманіля. Найбільшим провансальським поетом був автор пісень та еклог фелібр Фредерік Містраль. Перші віршові вправи Містраля були наслідування Теокрита та Віргілія. Фелібри визнали Жасмена за свого попередника, хоч йому й бракувало національної свідомости. На всенародньому провансальському святі 12 травня 1870 року Містраль читав свою „Сірвенту" про Жасмена, де цитував його слова: „Народ, вірний своїй матері, буде гасконцем і ніколи французом". Фелібри не були сепаратисти. Вони писали: „Провансальці належать до великої Франції і належатимуть їй, бо її любимо, цю благословенну Францію... Кожний народ обстоює свою рідну мову, ось чому наперекір усім хочемо ми підтримувати нашу мову"...

Провансальство є ознака національних рухів „націй, що спізнилися". Діячі таких рухів належать до кількох мовних організмів, визнають себе дітьми кількох країн, мають „більшу" й „меншу" батьківщину і далі культурного відокремлення іти не сміють. Отже, провансальство є власно провінціялізм, обстоювання потреби „місцевої" літератури, краєвої поруч з літературою „загальною". Така форма подвійної національної свідомости відповідає щаблеві розвою відсталих країн, захоплених розвоєм капіталізму, коли вони були вже пожерті більшими, дужчими, розвиненішими капіталістичними країнами. Так було і з Україною.

Діячі українського відродження були письменники двох мов і, пробуючи писати мовою „меншої батьківщини", ще самі не усвідомлювали ваги своєї діяльности. Вони не почували себе вповні за творців нової літератури, а гадали, що з них „останні

---

[1]) Що визначало слова „фелібр" (felibre) — ніхто не знає, але слово було музичне й всім припало до вподоби й прищепилося, як і назва руху — „фелібріж".

співці". Кожен з них писав для себе, в своєму сидячи куточку; часом вони заходили з собою в певні стосунки, але ще було їх обмаль, щоб творити нормальне літературне життя, з школами, напрямками, з боротьбою течій і органічною зміною форм. Двомовність призводила до химерного подвійного впливу на творчість: місцева традиція перехрещувалась із впливом російської літератури, а часом і польської. Але і в Росії на той час та й у Польщі література не мала ще органічного характеру; вона живилася чужою мовою, письменники-поміщики теж були двомовні в Росії: серед дворянства панувала мова французька, а з нею прищепився так званий „псевдоклясицизм".

Це було „міщанство в дворянстві". Припис використовувати виключно форми греко-римської літератури призвів до писання риторичних од, трагедій, пасторалів, ідилій та елегій. Але позичається псевдоклясичні форми з певним порушенням теорії. Водночас переймається і сантименталізм, цей уже суто буржуазний напрям з міщанською слізливою чуттєвістю. Але сантименталізм у Росії в руках письменників-дворян був тільки „нечто похожее на литературную школу" (Сакулин) і в такому вигляді опинився на Україні, де виникли сантиментальні „вояжі", різні „путешествия в полуденную Россию" або в „Малороссию" (князя Шалікова), якась „Українська сирота", „Филон" — подорож з полтавської семінарії до Александро-Невської Академії тощо.

Письменники-поміщики пробували писати не французькою, а рідною мовою, вправлялися в стилі, цілу свою увагу звернули саме на вправне орудування мовою, на увільненя її від слов'янізмів та варваризмів (головне — від французьких слів і зворотів). Українські перші письменники й поготів не творили шкіл літературних і можна казати хібащо про риси: псевдоклясицизму, сантименталізму, романтизму, які позначалися (щодо романтизму) в так званій стилізації народности — потязі до „свого рідного", до „простонароднього" або, як казав Лобисевич, „во вкусе площадном, во вкусе Плавтовом". Не було органічного зросту літератури, нормального чергування літературних шкіл: були тільки окремі письменники з химерним стилістичним обличчям, яке виявило конвульсійну зміну різних настроїв, що справляли враження машкар. Ці машкари не виявили, а ховали сутноту митця.

II. У псевдоклясичній, Віргілевій нібито, машкарі прийшла до „любителів малоросійського слова" (цих попередників так званого українофільства) ця велика „національна епопея". Форма „Енеїди" — Ломоносівський вірш, популярнй по українських семінаріях, наслідок виховання Котляревського, як і дух отой бурсацький, стиль пиворізний творців студних кантів та київо-могилянських „мораліте" й інтерлюдій. Всі ці впливи нині винайдено, досліджено, доведено й те, що Котляревський використав зразки европейського „бурлеску" — отого жартівливого стилю „травестії" (перелицьовки) всуміш з пародією на тую бурсацьку науку піітики

та реторики, науку про зложення казання із вступом — екзордією, викладом та висновком — конклюзією:

Се мертвий... і не дишить...
Не видить то єсть і не слишить...
Ей-ей, уви... он мертв... амінь.

Котляревський тут дає пародію на спосіб схоластичної промови, але в його це не говорить піп, тільки перелицьована особа „філозоп". Як слушно зауважує Ніковський, з „Енеїди" є і гротеск — химерне поєднання кумедного з поважним, і сатира на тодішнє панське життя, і цілком поважні, смутні спогади про гетьманщину з бурсацькими дотепами.

Всі образи Котляревського попри цілу ту мішанину стилів виявляють тогочасний побут України.

Образ Енея-бурлаки такий фантастичний і водночас реальний, героїчний і комічний, раз показується то демократичним своїм боком, то якимсь цілком протилежним, загалом — миготливий, непевний, як непевні усі персонажі цієї поеми, що є перелицьована, спотворена українська дійсність певної доби. На очах самаго Котляревського і справді Україну перелицьовувано, спотворювано, „латинізовано" („русифіковано").

Соціяльна сатира Котляревського була таки досить щербата, не виходила за межі моралізаторства християнського, але його сміх викликав певну реакцію того „малоросійського" панства, воно й собі читаючи сміялося на кутні, бо таки з себе самого сміялося. Така була суспільна функція поеми. Цей сміх був початком чогось нового — отієї пак національної свідомости. Шляхта ставала поміщицтвом, поміщицтво поволі міщанилося.

Для організації національної свідомости, цебто свідомости буржуазної, багато важить театр. У Німеччині Шіллер казав: „Якби ми колись дожилися до народнього театру, з нас би вийшла нація". До того йшлося скрізь, і театр, новітній театр, мусів таки виникнути й на Україні — цього вимагав дух часу, доби торговельного капіталізму, що в нього вжевро став капіталізм промисловий.

Образ Енея поволі набирає властивих українських рис у п'єсах Котляревського. В „Наталці Полтавці" такий мандрівник Петро, а в „Москалі-Чарівнику" — Чупрун. Один — бурлака, другий — чумак. Еней — військова людина, а не домонтар, але в Чупруновій хаті порядкує москаль Финтик, і всі типи Котляревського якісь ніби неприкаяні. Так складаються обставини, що загалом немає згоди в сімействі, миру й тишини.

„Наталка Полтавка" одна на кону сотню років виконувала ролю, накреслену від Шіллера — організовувала свідомість, готуючи ґрунт для поколінь так званих українофілів. Написані для полтавського театру (1817 — 1819), п'єси Котляревського були водночас і „операми" і „водевілями", як і п'єса Шаховського

„Козак-стихотворець", що спонукала взятися за перо і писати для театру Котляревського. Французький водевіль (комедійна коротка вистава з селянським сюжетом, із співами) розколовся згодом на властивий водевіль і оперету. В українському театрі заховався первісний „синкретизм" — розмова всуміш з співочими партіями, а часом ще й з танцями зробилася основною властивістю українського етнографічного театру. Селянські типи — Наталки, Петра, Терпелихи — ідеалізовані, решта персонажів комічні (Возний, Финтик).

Театр Котляревського зробив початок своєрідного стилю, що єднає в собі певну селянську романтику з рисами реалізму, але переважає „стилізація народности". Жива українська мова і яскраве вбрання відразу з'єднали прихильність широких мас українському театрові, що довго заміняв пресу, літературу і загалом все українське.

Котляревський вніс в українську літературу популярний на той час в літературі російській ґатунок — оду. Власне з його „Оди до князя Куракіна" починається так звана котляревщина властива: навмисно вульґарне добирання виразів в свідомості вживання „мужицької" мови. Ода Котляревського типово ораторського кшталту (див. статтю Ю. Тинянова „Ода как ораторский жанр", збірник „Поэтика", III, Ленінград, 1927, стор. 102).

III. У 20-ті роки XIX ст. в Росії розпочинається боротьба класиків з романтиками. Починається так звана стилізація народности — використання пісенних мотивів, фольклору, народньої творчости. Росте зацікавлення народньою поезією, видається збірки українських пісень. Ці матеріяли стають джерелом поетичної вигадки в тому ж таки нібито „народньому" дусі. Виникає особлива штучна поезія, що свідомо наслідує пісню, казку тощо. За такими принципами писав свої твори Дельвіг. Його ідилії є ідилії не в античному вже, а в руському дусі.

В Польщі з лабет псевдоклясиків визволяється Міцкевич — пише „Баляди й романси", і ця збірка робить переворот у польському письменстві.

На Україні першим письменником, що почав, творити в дусі стилізації народности, коли не зважати на п'єси Котляревського, був Гулак-Артемовський, професор польської мови у Харківському університеті. Найвідоміший його твір є „казка" (власно байка) „Пан та собака", написана за польським письменником Красицьким. Гулак узяв у нього сюжет, але цілком українізував — стилізував у дусі української дійсности (пес зветься Рябко тощо). У байці є нібито ліберальні вихватки проти дурного панства, але насправді з Гулака був не ліберал, а типовий зубр: бюрократ-консерватор, що заради кар'єри покинув літературу і писав інколи, задовольняючи природний потяг до української мови, без наміру друкувати — писав про нові ордени та про свої дрібні родинні справи й події („Надудливсь чаю...") обивательського животіння.

Позначився на Гулаку і вплив так званої „котляревщини", власно того псевдонароднього, бурсацького брутального стилю, який химерно поєднався в Артемовського з сантиментальною „ніжністю". Читач, проте, вже знеохотився на той час до перелицьованої української дійсности і замість травестії власно потребував удаваного українського сюжету, який панував у театрі. Поруч з одами виникає мода на байку, сатиру, баляду, „послання", листування (як літературну форму). Гулак пише „супліки" та „писульки", і це є початок української прози. „Ніжний" стиль випробовує Артемовський у новій формі — баляді.

У Польщі Міцкевич, за зразком баляди Ґете „Рибалка", написав року 1821 баляду „Світезянка" в так званому праромантичному стилі (поєднання сантиментальности з романтикою). Хиба баляди Міцкевича є зайве моралізування і розтягненість. Баляда „Рибка" — стилізація народности. В тім же дусі опрацьовує Міцкевич польську легенду про пана Твардовського. Міцкевичеві закидали слушно, що, стилізуючи легенду в народньо-польському дусі, зображуючи казкові постаті звичайнісіньких польських чортів, не треба було давати їм наймення Мефістофеля.

Гулак-Артемовський теж пише баляду „Рибалка" і ще більше розтягає Ґетів сюжет, стилізуючи його в дусі українського фольклору, відповідно добираючи з народньої творчости й лексику (шубовсть, тьох, гульк, смик), і разом з тим зразки „ніжного" стилю з пісень: молоденький, коханнячко, дівчинонька, любенький, гарненько, серденько, сонечко, червоненький, зіроньки, кісточки... Це був початок нового стилю.

Пише Гулак за Міцкевичем і „Пана Твардовського", теж українізуючи й виправивши помилку Міцкевича: чорт цілком український дідько і вже не зветься Мефістофель.

Перекладав Гулак оди Горація в цім же дусі стилізованої народности і з рештками котляревщини. Українська мова в Гулака стає ще більш літературна, вироблена, бо він використав разом з брутальними формами і властивості „ніжної" лексики, обробляв пісні й казкові мотиви на світових европейських формах (баляда) і сюжетах. Ідейний зміст писань Гулака — ідеологія бюрократа-консерватора, прихильника офіційної казенної формули миколаївського часу: православ'я, самодержав'я і руська народність. Цей казенний патріотизм поєднувався в його з провансальським замилуванням в українському слові, в певних визначених, легальних межах.

IV. За прикладом Гулака почав писати „наською" мовою харківський дворянський повітовий маршалок Квітка. Він продовжує в дусі Гулака стилізувати народність і добирає собі відповідну форму вислову: ніби переказу-розповіді від імени якогось Грицька Основ'яненка, уроєного народнього персонажа, розповідь простацькою мовою цього персонажа.

Ціла низка літературознавців не визнавала наявности в нашій літературі сантиментальної школи, обстоювала цілковиту „самобутність“ українського літературного процесу. Перший Дашкевич почав заперечувати Петрову поділ української літератури за школами (псевдоклясицизм, сантименталізм, романтизм), виходячи з особливостів „української національної вдачі“ з легкої руки Костомарова. Галицький історик літератури О. Огоновський цілком ствердив цей погляд: „Сантиментальність Квітки втворилась понайбільше з чутливої вдачі автора і вважається знаменем душевного змагання українського народу“. Колись таких поглядів додержувався і професор Плевако, писавши: „Читачеві українських оповідань Квітки насамперед впадає в вічі м'якість та ніжність у змальованні побуту народнього та народніх характерів і надто щирість та сердечність жіночих характерів. Се дало привід деяким історикам літератури та критикам зарахувати Квітку до письменників сантиментальної школи, що характеризують собою кінець XVIII ст. на Заході і початок XIX ст. в Росії“.

Тепер, здається, немає вже прихильників безоглядного заперечення сантименталізму в нашій літературі і сперечаються тільки: чи можна казати про сантиментальну школу, а чи в нас цілих розвинених шкіл не було, а тільки намічалися стилеві одміни в поодиноких письменників. Зеров визнає нормально розвинені школи, а О. Білецький це заперечує, виказуючи на вбогість літературного доробку поміщицької доби.

На Квітку великий вплив зробила російська сантиментальна проза. Її основні риси — сюжетний примітивізм, склад ідилії селянської, лексика пасторалі (тихі голосочки, зелений моріжок, пастушки...) Мотив рекрутчини з участю доброго пана — ось міст од ідилії до пасторальної новелі і повісти. Еклога, поезія селянського побуту, обертається в еклогу-ідилію і розгортається в повість селянського життя. Російський сантименталізм з політичного боку був ідеологія монархічна, ворожа думці про скасування кріпацтва. Сантименталісти були вороги громадської діяльности і цілу свою увагу звертали на плекання й удосконалення мови, стилю, на утворення тієї „ніжної“ лексики („чувствительности“). Їм були властиві мотиви релігійні з містичним забарвленням.

Вплив російського сантименталізму і сантиментальної баляди Гулака позначився і в Квітчиних творах рисами „сантиментального романтизму“.

Розвій української прози, почавшися з Гулакових суплік, писульок та посланій, з Квіткою робить другий крок до більшої форми прозової — новелі й повісти. Сантиментальні теми були: подорож, побратимство, близьке до природи життя з сільським краєвидом. В основу сюжету бралося анекдоту — коротеньке оповідання, збудоване на якімсь цікавім або зворушливім факті. Стиль фейлетону утворюється з описів

побуту (родинного життя) і міського (описи вулиць). Стиль пародії Котляревського, того пиворізного гумору й бурсацької мови, знаходить свій відгук у Квітки, який орудує дяківською й канцелярською, писарською мовою. Ще в його російських творах використано сюжет подорожі („вояжа") й пародії: „Видите ли, грамматика сама по себе, а пиитика сама по себе и она уже есть пиитика, а отнюдь не грамматика" („Пан Халявський"). У такім стилі писано і „Салдацький патрет" (тут і пародія, і гротеск, і травестія), „Конотопська відьма", „От тобі й скарб".

Стиль сантиментального роману позначився в „щирій любові", стиль анекдоти — в „Підбрехачі", в „Сердешній Оксані", а сюжет „Перекотиполе" є просто нова редакція одного фабльо — не сучасної, а середньовічної анекдоти про підмайстра, який забив свого товариша в дорозі і цей, умираючи, узяв сонце за свідка злочину. Вбивця зробився майстром заможним і шановним, і якось підчас обіду в колі своєї численної родини вигукнув з глумом до соняшного проміння: „Ага, не викриєш!" Жінка присікалася, і він їй усе розповів, а вона розпащікувала сусідкам, і врешті чоловіка покарано за вбивство: сонце таки викрило. У Квітки ролю свідка - сонця відограє перекотиполе. Християнська мораль, властива сантименталістам, була властива самому Квітці, що замолоду був навіть ченцем.

В „Супліці" Квітка, як і Гулак і Котляревський, виступає з деклярацією права української мови того ж провансальського кшталту.

З Квітки є батько української новелі. Його новеля з ідеологічного боку є реакційна, бо з автора типовий зубр, прихильник кріпацтва, автор славнозвісних „листів до любезних земляків" (цареславних і „кнутославних" агіток). Його сатиричність і пародійність були щербаті, бо він картав різні хиби сучасности з погляду февдальної моралі: цар — батько, підданці — його діти, а на селі батько поміщик, а кріпаки — його чада. Але вже симпатії Квітки звертались до купецтва й міщанства, а особливо до селянських багатіїв, яких він ідеалізував, як начебто кращих людей на селі. Всі його селянські ідеальні постаті є багатії, коли ж і бідняки, то такі, що самотужки, своєю вірною службою здобували собі статки й маєтки, коли ж не самі, то за допомогою добрих панів. Квітці була властива особлива балакучість: він ніби випробовував українську мову для прозового вжитку, її здібність до прозової розповіді і в довгих описах розводився про життя своїх персонажів або давав розтягнені краєвиди, портрети, стилізовані в дусі української народности, орнаментовані епітетами, узятими з пісень та казок. Звичайна маніра Квітки в описах і портретах є порівняння й паралелізм.

Написав Квітка й кілька п'єс, що них особливо відома й улюблена була в етнографічному театрі велика водевільного характеру річ „Сватання на Ганчарівці" (1831). З тим же сюжетом, що

й у „Наталці Полтавці", тільки образ москаля Скорника є тут ідеалізований, і йому автор вкладає в уста слова казенного патріота, що вихваляє миколаївський режим.

Комедія „Шельменко-денщик" (1840) — двомовна. Українською мовою розмовляє тільки Шельменко, цей „український Фігаро", як його влучно взиває Ніковський. Дійсно, в цій „комедії інтриги" головна роля дотепного слуги — „наперсника" (довіреного героя) поручника Скворцова.

Написав Квітка і водевіль „Бой-жінка" та драму „Щира любов", але вони не дорівнюють до Шельменка. П'єси Квітчині доповнили репертуар українського театру й трималися в ньому протягом цілої етнографічної доби.

V. У Франції в кінці XVIII і напочатку XIX ст. виникають письменники, що для них світ оселений блідими істотами. Самі вони хворобливі юнаки, що ледве почали жити і вже в усьому розчарувалися. „Анемічні, безвірні, нудьгуючі, вони блукають при миготливому світлі зірок або „блідого місяця", блукають серед пралісів, серед гробовищ і руїн, стоять біля кратера вулканів або сидять край безодні. Суспільне життя не має для них ніякого значіння. Яке їм діло до суспільства? Цілу їхню увагу звернено на самозакохане вивчення свого „я" (де-ля-Барт. Литературное движение на западе в первой трети XIX столетия. Лекции. М., 1914, стор. 42). Для цих письменників-романтиків, крім їхнього власного „я", не було помітно нічого, навіть 25 мільйонів французів. Натомість романтики писали про пастухів і пастушок та „пейзан" (стилізованих селян). Що таке романтизм — про це й досі в науці точиться суперечка, і нині риси романтичного світогляду вважаються неоднакові для окремих країн і для різних епох розвою романтизму. Стилістичні властивості цього літературного руху перелічують такі: живописність, малювання словом, метафоричність (метафора як основний художній засіб), яскрава декорація, що призводить до екзотизму та націоналізму (етнографізму): тло дії часом має самостійне значіння, і на цьому тлі видко тільки самого автора; емоційність, що в композиції призводить до цілковитого браку пляну, до так званого ліричного безладдя; в ліриці панує ліричний монолог, виливи почуття; переважає співочий первісток або ораторсько-деклямаційний. В пізньому романтизмі, а почасти й у ранньому улюбленою є форма ґротеску (поєднання реального з фантастичним). В засобах малювання — гіперболізм (перебільшення), градація, краєвид набирає самостійного значіння; йому надається ліричного забарвлення (ліричний краєвид). Дію рухають пристрасті. Щодо світогляду, то в протилежність клясикам, що були моністами, романтики є дуалісти (небо і земля, як дві ворожі собі стихії; демон і бог, як дві сили, що борються в душі людини). Романтичному стилеві властивий символізм, а його співочий первісток призводить до пісенних засобів: асонансу та алітерації (гра не так на римі, як на голо-

сівках та шелестівках, як музичних компонентах окремого слова і цілого віршового рядка).

Риси романтизму в українській літературі позначаються після Гулака-Артемовського в Метлинського та Боровиковського. Це властиво так званий „праромантизм" — перехідна форма од сантименталізму до правдивого романтизму, з могилами, ідеалізацією історичного минулого України, січами, страшними бурями, загалом ліричними краєвидами, повними нелюдської пристрасти.

Коли розглядати романтизм, як захоплення історичним минулим, то не можна обминути постать Тимка Падури. Це був український провансалець польської культури, як допіру мова йшла про українських провансальців культури російської. Для них Україна була ненька, а Росія — велика мати, а для Падури мати була Польща і ненька — Україна. Як шляхтич правобережної України, Падура оспівував минуле України в складі польської держави. Падура вже не був монархіст, він мав зносини з декабристами і був настроєний революційно.

Хоч людина польської культури, він все таки Україну називає, своєю матір'ю і звертається з таким закликом „до земляків": „Нам втогді перше з серця добралася пісня, коли України дії іще літописець збирав з книжки. Попередники наші передали вам тільки час, імена, пригоди, але небилично, виворотне бундючне. А і сущі як роблять? Ставлять храм прихожим, правлять по-чужинньому — в отчині... Зцурались предків язика, одежі, обичаю, пішли в безпуття і в розстайнях кличуть: за нами — в чужину..." Падура написав ще другу подібну декларацію права української мови, що в ній почувається вже віра, що „пісня воскресла" (1850). Шлях провансальства в Падури: від захоплення українським фольклором до перших ознак національної української свідомости, а потім і до певних політичних з того висновків. Падура почував себе ще поляком, як лівобережні україно́філи почували себе росіянами. Так виникає, зформовується поволі ідеологія пізнішого україно́фільства. Падура мимо своєї революційности не полюбляв Шевченка і казав про нього, що од Шевченка дхне хлопським дьогтем і за 20 копійок та за чарку горілки він ладен різати першого-ліпшого шляхтича. А Шевченко навзаєм у своєму щоденнику взиває Падуру „мізерним".

Шевченко в своїй творчості появив великий вплив романтизму, і тут діяли різні чинники так російської, як і польської літератури, ба навіть і позалітературні. Вплив Жуковського, якого нині не вважають у російській літературі за романтика, а радше за сантименталіста, був власне вплив балядної традиції, сантиментальної баляди. Шевченко надав цій формі яскраво романтичних рис: в його „Причинній", наприклад, є ліричні краєвиди, є в нього і блідий місяць та сичі, і всі інші стилістичні ознаки романтизму. Як лірик, Шевченко компонував свої навіть епічні поеми способом суто романтичної композиції (безпляновість, лі-

ричне безладдя, ліричний краєвид, ліричний монолог, ліричні збочення та втручання автора). Його поеми є, власне, ліроепічні. В балядах Шевченка („Причинна", „Тополя", „Утоплена", „Лілея") панує безоглядна фантастика. Нічого казати, що Шевченко в своїх поезіях (не так, як у малярстві) віддав данину історичній романтиці: ідеалізації бунчуків та гетьманів, могил та руїн. Знаходять у нього й романтичний тип героїв, і типовий образ поета-пророка, і накопичення різного жаху, і гротеск (особливо в „Гайдамаках", де на тлі згарищ і різанини дається мотив веселої танечної пісні).

Романтика Шевченка, яка в російських його поемах, доходила навіть до байронівських мотивів, ніколи, одначе, не переходила в безоглядний індивідуалізм. Поет навіть писав: „Натовкмачать якихось індивідуалізмів тощо, так що аж язик отерпне, поки вимовиш".

Але Шевченко полюбляв списувати яскраві постаті народніх героїв, борців проти кривди й гніту, він дав цілу галерію таких образів: Іван Підкова, Гонта, Залізняк, Іван Гус та титанічні образи (Прометей). У своїх російських повістях був Шевченко як свідчать дослідники, учнем Марлінського і його романтичної прози.

Найкраща річ Шевченкова — поема „Наймичка" — виявляє основну рису творчости поета — його глибоку пошану, просто культ вільного материнства („земної Мадонни"). Образ селянської покритки для Шевченка не був романтичним літературним „мотивом", а страшною соціяльною кривдою, і як би не визнавали ми наявність у Шевченковій поезії рис романтизму, але не був з нього романтик не тільки німецького мрійного типу чи французького типу „зневірених юнаків" чи російських стилізаторів народности з їхніми українськими підголосками, ба навіть не був Шевченко романтиком типу Міцкевича, цього пристрасного й буйного шляхтича-індивідуаліста та містика.

Прикорнем Шевченкової пристрасти було почуття соціяльної кривди, і тут поет є ніби якась сторонняя й ворожа сила, чужа епізодична постать на тлі тогочасної дворянсько-поміщицької літератури. Як людина свого часу, своєї епохи, що зазнала впливів оточення тогочасного освіченого панства та його літератури, Шевченко не міг не відбити і в своїй поезії всі ці впливи, але він перетопив їх на дні своєї мужицької душі, зогрів свої поетичні образи вогнем великої любови та великої зненависти до гнобителів і дав такі зразки поезії, що їм не дорівнювали та й, можна сказати, й досі не дорівнюють жадні інші поети українські.

Поруч із постатями провідників революційних мас, Шевченко створив цілу низку жіночих постатів, що з них постать покритки є пануюча (відьма з її дочкою Наталею, Ганна з поезії „Не спалося, а ніч як море", дівчина з поеми „Варнак", Пріся з поезії „Буває в неволі", Марина з поезії „Неначе цвяшок в серце вбитий", Катерина, нарешті, Наймичка і Марія, де цей образ стає синтезою

й протиставляється найбільшому образові християнства — Мадонні). Для того, щоб Шевченко міг визнати цей образ світової поезії, він мусів „богородицю“ зробити простою покриткою, і тоді тільки він зміг її опетизувати, коли замість боженятка Христа на руках у неї опинилося звичайне байстрятко. Це було, звичайно, з погляду релігійного найбільше „кощунство“, але в Шевченка тут не було жадної іронії. Він протиставив релігійному образові цілком реальний образ страшної української дійсности, пригнобленого від панів кріпацького села.

Поезія Шевченка є вислів кріпацького колективу, його обурення проти гніту і його найдорогших ідеалів. Але Шевченко, як селянський поет, був речником не цілого селянства, а тої його частини, що тепер зветься батрацтвом та незаможництвом. Злидні селянські здіймали повстання і різали панів. Шевченкові герої кажуть: „Я різав все, що паном звалось“.

Тепер доведено, що цей селянський поет, що здобув на той час непогану освіту і був вільним художником петербурзької академії малярства, зазнав усіх впливів тогочасної культури, особливо найбільшого з поміщицьких революціонерів емігранта Герцена, який видавав у Лондоні ліберальний часопис „Колокол“, що нелегально його читали й у Росії, але, і зазнавши цих впливів Шевченко не асимілювався з цією культурою і в своїй революційності пішов далі радикалів, поміщиків та емігранта Герцена. Тут він дійсно випередив свою добу і зробився попередником тієї найбільшої в світі революції, яка принесла справжнє визволення мільйонам українського селянства.

Шевченко зрозумів те, чого не могли зрозуміти далеко освіченіші й цивілізованіші польські поети-романтики: велике значіння машини. З геніяльною інтуїцією він пророкував, що власне машина спричиниться до революційного перевороту.

Постать Шевченка в українській літературі кидає титанічну тінь свою в прийдешні віки і кожне нове покоління знаходитиме в нього щось близьке й рідне. Тільки буржуазна література не має жадних прав на поета, хоч вона й створила офіційний культ його імени.

VI. Року 1782 після поділу Польщі до Австрії одійшла Галичина. Це була найзлиденніша частина українських земель, рясно заселена загулюканими хлопами, що цілували в ручку польських панів. Шляхта взивала призирливо Галичину країною „хлопів“ і „попів“. До революції 1848 року австрійський уряд мало звертав уваги на Галичину. Але підчас революції галицькі хлопи виявили себе як грізну контр-революційну силу, яка залляла кров'ю польське повстання і тим допомогла династії Габсбургів. У Відні звернули увагу на Галичину, і 1848 рік зробився вихідною точкою галицько-українського національного відродження в Австрії. До самого 1848 р. серед русинів, а власно серед тогочасної галицької інтеліґенції, яка складалися з попівських дітей, що вчилися в ду-

ховних школах та на теології, — майже не було жадного національного руху. Скрізь панувала польська мова. Виїмком була група, власно трійця молодиків, які під впливом чеських, польських і сербських письменників, так званих панславістів, зацікавилися українською народньою творчістю. На чолі їх стояв Маркіян Шашкевич (1811 — 1843). Він дістав „Енеїду" Котляревського і разом з гуртком інших студентів видав першу в Австрії українську книжку під назвою „Русалка Дністрова". Шашкевич писав немудрі цареславні поезії, сповнені австрійського монархічного лоялізму і водночас великої прихильности до української мови. Його товариш Антін Могильницкий теж у віршах доводив, що руська мова (цебто українська) колись була мовою царів, князів та бояр. Отже нічого її стидатися. Устіянович оспівує Австрію й картає угорську революцію. Поява національного руху залежала од того, що австрійська армія була зосереджена у Відні, Будапешті і Празі. Точилася війна в Ломбардії, отже, монархія потребувала великої оружної сили, щоб приборкати революцію польської буржуазії. Цю силу й знайдено в селянстві Східньої Галичини. Так виникло „руське національне питання". Про це пише Юліян Бачинський: „І зашуміла нараз патріотичним духом австрійська Русь. Мов гриби по дощі, з'являються „народні руські ґвардії", яко сторожа проти революційних змагань польської, а навіть і угорської буржуазії. Перемишльська „патріотична" консисторія висилає відозви з цисарським орлом, а аркнягиня Софія, що стояла тоді на чолі віденської камарильї, висилає патріотичним ґвардіям русинським іншу корогов. Засновується „народня руська рада", що захоплює в свої руки цілу політику руську і обмінюється лояльними листами з Віденським урядом, а граф Стадіон, цей правдивий австрійський Колумб, що „винайшов" русинів, засідає між послами-русинами в Кромеріжі, обраний... русинами, яко посол руський з Жовківського повіту. Такий наглий „національний" порив русинів 1848 р. пояснюється звичайно зміною давніх невідрадних політичних зносин зперед 1848 року. Отже, і провина за те, що так глухо й мертво було на Русі до 1848 року, лежить не по стороні русинів, радше австрійського абсолютизму. Якби, мовляв, не гніт абсолютизму, то русини цілком інакше були б поводилися, і цілий національний рух 1848 року був цілком природним об'явом власного життя русинів. Насправді воно не проявлялося голосно перед 1848 роком, але тільки через те, що було скуте абсолютизмом, спали окови і прокинулися русини і проголосили те, що вже давно думали й бажали... Якби це дійсно було так, то цікаво, чому русини тоді, коли все, що було пригноблене, розриваючи кайдани фізичної й духовної неволі, кидалося з геройським посвяченням на репрезентантів давнього режиму, коли революція 1848 року була власно виразом визвольної боротьби з-під утиску тих невідраних політичних відносин у давній Австрії, чому ті „пригноблені" русини не станули тоді

по стороні гноблених, а якраз навпаки — на боці гнобителів?... Чому той національний запал так скоро зник серед тих русинів, так скандально закінчується? Думав би хто: от тепер то попливе широким струмком життя русинів у Галичині, зацвіте література, мистецтво, наука... Та що ж бачимо? Мабуть, надто гострий був цей рух для русинів, надто недозрілі були вони ще тоді й слабі... Незабаром усе завмерло... Зникли десь „учені руські", що були утворили собі з'їзд 1848 року; зникли десь і „народні руські ради", згасла „Галицкая Зоря", все те немов під землю запалося... Ціле дальше деятиліття — 50-ті роки — є роки цілковитого застою політичного і народнього життя в русинів.

Тут є перебільшення: не був „штучний" рух галицько-українського „відродження", його не австрійський уряд утворив, але що він робив часом спроби підсилити і використати діячів укр. буржуазного руху — це безперечно. Отже, не було міської торговельно-промислової буржуазії. „На вулицях Пешту, Відня, Праги і Львова лилася кров... А „патріотична" „Русь" з наказу австрійського правительства відогравала ролю... гончих псів з чорножовтими галстухами..."

Національне відродження й розвиток української літератури в Галичині припадає на пізніші часи, коли під впливом письменників з російської України галицька студентська дрібнобуржуазна молодь відчула свою всеукраїнську єдність... В міру зросту цієї дрібнобуржуазної інтелігенції росла і українська національна свідомість.

VII. Поява Котляревського не була несподіванкою, а, навпаки, підготовлялася усім попереднім літературним розвитком. Українська середньовічна література в особі мандрованих дяків, що цілком відповідали західньо-европейським вагантам (ваганти — мандровані студенти пізнього середньовіччя, що блукали по різних університетах, полюбляючи непосидяче життя і потребуючи дізнатися усіх таємниць схоластичної науки, що мала багато професійного секрету, який ховали від учнів середньовічні професори. Появилися ваганти в кінці XII ст. і розвинулася ця мандрівна студентська група в XIII і XIV ст. Мала вона на чолі фантастичного уроєного патрона — єпископа Голію. Звідси друга назва — голіярди). Ця література дяків-пиворізів створила нові ґатунки, що йшли від вертепу, розвивали його далі: канти, діялоги, комедії, трагедії тощо. Вплив цих, як їх іще взивали — „миркачів", позначився в українській літературі не тільки в творчості Котляревського. Особлива професійна мова пиворізна (у Котляревського: „Енеус ностер магнус панус і храбрий Троянорум князь" — подібна мова є і в деяких персонажів Квітки. Образ миркача є в Наріжного у романі „Бурсак", де списано отих міхонош — риторів, поетів та інфімів. У Квітки цей образ — Галушкинський, у Гоголя — відомий богослов Халява, філософ Хома Брут та ритор Тиберій Горобець. У Гоголя розмовляють ці персонажі подібно, як і в

Котляревського: „Пустіть мене домум меам (до мого дому), бо за мною субаква (підвода) приїхала". Так само у Свідницького в повісті „Люборацькі" тая ж бурсацька мова: „Его повалився, капут розвалився, а сангуіс цюр-цюр-цюр". Вся ця течія в тогочасній літературі і в побуті тодішньої інтелігенції, як і діяльність головного мандрівного „студента", що стояв на чолі руху українських вагантів — Грицька Сковороди, була скерована супроти клерикалізму і його відбиття в одукованій мові та в одукованій літературі, яку плекала києво-могилянська академія. Новий літературний рух цей було скеровано в напрямі зниження літературного стилю. Вершку свого цей новий стиль досяг у Котляревського, який зробив ніби останній підсумок, остаточно скристалізував цю стилістичну тенденцію. Це і є типовий український бурлеск, що після нього здобув назву котляревщини. Походячи з Італії (бурлеска — від італійського „бурла" — жарт, забава), бурлескний стиль визначав пародію на попередній панівний літературний стиль. Одміна бурлеску від комедії тая, що комічний письменник сміється з того, що дійсно є смішне, а бурлескний бере на глум речі, які здаються в панівній літературній групі за цілком поважні. Основна відзнака бурлеску є контраст теми і мовного оформлення. Є два розбори бурлеску: 1) традиційна тема, що є каноном в панівній естетиці певної кляси, втілюється в протилежні традиції, що є з погляду традиційного, низькою, „подлою". Така є саме „Енеїда" Котляревського, де панівний на той час в руській літературі псевдоклясичний стиль знижується в бурлескний спосіб — клясичних героїв перелицьовується на українську дійсність, замість троянців фігурують фактично українські бурсаки — ваганти XVIII ст.; 2) низька тема (з погляду панівної поетики) поєднується з традиційними стилістичними способами (така є „Жабомишодраківка" Білецького-Носенка). Цей ґатунок є ґатунок героїчно-комічний. В одміну від травестії (перелицьовки) бурлеск завжди пародійний. Але в Котляревського поєднується травестія з бурлеском.

Ця літературна боротьба „низького" стилю з „високим" провадилася в інтересах виділення українського культурного процесу з общеруського, виділення української літератури з руської. Починалося так зване провансальство. Як і на Заході Европи, де Вергілія перекладено на новопровансальську мову, що була мовою нижчих верств, так і Котляревський, з одного боку, бувши епігоном літературного руху українських вагантів, був у той же час фундатором нової літератури. Доба цієї нової літератури було так зване українське провансальство. Двомовність українських письменників за доби поміщицької літератури є виявом цього провансальського самовизначення: з одного боку, велика батьківщина Росія, з другого — мала ненька Україна (Малороссия).

Поміщицька література пройшла шлях від гострої сатири Котляревського до Квітчиної ідилії. Сатира Квітки була бідніша

за сатиру Котляревського, вужча за неї. Просвічений деспотизм Квітки проте має дещо і од нової кляси, яка завоювала життя. Образ купця Квітки цілком позитивний: письменник вже розуміє його силу і значіння і починає схилятися на бік спілки дворянства з новою соціяльною силою, що і сталося в дійсності.

До Шевченка в українській літературі була епічна поема псевдоклясичного стилю, ускладнена травестованою і зниженою бурлескною формою. Далі в котляревців виникла епічна поема побутова, етнографічна, в дусі стилізації народности (Олександрів), і, нарешті, Шевченко створив на основі романтичної поетики свою ліро-епічну поему. Віддавши данину романтизмові в балядах, він в більшості своїх творів відбиває все таки реальну дійсність і — як тепер виявляють спеціяльні розсліди — літературні впливи на творчість Шевченка чи не було перебільшено, бо він багато брав з свого найближчого оточення. Перейшовши від баляд до історичної поеми, Шевченко соціяльний момент особливо загострює в цих творах. Його лірика була щось нечуване в тодішній літературі. Співець передпролетаріяту, дійсний попередник радянської літератури, найчервоніший з-поміж кирило-методіянців, Шевченко лишається виїмковим явищем на межі поміщицької та буржуазної літератур.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ЛІТЕРАТУРА БУРЖУАЗНА

I. Клясики. Просвітительство, (романтизм, риси реалізму). Просвітянство (реалізм і натуралізм). Модернізм (символізм, імпресіонізм і футуризм). — II. Панько Куліш. — III. Марко Вовчок. — IV. Нечуй-Левицький. — V. Панас Мирний. — VI. Кропивницький, Тобілевич, Старицький. — VII. Західньо-українська література. — VIII. Іван Франко. — IX. Леся Українка. — X. Михайло Коцюбинський. — XI. О. Олесь. — XII. Володимир Винниченко. — XIII. Висновки

I. „Мертвий хапає живого!" — старі звички, норови, міщанський смак ще цупко тримає в своїх лабетах нас усіх незалежно від нашої свідомости й хотіння.

Досі маємо факт величезного впливу на пролетаріят колись пануючої, а тепер знищеної у нас кляси. У стародавньому-Римі людей цієї кляси, багатіїв, звалося клясиками, а осіб нижчої верстви звалося пролетарі. Усе, що тоді вважалося в багатіїв за добре, звалося іменням вищої верстви: видатна особа — клясик, видатний письменник — клясичний письменник. Письменник панської кляси — ось що визначало до останнього часу слово клясичний письменник, „клясик", у літературі.

За найвидатніших письменників римської літератури вважалося письменників так званого золотого віку часів імператора Августа, а в Елладі це були письменники доби Перікла. У міру розвою цивілізації з появою „варварських" мов (романо-германських) і літератур письменники греко-римські всі разом становили клясичні літератури. Згодом виникають клясики нових літератур: в Італії — в XV ст., в Еспанії — в XVI (Сервантес), в Англії (Шекспір), у Франції — в XVII ст., XVIII — в Німеччині (веймарська доба Ґете і Шіллера), XIX — в Росії (20-ті роки — Пушкін) і на Україні 40-ві роки — Квітка, Шевченко, початок українських клясиків).

Перші марксистські критики, що писала за старого ладу, мали собі завдання: як використати буржуазну літературу з метою естетичного виховання пролетаріяту? Мерінґ вважав естетику, науку за художність, не дуже зрозумілу для робітництва: „В кляси, чий інтелект і воля є в такому безперестанному і дружному на-

пруженні, як у сучасної робітничої кляси, естетичне ставлення до речей мусить одійти десь на задній плян". І власне через те естетичне виховання пролетаріяту є у високій мірі важливе завдання партії пролетаріяту!

Мерінґ не співчував пропаґанді „естетики мозолястого кулая": що не до вподоби робітничій масі, то, мовляв, позбавлене геть естетичного значіння. Мерінґ казав, що це дурниця. Але не підходив до літератури од літератури, цебто, з погляду „чистої художности", з міркою — „як написано", а з погляду життьового: як жила книжка не в уяві письменника, а в масі читачів, яку ролю відограла в певній країні, в історії клясового суспільства?

Зрозуміти письменника не можна, раз не знаємо читачів, сучасників у першу чергу. Клясик, клясичний письменник у кожній літературі і є той, хто найкраще відбив у своїх творах дух своєї доби, її думки, настрої тієї пануючої верстви, що тоді творила літературу.

Клясик той, хто мав талант схопити все істотне в свойому оточенні і якнайкраще висловити художньо, у живих образах відтворив свою добу.

Сам Мерінґ багато працював коло висвітлення пролетаріятові значіння німецьких клясиків, написав цілі книжки про Лессінґа й Шіллера. Мерінґ вважав, що пролетаріят є спадкоємець клясичної літератури — німецької буржуазії, бо в тій літературі ще чутно відгуки Великої французької революції.

Німецькі клясикі створили літературу, яка не була тільки засобом розваги, але відбивала здоровий зріст ще потужної буржуазної кляси, буржуазії ще революційної.

У Росії література так само, коли не більше, була знаряддям визвольної боротьби буржуазії, а на Україні і поготів.

Фундатор марксистського літературознавства в Росії Плеханов звернув особливу увагу на письменників-„просвітителів" на чолі з критиком Бєлінським і вважав письменників-реалістів, клясиків російської літератури, за попередників пролетаріяту.

Тепер у нас твориться нова, наша література. Вона росте з прикорня нового життя, а не старих книжок. Її творять люди, що в масі ще не опанували, як і їх кляса, всіма скарбами минулих культур. У цю переходову добу старі клясики набувають особливого значіння. Воно подвійне: читач звик до старої літератури і, читаючи клясиків, розуміє їх по-новому. Новий письменник ще не навчився так вправно володіти мистецтвом слова, як клясик буржуазної літератури. Отже, клясики потрібні тепер і новому читачеві, і новому письменникові, але вже не так, як за диктатури буржуазії.

Ми вже не можемо вважати клясиків за вершок людської культури, а тільки за кращих письменників їх маємо в літературах, одійшовших з історії колись революційних кляс. Ми не обожуємо культурної спадщини. У програмі ВКП є пакт десятий

про народню освіту, де йде мова про те, що треба „відкрити й зробити приступними для трудящих усі скарби мистецтв, утворені на основі визиску їхньої праці, що були досі у виключним володінні визискувачів".

У такому стані перебували й твори клясиків літератури. Їх треба тепер одкрити (широко пустити на продаж дешевими виданнями, постачити всі бібліотеки, популяризувати в масах їхні імена, дати правдиві описи їхнього життя).

З'ясувати все те, що досі було приховане царатом од мас, чого не хотіла розкривати буржуазія про своїх і чужих, февдальних письменників, про їхні твори.

Буржуазна естетика і досі впливає на смак читача, і присуд „це не художньо!", що його так легко кидають нашим радянським письменникам, покажеться не таким уже убійчим, і сучасна боротьба літературних груп і течій не здаватиметься чимось надзвичайним, коли згадаємо, що, приміром, Тургенев казав про Достоєвського роман „Преступление и наказание": „Достоєвського я зрікся читати: це щось на кшталт завійниці в кишках; як холера,—боронь боже!" А Толстой про Достоєвського не краще: я читав „Братьев Карамазових"... Як це нехудожньо!.. Я читав тільки перший том, другого не читав!" І поміж російських клясиків були особисті рахунки. Достоєвський не гребував навіть такою зброєю, як оця: в романі „Бєси" змалював Тургенева в найгидший спосіб. Тургенєв, в свою чергу, про Толстого „Войну и Мир" писав:

„Це певне шайхрайство, публіка, що їй з таким ефектом подається ці „гостряки олександрівських чобіт" тощо, мимоволі повинна подумати, що авторові самі особи мусять бути он як добре відомі, коли він навіть такі дрібниці знає... Авторові, певно, тільки ці дрібниці добре відомі".

Нам перш за все треба висвітлити взаємини нашої літератури до клясиків. Це те питання, що його не було для Мерінга та Плеханова, бо не було тоді радянської держави й радянської літератури. Плеханов знав, що стара література нам цінна неоднаково: буржуазія мала добу розквіту й занепаду в своїй літературі, і саме клясики були творцями ще революційних кляс. Занепадні традиції літературні нам дають тільки будівельний матеріял, і то дуже сумнівної якости, про що точиться й досі дискусія в наших літературних колах.

Наші українські клясики особливо слабі щодо художньости, наприклад, у майстерстві сюжету, порушенні великих проблем життя, які є в кожній великій літературі. Українське художнє слово за часів царату було переслідуване, воно розвивалося неймовірно за тяжких умов, і це не сприяло художньому вдосконаленню наших клясиків. Однак, своїм природним хистом українські клясики часом дорівнювали кращим письменникам інших літератур.

У кожному разі така, яка є, українська література, відіграла величезну революційну ролю, і українські клясики розкривають сучасному читачеві цілком особливий і неповторний світ образів, думок, почувань, що ними жили минулі покоління культурні буржуазної й дрібнобуржуазної української інтеліґенції.

Вростання промислового капіталізму в торговельний і звироднїння дворянства в буржуазію, початок переможної боротьби промислового капіталу спричинився до доби реформ і до появи нового покоління письменників — фундаторів буржуазного письменства. Організатором буржуазної літератури, першим її ідеологом був П. Куліш. Він почав літературну діяльність разом із Шевченком, після смерти поета проголосив себе за його спадкоємця, але силою речей протиставив своє діло Шевченковому і, створивши культ Шевченка, викинув з нього самого Шевченка. До Куліша цілком надається вираз Маркса про Карлейля: „Він створив культ героїв без героїв". Ідеї Шевченка не надавалися до буржуазної літератури, і навіть ліберал Драгоманов засудив революційне Шевченківське „гайдамацтво", хоч і був з нього досить радикальний, лівий ліберал. Українська буржуазна література за доби промислового капіталізму створила монументальну прозу, що в ній відбито всі ті соціяльні процеси, які приніс промисловий капітал. Це література з широкою базою. Починається вона поколінням „просвітителів", що йшли війною проти недоламків февдалізму, і кінчається реакційним народництвом. Провідна ідея цієї літератури є войовничий націоналізм. Різні письменники були речниками різних груп, починаючи від геніяльного попередника сучасного українського фашизму, Куліша, і зоологічного націоналізму, в „поступовій", „просвітянській" формі, Бориса Грінченка, та кінчаючи радикальним демократом Драгомановим, типовим представником угодовства дрібної буржуазії.

Українська буржуазна література за доби фінансового капіталу кидає гасло ліквідації народництва. Дві сили йдуть війною на народницькі традиції: письменники - модерністи проголошують гасло „мистецтво для мистецтва", проповідують філософію г е д о н і з м у (особистого щастя), боротьбу інтеліґента за свою індивідуальність, право втішатися життям на свою вподобу, сепарацію від „народу" — створення суто інтеліґентської рафінованої літератури „смокінгової", салонової, такої, як европейська модерна: антигромадської й антидемократичної.

Група письмеників, прихильних до модернізму, розвінчує народницьку романтику й починає звертати увагу на клясову боротьбу пролетаріяту. Після революції 1905 року, коли виникає легальна українська буржуазна преса, починається боротьба літературних угруповань: „радян", „хатян" і „дзвонарів". У буржуазну літературу вростають настрої, що є відчуванням, інтуїтивним передчуттям майбутньої революції Жовтня. Але й ці письменники цілком належать ще до буржуазної літератури і йдуть манівцями.

(приклад — Винниченко з соціяльного роману й драми збочує до сексуального проблеммайстерства; Леся Українка занурюється в екзотику, в якій ляйтмотивом бренить революційний націоналізм; Франко одмежовується і від занепадного модернізму, і від „релігії клясової ненависти", і в поемі, „Мойсей" приходить до цілковитого самозаперечення національного месіянізму).

Модернізм був початком кінця буржуазної літератури. Війна й революція не дали своєчасно розвинутися цій занепадній літературі. Її золота доба була дуже короткочасна — за Центральної Ради та гетьманату. Революція Жовтня припинила розвій укрмодернізму, але він дався в знаки самій жовтневій літературі.

II. Ще за феодалізму пригноблене міщанство українське надсилало своїх речників у тогочасну літературу, що в ній провід належав іншим верствам. Боротьба міщанства з шляхтою відбилася в такому незначному творі, як „Лямент" острозьких міщан тощо. Сковорода, цей здеклясований міщанин, бувши речником іще кволої буржуазії, створив теорію клясового компромісу.

Кирило-методіївці були перші повстанці ще в межах поміщицької доби проти решток февдальних відносин, проти кріпацтва в першу чергу, тимто в їхній ідеології була химерна суміш поміщицького лібералізму з радикалізмом буржуазії часів її бойової романтики. Серед письменників поміщицької літератури були і непоміщики, і справжні міщани, ба й селянин Шевченко. В межах поміщицької літератури вони були попередниками буржуазного письменства (братчики-літератори), між ними й Куліш, що йому судилося бути фундатором-ідеологом цього нового, революційного, супроти поміщицького, літературного руху.

Пантелеймон Олександрович Куліш (1819—1897) був цілковитою протилежністю Шевченкові і хиба лише силою пристрасти дорівнював йому, не мавши його хисту. Особисті обставини Куліша склалися так, що йому не пощастило розгорнути вповні свою кебету, виявити себе. Колишній кирило-методіївець Куліш поволі перейшов до табору реакції й почав виспівувати царя Петра та царицю Катерину. Він мріяв про життя незалежного капіталіста, хотів збудувати італійську віллу на березі Дніпра й жити з ренти на капітал тисяч так на сто, покладений до банку. Але цим мріям у реальному житті не було жадного ґрунту, і все обмежилося тим, що Куліш купив 120 десятин землі в Борзенському повіті й зажив на своєму хуторі. Довго ще боровся письменник, довго хотів влаштуватися якось у столиці, але йому не пощастило, і життя літерата мусів він проміняти на становище дрібного панка.

Це отруїло йому життя, надало якоїсь гістеричности його вдачі, що відбилося і в його писаннях. Як дрібний поміщик, Куліш виявив себе дуже жорстоким паном, що вславився серед своїх кріпаків брутальною лайкою та бійкою. Кріпаки тікали з його маєтку й нарешті його підпалили.

Лірика Куліша, перейнята відгомонами різноманітних впливів. Улюбленим мотивом його поезій була нотка европейськости: він переклав Шекспіра, Шіллера. В оригінальних поезіях Куліш стилізував українську народність, показував багато знання, але мало природного хисту. Безоглядний індивідуалізм, настрій самотности, призирство до голоти й до дуків — така його ідеологічна сутнота.

Поеми Куліша позначені, як і його лірика, хуторянсько-козацьким аристократизмом, нерозумінням клясового моменту в історії й войовничим націоналізмом. Куліш пережив певну еволюцію від козацької романтики (поема „Великі проводи") до цілковитого розвінчання козацтва й особливо „дейнецької голоти". Ціле життя лишався Куліш типовим просвітителем, хоч і зробився (як російський просвітитель Скалдін) крайнім реакціонером. Опору культури він угледів наприкінці життя в дрібному курдупельному панстві, в отих пак „хуторянах". Перейнявшися думкою про цивілізаційну місію середніх освічених верств, Куліш в ім'я культури й освіти оспівує все, що, на його думку, слугувало цій правдивій освіті. На перешкоді цій силі був клерикалізм, і письменник із цілою силою паплюжить його в різних його проявах. Просвітительська тенденція позначається на поемі „Маруся Богуславка" й на інших його поемах. Починаючи з „Основи", проніс Куліш свій хуторянський ідеал через ціле життя. У селянській країні місія буржуазії є зробити з селянства свій резерв, урятувати його для буржуазної цивілізації, організувавши потужно-фармерську верству, яка постачає живі сили міській буржуазії. Російські просвітителі в літературі (після Бєлінського) панували протягом 50-х — 60-х років. Куліш до смерти зостався просвітителем і був уже самотнім серед покоління українофільського курдупельного народництва.

Всяке просвітительство оцінює певні суспільні відносини, що є історичною спадщиною, оцінює установи й розуміння з погляду нових ідей, зроджених новими суспільними потребами й відносинами. Для просвітителя помилкою є все, що суперечить новим ідеям, так само як вічною незмінною істиною є все, що тим ідеям відповідає. Ось чому з таким захопленням паплюжив Куліш котляревщину (потім він зрікся свого заперечення Котляревського й проповідував просвіту). Розум просвітителя є розсуд новатора, що закриває очі на історичний хід розвою людства й проголошує свою природу людською природою взагалі. Це було джерелом сміливих ексурсів Кулішевих в історію з єдиною провідною просвітительською думкою. Звідти й нахил у нього дивати епіграфи англійською, італійською мовою тощо, як зовнішній прояв тієї европейської культури, як пропаганда европеїзації.

Проза Кулішева позначається доброю українською мовою й романтичним стилем. Така, наприклад, ідилія „Орися". Створено цю річ під впливом читання шостої пісні Гомерової „Одисеї", де

мова йде про дочку короля феаків Алкіноя — Навзикаю, як вона з своїми дівчатами поїхала прати й зустрілася з „богорівним" Одисеєм. У Куліша мова про вродливу дочку сотника Таволги. Сотниківну Орисю знають скрізь на Україні. Всім кортіло побувати в тих Війтовцях, щоб побачити її... В ідилію встановлено легендарний переказ про Турову кручу, поєднаний з реальним тлом оповідання. Отже сюжетне плетиво ідилії снується в тому самому стилі псевдонародности. Це є ідилія, так би мовити, „кармазинна": запашна народня мова, етнографічні виставки, гаптування заполоччю,— в цілком химерних, нереальних поєднаннях. Ідеологічна невиразність — характерна риса Куліша.

Куліш зробив першу спробу українською мовою історичного роману. Його „Чорна рада" є так звана історична хроніка.

Роман є молодша з епічних форм. Сперечаються навіть у науці літературознавства, чи є він епічною властивою формою. Пристрасть до читання (а не слухання цікавих історій) навіть на Заході Европи виникає лише з XV століття, але в самій назві „роман" ще бренять відгуки „звукової" традиції, а не писаної (романси, романські пісні, романські оповідання). Справжня ера роману стає можлива лише з поширенням друкарства. Винахід Ґутенберґа спричинився до розцвіту роману. Передісторія роману має чотири джерела цього оповідального жанру: на казкових сюжетах створився роман олександрійської доби, на схемах лицарських поем — лицарський роман, на прозових ідиліях — роман пасторальний (життя чабанів), з поширених у народі книжок про різні пригоди постав роман авантурний. Щодо фабули не має роман якихось властивих рис, як байка, ідилія, баляда тощо. На початку віку роман є виразом особистих почувань англійської буржуазії (поміркованість, доброчинність, ощадність) з культом природи, почуття й людяности. Потім роман від сантиментальних почувань звертається до історичних тем. Фабула історична зогрівається суб'єктивним захопленням автора, що дивиться на минуле залюбленими очима. Ця залюбленість призводить до вивчення народнього минулого, народньої творчости, епосу. Героїчний епос переноситься в літературу разом з етнографічними скарбами архаїчної мови. Така є творчість Валтер-Скотта, що брав фабули романів з шотляндської, англійської та загальноевропейської історії.

Власне під впливом Вальтер-Скотта написав і Куліш свою „Чорну раду". Є тут побутові подробиці: лицарський герць і і всілякі лицарські чесноти з козацьким культом побратимства. В основі є історичні події та особи. Куліш порушує історичну правду, ідеалізуючи саме ті суспільні верстви, які були в дійсности гнобительські, не виявляє соціяльного змісту подій у цілому їхньому значінні (в класовому). Героїзація пануючої верстви й цареславна тенденція хроніки зменшує її художнє значіння. Але не можна заперечувати цінностей окремих частин роману (описи, краєвиди).

Героїчна драма „Байда князь Вишневецький“ — з доби торговельного капіталізму. Ця драма є частина віршової драмованої трилогії Кулеша. І тут провадиться ту саму тенденцію боротьби за культуру на два фронти: проти шляхти й проти „мотлоху“. Куліш у своїх віршах появив нові форми версифікаційні (між іншим, так звану спенсерівську строфу: вдосконалену форму октави). Він оздоблював свої поезії силою наукових коментарів, але це не поліпшувало його становища як поета.

III. Марко Вовчок. Коли можна казати про якісь Шевченківські традиції в межах української буржуазної літератури, то це хіба щодо „доні“ Шевченкової — Марка Вовчка. Марія Олександрівна Виленська-Маркович (1834 — 1907), жінка українського етнографа Марковича, довго заперечувалася українською критикою, як авторка відомих новель Марка Вовчка. Критикам-патріотам неймовірно здавалося, щоб росіянка та могла писати прекрасною мовою українські новелі. Але тепер вже ніхто не сперечається, що власне вона, а не її чоловік писала твори Марка Вовчка.

Новел, Марковички поділяються на суто побутові, етнографічні, при чім побутові є кількох розборів: кріпацькі, родинно-побутові та психологічні. Етнографічні теж двох розборів: історичні й фантастичні.

Марко Вовчок не знала українського села, і всі її новелі ніби записані з чийогось переказу. Вона надолужувала запровадженням етнографічного матеріялу (пісні, казки, леґенди). В одміну від Квітки, Марковичка не моралізує в християнському дусі, не повчає, а переказує. Щодо мотивів, то вона брала мотиви Шевченківські й будувала на них свої сюжети. От Шевченка в неї й гострий осуд кріпацтва. Мова Марка Вовчка запашна, далеко чистіша за Квітчину. Найвідоміша повість „Інститутка“, де показано знущання панночки з цілого кріпацького села. Кріпацькі типи проходять через повість довгою ниткою для того, щоб підкреслити становище кріпака й самоволю панночки. Кріпаки в Марка Мовчка виразної індивідуальности не мають. Їх зображується на один копил, як жертов кріпацького режиму. Проза Марка Вовчка відбула свою громадську функцію вчасно: це чи не єдиний письменник, що мав авдиторію й друкувався в свій час. Через те і вплив її серед письменників-просвітителів найбільший на тогочасного читача.

IV. В українській літературі реалізм найяскравіше позначається вперше в творах Нечуя-Левицького (1838 — 1918). Цей письменник був фундатором монументальної прози. Він дав цілу низку повістей і романів, що в них основним принципом є принцип родинний. Як доведено критикою, в його творах панують родинно-побутові мотиви й дія відбувається в кількох поколіннях. Провідна ідея писань Левицького є націоналізм. Українську націю він протиставляє польській і російській, як її одвічним ворогам. Принцип нації тягне списувати не тільки селянство, а й інші

верстви, які власне не володіли українською мовою, а це було для письменника-реаліста дуже тяжко, бо доводилося перекладати українською мовою, що порушувало принцип реалізму. Властивість стилю Нечуя було словесне гаптування: він оздоблював свої твори етнографічним орнаментом перевантажував, псував перегрузкою етнографізмом. Властивостями художнього хисту Нечуя є гостра спостережливість. Щодо Нечуєвої мови, то письменник мав свої особливі забобони: хотів зробити свою рідну стеблівську говірку обов'язковим каноном української літературної мови. Націоналізм Нечуя переходить у шовінізм, і, наприклад, у такому творі, як „Рибалка Панас Круть", в описі містечка Богуслава виразно почувається антисемітська нотка: цілком „реально" малюється єврейське міщанство, а селянство українське ідеалізується. Автор навіть не втримується, щоб не додати від себе кілька слів на адресу „живучих дітей Ізраїля".

Нечуй-Левицкий належить до покоління просвітителів. Герой роману „Хмари", Павло Радюк, є типовий просвітитель: організатор і діяч недільних шкіл. Це тип у Нечуя ідеальний: він ширить українські підручники й метелики, записує пісні, ходить у національному вбранні, читає селянам „Кобзаря", одно слово — це хлопоман, і на його боці симпатії автора. Соціяльних проблем Радюк не торкається. Це іконописний образ „свідомого українця".

Нечуй-Левицький занотував появу промислового капіталізму. Щодо форми він дав клясичний зразок так званої розповіді: „Баба Параска та баба Палажка" є зразок живої селянської мови, ніби стенографічно записаної письменником.

V. В межах буржуазної літератури виникає особливий тип письменника-дворянина, що спокутує своє дворянське походження. Такий був Михайло Старицький (1840 — 1904), син полтавського поміщика. Його поезії перейнято духом християнського „братолюбія" до т. зв. меншого брата. Старицький переконаний, що селяни — темні раби, які ніколи не піднімуться, нездатні на боротьбу. Поет їх жаліє. До буржуазії Старицький ставиться цілком вороже, і тут іще має значіння клясовий антагонізм колишнього поміщика. Поет картає буржуазію, але поволі переконується, що прихід її в життя неминучий, і він навіть вітає прихід капіталізму.

В розвитку українського театру Старицький взяв не абияку участь і як режисер, і як підприємець, і як драматург. Почав писати Старицький драматичні твори для аматорських вистав, що тривали в Києві 1872 року. Почав з водевілю „Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка". Водевіль мав поспіх, і Старицький починає ретельно працювати для театру, переробляючи різні чужі п'єси. Здобутий таким чином досвід дає йому зрештою можливість написати оригінальну п'єсу „Не судилося" (на сцені вона йшла під назвою „Не так склалось, як жадалось"). Це є типова мелодрама з застарілими засобами клясичної драми: мовою „на бік",

ніби нечутною для присутніх на кону, з наперсниками, що їм герої кажуть про свої наміри й які скеровують вчинки героїв. У XIX столітті впала система клясичних персонажів (вістовці, наперсники, резонери), але їхня функція перейшла до епізодичних персонажів, потрібних для природного розвою діялогу. Наперсники і вістовці (в драмах Кулішевих) тепер залишаються в новому вигляді — їх фабульно вмотивовано в Старицького. В цій п'єсі та ж таки ідеологія дворянської спокути й „хлопоманська" ідеалізація селянства.

З 1883 року Старицький організовує власну трупу і, певно за браком часу, вже не пише оригінальних творів, а виключно пристосовує до вистави чужі готові сюжети.

Більше актор, ніж письменник, Марко Лукич Кропивницький (1841 — 1910) все таки відзначився і як драматург. Він утворив кілька п'єс, що довго не сходили з кону етнографічного театру. Найвідоміша з них „Дай серцю волю" (1863), де виведено багатиря Микиту, що хоче своїм багатством купити дівчину. Головне в п'єсах Кропивницького — їхня „сценічність". Мова Кропивницького добра, щождо стилю, то він цілком штучний, нагороїжений, невластивий тим персонажам, яких показує автор. Так само штучне мотивування інтриги. Ось якою мовою балакають персонажі Кропивницького: Олена, повіривши непевному листові про зраду свого чоловіка, каже: „Окрути серце його гадиною шипучою, оповий його спокій чорною хмарою, влий в його душу вогню пекельного, щоб кипіла і горіла смолою смердячою". Мелодрама Кропивницького є початком тієї уставленої побутовщини, що так буйно проквітла в добу просвітянства й породила силу драморобії. Ідеологія п'єс Кропивницького наближається до народницької, але дворяни в нього відкривають школи для селян, ходять у простій одежі, загалом україно фільствують і хлопоманствують. Селянство ідеалізоване. Міська буржуазія, чиновництво й інтеліґенція, загалом усе міське, є ознакою русифікації. Кропивницький відзначив появу глитая на селі після знесення кріпацтва. Такий образ Осипа Бичка. Автор — страшенна святоша — і в усіх його п'єсах фігурує господь бог. Кропивницький вважав за потрібне „виховувати народ" у дусі побожности й „моральности".

Найталановитішим драматургом побутового театру був, безперечно, Карпенко Карий (1845 — 1907), що дав живі малюнки степового села в добу земельного нагромадження піонерами української куркульні в колишньому „дикому полі". Відгуки кріпацької доби, пролетаризація села, глитаї, артільний рух, земство, урядовці, хабарницький суд, русифікаторська школа — оце такі теми п'єс Тобілевича. З технічного боку вони досить ефектні, добре збудовані, мають міцно зав'язану дію з напруженим розвитком. Карпенко Карий взивав свої твори просто п'єсами, не поділяючи їх на драми та комедії. Ще з часів Дідра й Лессінґа драматургія боролася за право поета зображувати життя, як воно є — і не

занадто трагічним, і не штучно кумедним. Лопе де-Вега, Шекспір, Мольєр не визнавали теж цього поділу на драми й комедії. У Мольєра була проте комедія інтриги. В міру того, як буржуазія взагалі захоплювала літературу, ширилася драма. Розцвіт буржузної драми позначився творами Ібсена. Більшість п'єс Карпенка Карого є власне драми. Мелодраматизм засуджував гостро, і його драма побутова і психологічна з соціяльними моментами, але з невиразно зазначеною клясовою боротьбою. Типова психологічна драма характерів є „Безталанна".

Ідеологія Карпенка Карого консервативна. В політиці з нього був справжній зубр, і симпатії до куркуля позначаються досить виразно, хоч він і норовив того куркуля ідеалізувати. Дальший розвиток буржуазної драми йшов шляхом европеїзації української драматургії від Бориса Грінченка, що багато перекладав европейських драматургів і сам писав у тім стилі („На новий шлях"— п'єса Грінченка, яка виявляє значний вплив „Нори" Ібсена).

VI. На межі просвітительства й народництва стоїть Панас Мирний (Опанас Якович Рудченко — 1849 — 1920). У розвитку монументальної прози він зробив дальший крок після Нечуя. Панас Мирний відомий виключно як белетрист, хоч він написав силу віршів, що й досі лежать в рукописах в архіві Полтавського Музею. В своїх творах Мирний виявляє величезний вплив драгоманівських ідей. Найбільший його твір „Хіба ревуть воли, як ясла повні" є велика селянська епопея, написана в дусі драгоманівського громадівства.

Европейський реалізм вплинув на українську літературу через російську, принаймні, на такого письменника, як Мирний. Реалістична поетика в українській літературі слідом за Драгомановим засудила року 1873 в статті Білика в галицькій „Правді" епічні поеми та віршовані повісті, і самі діячі красного письменства проголосили добу реалістичного роману. Ця стаття Білика, коли не рахувати перших виступів Нечуя-Левицького, була правдивим маніфестом українського реалізму. Кримінальні теми Мирного не були літературним впливом, як і в Достоєвського. Це був життьовий вплив, але, діставши значний життьовий досвід, Мирний опрацював фабулу, може, і не без літературних впливів. Дух доби, її стиль підказав, безперечно, і таку фабулу як „Повія". Проблема проституції ставала тоді модною в европейській і російській літературі. Народолюбство Мирного виходить із того природного тяжіння дрібнобуржуазної маломістечкової інтеліґенції супроти головного ворога „народу"— російського царату. Оборона української народности природна для українського письменника під час утисків українського слова. Спілка з селянством, потреба орієнтації саме на селянство була для українських реалістів-письменників ще пекучішою, ніж для реалістів европейських та навіть і російських. І не дарма так поставилися вороже Мирний, Грінченко та Нечуй до модерністичних листів-відозов Коцюбин-

ського та Чернявського, які закликали писати головно для інтеліґенції.

Роман „Хіба ревуть воли...“ („Пропаща сила“) є насправді чи не перший реалістичний твір українською мовою з найменшою домішкою етнографізму. Тут є живі постаті, загалом твір зроблено з живого матеріялу і з властивим Мирному великим чуттям української мови. Зміст роману виявляє автора драгоманівця, опозиційно настроєного супроти царату, але такого, який не бачить ніякого виходу з становища, хоч, може, і вірить, що в далекому майбутньому справді прийде слушний час — і цей лад впаде. Щождо шляхів, яким піде руїна цього ладу, і щодо можливости організації іншого, кращого ладу, то такий інтелігент нічого певного сказати не може. Він тільки боїться, що капіталізм, цей владар нового життя, є ще гірший ворог народу, ніж старе панство.

VII. Національна ідея в українській літературі вперше скристалізувалася в Галичині, яка була повсякчас у стані гострої національної боротьби різних народів імперії Габсбурґів. Листування Драгоманова з Бучинським яскраво виявляє цю загальну національну нескінченість тодішнього українофільства, яке ще не перейшло на той час стадії провансальства.

Розвиток української літератури в Галичині відбувався в зовсім інших умовах, ніж на Наддніпрянській Україні. Умови галицької дійсности одмінні були тим, що, приналежна до монархії Габсбурґів, ця країна водночас перебувала ще й під польським шляхетським пануванням. Це був зовсім занедбаний куток, що в ньому найбільше залишилося решток февдалізму (наприклад, т. зв. право пропінації — право поміщика курити горілку і перепродувати це право шинкареві — залишилося, крім Галичини, тільки в Прибалтийському краї в руках німецьких баронів). Галичина і досі залишається аґрарною країною, і цей характер мав вплив і на ввесь розвиток економічний. Становище селянства було жахне. Після революції 1848 року, коли темне, загулюкане галицьке селянство підтримало монархію Габсбурґів супроти польської шляхти, австрійський абсолютизм використав галицького селянина, а потім віддав його на поталу тому ж таки польському панові. Так звані сервітутні процеси (боротьба за право пасти худобу на пасовиську, що його загарбав поміщик) до 1881 року досягли числа 32000, і всі їх здебільшого вигравали поміщики. Матеріяльний стан галицького селянина ледве сягав потрібного для існування мінімуму, і статистика свідчить про неймовірну смертність населення. Галицькі міста хиріли під п'ятою шляхти. Не було індустрії, і був тільки ремесничий пролетаріят. Міський промисел складався з малих ремесничих варстатів під доглядом одного майстра, що їх обслуговували один-два наймити-челядники. Галицька інтеліґенція попівського походження вже набирала смаку европейської буржуазної культури, але не мала матеріяльних засобів заспокоїти свої культурні потреби.

Еміґрація селянства відбувалась не так, як в інших культурних країнах, але мала катастрофічний характер. Тільки з 50 их років у Галичині починається видобування нафти та земного воску. Ця промисловість мусить конкурувати з світовою нафтовою промисловістю, що було занадто тяжко.

Коли в 60-х роках з України прийшло в Галичину Шевченкове слово, там почалося загальне захоплення новою українською літературою, як зброєю супроти польського панства. Історик літератури проф. Львівського університету Омелян Огоновський писав: „Здавалось тоді, що наша Русь займе вже раз гідне становище проти поляків..."

Відгуком на шевченківську поезію було слово буковинського поета Осипа Федьковича (1834—1888). Діяльність першої галицької „трійці", головно Маркіяна Шашкевича, не викликала широкого руху, і тільки драгоманівська пропаганда розворушила москвофільську молодь. Гасло „нам треба писати по-народньому, по-мужицькому, бо ми мужицький народ", викликало перше велике здивування. В цей час починає свою діяльність Федькович, і, щоб зрозуміти його ролю й вагу в історії літератури, треба не в суто естетичною міркою підходити до його творчости, а з соціяльною. Як сприймали його тогочасні читачі й що саме їм подобалося? Перші його поезії вийшли року 1861 й зробили велике враження. Їх співано й учено на пам'ять. 1862 року виходить нове видання Федьковича й здобуває йому вже широку відомість. Року 1876 в Києві Драгоманов видав новелі Федьковича. Смаки читацької маси впливали на самого поета. Тогочасний читач свідчить: „Правда, в наших руках були видані поезії Федьковича, що швидко став найпопулярнішим галицьким поетом. Ми, молоді, полюбили його, бо він, хоч слабо й несміливо, вдарив у симпатичну живу струну". В його поезіях пробивалася індивідуальна недоля поета. А там, де він відкривав картини народнього життя, вони трималися у вузьких рямцях жовнярських злиднів.

VIII. Іван Франко (1856—1916) увійшов у літературу саме тоді, як на Наддніпрянській Україні була певна поетична криза. Драгоманов писав про брак поезії. Поезія Франка для Галичини була явище нечуване. Вплив Драгоманова позначився на революційних настроях перших Франкових поезій. Такі поезії, як „Товаришам з тюрми", зробили справжній переполох в галицькій суспільності.

Франко був поет думки. До нього в Галичині та Буковині поруч із пісенними формами поетичними вже прищепилася консервативна форма — сонета. І от у цю консервативну форму Франко вливає палкий революційний зміст. Природа для Франка не є засобом забуття чи втікання від людей, а надає нових сил, смаку до життя. Боротьба за краще життя для всіх упосліджених, моральна повинність занедбати особисте щастя — такий настрій чується в перших творах Франкових. Поруч із тим він дає ряд незабутніх

образів. Це образ беркута — втілення в українській літературі всього хижого, експлуататорського. Але водночас цей Беркут є і віщун підземного грому. Другий, протилежний образ: каменярів, створено ще року 1878.

Фортеця галицького клерикалізму, церква Юра у Львові, взагалі з боку Франка мала велику увагу: він стежив за кожним кроком попівської зграї, і, коли один з попівських поетів, М. Устіянович, написав вірш „Хлібороб", цілком ідилічно показуючи селянське життя, ніби якийсь рай, Франко перефразував цього вірша, почавши його тими самими словами, що й Устіянович, але давши зовсім іншу картину того селянського „раю" — бездонне море боргів, ліцитація (відібрання) ґрунту. Франко відгукнувся на першу робітничу жертву промисловому капіталізмові — смерть робітника з села Негуєвич, що загинув у Бориславі, працюючи в штольні.

Ліричну драму „Зів'яле листя" (1896) писано під нагнітом тяжких життьових умов. Це є спроба так званої об'єктивної лірики. Ця збірка є перший художній поетів виступ супроти суб'єктивного малювання людських почуттів. У збірниках „Мій ізмарагд" (1898) та „Із днів журби" (1900) і особливо в книзі „Semper tiro" („Завжди учень" — 1906) Франко стає поетом чистої думки ще в більшій мірі, ніж допіру. Збірка заміток і вражінь „Завжди учень" містила поеми „Лісова ідилія" та „Страшний суд". Поет-позитивіст приносить своїй музі незвичайні дари — свій мозок. Другий жмуток поезій — нові „співомовки". Цей термін Руданського має значіння не тільки веселих приказок, а взагалі співучої мови, і Франко надавав йому нового значіння, вкладаючи певний зміст — політичну ідею. Поема „Лісова ідилія" в передмові, присвяченій поетові-модерністові Вороному, виявляє позицію Франка до занепадних течій в літературі. Франко проти містики, проти всякої поетичної отрути.

Поема „Сурка" виявляє клясовий антагонізм у злиденнім галицькім гето: корчмар Юдка звів бідну наймичку Сурку й викинув із байстрям на мороз. Ця поема є новою обробкою Шевченкового сюжету з гімном вільному материнству. Франкова поема „Мойсей", писана в 1905 році, виявляє самозаперечення націоналізму й мрію про те, що колись Україна покотить Чорним морем гомін волі. Так воно й є нині. І ми тепер сприймаємо цю поему, як пророцтво наших днів. З перших поезій, коли Франко проголосив, що героєм наших днів є продуцент-робітник до поеми „Мойсей", дух вічного революціонера, що провадив колектив до кінцевої мети, ковальський вогонь, що його бачив Франко в кузні свого батька, не загас до останніх днів поета. Франко дав перші зразки в Галичині монументальної прози. Його новелі такі, як, наприклад, „Лисишина челядь" або „Ліси і пасовиська", мали величезний вплив на тогочасного читача, як і загалом дрібні новелі з робітничого й селянського побуту та з життя інтеліґенції. Франко мав

на меті зробити в Галичині те, що у Франції зробив Золя: списати всі верстви населення певної доби, і дійсно, Франко взявся за цю велетенську роботу. Цікаво, що в першу чергу він звернув увагу на теми селянські й робітничі. А перші свої повісті й романи збудував на сюжеті з робітничого життя. Найвідоміший з його романів „Боа Констриктор" та „Борислав сміється", що про їх тепер кажуть дослідники: в европейській літературі це були перші твори, де матеріялом сюжетної схеми великого прозового жанру було робітниче життя.

Отже, з Франка був дійсно перший поет пролетаріяту й злиденного селянства, правдивий попередник жовтневої літератури. Бувши, як політичний діяч, сином свого часу й своїх обставин, особливої галицької суспільности у відсталій аграрній країні, Франко появив у поезії і в прозових творах таку систему образотворчости, яка виявляє цілком соціялістичне світосприймання.

IX. Найбільша українська поетка, Лариса Косач-Квітка, племінниця Драгоманова, що писала під псевдонімом (прибраним іменням) Леся Українка. народилася року 1872 в повітовому місті Новограді-Волинському (Звягелі). З дитинства хорувала на різні форми туберкульози й ціле життя лікувалася, мусіла жити поза Україною.

Дочка української письменниці Олени Пчілки, Леся Українка завдячує матері незвичайним вихованням: її не вчили молитов, про релігії дізналася Леся лише згодом з наукової літератури. Не було покалічене її дитинство ані релігією, ані казенною царською школою: вчилася вдома, замолоду добре знала німецьку, французьку, італійську мови, потім вивчила англійську та еспанську. Батьки мали маєток і нічого не шкодували для дітей.

Року 1895 їде Леся до Болгарії, де її дядько Михайло Драгоманов був професором у Софійському університеті. Леся вчиться в нього, як запопадлива студентка, до самої його смерти. Вплив Драгоманова допоміг Лесі перебороти вплив панського свого оточення, ідеологію націоналізму українофільського і через драгоманівський народницький утопійний соціялізм перейти до марксизму.

Згодом Леся Українка належала до інтелігентського соціял-демократичного гуртка, друкувала свої твори у видавництві українських соціял-демократів „Дзвін", взагалі вважала себе за соціял-демократку. Леся дуже рано почала писати поезії, заохочена від матері, що свідомо виховувала її на письменницю. Олена Пчілка збирала пісні, робила різні етнографічні збірки (взорів, килимів...), культивувала в родині замилування до всього „народнього".

Історична українська романтика просто напоювала повітря в старовинній садибі Драгоманівській, у старому гетьманському місті Гадячому, де жила й Леся (там нині є Драгоманівський музей). Дванадцятьох років Леся пише перші поезії, а на тринадцятому вкупі з братом Михайлом перекладає „Вечерниці" Гоголя, тоді ж надруковані (1885 року у Львові).

Перші твори Лесі Українки написано під впливом віршів матері, Шевченка. Потім вплинула на неї поезія Куліша й Старицького — найвідомішого на той час поета. Лесина родина в Києві була дуже близька до родини Старицького, отже, вплив був не тільки книжний, літературний, але й особистий.

Перейшла Леся через наслідування старих літературних зразків: так званої „стилізації народности" під Шевченка та національної історичної романтики з етнографічними побутовими рисами.

Знання европейських мов одкрило Лесі скарбницю світової літератури: Гайне, Байрон, Шіллер, Мюссе, Міцкевіч — це прізвища поетів, що їх змолоду знала (а з Гайне й багато перекладала) Леся Українка.

Та не тільки світову поезію вивчала Леся. Вона цікавилася соціологією, природознавством, історією, марксизмом. Вона повсякчасно стежила за політикою, була в курсі публіцистики, яка освітлювала тогочасну українську дійсність.

Тяжка хороба позбавила поетку можливости жити нормальним життям. Прикута раз-у-раз до ліжка, Леся мусіла жити книжками й мріями. Ця змушена самотність, звичайно, відбилася і в її творчості, але це не була самотність антигромадська, як у поетів-модерністів, занепадної літературної течії.

Леся написала близько двох сотень ліричних поезій (180), що в них панують шість основних мотивів: природа, кохання, особисті настрої, націоналізм як любов до рідного краю, думки про призначення поета й ролю його слова і, нарешті, мотив соціяльний, політичний.

Перші мелодії кохання були зафарбовані смутком хорої дівчини. В описах природи (понад 50 поезій) новим для української поезії був неукраїнський краєвид — кримський, а згодом і єгипетський (Леся жила в Єгипті біля Каїру кілька років). Цікаво те, що умови розвою української буржуазної літератури за царату були остільки несприятливі, що лірика того часу не була, не могла бути безжурно-особистою, чистим, приміром, соловейковим співом про кохання. Ця тема панувальна у французькій поезії, навіть у російській (дворянської доби), а в українській її переважає мотив національної романтики. Відтята від України, Леся списує чужу природу, описує її, ввесь час порівнюючи в своїй уяві до української.

В уяві поетки малюється рідне волинське село, а тут поїзд мчить крізь тонель, дим застує очі й нагадує курні хати українського Полісся, і в думці бренить слово „чужина". Поетка селянської країни не добере, що воно за дим чи, може, то туман. Але ні: то дим з димарів фабричного передмістя.

І Лесі вже здається, що це не італійське приморське місто, а інше, над рідними морями. У передмісті закурені будинки, де живе робітництво, із вікон визирають бліді, невільницькі обличчя, крізь фабричний дим, що п'є кров з лиця.

Цікава кінцівка поезії:

Той дим проник мені у саме серце,
І стиснулось воно, і занімілo,
І вже не говорило „чужина". („Дим")

Отже, Леся Українка скрізь була рідна для пролетарів цілого світу, і недарма вона з прихильністю писала про італійську демократичну поетку Аду Негрі, протиставляючи її поетові-аристократові Ґабріелеві Д'Анунціо (що нині є фашист).

За молоду Леся писала, крім ліричних поезій, ще й ліро-епічні поеми. Цей ґатунок поетичний був застарілий уже й на той час (ще Шевченко писав ліро-епічні поеми!). Крім ліризму й епосу, був у Лесі потяг і до драми.

Перша поема Лесина „Русалка" вийшла друком року 1885 ще являє собою „стилізацію народности" в дусі старих письменників, і національна романтика позначилася на всіх цих поемах. „Роберт Брюс, король Шотляндський" (1893) — поема про вперту боротьбу Шотляндії за національну незалежність. „Одно слово" — поема про засланця в Якутії, що намагався з'ясувати якутам невідоме їм розуміння — „свобода".

Переходом до драми є поема „Віла-посестра" (1911), що є українізація европейського епосу, та „Ізольда Білорука" (друк. 1913) теж українізація світового мандрівного сюжету про Тристана та Ізольду. Отже, в поемах Леся поволі ліквідує стилізацію народности й український етнографізм. Вона вирушає в похід проти християнства за його антисоціяльність. У цих своїх творах порівнювала поетка буржуазний український рух із первісним християнським рухом доби т. зв. „никодимства". Никодим у християнській леґенді церковній є таємний учень Христа, що боявся до нього одверто признатися. Серед значних російських бюрократів були такі никодими-українофіли, що не хотіли позбутися урядових посад, виявляючи одверто свої українофільські симпатії.

Драматична творчість Лесі Українки почалася з монологів та діялогів. Діялог „Три хвилини" — розмова представників двох партій з доби великої французької революції. У клюбі монтаньяр звертається до жирондиста й каже, що ненавидить його з його великопанськими мріями. Потім вони зустрічаються в тюрмі. Тепер монтаньяр є тюремник, що стереже жирондиста. Їхня розмова скеровується авторкою так, що жирондист, цілою душею ненавидячи монтаньяра, як аристократ, усе таки приймає його допомогу й тікає з тюрми. Монтаньяр мав на меті примусити „аристократа вічної ідеї" прийняти з плебейських рук рятунок.

„В дому роботи, в країні неволі" — діялог між двома рабами — єгиптянином і євреєм. Перший цілком у полоні єгипетської релігії й вірить у потребу будівництва фараонів. Раб-еврей на це дивиться зовсім інакше. Їхня розмова кінчається цілковитим розривом, і єгиптянин б'є єврея, що використовує дозорець, б'ючи обох рабів. Діялог кінчається реплікою раба-єврея:

Я мушу знать, що я тут раб рабів,
Що він мені чужий — цей край неволі,
Що тут мені товаришів нема...

У цьому діялозі є натяк на взаємини „інородців" до російського поступового суспільства, яке було теж проти царату, але, як потім виявила керенщина, було проти українського руху. Це була конкуренція двох буржуазій.

„Розмова" — прозовий діялог про кохання, не здійснене через злидні, яких злякалася артистка, але вона вмирає од того.

Дві тенденції Лесиної творчости — до епічного жанру й до драми — згодом зливаються в особливий ґатунок драматичної поеми.

„Вавилонський Полон" — розмова пророків Єлізара самарійського та іудейського. Єлізар, що прийшов з Вавилону, переконується, що Ізраїль живий, хоч і в Вавилоні, хоч і терпить кайдани й несвітський сором, а таки шляху на Єрусалим шукатиме. „На руїнах" — сюжет з часів першого вавилонського полону. Пророчиця Тірця є в конфлікті з єврейською громадою: пророчиця хоче боротьби, а громада є ліквідаторська. І тому пророчиця самотня. Це нагадує взаємини Лесі Українки з українським буржуазним суспільством, її оточенням. Вже тоді Леся не вірила, що українська буржуазія несе національне визволення.

„На полі крови" — Юда, що вбив Христа, трактується, як люблячий, але зневірений у своїому вчителеві учень. „Йоганна жінка Хусова", „Одержима", „Касандра", „Айша та Махамед" — усі ці екзотичні сюжети, далекі від української дійсности, ховають у собі (хоч і в історичні шати вдягнені) пекучі питання української дійсности — полохливість і поміркованість християнства, нагадують українофільство. „Оргія" — палкий протест проти царату, як тюрми народів, і проти соціяльного й національного угодовства так званого українства. Ці ідеї зодягнено в живі образи Антея, Неріси й Мецената.

Римські завойовники — російська буржуазія й панство на Україні. Коринтські греки — українська інтеліґенція, нездатна до революційної акції. Антей і його учні — нова сила, яка має знищити владу римських завойовників.

Засіб писання в Лесі є психологічний символізм, зодягнення в історичні машкари українського тогочасного інтеліґентського життя, його проблем. Її герої є проповідники певної ідеї самої авторки. „Руфін і Присцілла" — передчуття кінця старого й народження нового суспільного ладу, осуд християнства.

„Кам'яний господар" — українізація світового мандрівного сюжету про еспанського гранда Дон-Жуана, вільного від забобонного суспільства, який зрадив себе, скорився цьому суспільству й загинув. Тут знову драма самої Лесі, що мусіла стати на чолі буржуазного українського громадянства й літератури, з якими рішуче хотіла порвати зв'язки.

„Адвокат Мартіян" — повинність з конспіративних міркувань належати до ворожого суспільства: Мартіян є християнин, але християнська громада вимагає од нього залищатися серед поганців, щоб обороняти на суді одновірців. Мартіян підлягає дисципліні, хоч і мусів зректися своїх дітей, пірвати з ними.

„Лісова пісня" — драма-казка з своєрідним символізмом, стилізованим під поліський етнографізм. Символіка казки виявляє протилежність міщанської буденщини (образ Килини) і майбутнього гармонійного суспільства (образ Мавки з царства казки).

Між цими двома світами вагається українська інтеліґенція (Лукаш) — капіталізмом і соціялізмом.

Марксизм не заперечує сильної індивідуальности, а, навпаки, дає ґрунт для її зросту. У творах Лесі Українки основний конфлікт такої дужої особи з ворожим їй суспільством, а не з „отарою". Зате дисципліну партії, яка бореться з панувальним суспільством, Леся визнавала, у своїх творах це виявила. Прекрасна мова її творів, глибина й багатство ідей, вміння дати тонку гру діялектики й психології, зодягти в історичні шати творчий задум — ось заслуга письменниці, яка до того вже й знала:

Як зійде сонце правди та згоди,
Я тоді вічним сном буду спати.

За ляйтмотив її творчости стався оцей вигук зневіри в особистій здатності до живої акції: „О, борці, якби ви знали, що то є безсилі руки". Леся Українка була представниця переходової доби — від драгоманівського радикалізму до марксизму. Вона належала до того покоління радикальної української дрібнобуржуазної інтеліґенції, що проголосила себе в першу чергу соціялістами і лише в другу — українцями.

Франко й Леся Українка закінчили той процес створення суцільної національної свідомости, що розпочався за доби промислового капіталізму. На ґрунті старого українофільства Наддніпрянської України та старого рутенства Західньої України (Буковини й Галичини) Наддністрянської через єдину пресу створилася новочасна українська національна свідомість, що замінила старе українофільське провансальство. Леся Українка й Франко форсували діялектику національної свідомости й допровадили ідею українського націоналізму до її діялектичного самозаперечення. В умовах царату й польсько-австрійського гніту селянство та дрібнобуржуазна інтеліґенція були тими вибуховими силами, які надавалися до революційної масової акції під проводом пролетаріяту. Відсталі аграрні країни потребували допомоги індустріяльних кляс, допомоги організованого робітництва. Цієї допомоги чекали, про неї мріяли ідеологи цих верств — їхні поети. Тому наперекір усім хоробливим ноткам націоналізму, а почасти й шовінізму, наперекір неминучому процесові асиміляції в буржуазній культурі ці два письменники є вже попередники жовтневої літератури, бо

свідомо зв'язали національне питання з соціяльними змаганнями пролетаріяту та його спільника селянства.

X. Розвиток української прози на початку XX віку позначений новою формою, новим стилем. Вплив західнього модернізму на українську літературу виявився ще раніш у так званому модерністичному маніфесті Миколи Вороного, що проголосив гасло незалежности поета від громадських завдань. Щодо прози подібний же маніфест до українських письменників із закликом про потребу писати з життя інтеліґенції, а не одного тільки селянства, видали два молоді письменники — Михайло Коцюбинський та Микола Чернявський. Коцюбинському судилося в Наддніпрянській Україні, як Василеві Стефаникові на Україні Наддністрянській, бути першими майстрами так званого імпресіонізму. Обидва письменники пристосували стиль европейського імпресіонізму до специфічних умов української літератури, і після їх можна говорити власне про особливу форму українського імпресіонізму.

Михайло Коцюбинський (1863—1913) почав свою літературну діяльність ще в старому реалістичному напрямі, як учень Нечуя та Мирного. Згодом він перейшов на цілком нову маніру письма. Революція 1905 року відбилася в найкращому його творі „Мужики" або „Фата Морґана". Ролю Коцюбинського в модерній українській літературі є роля новеліста, який удосконалив українську новелю, надав їй надзвичайної сили. Не відразу Коцюбинський усвідомив себе як новеліста. В першому листі до Мирного він іще писав, що його кортить взятися за роман, але за роман він так і не взявся. Найкращі його новелі беруть свої сюжети з революції 1905 року: „Сміх", „Він іде", „Невідомий", „Персона ґрата", „В дорозі", „Інтермеццо", „Як ми їздили до криниці". В окремих творах проходить перед читачем ціла низка діячів реакції, інтеліґенція, революційне селянство й перші постаті революційного робітництва в українській літературі (після Франка). Стиль Коцюбинського виявляє головні риси імпресіонізму, але світогляд письменника не має нічого спільного з містикою та аполітизмом европейського імпресіонізму. Коцюбинський тільки використав спосіб стислого писання, властивий імпресіонізмові, спосіб заміняти довгі реалістичні описи системою вражінь од життя, які передає художник, добирає їх так, що ця сума життьових вражінь не просто тече через свідомість авторову безвладно і передається читачеві, а утворює відповідний настрій, скерований у певному ідейному напрямі. Оце й є одміна українського імпресіонізму від імпресіонізму европейського.

Український народ (власне селянство) не пройшов усі етапи культури так, як західні народи, не мав дужої февдальної аристократії, приміром, і через те в українській літературі не розцвів той стиль, що є властивий для февдально-поміщицької верстви — так званий клясицизм. Мало того: за всіма українськими літературними стилями почувається потужне селянське життя. У перших

наших класиків панував стиль, близький до західнього реалізму, так звана стилізація народности, починаючи від „Котляревщини“ й Квітчиних оповідань, присолоджених панським ставленням до мужика, хоч ідеалізованого під ікону.

Справжній реалізм виникає в літературах народів з високорозвиненим товарово-грошовим господарством, як Англія за часів Діккенса, що появив велику творчість у напрямі ідейного й справжнього психологічного реалізму. Наші класики-реалісти, Нечуй-Левицький та Панас Мирний, ще мали чимало тієї стилізації народности, національної романтики, особливо Нечуй. Тільки Мирний перейшов до психологічного реалізму з натуралістичними рисами: відтворення життя з усіма найбрутальнішими й часом страшними виявами, з його фізіологією (зображування таких процесів, як повільний розклад трупу та інше).

Учнем народника Мирного був Михайло Коцюбинський. Перше його оповідання „Андрій Соловейко, або учення світ, а неучення тьма“, виявляє його наслідування Мирному: навіть герой оповідання зветься „Жук“, як у творі Мирного „Товариші“. Це студент-народник культурницького гатунку, що збирається бути „приятелем нещасних“. Перші твори Коцюбинського дають цілком народницьку картину селянських злиднів і поневірянь, вболівання письменника над недолею народньою. Ще в таких творах, як „На віру“, „Харитя“, „П'ятизлотник“, „Помстився“, „Маленький грішник“, „Ціпов'яз“, з Коцюбинського цілковитий народник у дусі Нечуя та Мирного.

Стилізація народности або етнографізм виявляється в уживанні виразів, записаних „з народніх уст“ або з етнографічних збірок: „Хіба наважиться сказати хоч слово, тоді знатиме, по чому в Тростянці гребінці. Ох, битиме ж він її, як жиди гамана“. Так оздоблює Коцюбинський (для реальности навіть з антисемітськими деталями) етнографією мову своїх селянських постатей. Письменник, що милується описами природи в дусі старих класиків-реалістів:

> „Був чудовий ранок. Свіжа рослинність блищала під блакитним небом проти сонця. Зеленою левадою побігла стежка аж до ставка. Стежкою йшов Семен Карташ. Він тількищо підголився шматком старої коси, і підголена борода біліла проти засмаленого обличчя. Семен ішов купатись.
>
> Подихав свіжий вітрець: по ставку плигали маленькі хвильки і сріблом блищали на сонці“.
>
> („На віру“)

Милування природою є прикмета ще февдальної аристократії, але цей статичний (непорушний) естетизм (милування) потужний по всіх провінціяльних містах, які ще не відірвалися від села, в інтеліґенції й чиновництва містечкового й міського. У такому місті „Мирному“ жив собі урядовець Рудченко і прибрав навіть такого псевдоніма — „Панас Мирний“.

У такому ж таки місті (Вінниці) народився й жив (у Чернігові) та тяг службову „лямку“ й сам Коцюбинський. Тим то й стиль його перших творів повторює стиль Мирного та Нечуя: „Другого дня сонце стояло вже на вечірньому прузі, коли Мотря з Софією увіходили в Семенів двір“. Оцей вислів: „... сонце стояло на вечірньому прузі“ зробився ознакою клясичного українського реалізму. Такі словесні штампи етнографічні зробилися спільною мовою українського ідеалістичного реалізму. Цей реалізм є ідеалістичний тому, що, приміром, це милування описами природи письменник вживає часом цілком не до речі. Після родинної драми чоловік, викинувши жінку з хати, виходить на вулицю. Письменник не забуває ретельно занотовувати, що саме розкидав Гнат підчас сварки з жінкою: сувій полотна, червона манійова спідниця, клубок ниток, кукла льону (це зветься „знання деталів побуту“):

„Випорожнивши скриню, він шарпнув її так, що вона аж загула. Гнат озирнувсь навкруги. В хаті було пусто й сумно, Олександри не було. Він плюнув з пересердя й вийшов з хати, не причинивши навіть дверей.

Була чудова майова ніч. В вуличці було темно, аж чорно. Крізь чорну баню верховіття де-не-де продерся срібний промінь місяця й ліг на чорну землю срібною плямою. Вийшовши з вулички, Гнат неначе пірнув у море білого світла. Те біле, трохи блакитне світло тихо лилось згори, а зачарована земля неначе купалась в фантастичному сяйві. Гнат подався до ставка й сів під вербою на росяній траві. Він глянув на ставок і не пізнав його. Ні, то не ставок—то друге небо з місяцем, з зорями“.

(„На віру“)

Несподівано від події до опису природи письменник перейшов, не помітивши, що це ідеалізоване й стилізоване замилування Гната красою майової ночі (довжелезний уступ) зовсім не пасує до оповідання. Кінчається опис трафаретно — „тьохкає... брязкає залізним путом“.

Стилізація народности позначилась в таких докладних описах селянського „інтер'єра“ („внутрішнього оздоблення української хати“):

„Настя побілила стіни, підвела припічок червоною глиною, поцяцькувала синькою комин. Чорний сволок з вирізаним хрестом аж вилискувався на білій стелі. Настя повішала на стінах два ряди гарних образів від жердки аж до мисника, ще й позаквітчувала їх купчаками та кучерявою м'ятою. Під богами повішала гарні вишивані рушники, на жердці почепила здоровий рушник з розкішно вишиваними кінцями. Вовняне рядно

горіло на постелі жовтогарячою та зеленою барвами. Біла скатірка на столі та помиті лави аж сяли чистотою. Чималий мисник осміхавсь здоровими полив'яними мисками, білими, зеленими, червоними. Настя глянула на вичепурену хату і осміхнулася. В хаті було, як у віночку".

("На віру")

Це є типове народницьке оздоблення оповідання штампованим кінцем: „У хаті було, як у віночку". Так воно було і в Мирного і особливо в Нечуя. Народницький естетизм є спокійне, врівноважене мистецтво чуттьового сприймання, приємне для ока й вуха, що спочиває, ще й оздоблене замилуванням до всього „народнього", рідного, українського. Націоналізм, національна ідея просвітителя Нечуя зливається з ідеєю народу Панаса Мирного. Але народницька селописна описовість ускладнилася в Коцюбинського потягом до психологічної аналізи, од спокою спостерігання до ліризму (який надає описам природи особистого авторового настрою). Письменник переходить од нескладних порівнянь, того якання („як віночок", „немов рожевий цвіт", „немов ягідка"...) до метафоричної мови, цебто переносить свої настрої на природу, і тоді „юхтове лице його розтягнулось усміхом на мій „добрий день", і „квітник горить, аж очі бере в себе".

Народницькі настрої спричинилися до того, що Коцюбинський взявся за велику тему й списав картину життя українського села на тлі земельної скрути. Це було якраз за рік до першої революції, коли Коцюбинський розпочав велике полотнище „Мужики" („Фата „Морґана"), яке було вершком його творчости.

Тут письменник поставив велику проблему: селянські злидні й загалом селянська скрута тільки тоді може бути подолана, коли „прийде коза до воза" — селянин з'єднається з робітником. Це те саме місце, що його цитував на X з'їзді КП(б)У генеральний секретар ЦК т. Каганович.

Побутовий реалізм завжди глибоко ідейний. Це стиль врівноваженого здорового суспільства, що для його розум є вищим владарем. Здається, що розум творить світ, і навіть історія уявляється не як боротьба кляс, але як боротьба теоретичного й практичного розуму. Така була філософія Канта. Розум у потязі до мети переходить від дії до дії, і безконечний потік діяння утворює особу. Особа має свою свідомість, логіку й психологію (індивідуальна свідомість). Торговельне місто є потік не суспільної свідомости мас, а індивідуальних потягів, що всі себе навзаєм заперечують, конкурують, перемагають, падають, гинуть. Тут дію мотивує ідея. Для цієї соціяльної групи ідея є економічний факт. Без ідеї немає особи. Панує в такій свідомості не лірика (споглядання і чуттьові настрої), а потік думок — ідей, почуття, ідей-воль.

Ріст соціяльних суперечностей у місті, клясова боротьба призводить до свідомости трагізму життя, що в ньому гинуть слабші,

панує брутальна сила. Виникає соціяльна ідейність письменника-реаліста.

Він у побутових („жанрових") малюнках відбиває свої улюблені ідеї, наприклад: „Нема в світі правди, скрізь кривда панує" (Панас Мирний). Чи письменник весело дивиться на світ („оптимістично"), чи сумно (песимістично), його ідеї соціяльні, і вірить чи не вірить у перемогу „світу" над „темрявою", але в міру розвитку міського життя з утворенням великих світових міст, осередків новітньої індустріяльної культури, реальність життя ніби знищується шаленим бігом краму та грошей. Статика (спокій) речей зривається, непорушні уяви набувають рухливости. Ідеалістичний романтизм (віра в розум, в ідею) не позбавлений романтики (в українських класиків — національної історичної романтики, що одбилася в творі Коцюбинського „На крилах пісні" — романтика ідеалізованого чумацтва). Це є мішанина ідеалізму з реалізмом, стилізація народности. Зміна темпу життя, порушення статики призводить до потреби вироблення в нашому динамічному оточенні нової свідомости новочасної культурної людини. Розрив поміж старою свідомістю й панувальним культурним оточенням призводить до розриву поміж біологічним індивідуумом і суспільною свідомістю, розривом поміж особистими уявами Коцюбинського й загальновизнаними, звичайними в його культурному середовищі. Відбувається відхід патологічної (хорої) вдачі, з погляду соціяльно нормального властивий нервовим людям. Це стан свідомости з асоціяльним уже (негромадським), біологічним (не кляса, а я — людина) думанням, свідомістю, де панують чуттьово-споглядальні уявлення. Цей одрив од дійсности, од реальности вважається за вищий духовний стан.

Грошове господарство утворює особу, що втрачає своє біологічне чуття й стає знаком стосунків, комплексом ідей, втіленням „надматеріяльної" сили (фінансового капіталу), що керує „невидимо" (по банках сидячи) світовим обертанням грошей, краму, людей. По великих містах скупчується велика кількість людей, заклопотаних суто теоретичними справами розумової праці. Люди чистої теорії, без фізичної праці, інтеліґенція великого міста, що живе настроями й переживаннями, приголомшена хаосом індустріяльного розвою. Для інтеліґенції внутрішній світ людини є ареною драм і трагедій глибших, ніж зовнішні події, які є завершенням внутрішнього процесу. Головне є „я" — індивідуальність, повсякчасний змінний потік уяв, що бореться в мені. Замість реального малюнка, побуту, „жанру" я бачу себе — змінну особу, складну душу, плинний потік думок і почувань. У мистецтві стиль є витвір культури й соціяльного становища, реакція на світ. Не логіка, а психологія стає центром уваги новочасної людини, не зовнішні реальні події, а їхні відбиття в людській уяві. Читач, критик і письменник шукають, є психологи, що досліджують таємні порухи людської душі. Так приходить до зміни ідеалістичного

побутового реалізму на психологічний реалізм у творчості Коцюбинського. Найкращий твір його в цьому стилі є „Інтермеццо". Письменник цілком зліквідував своє народництво, позбувся впливу Мирного та Нечуя, зробився модерністом щодо способів писання та світогляду. В модернізмі менше соціяльної ідейности й більше індивідуальних ідей, більше психологічних мотивувань, ніж соціяльної науки. Замість побуту (жанрових малюнків та подій) — психологічні епізоди. В основі творчости — „я", індивідуалізм, історія душі.

Психологізм є мистецтво внутрішнього та особистого. У світогляді панує гуманізм, темою є людина та її життя, все людське й людяне. Такий „Лист" Коцюбинського — гімн людяності. Акти думання є „Самотність" Коцюбинського. Це високе мистецтво інтеліґенції та її ідейної діяльности. Коли я писав свою брошуру про Коцюбинського „Поет української інтеліґенції", мені не був відомий модерністичний маніфест (лист до Мирного, Старицького, Нечуя за підписом Коцюбинського й Чернявського), що кінчається закликом писали твори переважно з життя інтеліґенції (1903). Я робив свій висновок тільки на підставі марксистської аналізи творів Коцюбинського. Цей документ тільки ствердив мої думки свідченням самого Коцюбинського.

Психологізм на гуманній основі є стиль демократичної позатехнічної інтеліґенції, середньобуржуазного походження [1]). Це вже доба, коли ці верстви сходять із своїх ідейних високощів, але ще мають сили творити. В цей час виникає еволюційна соціял-демократія, яка не приймає індустріяльної культури й на основі свого гуманізму стає прихильницею пролетаріяту в його боротьбі з фінансовою та індустріяльною буржуазією. Книжна мова, літературність заміняє розповідь („Баби" Нечуя-Левицького — чиста розповідь).

Не етнографія, не природа, а людська душа в блискучому гаптуванні професіонала-письменника з великою культурою мови, що вправно малює історію душі, її найдрібніших рухів. Так психологічний реалізм заміняється імпресіоністичним реалізмом: це є третій і останій етап розвою Коцюбинського. Імпресіонізм є мистецтво зображувати враження й настрої особи від життя, і то особи високої інтеліґенції, це є протяг і дальший розклад психологізму, цебто вже занепадний сталь. Кожна особа, що опинилася в несприятливих умовах, ґвалтом відірвана (навалою реакції) од соціяльного життя, легко збочує в занепадний стиль. Так і з Коцюбинським сталося після розгрому революції 1905 року і через особисту хоробу, що звела його завчасно в домовину.

„Я люблю свою кімнату, білу, наче снігурка, з букетом ірисів на столі, Ботічелі на стінах. Але найбільшу радість справляє мені вікно. Цілий день в його дивиться море. Од сходу до заходу сонця голубіють в моїй хаті шибки, як морське око.

[1]) И о ф ф е. Культура и стиль. Стор. 214.

„Тепер не те.

„Як вони плачуть гірко сьогодні, білясто-каламутні, осліплі, що звикли бачити досі красу славного моря".

Природа плаче відповідно до настрою письменника. Або: „Де олівець? Обмацав стіл, збурив папери, переминав книжки. Хто взяв олівець? Знаю, він мені не потрібний..."

Це вже останні, передсмертні рядки Коцюбинського.

Так само і в Стефаника (нар. 1871 р.). Його маніра зображувати дійсність хоч і може бути кваліфікована як імпресіоністична, але й знов таки і цей письменник не просто відбиває суму життьових вражінь, які переходять через його душу, а показує короткими, але сильними рисами дійсне галицьке життя, життя галицького селянства, його страшні злидні та визиск панський і тую машину австрійської монархії, що цілою своєю вагою спирається на селянські спини.

Той широкий масовий читач, що нині вперше бере до рук українську газету та книжку, особливо не полюбляє тієї „галицької мови", що про неї базікають різні русотяпи, нібито це мова цілком одмінна від справжньої української мови Шевченка. Це пусте: кожна українська місцевість має свої провінціялізми — деякі одміни вимови. Має їх і Галичина, і Слобожанщина, Чернігівщина, Волинь і Поділля. Сучасна літературна українська мова, мимо всіх отих провінціяльних одмін, є єдина.

Василь Стефаник є такий же український клясик, як і Шевченко, Мирний, Коцюбинський, Франко. Стефаника залюбки читають скрізь на Україні, а тая дещиця незрозумілих у нас слів, суто галицьких, тільки цікавої барвистости надає його творам. Є в Стефаника такі свої словечка й вирази, властиві тільки йому, що відразу втворюють повну ілюзію живого життя: Стефаникова мова, так би мовити, зовсім „не літературна".

Письменник скупий на слова, од себе додає якнайменше, стільки, щоб читач міг уявити собі час і місце дії, та й це він здебільшого впізнає з ходом оповідання, в розмовах самих дієвих осіб. Автор не втручається в хід оповідання. Читач безпосередньо дізнається про головніше, без довгих описів і характеристик, без жадного моралізування.

Трагізм Стефаникових персонажів не в накопиченні винятковых ситуацій, а власно в звичайному, в буденному, в тому, що трапляється щодня день-у-день, добиваючи селянство, набирає значіння соціяльної проблеми.

Такий спосіб писання робить із Стефаника незрівняного майстра новелі. Новеля є оповідання про драму, і Стефаникові коротенькі нариси є справжні новельки: в них переважає найглибший драматизм, вони викликають почуття жаху й жалю.

„Новеля"—слово італійське й перекладається українським словом „новина". Отже, це є літературний гатунок розповідного походження: все, що розповідалося в дорозі, десь у корчмі, на базарі

всілякі новини, чутки про події, анекдоти, пригоди збиралося й записувалося. Справжня новеля є оповідання про події, кістяк, що його потім оповідач може зодягти, приоздобити витворами власної фантазії. Перші збірки европейських новель були зовсім позбавлені літературної обробки. Це були самі голі „фабули" („фабльо"), цебто збірки фактів, подій, канва для оповідання. Коли це подія весела, її зветься анекдота, коли ні — це власно новеля.

В українській літературі Стефаник чи не єдиний ніким ще не перейдений мистець справжньої европейської новелі, вдосконаленої останніми здобутками европейської літератури та науки й філософії, ще й зогрітої гарячим почуттям любови до народу.

Стефаник є народник у кращому розумінні. Народництво нині є реакційна ідеологія, але в свій час воно було для буржуазної літератури добою здоров'я, ідейного розквіту. Це ніби суперечить загальновизнаному поглядові на письменника як на імпресіоніста. То є безперечно занепадний стиль, створений уже гнилими поколіннями буржуазних письменників Европи. Але український імпресіонізм був тим одмінний від европейського, що використав тільки переважно початкові форми його: спосіб описувати події не від автора, а перепускаючи їх крізь душу дієвих осіб, крізь їхні враження („імпресія" — враження) од життя. Події описується так, що в описі, в манірі розповідати передається психологію самих дієвих осіб. Це є власно психологізм, а не справжній імпресіонізм.

Розгляньмо на конкретному прикладі, на новелі Стефаника, що так і зветься „Новина", що таке є оцей психологізм.

Починається ця новеля повідомленням про подію: батько втопив свою дівчинку. Стефаник розповідає про це так, що мотиви вбивства стають зрозумілими передовсім селянинові, вони цілком розраховані на селянську психологію:

„Відколи Грициха вмерла, то він бідував. Не міг собі дати ради з дітьми без жінки. Ніхто за нього не хотів піти заміж. Бо коли лишень діти, а то ще й біда — і нестатки" і т. д.

Злидні були такі, що цілу майже зиму не палено в хаті. Потім подається розмову батька з дітьми, одну з тих постійних розмов, до яких діти вже звикли, на єдину тему: „Народила вас та й лишила на мою голову..." Кидає їм останній шматок хліба: „Начиняйтеся". Діти „глемедають" хліб. Подібні словечка теж характерні для того побуту і заміняють цілі уступи етнографічних описів селянського життя. Селянська психологія дається в мові і особливостях живої селянської говірки.

Як Стефаник показує читачеві той психічний стан, що призвів батька до вбивства?

Замість довгого опису страшного вигляду дітей мова йде про те, яке враження справив цей вигляд на батька. Це подано в одному реченні: „Гриць глянув на них з лави і нагадав: „мерці".

і налякався так, що аж його піт обсипав". Він боявся сидіти в хаті, почорнів. Далі йде опис подій, що попереджали вбивство (зварив дітям картоплі і казав злізти з печі, бо підуть у гості). Ведучи дітей вбивати, Гриць здригається, скрегоче зубами,— цим автор заміняє довгі описи стану духовного пригнічення батька. Далі події приходять несподівано і просто (і в цьому жах).

„Над самою річкою не міг поволі йти, але побіг і лишив Гандзуню. Вона бігла за ним. Гриць скоренько взяв Доцьку і з усієї сили кинув у воду".

Стефаник освітою лікар і прекрасно знає механіку людських рефлексів: стан пригнічення після вчинку, що розряджає катастрофічно цей настрій, зникає, але потім, може, мусить прийти нове, ще більше пригнічення, і тому вбивця поспішає закінчити свій намір. Усе це складне психічне становище втиснув Стефаник в одним-одно речення: „Йому стало легше, і він заговорив скоро". Сам до себе казав, що відповідатиме на суді: завинив і — на шибеницю! Він хоче цієї шибениці як рятунку з своєї безвихідної скрути.

Черга приходить на другу дочку. Її жах смерти Стефаник описує теж одним реченням, що є висвітленням її настрою: „Таточку, не топіть мене, не топіть, не топіть!" Це повторення одного-однісінького слова якнайкраще змальовує і з'ясовує все, що діється. В цьому вмінню знайти потрібне слово саме те, що треба, і є мистецтво незрівняного майстра психологічного відтворення, Василя Стефаника. У цій новелі є ще дві рисочки психологічні наприкінці (а всього має новеля п'ять сторінок!): коли Гандзуня одпросилася в батька, він дає їй бучок од собак. Переходячи бродом, читає молитву: „Мнеоця і сина..."

Кінець: „вернувся і пішов до міста". Ніякої моралі, нічого не додає автор від себе. І справді, що можна додати до жахливости самого життя, що його так майстерно відтворює Стефаник?

Стефаник про себе каже, що не розуміє, чому його на Радянській Україні взивають письменником загибаючого села чи „сиротою", що стоїть між двома клясами.

Стефаник досі ще не йме віри, що село гине під чоботом капіталізму, і гадає, що не є виразником якоїсь кляси, але „цілого народу", чи що, для нього література, як для справжнього народника, є громадська праця передовсім; його обходить не так література, як інтереси українського селянина. Стефаник почуває себе громадським діячем:

> „Я писав тому, щоб струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоб з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта — це література".

Дуже цікавий цей факт! Потім, після народників, прийшли письменники, які казали цілком навпаки: мені, мовляв, аби мій твір був справжня література, а щодо нашого селянина, то це

діло політика, а не письменника!.. Таке казали вже в добу занепаду української буржуазної літератури. Стефаник належить до письменників здорового часу, і таким він залишився до наших днів.

Навперекір своєму народництву письменник бачить клясову боротьбу на селі. Половина творів Стефаника зображує страшне життя саме злиденного галицького селянина, а друга половина розгортає картину галицького селянського побуту, дає нам розуміння психології головної маси населення Західньої України, релігійні забобони, дрібні панки і їхні стосунки до селянства, життя містечкове, політичний і національний гніт тощо.

Наймити, опинившись на весіллі в багатіїв, які їх зневажають, відповідають на образу смертю.

Жорстоке життя прикутого до села селянства показує Стефаник: як мусить згинути все нездатне до праці, старе, мляве, кволе. Діти кидають на призволяще хорих батьків, гине, поневіряється все хоре й слабе: „Старого візьми та закопай“ — каже стара Тимчиха. І вона готується до смерти. Переглядає наготовану для неї небіжчиком-чоловіком смертну одіж, згадує минуле. Нічого не залишиться по них. „Усі ми, — каже баба, — розумремося“, і ось тільки залишиться якийсь „голяк“ — ангел паперяний, куплений колись на базарі. І бубонить баба до того голяка, гріючися напроти сонця.

Сама-самісінька вмирає в порожній хаті друга баба, від усіх покинута. Руками поворушити несила, мухи обсідають бабу, чорти їй верзяться, а вона й хрестом не може їх відігнати.

Старий дід („Озимина“) вслухається в осінню пісню, що її сам пищить, як дитина, свариться з своєю смертю. І другий дід („Діти“), що наділив дітей, а тепер мають його за наймита. І знову тая ж мораль: „Здихайте, старі, бо вам шкода й ложку страви дати“.

Давно вже висловлено погляд (Русовою), що Стефаник маляр страшної економічної нужди селян. На це Франко одказує: „Коли б пані Русова побачила на власні очі той закуток нашого краю, звідки родом Стефаник, і яких людей малює він у своїх оповіданнях, — один з найкращих закутків, які мені доводилося бачити на широких просторах, і то не лише нашого краю, — то гадаю, що сама пізнала б невідповідність такого осуду. Та хіба ж Стефаник малює нужду селянську? Хіба сільський багатій Курочка нуждар? Хіба сім'я Басарабів — сім'я нуждарів? Хіба в „Кам'ян. хресті“ нуждарі вибираються за море? Хіба в „Сконі“ конає нуждар? Ні, ті трагедії і драми, що їх малює Стефаник, мають не багато спільного з економічною нуждою. Ці трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть повторитися в душі кожної людини...“

Це застереження треба прийняти на увагу ще й доповнити цю серію. Ось у корчмі п'ють двоє — Іван і Проць. Кров свою п'ють. Проць п'є з горя, що жінка його б'є. Іван дорікає йому, що він жінки боїться: „Іване, за що мене, брате, пореш без ножа? Я маю охоту тебе частувати, бо ти мене, як хтось казав, „як мама

рідна на добре радиш". Іде додому, зухвало співає, але біля воріт вже тихше, а біля хати й зовсім замовкає. Цей малюнок — просто психологічна студія.

У новелі „Майстер" мова йде не про злидаря, а про будівника церков, що спився в корчмі, і пішло йому все „коміть головою". В „Побожній" — родинний конфлікт на релігійно-національному ґрунті. Чоловік „кальвін", а жінка „записалася в якесь архіримське братство та й гадає, що свята — жива до раю". Жінка запаніла, лає чоловіка, що й його „губа нехарапутна". а він їй — що „розуму в ченців позичила".

Довго мовчав Семен жінці, а далі почав бити: „Мусів бити". Це теж невідомо — чи нуждарі, чи ні — не в тім тут річ.

У нас є ціла літературна організація поетів і белетристів — галичан і буковинців („Західня Україна"). Один із членів „ЗУ", поет Атаманюк, звертається від нашої радянської літератури до старого письменника-народника, що хоч і не гаразд розуміє наші часи, але спромігся привітати вістунів нової доби:

Окрадена мужицька тайстра
І загулюканий мужик,
І тільки тут, у творах майстра,
Мужицький плач, мужицький крик...

Цей плач нині по всій Західній Україні чути.

XI. В добу спаду революційної хвилі після 1905 року вийшла перша збірка поезій Олеся (Олександер Кандиба, народився року 1878). Сама назва збірки — „З журбою радість обнялась" — виявляла подвоєність духовної організації поета. Панівний настрій у нього — радість з приводу національного відродження (революція 1905 року принесла волю українському слову: виникла легальна українська буржуазна преса, скрізь засновувалося просвіти). В цій першій збірці є відгуки революції й перших проявів реакції (травневе свято — „Перше травня", погром — „Над трупами"). Другою стороною своєю поет виявився як чистий лірик, співець кохання. Третя течія його поезії — модернізація старої стилізованої народности. Олесь зробив величезний поступ в українській версифікації, збагатив вірш, дадав йому більшої музичности й гнучкости.

Крім лірики, що в ній бреніли високі патріотичні настрої й яка зробилася дуже популярною по просвітах (провінціяльні панночки деклямували з захопленням поезію „Айстри"), Олесь написав драматичні етюди в символістичному стилі й символічну п'єсу „По дорозі в казку". Ідейний зміст цього останнього твору — безоглядний індивідуалізм, протиставлення героя юрби, що є сліпа отара, яку веде герой до брами царства казки. Отара не хоче йти вперед і зраджує свого ватажка, не дійшовши кілька кроків до царства казки. Доба реакції наклала своє тавро на творчість поета — дрібнобуржуазного інтелігента, який підчас революції оспівував боротьбу й закликав до бою, а підчас реакції у всьому

зневірився. Велика Жовтнева революція застигла його як офіційного поета Центральної Ради, який мусів їхати в еміґрацію. Роля Олеся в історії української поезії досить значна, і хоч йому дорікалося різні хиби, але, загалом беручи, це була яскрава постать в українській модерній поезії.

Символізм був стиль розкладовий, стиль, що створився в наслідок розгублености інтеліґенції, безсилля її в боротьбі з міщанством і обивательщиною грінченківської просвіти, який сам зробився жертвою цієї просвітянщини, що його пожерла. Антигромадський індивідуалізм Олеся в „По дорозі в казку", його призирство до юрби, культ гордої індивідуальности створив певну систему образів - символів: „Пустеля" (Україна), „Провалля" (тая ж Україна), „Самітна сосна" (український народ), „Конвалія біла" „Айстри" і т. д. і т. ін.— все це символи української недолі, безталання, безкрилля... Ще більший індивідуалізм проявив Чупринка в своєму маніфесті антигромадськости, поемі „Лицар - сам". Символізм є стиль рафінованої буржуазної культури, що відірвалася від життя загалу, зневажила темну юрбу з її дикунством і неуцтвом. Теоретик символізму в Росії Андрій Бєлий писав у розвідці про символізм:

„Сама думка про можливість академії поезії викликає глум: неписьменність є заслуга поета в очах суспільства; поет або письменник повинен бути неуком; все це свідчить за дикунство почасти европейського суспільства й руського — цілковито щодо питань, зв'язаних з поезією й літературою; найтонші, глибоко болючі проблеми стилю, ритму, метру є відсутні — це розкіш. Але ж тоді відкриття від Ляйбніца диференційного рахування свого часу було розкіш" (А. Белый. Символизм. М., 1910, стор. 237).

В цій же величезній книзі Бєлий пише, мимо всієї своєї освічености й культурности:

> „...всі закиди методологічному догматизмові, які зустріне читач у моїй книзі, зовсім не торкаються життьових догматів. Дисципліна й догмат, теорія й догмат — незрівняні, бо догмат є Слово, що зробилося Плоттю. Але про це найкраще сказано в першому розділі Євангелія від Івана" (тая ж книга, стор. 11).

„Науковість" і культурність символістів зовсім несподівано засновано на євангельських „істинах",— це вже останній щабель занепаду інтеліґенції за доби реакції — справжній маразм. Символізм іще взивають неоромантизмом. Поетика символізму побудована на музиці слова, звуках і настроях. Це є особлива форма ліричного імпресіонізму — його дальший розклад. Слово загубило свій сенс. Лишився образ та емоція. Слово вже позбулося значіння. Значіння мають окремі звуки, метафори, епітети, краєвид. Природа — як забуття дійсности, ліки для зневіреної людини. Основою символізму є літературно - побутовий націоналізм. Це позначається

на мові Філянського, Олеся, Чупринки (Чупринка: „З піснею, з казкою, з словом, з молитвою, з рідною мовою — гострою бритвою пісня вродилась моя...“ „Свічка“, „У темній кімнаті“). Етнографічна екзотика гуцульщини, романтизація України, любов у чистих звуках „Дзеньках-бреньках“, стилізація, музична архітектоніка й композиція. Міські мотиви. Емоціональність і особлива вимога щодо т. зв. „кляризму“ — вишуканої чистоти стилю. Все це виникло в українській літературі й відродилося в радянській літературі в формі кляризму деяких неоклясиків.

XII. Революція 1905 року появила великого прозаїка-реаліста, який дав значний доробок монументальної прозової форми. Володимир Винниченко (народився року 1880).

Син селянина з Херсонщини, брат друкарського складача, увійшов у літературу твором „Краса й сила“, що відразу звернув на письменника увагу критики й зродив широкі кола читачів (1902). Уже в цьому першому ранньому творі виявилася головна сила винниченківської творчости: кебета пластичного відтворення життя, риска гумору й сатири та вміння цікаво розповідати.

Клясичним зробився опис міста Сонгорода, що ним починається кілька розділів „Краси й сили“. На тлі сонного маломістечкового життя дано низку постатей, при чім навіть персонажі другого й третього пляну не губляться в одноманітну юрбу, а мають кожний своє обличчя. В цьому першому творі ще не позбувся Винниченко впливів попередників-натуралістів, але що було нове, то це два центральні образи, що увособлювали „Красу й силу“ (Мотря та Андрій). Дві контрастні постаті, що одна одну доповнюють. Орудування антигезою, протиставленням, стає за постійний засіб Винниченка.

Одна з його новель так і зветься „Контрасти“. Через два роки після „Краси й сили“ написав Винниченко повість „Голота“, в якій знову подає низку контрастових образів. Образ сили стихійної, брутальної дано тут з нечуваною до того в українській літературі експресією. Ось сцена, як Трохим приборкав непокірну коняку — вона кінчається перемогою Трохима: „Рухля (коняка) вся тремтіла і, трусячи шиєю, мов бажаючи скинути щось з неї, покірливо стояла й водила на всі боки очима, з куточків яких текли сльози“. І цей самий Трохим виявляє несподівано цілком протилежні властивості душі: незвичайну ніжність і чулість до дівчинки Маринки, яку навчає клясовій ненависті до гнобителів. Отже, контрастно будує Винниченко не тільки твори, а й окремі образи. В цій же повісті яскраво проходить антинародницька ідея, що дається не як тенденція, але системою т. зв. бічних натяків, які дають таке емоційне чуттьове зафарблення вчинкам персонажів, що читач, вихований на народницькій, іконописній „мужиколюбній“ літературі, мав конче звомпити. Ось, наприклад, офіцер-панич лізе до дівчат. Письменник-народник

тут же виявив би всю красу „української селянки“ чи там „українського дівоцтва“. Зовсім не так показує сільських дівчат Винниченко, і вони в нього досить розбещені від панства, вони самі задирають панича, кажуть йому „доволі скоромні речі“ або роблено-соромливо хіхікають.

Винниченко рясненько вживає так званого зниження мови, індивідуальної мови. Прикажчик Халабуда розмовляє такою русифікованою мовою:

— Так точно... Продолжітельное время вже служить... на должності кухарки.

— Но почему же я не відел єйо ні разу?

— Не могу знать... Потому она усьо больше в безвиходном положеній... Другиї дівчата, котриї, значіть, на подорожніх місцях занімають роботу, так тех скорєє на заміченіє узять можна... А Килина, как без сомненія кухарка, то нікогда з хати не виходіть і... і труднєй повідєть єйо.

Од старих письменників у Винниченка залишився спосіб малювати євреїв, їхню мову підкреслювати, як амальгаму різних впливів:

— Теа-а-атр?—перепитав мене сіренький жидок.—Вам на преставлення хатіться посмотреть?—Я сказав тільки, що мені треба знати, де театр.

— Что значить „на приставлення посматреть“?—вмить визвірилась на його червона жидівочка (на голові у неї був ще солом'яний капелюшок з зеленою великою китицею). Тібє спрашують, дє театр, так ти скажі. Что значить „посматр-є-єть!“

Вот... ви пойдіть прамо до втому большоє дерево... Вот...

— Там будіть вивіска „сапожнік“... Так ви...—перебив її сіренький, але мусів замовкнути, бо жидівочка зараз же з призирством зупинила його:

— Что значіть „вивіска“! Как онє знайдуть вивіска, єслі оні нє знають, как студова їті? Так ви їдіть прамо. А єслі ви павідітє большоє дерево, так ви станьте. Там ви павідітє афіше... Так ви зайдьотє у фортке й пойдьотє опять прамо. У сад будіть теа-атр... („Гаркун-Задунайський“).

Незвичайність письменницького хисту Винниченка для української літератури була в його величезній роботоздатності: він один працював так, як працювали письменники в інших літературах, даючи один твір за другим органічно, без павз і перебоїв, і то так, що зріст письменницького хисту, вправности позначався рік-у-рік. Тим то і вплив письменника на тогочасного українського читача був надзвичайний. Це був перший після Нечуя-Левицького з українських прозаїків, що здобув на той час сталого масового читача, втворив певну авдиторію для читачів україн-

ського художнього слова, яка й чекала кожного нового твору письменника, відгукалася на нього, і ці відгуки читача, доходячи до письменника, мали на його певний вплив. Отже, тільки Винниченко здійснив у широкому маштабі зв'язок українського письменства з читачем.

Щоправда, і загальні умови змінилися. Ще 1903 року сталася подія, яка мала вплив на організацію українського буржуазного громадянства поза тими старими громадами. Це було свято відкриття пам'ятника Котляревському в Полтаві — ця перша демонстрація сили дрібнобуржуазної української інтеліґенції. Революція 1905 року вперше створила умови для більш-менш нормального розвою українського суспільства: виникла українська легальна преса, і українська інтеліґенція, використовуючи досвід Галичини, почала засновувати вперше по великих містах, а згодом по містечках та по селах культурні організації на зразок львівської „Просвіти". Просвітянський рух захопив широкі кола маломістечкового „українства", яке створило базу для поширення української книжки.

Просвітянський рух дав матеріял Винниченкові і вплинув на письменника, підніс його, яко письменника національного, мимо його марксизму, навперекір йому. І ось слідом за творами, які виявляють марксистське світорозуміння Винниченка, дають йому право на заступництво інтересів упосліджених верств („Котрасти", „Малорос-европеєць", „Уміркований та щирий", „Біля машини", Кузь та Грицунь", Голод", „На пристані", „Хто ворог"), виникає шерег творів для міщанства з психологічним копирсанням у різних сексуальних проблемах тощо. Психологізм перебільшень — у творах „Моє останнє слово", „Щось більше за нас", „Талісман", „Таємність", „Маленька рисочка".

Сексуалізм — початок нового етапу письменникового.

Протягом п'ятнадцятьох років Винниченко написав 18 п'єс. Перша з них є „Дизгармонія" з сюжетом із революції 1905 року. В цій драмі письменник виявляє свій основний моральний принцип „чесности з собою".

Демократ Мартин, навіть соціяліст в освітленні Винниченка, намагається розв'язати з клясового погляду проблему особистої моралі нової, соціялістичної, у протилежність буржуазній. Та сама моральна проблема і в п'єсі „Щаблі життя" — на тлі розкладу буржуазної родини.

„Великий молох" — знову моральна проблема: конфлікту особи з колективом. П'єса „Memento" з життя людей мистецтва, так званої „богеми", з тими ж моральними проблемами. Драма „Базар" ставляє сексуальну проблему: кохання є крам, краса дужча за ідею, жінка впливає на робітництво, поки вона гарна, соціяльна ідея блідне перед сексуальною. В „Брехні" — оборона рабської моралі й буржуазної брехні в родинних стосунках.

Цілий шерег творів у різних сюжетних схемах розроблюють проблему родинної моралі — „Натусь", „Чорна пантера і білий ведмідь". У драмі „Гріх" — проблема мимовільної провокації, зради товаришів.

Властивість винниченківських п'єс є: цікавість інтриги, напружена дія, інтенсивна психологічна гра, психологізм поєднано з сексуальними проблемами, з проповіддю нової моралі на тлі побуту революційної дрібнобуржуазної інтеліґенції.

Винниченко писав і комедії. „Молода кров" є пародія на мелодраму Старицького „Не судилося". У Старицького народолюбний поміщик зводить дівчину і, одружуючись з нею, губить її. У Винниченка поміщик робить за приписом народницької моралі: одружується з „простою селянкою", щоб поновити свою гнилу дворянську кров, а насправді це селянська дівчина, що пнеться в пани, досить розбещена, розпутна. Комедія їдко висміює народницьку ідеалізацію селянської моральности.

Комедія „Співочі товариства" — пасквіль на певних осіб з київських україно́фільських кіл. Театр Винниченка досить динамічний, але загальна його тенденція до „проблеммайстерства, настирливе бажання утворити нову соціялістичну мораль, ухил до сексуальних питань із претенсіями реформаторства в цій галузі — усе це псує твори Винниченка, не дає їм бути соціяльними драмами. Збочення письменника від марксизму до біологізму знецінює його творчість у значній мірі.

Винниченківські романи не минули тієї ж долі сексуального моралізування, яке потребувало відповідних сюжетів: з життя „богемських" кіл (поетів, малярів, артистів, еміґрантів...), з побуту „антиміщанської" інтеліґенції. Побут робітництва, в якому ще є чимало „міщанства", не давався для розв'язання винниченківських проблем. Робітник проходить по кону винниченківського театру тільки для того, щоб позичити книгу в інтеліґента-революціонера. Значної ролі в будові винниченківських сюжетів робітництво не відограє: це маловідомий для письменника світ, і Винниченко почуває себе гаразд тільки в оточенні дрібнобуржуазних персонажів.

Імперіялістична війна спричинилася до перелому в творчості Винниченка. Роман „Хочу" був не тільки відповіддю царатові на нову заборону української мови й знищення легальної української преси, але й збоченням од марксизму до войовничого націоналізму. Нація хоче жити! З лихоліття війни, що викликала вибух російського патріотизму, навіть серед кіл богемської інтеліґенції та революціонерів, українська нація вийде оновленою і, може, і визволеною. Це було передчуттям доби Центральної Ради. Винниченко з марксівця стає діячем „національного відродження", соціял-патріотом, угодовцем і зрадником.

Проблема буржуазної родини, проблема батьківства й зради революції в багні обивательщини розроблені в романі „Записки

Кирпатого Мефістофеля". Цікаво, що з цього роману помітний стає нахил письменника до пильнішої, ніж допіру, праці над формою: стилем, мовою, сюжетом. Прекрасні описи Києва оздоблюють цей роман, майстерно розроблено сюжетну будову. Плиткість, звиродніння змісту надолужується запопадливою формальною обробкою.

„Сонячна машина" ніби завершує розвиток української буржуазної літератури. Процес відштовхування від російської літератури, европеїзації тематики й сюжету, навіть стилю й жанру — це все досягає найвищого ступеня в „Сонячній машині".

У романі діють понад п'ять десятків персонажів. Роман многопляновий, многоплощинний, тканий у зовсім новому, зовсім европейському жанрі, нечуваному досі в нас. Утопія! Роман пригод за доби великих світових соціяльних катаклізмів! Авантурно-утопійний жанр, цілком европейський сюжет без жадних зовнішніх ознак „українства", крім хіба назви вибухової речовини („маюн", має щось українське. Це залишиться в перекладах на всі мови!) Три томи „Сонячної машини" читається просто таки „взасос", і цікавість викликає не саме імення авторове, а й безперечно певні властивості самого твору.

Твір читається з неослабною цікавістю. Перший том є ніби передісторія сонячної машини, цього геніяльного винаходу, що відразу розрубав гордіїв вузол соціяльних конфліктів: зробив з героя капіталізму, генія фінансової олігархії Мертенса і генія монархічної реставрації Елізи, відданих прихильників нового вегетаричного ладу, нового суспільства без клясової боротьби й без жадних соціяльних привілеїв.

Обоження технічної інтелігенції є апотеозом того роману. Новий тріюмф людського генія науки над соціяльною проблемою. Людська юрба, колектив є тільки маса, яка може підтримати, а часом то й загальмувати розвиток людства. Не колектив, не пролетаріят, не буржуазія, а геніяльні одиниці ощасливлять людство, усунуть клясову боротьбу. Запанує цілковитий гуманізм.

З цього боку твір цілком дотримує всіх вимог щодо одержання нобелівської премії: гуманізму, переборення клясової ненависти. Тут цілковита капітуляція Винниченка перед психологічною Европою в особі її кращих представників з-поміж гуманістів-утопістів, що вигадують різні ліки-панацеї од клясової боротьби. Фактом є, що цей твір не мобілізуватиме пролетаріят до боротьби з буржуазією із зброєю в руках.

Далі йти шляхом европеїзації української літератури нікуди. Ще кілька таких творів — і вона дістане нобелівську премію — визнання сучасної буржуазної Европи.

XIII. Український символізм виник напередодні революції і не встиг розвинутися як годиться. Діячами цього другого загону символізму (перший був: Олесь, Філянський, Чупринка...) є

поети — Павло Савченко, Яків Савченко, Олекса Слісаренко та Дмитро Загул. Ознаки символістичного стилю в українській поезії виявляють вплив російського символізму, але без його музичности й глибини. В одміну від російських символістів, містиків чистої води на штиб Андрія Белого, українські символісти справжні містики не були. Натомість у їх правила національна ідея. Ознака містицизму була тільки в Загула та в Галини Журби. Слісаренко писав про св. Зосиму та Саватія, про Великого доброго, про Духа Тривог, Савченко — про Гнома й Чорта, але тут було більше естетизму, ніж справжнього почуття. У Загула було бажання відійти від життя в якусь уроєну казкову країну, у Савченка переважали міські настрої, міські образи, у Терещенка — печаль і ніжність.

Український футуризм виник іще за часів так званого „хатянства" (у Києві виходив журнал „Українська Хата" — орган групи модерністів). Хатянство напередодні імперіялістичної війни й революції організовувало свідомість української інтеліґенції, і його поети в інтуїтивному передчутті майбутніх боїв нагнітали, скупчували в колах дрібнобуржуазної інтеліґенції емоції войовничого націоналізму. Це все було психологічне підготування епохи Центральної Ради. Тоді саме виник „кверо-футуризм", репрезентований в одній особі Михайля Семенка, що виступив рядом збірочок поезій (1914 — „Дерзання", „Кверо-футуризм"). Вплив російського футуризму, його его-футурної фракції Семенко виявив у перебільшенному захопленні своєю особою, але разом із тим його боротьба з націоналістичними тенденціями української радикальної інтеліґенції в свій час мала значіння позитивне. Символізм і футуризм були ознакою урбанізації української літератури. Місто вже опанувало свідомістю поета. Тільки в Загула, Савченка, Терещенка, Слісаренка міське життя уособлювано в різних надзвичайних істотах, що панують над свідомістю людини, уявляються їй в системі особливих символів, які стають і певними засобами поетичними, ознакою стилю, а футуризм бере місто, як воно є, оспівує трамваї, кав'ярні, вулиці, повні галасливої рухливої юрби, кіно та кафе-шантани. Саме Семенко збагатив українську поезію модерністичну міськими сюжетами та настроями й новою, реформованою мовою, нехай штучною, але сама ця штучність, підкреслена літературщина Семенківської мови, була також войовничим гаслом неминучої урбанізації.

XIV. Від Костомарова та Куліша буржуазна література поволі губила свої самостійницькі мрії кирило-методіянської пори, коли думалося про знищення царату і втворення спілки вільних слов'янських народів. Наприкінці доби виникли письменники аполітичні культурники, що проповідували та опоетизовували т. зв. „каганцювання" на селі (грінченківщина, просвітянство) та далі куцої автономії в межах царату не йшли. В занепадну добу буржуазного письменства модерністи зреклися всякої громадської акції, занедбали зміст і почали культивувати рафіновану форму,

пішли походом на народницьке громадське мистецтво (просвітянську літературу), що проголосило за шкідливе все, що підносилося над рівень селянського розуміння та міщанського смаку просвітян. Розвиток національної ідеї в письменників наприкінці доби пішов двома шляхами: самозаперечення українського націоналізму (Франко, Л. Українка) і зоологічного шовінізму „хатян", що почали штурм „москвофільства" — війною пішли проти „всього російського", проти російської культури взагалі. Так виникла від суміші просвітянського та хатянського націоналізму нова психологічна формація, що потім здобула назву петлюрівщини.

Найцінніша спадщина буржуазної літератури — від тих письменників, що були попередниками радянської літератури в межах буржуазної, що вже відбивали настрої і прагнення селянських злиднів та пролетаріяту: Франко, Коцюбинський, Тесленко, Винниченко, Леся Українка, Стефаник.

Українофільська романтика створила питоме коло тематичне, що з його кпила модерністична критика: „Широке поле, степ розлогий, рідна пісня, кохання, дружба, веснянки, співи, воля, щастя всіх, краса природа, етнографія, покритка, нетоплена хата, галушки, частунки, сватання, писар, старшина, парубки, дівчата, молодиці — і так без кінця, цілого півстоліття!! Поза тим немає ніякої іншої літератури, молоді письменники споганили всю красу, зовсім не вміють писати. Кернеренко вітає небіжчика Данила Мордовця:

Будь живий же, діду рідний
Нам на радість, тиж послідній,
З наших всіх „батьків":
Бо Тараса вже немає,
Куліша земля вкриває
Й Галка відлетів...

І людям дійсно з тим всім не скучно. Вони дійсно не відчували потреби в ніякій ідеології, не потребували напружуватися, коло Мордовець міг бути їх ідеалом! Їм дійсно було дуже добре з тим всім: з страшним колтунством, комплетним браком світогляду або ограниченостю думання" (Євшан).

Це підсумок, зроблений через десять років після модерністичного маніфесту М. Вороного. Розглядаючи окремі літературні ґатунки, Євшан визнав, що найбуйніша творчість була в галузі драми: драморобія набрала загрозливих розмірів. Володський, Товстонос, Ніколаєв, Рекун, Никипольчук, Грицинський — епігони головного „фабриканта драм" — Кропивницького. Вони знають, як треба писати, щоб потрапити смакові своєї публіки. Твір мусить бути безідейний, але збудований на сценичних ефектах. Сценічність є той Молох, що тому офірується все. Наслідки сумні: український театр етнографічний мусить або вмерти, або бути ґрунтовно поновлений.

Ґатунок історичної повісти плекають письменники на кшталт Чайковського, а їм бракує не тільки творчої думки, ба навіть

немає сліду ніякого напруження. Натомісць є проповідь — завзята, тупа, попівська й систематична. Борис Грінченко умів бодай попасти в тон і дати все таки літературний твір. Навіть Нечуй-Левицький в останньому часі нічого цінного не дає, так само Д. Маркович, Андрій Чайковський, Стефан Ковалів. Твори Яновської не є власне драми, а „проповідь милосердя". Розмах і темперамент вигасли, лишилася легальність, безкрилля.

В поезії — запанувала фальш, лірична поза, проповідь пристосування до життя, поетичне міщанство. Народився тип філістра, що брак запалу заступає цинізмом. Позначився крах творчої думки навіть у більших письменників (Яцків, Карманський, Пачовський) Почуття порожнечі висловив Пачовський:

Чому я не родився в часах великих боїв,
Щоб дух мій ріс, огнем горіли думи
І моє слово грало несмертельні шуми,
Хвали народу мого і його героїв?!
Огонь потух, душа народу впала
У прогалину карлиної туги, —
В багні зневіри, сонности, наруги
Карліє дух, і гордість наша шумом стала...

Поет не чув „грому тугі", не міг співати про світле майбутнє, не вірив у відродження. Драматизм зник, панувало міщанство і ліричний плач: серед загального болота навіть Олесь плаче про могили та хрести. Основний тон поезії — скигління „Лишається — писав Євшан — тільки ще певний настрій, якась лірика, розлита в атмосфері, відгомін головного моменту... Се квиління писклят, поміщених в пустці без матері. Вони засуджені на смерть згори.— Таке враження робить ціла наша поезія по Олесю". Найкращі поети не знали, не відчували, „куди іде життя". Виникає поезія розкладу, що його „співцем" стає Мелетій Кічура. Це поезія не тільки епігонів, а й погробовців, мертва поезія. Останній підсумок модерного критика модерній поезії був такий:

„Вона може розплистися у фільольогію поетичну, в погоню за екзотизмом, може прищіпитися на найрізнородніших пнях, але своєї сили внутрішньої вона не має.

Зате вона лишила по собі інший слід скрізь у літературі. Лишила свою т е х н і к у, яка переходити почала і в другі области красного письменства. І своїми технічними прийомами наша найновіша, наприклад новеля не далеко відбігає від тої поезії". І в новелі творчости власне немає — і тут осередок уваги пересувається „на форму, як таку". Така новеля Н. Романович, Ю. Сірого, П. Богацького, Ю. Будяка, Галини Журби, Г. Юрича, І. Личка... В галузі новелі висновок Євшана:

„Отже автори зовсім увільнилися від змісту, відділили його від форми. Вони лишилися тільки стилізаторами своїх вражінь від життя. Розвинувся таким чином певного рода нервовий „аристократизм", поза, під якою крилася „сладострастіє" та хворість...

Се ніщо інше, як перевернений догори ногами імпресіонізм, спізнений потомок натуралізму... лишається сам апарат тільки, який приймає враження; лишається слово само, як таке, і воно мусить заступити всі недомагання творчого організму... З ніжністю підходить письменник до кожного слова, всисає в себе всю його свіжість, пестить і вигладжує його — і маємо враження, як би всі образи словесні були широкою струєю, на якій має колисатися безвільний човен артиста. Слово тоді всім, — артист сам нічим!"

Незабаром світова війна поділила письменників, головне на Західній Україні: 1) письменники, що за війну (Б. Лепкий, А. Чайковський, В. Щурат, Ю. Шкрумяляк, Р. Купчинський... Дехто з їх опинився згодом у першій фаланзі фашистів); 2) „мрійники" — ні за, ні проти війни, цебто власне за (О. Маковей, Яцків, частково Карманський, Ант. Крушельницький...); 3) сатира підчас війни відограваля чималу ролю (сатиричні збірники, Карманський, Ів. Франко — поезії з 1915 року); 4) письменники, що проти війни (Атаманюк, Чорнецький, Он. Бабюк, В. Бобинський, під кінець війни Стефаник; 5) перші бруньки революційної літератури (Бобинський, Тарновський, Атаманюк — частково під кінець війни).

Кобилянської та Стефаника антимілітаристичні новелі — це краще, що дала українська література в цей час.

Критика Євшана останнього періоду буржуазної літератури була власне „самокритика" групи „молотомузців". Це модерністична група „Молода муза" з гаслом „мистецтво для мистецтва" прийшла до самозаперечення в особі самого Євшана. Підчас війни дрібнобуржуазна інтеліґенція яскраво себе виявила. Сервілізм саме тут дійшов свого логічного кінця.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ЕМІҐРАНТСЬКА ТА ЗАХІДНЬО-УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

I. „Літературно-Науковий Вісник" Донцова та шаповалівська „Нова Україна". Поет Маланюк (фашист).—II. Петлюрівська поезія.—III. Богдан Лепкий.—IV. Олесь на еміграції.— V. Ольга Кобилянська і Катря Гриневичева.— VI. Винниченківська „Нова Доба".— VII. Василь Бобинський.— VIII. Поворотництво. „Нова Культура" та „Вікно".— IX. Висновки

I. За кордон виїхав після перемоги Жовтня на Україні тодішній актив української літератури. Виїхав провідник української літератури Олесь, батько українського модернізму — Микола Вороний, виїхав соціял-демократ — драмороб та поет Черкасенко (улюблений від маломістечкових просвітян), виїхав Шаповал, Богацький („хатяни"), нарешті, виїхав найкращий белетрист і... міністер Центральної Ради Володимир Винниченко. Ось які найбільші письменники українські опинилися за кордоном. Органом тогочасної еміґрації не міг себе вважати жадний журнал, бо ціла еміґрація покололася на течійки та партійки, як то було в „українстві" і на Великій Україні. Органом західньо-української літератури віддавна вже був солідний европейського типу місячний журнал „Літературно-Науковий Вісник", що його першим редактором був славетний Франко.

Останніми часами (ще перед війною) цей журнал Грушевський перевіз до Киева, і тільки підчас імперіялістичної війни видання припинилося. Аж ось тепер року 1921 місячник почав знову видавати славнозвісний фундатор українського фашизму, директор пресового бюра самого ясновельножного пана гетьмана — пан Дмитро Донцов.

Грушевський у пресі листом повідомив, що цей новий журнал хоч і має назву „Літературно-Науковий Вісник", але нічого спільного з тим журналом, якого видавано під редактурою Франка, не має. Завданням нового, вже фашистського, органу було об'єднати всі контр-революційні сили і по можливості перетягти, кого пощастить, з радянської літератури. Белетристика

в цьому журналі була благенька, і натомість його заповнювано різними мемуарами — спогадами петлюрівських отаманів та інших бандитів. Такі спогади якогось Юртича про перший симферопільський полк ім. Петра Дорошенка тощо.

З-поміж „вісниківців" щодо таланту перше місце мають фашисти-поети Маланюк та Стефанович. Цікаві ідеалістично-філософічні нариси Іванейка.

Найправіша група має ще кілька письменників-клерикалів і шовіністів: Костельник, Семчук, Нигрицький, Лімниченко, Петрійчук, Назарук та граф де-Монтрезор. Сюди належить і Лепкий. Разом з клерикальними та шовіністичними поезіями в дусі гетьманського монархізму, що з'єднали собі симпатії якогось графського виродка, ще в цих колах квітне еротика (Орест Петрійчук: „Про це, що я люблю". Еротика. В-во „Логос"—клерикальне—1924) і цілковитий занепад, декаданс (Нигрицький). Ці зубри поділяються на „східників", що на чолі їх стоїть поет і критик, піп Костельник, і західників (всі — решта з порахованих імен).

До маланюківської групи, крім всіх отих Кучабських, Кар, Ромнів, Кравцевих, Карашкевичів, Гомзених, починає наближатися колишній соціяліст Олесь Бабій. Має він кілька збірок поезій (Поезії, 1923, „Гуцульський курінь", поема) та воєнних новель („Гнів") і навіть драму на три дії—„Родинна тайна". Один час він різко відмежовувався від фашистів і навіть покинув друкуватися в „Літературно-Науковому Віснику", друкувався у виданнях „Зах. України", але в четвертому числі галицького літературного журналу „Вікно" поет Бобинський в статті про західньоукраїнські літературні угруповання каже про Бабія, що він приєднався до маланюківців.

Інша група галицьких письменників найбільше є типові представники дрібної буржуазії з невиразним політичним обличчям, зате з нахилом до чистого естетизму: Рудницький, Павлусевич, Іван Крушельницький. Увагу їхню звернено в минуле, тому тут і плекається історичний роман. Відомі ще такі імення з цієї групи: Купчинський, Будзиновський, Турянський („Поза межами болю"), Сказинський („Записки олівцем", опов., 1925, „В падолистові раковини", 1925, „Блукання велетнів", 1926), Шкрумеляк („Сон Галича", поема, 1920, „Поїзд мерців", 1921, „Авлева жертва", 1926), Островський, Яворовський. Про їх усіх Бобинський каже, що ані з формального, ані з ідеологічного боку „не можна їх причислити ні до гарячих, ні до зимних".

У Празі Микита Шаповал видає за допомогою чеського уряду журнальчик „Нова Україна", що в ньому перше брав участь і Винниченко. Цей місячник провадить ошалілу кампанію проти комунізму й особливо комуністів-українців, взиваючи їх яничарами, презренними малоросами тощо. До десятиріччя радянської влади надумав Микита „пекельний" плян: „Українська інтеліґенція повинна відверто признавати й захищати радянську систему

влади, але підкреслювати, що влада ця мусить вибиратися селянами й робітниками України. Московську владу на Україні можна підірвати, нарешті знищити не виставленням окремих програм і конституції, а якраз домаганням здійснити владу селян і робітників. Ленінізм можна знищити лише ленінізмом. Цей парадокс мусять зрозуміти всі, хто хоче знищити диктатуру Москви. Москва нас нищила признанням „самостійної України", цебто тим, за що ми боролись" [1]).

II. Орган петлюрівської армії „Тризуб" містив поезії погребного стилю, похоронного настрою. Такий настрій властивий був поетам-наддніпрянцям, що цілком природно в умовах польсько-шляхетського режиму. Тільки в останні часи виникає бадьора бойова лірика войовничого фашизму. Речником цієї нової поезії є поет-еміґрант Євген Маланюк. Оспівує хрест і меч, майбутні бої, мріє про українського Мусоліні тощо.

III. Письменник, що належить до групи галицьких модерністів, Богдан Лепкий, за часів гетьманщини й після втечі Скоропадського редагував у Берліні гетьмано-еміґрантську газету і тепер випустив чотири грубезних томи своєї трилогії про гетьмана Мазепу („Мотря", два томи — „Не вбивай" і „Батурин"). Галицький критик Євген Бунда пише про цей твір:

„Пристосовуючи до трилогії марксистський підхід, ми стверділи націоналістичний патос і визвольницькі прямування середньої (?) кляси, аналогічні, як і в трилогії Сенкевича. Психологічна метода опрокидувала б доцільність підбору теми й осередовища з огляду на виявлені в дотеперішній творчості психічні властивості автора. Можна погодитися з Ярославом Цурковським, що Богдан Лепкий є синтезом сантиментально-мелянхолійно-мрійних і пасивних особливостей української психіки та що в порівнянні, наприклад, з французькими письменниками, не додержав кроку епосі... В боротьбі двох епох станув Лепкий по стороні старої... Стиль трилогії перевищує наглядно з формального боку всі його попередні писання. В ній вперше звернув увагу письменник на важливість речення в повісті. В його зугарному, подекуди викінченому стилі слідні маркантні познаки впливів західньої культури" („Літературні Вісти", № 9, 1927).

IV. Олесь в еміґрації видав збірку „Чужиною". Тут зразки непоганої лірики. Щождо тем, то це є співи про віденські шинки, про красунь, Відень, про Пратер (місце розваги віденців), про Урбанікелер (ресторан), про розбиті надії уенерівської державности. Під псевдонімом Валентина Олесь видав збірочку уїдливих сатир на петлюрівську еміґрацію — „Перезва" виявляє цілковиту зневіру в петлюрівщині.

V. Ольга Кобилянська в листі на Радянську Україну з приводу свого ювілею пише, що душею звернена на Велику Україну, для

[1]) Андрій Хвиля. Від ухилу в прірву. Стор. 51.

якої завжди працювала. Тяжко вимагати від письменниці-модерністки розуміння нашої доби, але той факт, що зреклася донцовського „Літературно-Наукового Вісника“ й голосно заперечує закид в аристократизмі, показує, що, за винятком естета Лепкого, кращі сили літературні Західньої України не є вороже успособлені проти теперішньої, справді таки великої України, вживаючи їхнього способу вислову...

Письменниця, яка в Галичині була першою речницею символізму, Катря Гріневичева, видала книжечку своїх новельок, перейнятих безнадійним „естетичним символізмом“. В тім же дусі пише ще дехто з галицьких сучасних літераторів, що друкуються на шпальтах „Літературно-Наукового Вісника“. Крім Гріневичевої, „ніжної малярки психологічних процесів“, останнім часом звертає на себе увагу молода поетеса Галя Мазуренко, що її властивість— ніжний але глибокий гумор; сюди ж належить Антін Крушельницький („Рубають ліс“— повість), Опільський, Кміт, Чайковський, Марков, Матіїв-Мельник, Козланюк — останні два є свіжі надійні таланти, що їх можна вважати поруч Стефаника та Черемшини сучасними галицькими селянськими письменниками.

VI. Зірвавши з шаповалівською „Новою Україною“, утворив був Винниченко „власну“ комуністичну газету „Нова Доба“. Згодом покинув політику та й засів писати свою тритомову „Сонячну машину“. Інколи містить у паризьких „Українських Вістях“ (орган радянських громадян у Франції) різні „листи“ з різноманітних приводів, одмежовуючися від еміграції й запевняючи в своєму лоялізмі супроти радянської влади.

Чи зможе письменник змінити грунтовно свою психологічну домінанту, живучи за кордоном — неймовірно, а самої „орієнтації“ для письменника Винниченка ще замало.

VII. Наявним доказом потужного впливу оточення на поета є творчість молодого галичанина Василя Бобинського. Після велетенської циклопічної праці Франка, здавалося б, у поезії Наддністрянської України не може бути місця клерикалізмові й містиці, естетизмові. Проте юнак-поет першу свою збірку не вагається назвати „У притворі храму“. Ще Франко жорстоко висміював поетів кохання, взиваючи їх „кавалерами“ та „паничами в лякованих черевиках“, а Бобинський зважується після діяльности Франка давати літературі й читачеві другу книжку під назвою „Ніч кохання“ і третю „Тайна танцю“.

Треба було поетові опинитися в тюрмі, щоб з-під його пера вийшла нарешті така річ, як поема „Смерть Франка“. Таки львівська тюрма протверезила юнака-поета, викресала франківську іскру, франківський патос. Бобинський од естетизму, еротики, містичних візій переходить до здорового реалізму й революційного каменярства. Шлях Бобинського є шлях новітньої літератури наддністрянської в недалекому майбутньому. Клясові прошарки повинні, звичайно, виявлятися, особливо за панського режиму,

в західньо-українських землях, але все, що є молодого, здорового, одчайдушного, чесного й відданого щиро робучому людові в Галичині, мусить пройти тії Бригідки й інші польсько-панські тюрми й там набратися симпатій до франківських традицій. Тільки з такого оточення вийдуть поети галицького пролетаріяту й селянської бідноти.

VIII. З 1923 року у Львові виходить журнал „Нова Культура" (потім „Культура") — орган радянської орієнтації. Розпочинаючи другий рік, редакція писала:

„В нашому змаганню повинні в більшій, як досі, мірі взяти участь широкі маси українського робітництва і селянства. Наш журнал повинен бути трибуною думок, почувань та бажань в першу чергу тих, для кого він призначений, тих, що його читають...

Редакція прохає надсилати вірші, байки, нариси, оповідання, гуморески тощо. Закликає до творчости найширші маси: „Багато таких захованих талантів мусить бути й по наших фабриках, і по наших селах, і до них ми звертаємося з закликом: приступайте до участи в праці над виявленням тих переживань, які хвилюють широкі маси працюючого люду..."

Отже, напевно слідом за Бобинським незабаром прийдуть нові імення з самого прикорня життя — від варстату і з убогої галицької халупи. Від панів „докторів" і „професорів" гімназіяльних годі вже чогось особливого сподіватися. Нині література „знижується" до робітничих і селянських мас. Це вже початок культурної революції в західньо-українських землях.

Пролетарських письменників в Галичині поки ще нема, але є вже письменницька група, що своєю літературною творчістю наближається до пролетарських мас: попліч Бобинського тут є такі імення: Тудор, Масляк, Павлюк, Галаган, Танська, Марчук. Особливо цікаві Тудор і Масляк. Перший — майстер оригінального оповідання, другий — поет „Полум'яного патосу і чуткого соціяльного сумління".

Нині це групування письменників з виразно селянсько-робітничими симпатіями має свій орган „Вікна" що його провадить Василь Бобинський. Для характеристики цього органу досить навести редакційну передовицю журналу:

„До нас, хто серцем кучерявий!

Сьогодні ми виходимо в світ зміцнені рядами нових товаришів праці. Прийшли вони до нас від плуга і з-поза варстату, із шкільної лавки і з-поза тюремних ґрат, прийшли з усіх усюдів нашої Західньо-Української землі, прийшли з Покуття і з Полісся, з Лемківщини і з Волині, з Поділля і з Холмщини. Прийшли молоді жінки й молоді хлопці, сама молодь. Так, молодь, молодь почуваннями й

бажаннями, молодь бистротою думки й палкістю серця, але повагою до життя і нещадністю для себе самих суцільніші, ніж дорослі. Прийшли до нас молоді селянські письменники, що після чепіг чи ціпа, відпочиваючи, за перо хапають, щоб викласти на папері ті думки, що при праці голову обсідають. Прийшли ті, що їх батьки до шкіл послали, що не пішли яничарами клясовому ворогові служити, а всі сили, всі знання свої рішили братам віддати. Прийшов їх гурт невеликий, але ми знаємо — їх буде більше. Бо ми знаємо — не мала наша сім'я пролетарська, не мала наша майбутня нова республіка.

Вони — аби вчули про нас — прийдуть. А тоді ми певним кроком підемо до наших пригноблених, похнюплених братів, ми — кість від кости й кров від крови пролетаріяту. Підемо з кличем:

Нова республіко, гряди!

І напростують наші брати пригорблені спини, підведуть похнюплені обличчя, і в очах пригаслих дивні вогні заграють, а в руках потомлених кров живіше закружляє. Вони разом з нами співатимуть могутніх пісень і йтимуть вперед разом з нами.

Але ми ще не всі!

Ще нема в наших рядах братів з фабрик, з копалень, з вертничих веж, з локомотивів, з гут, із ткалень.

Наша пісня бренітиме як серп, що збіжжя хиляє жнучи.

Але хто? Хто нам ударить словом, як молотом, хто загуде нам гудками фабрик?

Гей! Робітнику, що в мазуті, в спеці каторжну працю виконуєш вдень і вночі!

До нас!

Гей! Пролетаріяте, мільйоновий колективе борців за прекрасне майбутнє!

Хлюпни нам, море, свіжі лави!

Удар мільйоном молотів у тверду кору наших буднів, ми розорем її плугами наших пісень і доберемся аж у глиб Матері-Землі, де червоною майвою переливається родюча розжарена маґма.

Доберемся і крикнемо їй:

О земле! велетнів роди!"

IX. Отже, сучасна західньо-українська література виразно розкололася на два гостро ворожі табори, що між ними плутаються проміжні нетривкі елементи. Скупчення сил іде по двох

політичних бігунах, і не дарма стаття Бобинського про сучасну західньо-українську літературу має назву: „Аполітичність літератури". Дійсно навіть проміжні верстви, їхні невиразні представники в літературі своєю безхребетністю зраджують своє клясове походження. З кожним роком збільшується сил лівого, радянського крила галицько-буковинських письменників. Ці кола вже заманіфестували перед західньо-українською суспільністю цілком одверто свої симпатії радянській літературі.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

РАДЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПРОЦЕС У ЦІЛОМУ

I. Буржуазна література і боротьба за літературу радянську: а) часи військового комунізму; б) література часів нової економічної політики.— II. Періодика.— III. Тематичні тенденції.— IV. Стилістичні шукання.— V. Літературний канон і гатунки.— VI. Зміна літературних поколінь.— VII. Висновки

I. Буржуазна література українська, що живилася виключно силами національно-революційного руху і за доби центральної ради[1]) з найбільшим захопленням оспівувала буржуазно-демократичну революцію в особах найвидатніших представників своїх, не хотіла визнавати свого кінця й початку нової доби, нової літератури, з іншими провідними ідеями, іншою психологічною домінантою. Психологічна скерованість діячів нової літератури простувала, тяжила до проклямування цілковито зірвати зв'язки з минулим, рішуче заперечити традиції дрібної буржуазії, проголосивши трансформацію старої української літератури на літературу радянську, цебто заміни всеукраїнської ідеї на ідею радянського інтернаціоналізму, на клясовій основі робітничо-селянської єдности під диктатурою пролетаріяту.

Як це не дивно, але й досі не всі діячі радянської літератури позбулися уяви про те, що нічого власне не сталося і українська література зовсім не кінчилася. Шумський закидав авторові цих рядків: „Якийсь час аж до 1924 р. кричав на всю Україну, „що українська література вмерла" і „що далі початок нової літератури — пролетарської..." А зараз тов. Коряк і з неменшим темпераментом паніки сповіщає всіх про зраду жовтневої літератури, киваючи на те саме ядро пролетарських письменників"[2]).

Термін р а д я н с ь к а л і т е р а т у р а вжито в резолюціях партії. Ось уривок із постанови ЦК ВКП: „Саме через те, що партія

[1]) Див. „Основи українознавства". Підручник для партгурків, радпартшкіл, комвузів та самоосвіти, за редакцією Анд. Річицького. 1929. Розд.: „Буржуазна демократична революція 1917 р. на Вкраїні", „Боротьба за український Жовтень", „Боротьба за радянську Україну". Стор. 118—250.

[2]) Цей закид Шумського щодо паніки повторили пізніше т.т. Таран („Комунист") і Десняк („Критика").

вбачає в них (у пролетарських письменниках — В. К.) майбутніх ідейних керівників радянської літератури...“ Так само в постанові Політбюра ЦК КП(б)У („Політика партії в галузі художньої літератури“) мова йде про пролетарську й пролетарсько-селянську літературу та про федерацію радянських письменників[1]) (п. 10). Авангардом українсько-радянської літератури є пролетарська і пролетарсько-селянська література, які в цій радянській літературі повинні вибороти собі, випрацювати історичне право на гегемонію.

Радянська література поділяється на два періоди: військового комунізму (1919 — 1921 р. — це є короткий, але бурхливий час) та нової економічної політики (після 1921 р.). Кожний з цих періодів має своє питоме обличчя, свою скерованість (психологічну домінанту), свій стиль.

II. Радянська художня преса українська за доби військового комунізму почалася з журналу „Мистецтво“, альманаху „Червоний вінок“ (1919 р.) та „Зшитків боротьби“ і газети „Боротьба“, що її редагували Еллан та Михайличенко.

Журнал „Мистецтво“ редаговано від Семенка. На той час іще не було виразних літературних угруповань, крім символістів та футуриста Семенка. Отже, і в журналі брали участь: Еллан, Михайличенко, Чумак, Загул, Савченко, Терещенко, Слісаренко, Тичина... Пролетарські поети, символісти, одно слово — всі, хто не вважав за свій обов'язок бойкотувати більшовицьку пресу (а таких на той час у Києві таки було).

Другий крок у розвої радянської мистецької преси зробив харківський журнал „Шлях Мистецтва“, розпочатий від Василя Еллана, який так само гостинно відчинив двері всім письменникам, що хотіли віддати свій хист революції, без огляду на їхні вподобання суто мистецькі. В передмові редакції було:

> „Війна і революція розпорошила мистецькі сили, відсунула мистецтво на другий плян. Особливо це характерне для України, де над вільним розвитком мистецтва, крім пут буржуазного ладу, тяжіли ще пута національної неволі... „Шляхи Мистецтва“ ставлять собі метою зібрати розпорошені сили мистців на Україні... Найбільшу увагу редакція віддає мистецтву слова, як найяскравішому, найзрозумілішому, найближчому широким масам способові виявлення творчої думки мистця, і зокрема тим творам, які відбивають сучасний революційний рух, цей глибокий процес зміни старих форм життя і створення нових.
>
> Єдиним критерієм для редакції буде художність твору і його поступовість — без жадної вузької фракційности, без обмеження якоюсь школою чи напрямком.

[1]) Див. також стор. 280 цієї книги (промова т. Скрипника на З'їзді „Плуга“).

Хай „Шляхи Мистецтва“ будуть тою трибуною, де у вільній дискусії кристалізуватиметься єдиний напрям, єдина школа—школа майбутнього мистецтва, школа мистецтва комуністичного“.

Певна річ, нова школа, або радше — новий стиль мистецтва, не виникає з жадної вільної дискусії, хоч дискусія може дещо спричинитися до усвідомлення літературного процесу. Стара буржуазна спадщина ще давалася в знаки і в новому журналі. Модерна буржуазна література, витвір занепадного буржуазного суспільства, залишила по собі індивідуалізм, містику, песимізм, люмпен-буржуазний анархізм, безідейність, безперспективність, провінціяльщину естетизму з рештками надсонівщини й кобеляцької олесівщини. В розпорядженні редакції були твори, що їх ніяк не можна було пускати до друку, а треба було щось пускати, бодай втиснувши в статтю як ілюстрацію до розкладових настроїв. Ще в „Мистецтві“ висловлено стару народницьку думку: „Українці надто мало зрослися з містом і не розуміють його мелодії“. Місто „чуже нашій психології“. Особливо дивно було це читати в журналі, де друкував цілком урбаністичні (міські) поезії Семенко. Довелося руба поставити проблему міста в українській літературі. З цього боку журнал відограв певну позитивну ролю, був гаслом урбанізації, яке зробилося бойовою властивістю радянської літератури й згодом навіть спотворилося в меншовицький ухил — відірвання від села, засуду всього селянського, фетишизації міста, призирства до просвітянщини, нібито вона є цілком сільський прояв, до азіятщини селянина взагалі (виникла згодом група „Урбіно“, що завалила „Гарт“ і створила „Вапліте“). На початку міським мотивам свідомо давалося перевагу в журналі.

„Шляхи Мистецтва“ свою ролю відограли: скупчили розпорошені літерацькі сили, а почасти сприяли появі нових імен. Того ж 1921 року вийшов альманах „Жовтень“, де зібралися нові люди — друга фаланга першого покоління радянської літератури. Починався новий етап літературного розвитку, і вже затісно було новим творчим силам у благенькому зшитку „Шляхів Мистецтва“.

Ще Заливчий мріяв про грубий український журнал, а тепер воно зробилося конечністю.

„Червоний Шлях“ довершив об’єднання розпорошених сил і доконав еміґрантський празький шаповалівсько-винниченківський місячник „Нова Україна“. П’ять років був „Червоний Шлях“ за збирача культурних українських сил, які тут буйніли, увійшовши „в контакт“ з старими „діячами“ української культури, що з непом почули себе безпечніше, і хитро-мудро вирішили „використати ситуацію“, як вони її розуміли. Щоправда, розуміли вони не гурт: тільки те, що треба, мовляв, „рятувати за всяку ціну українство“. Одне слово „стихія“ себе виявила, і довелося

брати її в шори: після надрукування новелі „Вбивство" Михайла Могилянського редакцію журналу змінено[1]).

Далі починається новий етап. Запекла боротьба літературних груп (що породилися в наслідок зросту літератури, природного розгалуженнями її за класовими прошарками суспільства перехідової доби) потребувала бойових групових органів. Перше виникає журнал „Плужанин" та альманахи „Плуг" і „Гарт". Футуристи раз-у-раз випускають свої маніфести, газетки, листівки, альманахи. Нарешті, на десятому році революції настає повне дозрівання радянської журналістики: кожна група літературна здобуває свій орган: „Плужанин", „Гарт", „Вапліте", „Нова Генерація", „Молодняк". Про них буде мова в зв'язку з розглядом літературних угруповань. Нині тільки накреслюється генеральну лінію розвою радянської журналістики. На черзі дня питання: утворити журнали не для письменницьких тільки організацій, а й для широких кіл робітничо-селянської суспільности.

Очевидячки, потрібна літературна боротьба і для неї журнали — органи груп, але й масовий читач має всі права на журнал і для себе; він не хоче знати дрібну фахову підногітну, що цікавить вузькі літературні кола й не має ширшого громадського значіння.

III. Розвиток тематики радянської літератури пішов у напрямі з села до міста. Урбанізація літературної теми є цілком природний наслідок впливу революційного міста на село часів громадянської війни, яке діставало подмогу з міста в боротьбі за землю з панством. Мотив прощання з селом стає основним у творчості „плужан"; він обростає згодом сюжетним м'ясом: сільський хлопець тягнеться до культурних огнищ, він нарешті опиняється в місті. Ось він робфаківець (його послала громада, комсомол, сільська комуна), студент ІНО. Він походжає міськими вулицями й згадує рідне село: сільські образи визирають йому, як у сні однієї героїні Нечуя, навіть з вітрин столичних крамниць. Він місто сприймає ще як селянин. Ось він гостює в рідному селі. Він одягнений по-міському, йому дивуються, але він той же, свій хлопець, незаможницька дитина, його люблять на селі. Поволі він село вже починає відчувати по-міському і т. д. і т. ін. Виробляється певний штамп („фордзон" на селі, електрифікація, радіо), певний літературний канон — мотив приєднання села до культури революційного міста.

Другий цикль тем: захоплення міським життям — кіно, театри, розваги, міське кохання. Виникає своєрідна моральна проблема — жінка з ворожого табору. Вперше поставив її Грицько Коляда, а може ще й раніш Іван Дніпровський, який виключно на ній будує свій сюжет. Громадську увагу на цю тему звернув Василь Еллан.

---

[1]) Див. «Літературна дискусія». Вид. «Український Робітник», стор. 12.

За часів військового комунізму панує мотив боротьби. Вперше тоді український поет, фундатор пролетарської літератури, міг спертися на *мільйони* (клясичне Елланове: „Ми тільки перші хоробрі. Мільйон підпирає нас"). Цю нову орієнтацію, нечувану для буржуазного письменника українського, якого читало невеличке коло свідомих українців,— цю нову психологічну домінанту виявив і другий фундатор пролетарської поезії — Чумак. Еллан перший кинув виклик буржуазній літературі, написавши сатири-пародії на весь її актив, піднявши навіть руку на загальновизнаного національного поета Тичину, кинувши зухвало: „Замісто сонячних кларнетів гуде *підземний контрабас*". (Тут Еллан за одним заходом перекривив і назву книжки Тичини „Сонячні кларнети", і звичку символістів писати звичайні слова з великих літер). Ударив поет на „нові бастилії", і ці його удари йшли паралельно з биттям поетового серця й робітничого молота. Все це було зовсім нове. Це було фактичне, творче заперечення старих літературних традицій, що попереджало маніфести літературних груп. Маніфести були вже підсумками цих змагань творців нової літератури.

Ще один новий мотив: „*Ми*".

Василь Чумак, ніби як антитеза до старої письменниці Старицької-Черняхівської, що написала напередодні війни п'єсу „Безкрилля" (символ, несвідомий близької загибелі кляси), пише в екстазі горіння: „Ми линем... Ми крила..." Це було заперечення індивідуалізму, безхребетности, песимізму модернистів. Крицева ідейна база почувається творцями нової поезії цієї епохи. Часи військового комунізму мали свої улюблені образи. Зоря п'ятикутна опановує уявою громадської людини і поетів передовсім. То була зоряна епоха. Основний образ військового комунізму, зірка, був не тільки на кашкетах, а і в небі, і в душі, переносився на всесвіт, на космос. Космічні теми, планетарність стають панівними мотивами. Хвиля ліризму ллється в міжпланетні простори. Патос революції потребує урочистого, піднесеного, небуденного.

Неп приносить нові теми. Перш за все це є спогади минулих боїв, ліричні перекази пережитого. Теми громадянської війни, її героїзму, її буйного натиску, бою двох сил, коли „кляса рушила на клясу", подолання перешкод (бандитизм, різні контр-революційні виступи, фронти, зрада...).

Далі приходить ускладнення: тема „буднів", „лихоліття" непівського є початок занепадного збочення, прояв ворожого впливу. Виникає боротьба за „я" замість „ми", за „мінор" проти „обов'язкового мажору", постає мода на міщанську „проблемність", створюється неоклясична течійка з її тематикою, навмисно задерикувато далекою від революційної дійсности, а згодом і „червона неоклясика": революційна дійсність естетично стилізується, так би мовити, під „старе вино". Нарешті навіть футурист Бажан із

захватом пише про браму Заборовського (зразок „мазепинського барокко"), Нарешті, „національна проблема" знову скіриться в радянській літературі щелепами мерця, що вийшов з могили.

У певних літературних колах улюблені добираються теми. Вороже успособлений до радянської дійсности письменник визбирує специфічні теми й типи і „подає" їх єхидно радянському читачеві: „На, маєш".

Тут річ не в темі, а в скерованості письменника, в його пак психологічній домінанті. Ви, мовляв, кажете, що будуєте соціялізм. Гаразд. Маєте... І йдуть постаті — бюрократів, злодіїв, проституток, непманів, куркулів, що знущаються з незаможників, різних отих „вумників", що потріпують „чесними дурнями", яким залишається тільки чекати „республіки нових людей, „нової влади", просто таки нової революції (Сенченко — новеля „Дурень"), бандитизм, нальотчики, безробітні, безпритульні, комуністи й комсомольці (конче як нікчемні люди) — ось яке коло тем і образів у у специфічному емоційному зафарбленні подає нововитворений „вільнодумний" письменник цієї епохи непу. Менше всього в тематиці є робітничого побуту, більше селянського та інтеліґентського.

Чесні попутники зображають процеси; праві письменники зображують епізоди, випадки, вишукують та визбирують різну погань, що лишилась од старого життя чи й тепер виникла, і обсосують її в своїх писаннях. Коли ж вони замість „бур'янів" революції захотять дати запашні чебреці, то не вистарчає їм ані щирости, ані хисту й захоплення, ані знання нових людей і відносин. Рожеві окуляри різних Товстоносів так само химерно відбивають дійсність, як і чорні. Романтика показується нездатною відобразити наші дні, але про це мова буде, як дійде до питань стилю. Хоч і тут треба відзначити, що від тем „лихоліття" та рострілу жирних непманів і непу поволі намічається перехід до тем великої відбудови, до називання конкретних побутових новотворів, ідей, речей і явищ, нахил подавати читачеві цікаве й змістовне читання добре збудовані твори простими і зрозумілими темами з наших буднів, коли йде велике будівництво чи з історії клясової боротьби — для сучасного читача. Отоді виникає й перша ластівка робітничої тематики — зовсім нової для українського художнього слова. За це беруться молоді пролетарські письменники (Микитенко, Іван Ле, Смілянський, Клочня...).

Тематичний комплекс росте з ростом радянської літератури, з поширенням її споживчої бази. Виникає література, що відбиває різні фахові особливості письменницьких груп: учительства, інтеліґенції різних професій (професійна тематика: радслужбовець, студент, машиністка, фініспектор, комісар і комуніст та непманка, богеміст, безробітний і т. д.). Робселькорівський рух відбився в літературі темою — селькор (робкор) викриває куркуля (директора, інженера, кепського господарника). Йому мстяться: вбивають

(викидають з посади). Але на його місце стає новий робселькор і т. д. Утворюється певний літературний канон, штамп.

Відродження індустрії дає своє коло тем, що з них нині особливо популярна Дніпрельстан...

IV. Нове життя створило поволі новий ідейно-тематичний фарватер літератури й нові теми, цікаві й потрібні мільйонам; вони потребують нових засобів письменницьких, інших способів втілення, нових образів і нової їхньої будови.

Рішуче пролетаріят стає до проводу культурного процесу, і хоч не всі письменники це гаразд усвідомили, але час працює на нового читача й перевчає письменників. Од гасел боротьби з радянську літературу, від готування ґрунту для неї, торуванн шляхів у нетрях старого побуту, в хащах провінціялізму, націоналізму, занепаду генеральна лінія нової літератури нової кляси просовується в напрямі культурного пляну нашої будівничої епохи, сповненої величезного соціяльного патосу, але без гучних слів, без зайвої романтики.

Плян побудови соціялізму нині є в центрі уваги громадської людини. Реальний плян електрофікації, плян розгортання індустрії, плян втягання селян в нове культурне господарювання, машинізоване, ґуртове... Мимохіть позасвідомо плянується, переймається струнκістю, конструкцією і психоідеологія.

Пісарєв колись кпив собі з „Поеми з мармуру", дитирамбу з цегли та сонету з дубу, а наші часи цілком поважно споруджують „Залізобетонну поему". Нині й не поет-естет, а звичайний газетяр-репортер подає:

„Ми вирядилися власне в іншій справі, та вже на майдані, що через два-три роки має стати центральним майданом столиці Радянської України, вирішили одвідати будинок промисловости ім. Джержинського й спустилися бур'янами з горбочка.

„Музика тисячі молотків з акомпаньяментом гуркоту, скреготу й ще якихось металевих та ґранітних звуків неслася від будівлі. Тому трелі молотків уже на початку майдану вливалися в наші вуха дивними симфоніями, і ноги наші ступали не бур'янами, а асфальтом..." (Культура і Побут", № 19, 1927, замітка „Залізобетонна поема").

Наперекір пісаревщині естетика не зруйнувалася, а живе й цвіте з прикорня буття нових суспільних верств. Нова клясова естетика. Вона формує смаки загалу.

Війна примусила буржуазію здригнутися і вхопитися за життя. Тоді символізм подолано хвилею громадського піднесення. Як реакція прийшов акмеїзм із потягом до конкретности, чіткости щодо вибору і списування теми. Крах символізму, його суспільна порожнеча піднесли акмеїзм як хвилю оздоровлення буржуазної

літератури, хвилю піднесення. Патріотизм охопив буржуазну інтелігенцію підчас війни, і акмеїсти продукують агітки на потреби війни. Скільки це була хвиля індустріяльного піднесення, а не занепаду, оздоровлення, акмеїзм приніс дещо корисного в літературу доби модернізму. В українській поезії він позначився в Григорука, Доленга, почасти в Кулика.

У поетів доби військового комунізму символічна поетика виявилася в суто зовнішніх впливах: патріотичних мотивах, уважному ставленні до „словесної інструментовки", міських темах, червоній символіці (п'ятикутна зоря, серп і молот, символіка „блакитного роману" Михайличенка...). Велетенські образи Тичини: „плуг", що оре українську цілину, „вітер", що вимітає з України рештки старотття. Образ скорбної матері-України приховує символіку дрібнобуржуазного пацифізму. Діялектика розвою символізму трансформує його в футуризм. Це жарт революційної доби: швидка й кардинальна трансформація психоідеології кращих представників тогочасної інтеліґенції, її літературних виразників. Футуризм та імажинізм є явища революційні переважно щодо часу свого постання в нових формах. Перший визирає в поетів першої фаланги (Еллан і почасти той же Кулик), другий, імажинізм — у поетів другої фаланги (особливо у Сосюри) — в брутальності, натуралістичності образів. Це, так би мовити, деформований, остаточно злюмпенізований імажинізм.

Богемський бунт футуристів та імажиністів проти символістичного барахла (мови, синтакси) був корисним процесом очищення нетрів і хащів рафінованої поезії спецїв художнього слова. Футуристи наблизили поетичну мову до вулиці, революційного майдану, вони інтернаціоналізували мову, тему і сюжет, хоч і внесли в неї щось од духу вуличного люмпену чи загулялого цинічного буржуа: цинізм, зухвальство, нахабство, розперезаність повсякчасних одвідувачів шинків. Це, було руїнництво старого, а не будування нового. Згодом футуризм починає рафінуватися, відходити від зрозумілости часів військового комунізму (марші, гімни), зарозумілість бере гору.

Символічні первістки з'являються у селянських письменників (схематизм) і в космізмі часів військового комунізму.

Неп породжує орнаменталізм — виклик просвітянської літератури з її грінченківським наївним реалізмом, провінціяльним примітивізмом і народницьким захопленням в „Уманським дурні" — іконописнім селянині-куркулі, що хоче бути „сам собі пан".

Орнаменталізм використовує стилістичні здобутки імпресіонізму й символізму, „гра на сюжеті" стає літературним каноном цілої школи хвильовистів. Романтика національна символістів прищеплюється як стій до орнаментального стилю, емоційність, ліризм розливається патьоками по сторінках орнаментальної прози.

Реакція на орнаменталізм як психоідеологію (стиль) зневіреної групи письменницької, що не зрозуміла „лихоліття" непу

1, романтично виспівавши революцію, не знайшла сили подивитися просто у вічі дійсності,— реакція на цей орнаменталізм був авантурний, сюжетний напрям у прозі. Замість розливного ліризму та гри на сюжеті виникає міцно збудований сюжетний кістяк без авторських збочень і орнаменту та майже й без психологізму: події, кінематика, стисліcть, речевість. Нахил до бульварщини, плиткарства є другим ухилом стилістичним. Складний сюжет, накопичення неймовірних пригод є теж хибою. Це також заперечення дійсности.

Доба будівництва поволі перетравлює всі ці недоречності і з певною закономірністю наближається до неореалізму. До нього рухають літературу різні суспільні сили. Це є рух цілої доби.

З одного боку, неоклясики дають свої реальні малюнки, глибоко ворожі соціяльному життю, що збочують до заперечення сучасности, але даючи реальну картину далеких культур. Пасеїзм є потяг до реставрації ще недобитих і зміцнілих за непу буржуазних прошарків. За правими йдуть помірковані попутники. Тут плекається особлива форма реалізму буржуазного ґатунку, реалізму деструктивного.

До реалізму рухається лівоінтеліґентська літературна група через якийсь невиразний „екструктивізм", конструктивізм, обоження реальної речі, факту. Факт подається без жадних додатків, як голе гасло (гасловий стиль). Далі йти шляхом оголення сюжету нікуди. Залишається логіка, абстракція, чиста думка, заклик, відозва, плякат.

До реалізму тяжить, нарешті, пролетлітература. Це вже не має бути просвітянський реалізм, не фотографія, не протокол, не обоження речі чи біології, а реалізм глибоко ідейний, конструктивний і дінамічний, соковитий, що використав усі здобутки технічні попередників і поволі одкидає все зайве (романтику, натуралізм, розливний ліризм, надмірний психологізм, естетизм, але залишає всі фарби, звуки й пахощі дійсности, не зводить її до голої альґебраїчної формули).

V. За часів військового комунізму панували віршові ґатунки: марші, гімни, навіть псальми (щоправда, залізові), тоді як до того були думи („Дума про трьох вітрів" Тичини). Зроблено спробу написати радянську думу („Про Бармашиху" В. Поліщука). Поема символістів була лірична драма (етюди Олеся) або етнографічна екзотика — стилізація. Тепер виникла нова поема — революційно-футуристична („Ревфутпоема" Семенка), а потім просто кінетична бинда ніби низка кадрів з кіна — „поезофільма".

В прозі панують малі ґатунки, залишені з попередньої доби: дрібна новеля Заливчого, новелька Михайличенка, Лебединця, новелетка, що в Орталя зійшла до розміру одного абзаца. Од раннього символізму часів „декадентства" молодого Хоткевича ще трапляється ґатунок „поезії в прозі" Тодося Гончаренка (1921 р.). Тичина зрікається писати сонети й октави, а натомість створює

складні форми „енгармонійної" музики слова. Такий літературний канон військового комунізму.

Неп несе перехід до прозових форм. Але до них беруться колишні поети, тим то ця перша радянська проза ще не є справжня проза, а радше „поезія в прозі". Слово підпорядковане ритмові, лірична течія розриває рямці прозової тканини, автор забуває чи свідомо нехтує сюжет і починає розводити тую ліричну орнаментику. Вершок орнаментального ґатунку є „Слово" Хвильового, де письменник грається прозою, як ото колись Чупринка грався своїми віршовими дзеньками-бреньками. Цей ґатунок своєю ліричною безхребетністю свідчив про ідейно художню розгубленість письменників, симптомом був занепаду, творчої кризи водночас з ідейною. Так воно й було, що невдовзі й виявилося.

Орнаментальну новелю змінила авантурна новеля пригод, а з неї вибруньковується нині новий ґатунок: художній репортаж як основа так званої „лівої" прози. Заперечується звичайна сюжетна будова, оперта на відомі 36 драматичних ситуацій. Натомість береться факт, як його подає газета. Вплив преси, газетярства на літературу стає потужний в бойову добу, добу громадського напруження.

Ще Франкові дорікалося, що на його творах відбилося тавро його газетярства й його маніра писати (вірші й проза—однаково) зраджує звичні засоби „вічевого промовця" (мітинґового оратора). Франко теж подавав часом газетний факт, переказував його в формі натуралістичного протокольно-докладного оповідання. Франко загалом мав маніру ніби переповідати.

В нашу добу спосіб опрацювання новелі інакший. Репортаж газетярський стає цілком своєрідним літературним ґатунком. Як замість сонетів та октав (усе таки писав Тичина ронделі) виникли нові ґатунки, так теорія лівої прози хоче скасувати старий літературний канон: роману, повісти, новелі.

Ще Луначарський писав у дописах з Парижу (до революції) про художній репортаж і на зразок наводив прозу П'єра Ампа. Його романи є ніби довгий репортаж про цілі ґалузі промисловости: виноградництво й винороб'ство (роман „Шампан"), рибальство (роман „Свіжа риба"), опис залізничого побуту (роман „Рейки").

„Ліва" проза бере газетний факт і монтує його в особливий спосіб. Знову, як і колись, анекдота стає ґрунтом новелі й навіть звичайна кримінальна хроніка, інтерв'ю, ділові листи та папери. Епістолярна й мемуарна форми відживають. Все це ґатунки близькі до ділової, фактичної, звичайної, реальної мови. Але їх монтується за певною конструкцією. Це, отже, особливий ґатунок конструктивного реалізму, але не пролетарського, тільки лефівського, богемського кшталту, властивого лівоінтеліґентським прошаркам.

Фейлетон, як газетна стисла маніра оброблення фактичного матеріялу, зростає на найпопулярніший літературний ґатунок

(Остап Вишня, що має півмільйоновий тираж своїх фейлетонів-гуморесок, Кость Котко, Іона Вочревісущій, Антоша Ко).

Газетний факт, газетний спосіб оброблення матеріялу стає літературним каноном. Журнальний монтаж переноситься в будову роману, повісти, новелі. Фейлетон росте на особливий ґатунок, і газетний репортаж шириться в монументальні форми (книжки дописів Лісового).

Пролетарська поезія не цурається такого ґатунку, як байка. Байкарство радянської літератури б'є всяке стороття в нашому побуті, картає наші хиби, недоліки (Пилипенко).

Неп несподівано відживив сонет і октаву та французький олександрійський вірш. Навіть така складна форма, як вінок сонетів, виникає у... плужан. Один такий селянський письменник, Ведмицький, здивував наш літературний світ вінком сонетів. Відроджується дитирамб (Загул) і баляда (Забіла). Баляда нині просто є сюжетна поезія з реальним змістом. Потяг до сюжетности відчувається і в поезії. Це є наслідок натиску читача. В міру того як пролетаріят стає до проводу літературою, вона стає змістовніша, струнківша щодо будови, простіша, але й значно міцніша, ніж допіру, в доборі й припасуванні слова до слова.

Нині праця поета і белетриста над словом має нагадувати добре сконструйовану й споруджену крицеву аероплянну ферму, злютовану в цілковиту єдність автогенною зваркою й зодягнену в панцер з легкого й тривкого дюр-алюмінію. Міцна конструкція легка і зручна, оперта на чітких, математично точних формах. Як той „нервюр" у крилі аеропляна має бути точно зроблений, гладесенько вигембльований з певних деревних порід і без жадної щілинки, то так само й будова літературного твору потребує нині певної інженерійної доцільности, винахідливости, моці й простоти.

Пролетарський конструктивний реалізм, динамічний, глибоко й ортодоксально ідейний, перейнятий комуністичною скерованістю (психологічною домінантою), вже починає давати перші зразки новелі й повісти. Вони ще не вільні від хиб, ще, може, дещо незґрабні, але найцінніше те, що це вже нові ґатунки своєї, власної конструкції, як тії аеропляни Калініна. За першим, може, незґрабним і, безперечно, тяжкуватим $К_1$ ідуть $К_2$, $К_3$, $К_4$... — це наше радянське авіобудівництво, наша оригінальна конструкція.

Звісно, порівняння ще не є доказ, але воно свою рацію має. Сюжетність, конструкція, динаміка, пролетарська ідейність — оце основні психоідеологічні домінанти нових літературних ґатунків. Не треба гадати, що ґатунки літературні є ніби безпосереднє відбиття сучасної машинової техніки. Залежність мистецтва від техніки є цілком особлива. Мистецтво залежить від економіки через посередництво техніки та психооідеології доби. Наша доба загалом конструктивна, динамічна, ідейна. Така і її література. Власне вона ще не є — вона стає такою. Це є процес.

VI. Зміна літературних поколінь відбувається нормально кожне десятиріччя. Це хоч і штучний поділ, але як схема він залишається слушний і потрібний. Децимальна система раціоналізує все наше життя, і в літературі вона має свою рацію.

Перше десятиріччя скінчилося, отже маємо факт: появу першої фаланги другого покоління радянських письменників. Перше покоління мало дві головні фаланги (наборів 1919 і 1921 років), що до їх приставали повсякчас нові сили. Було два головні набори й кілька, щоб так сказати, мобілізацій в додаток до першого покоління письменників Жовтня на Україні.

Тепер відбувається новий набір, розпочинається нове десятиріччя. Група „Молодняк" складається переважно з комсомольців-поетів, белетристів, драматургів і критиків. Це — зміна першого покоління. Праця відбуватиметься віднині спільними силами активу обох поколінь.

VII. Радянська література на Україні з боєм продирається крізь нетрі та хащі націоналізму, поборюючі забобони теоретиків „боротьби національних культур", різні провінціяльні традиції: просвітянщину, хатянщину і т. д. Це дуже тяжкий шлях. Але з кожним роком боротьба набирає гостріших форм і дає певні здобутки. Доводиться здобувати кожен метр, як підчас позіційної імперіялістичної війни. Ворог - шовінізм — окопується на кожному кроці. І все таки перемога не залишається за ним. Хіба подекуди, на окремих ділянках літературного фронту, має ворог часткові перемоги. Часом йому щастить пробляти „мамонтовські літературні рейди" навіть углиб пролетарської літератури. Але ці перемоги ворога є явище тимчасове. Процес іде в напрямі цілковитої ліквідації решток старої, буржуазної літератури. Історія працює на радянську літературу. Тільки не треба перебільшувати сил радянської літератури та недобачати сили ворога. Цілком хибний погляд, нібито праві письменники не є представниками ворожої кляси, а тільки „урбанізовані інтеліґенти" [1]). Ці інтеліґенти не є просто собі група, яка сама себе репрезентує. Це співці буржуазії, її ідеологи, які знають, що роблять і хочуть [2]). Треба пам'ятати слова Леніна: „Жадна жива людина не може не станути на боці котроїсь кляси (раз вона зрозуміла їхні взаємини), не може не радіти поспіхові даної кляси, не може не вболівати її невдачам, не може не гніватися на тих, хто є ворожий цій клясі".

Отже треба пам'ятати й про те, що є ще такі елементи, які, можливо, досі негаразд зрозуміли взаємини гуртів і кляс в нашому суспільстві, і тому щиро помиляються. До таких ставлення повинно бути особливо обережне, тактовне.

---

[1]) Див. збірник „Шляхи розвитку української пролетарської літератури", стор. 17.

[2]) Панас Любченко. Старі теорії і нові помилки". У збірнику „Шляхи розвитку..."

Доба військового комунізму створила стиль так званої агітки з особливими гатунками — газетні статті, відозви, гасла — все це писано в своєрідний спосіб: коротко, чітко, виразно, з настановкою на негайний, майже моментальний вплив. Ленін наказував: менше міркувань, більше фактів. Треба було без викомарювань, без підходців, одразу виявляти сутноту заклику, і його давала назва. Агітаційна література доби військового комунізму позначена величезним піднесенням, високим ентузіязмом. Її історична цінність є величезна, а її ентузіязм, втілений в особливе рвучке слово, має елементи справжньої художности. Не треба забувати, що кожний художній твір є твір агітаційний. І в Данта його сучасники відчували цілком агітаційні елементи (проти папства). Так само сприймалося сучасниками бунтівничі драми Шіллера. Актуальність теми агітки та обмежене поле впливу — ось головні її властивості. Одна авдиторія захоплено плескає авторові, друга — щиро дивується, взиває його бездарним писакою. В цьому факті виявляється так звана клясова ідеосинкразія: в епоху, коли гине одна література разом з загибіллю кляси і народжується нова література кляси революційної, що отаборюється в життю, діячі старої літератури цілковито не визнають самого факту існування письменників нової кляси і появи нової літератури.

Революційна ідея, втілена в образах, діє не психіку нашої читачівської маси (робітників і селян), що звикла до конкретного думання. Заклик Василя Чумака „Гей, не спи, робітнику" був зовсім конкретним гаслом до бою, наказом, який виконували маси, ідучи в бій. Поети писали віршовані проклямації і звичайні проклямації. Ленін, наприклад, писав до Горького, пропонуючи написати першотравневу листівку.

Із зміною темпу життя, з переходом од військового комунізму до спокійніших часів будівництва стиль агітки починає затрачати свою актуальність. Залишаються агітаційні твори тільки такого характеру, що в них висловлюється мету цілого руху нової кляси. Такий, наприклад, твір Ежена Потьє „Інтернаціонал". Як у свій час з піснями німецького революційного поета Гервега на вустах умерло чимало бійців, так і з співами поезії Чумака йшли в бій революційні загони. Як редактором „Нової райнської газети" був революційний поет Фрейліграт, так редактором „Вістей" ВУЦВК був поет Василь Еллан. Поети доби військового комунізму є поети-агітатори (Чумак, Еллан, Кулик).

В добу мирного будівництва, коли в літературі виникають представники тих соціяльних верств, які рішуче стали на бік буржуазії, тоді вони починають боротися з радянською дійсністю новими способами: натяками, обходами, замовчуваннями роблять вони своє діло, намагаються організувати свого читача навперекір цензурі. За наших умов ці групи використовують колишній досвід революціонерів. (Так виникла, наприклад, стаття академіка Єфремова „Проблема хліба", збудована саме на замовчуваннях,

натяках та обходах). Письменники, які одмовляються відбивати дійсність у правдивій перспективі, є об'єктивно, а часом і суб'єктивно діячами реакції чи просто її аґітаторами.

Тавро доби в цілому позначається на цілому літературному доробкові так часів військового комунізму, як і мирного будівництва.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ПЕРША ФАЛАНГА РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

I. Скинення царату та боротьба за диктатуру пролетаріяту на Україні. Петлюрівщина, директорія, денікінщина, махновщина, поляки, бандитизм. Релігійна пошесть. Голод.— II. Пролетарська творчість перед Жовтнем. Русифікація. Перші бруньки пролетарської поезії за океаном. Микола Тарновський.— III. Фундатори пролетарської поезії. Василь Чумак. Василь Еллан. І. Ю. Кулик.— IV. Фундатори пролетарської прози. Андрій Заливчий. Гнат Михайличенко. Гордій Коцюба.—V. Боротьба символізму і футуризму. Епігони акмеїзму. Семенко. Микола Терещенко. Яків Савченко Дмитро Загул. Володимир Ярошенко. Євген Григорук. Михайло Доленго.— VI. Павло Тичина.— VII. Валер'ян Підмогильний. Старицька-Черняхівська Михайло Могилянський.— VIII. Висновки

I. Імперіялістична війна і перша революція принесла нові пісні, що в їх масова свідомість українського селянства на свій штиб (відповідно до клясової диференціяції в самому селянстві) реаґувала, пояснювала історичні події. Ось, наприклад, пісня про скинення царя, що була поширена в 1920—21 р. р. Її співали одружені селянки, коли збиралися „на годинки" прясти кужелі. Записано її в селі Щасливому року 1928. Вінницька округа (від селянки 35 років записав В. Колонюк):

Зажурився, засмутився
Наш батюшка білий цар.
Не журися, не смутися
Та й по Москві не ходи.
Ой, по Москві не ходи
Та й з престола одступи.
Як з престола одступав,
Тяжко-важко заплакав:

„Прощай, жонка, прощай, деті,
Прощай, город Петроград,
Бо я іду в тюрму сідеть".
Посадили у темницю,
Дають їсти сочавицю.
Будеш їсти, будеш знати,
Як армію годувати.

Друга подібна пісня:

Ти, Миколо, сукин син,
Ти Росію загубив.
Ти Росію загубив,
Германію наситив,
Германію наситив,

Сам з престолу відступив.
Сам з престолу відступав,
Гірко плакав ще й ридав.
Їж, Миколо, сочавицю,
Будеш знати косовицю.

(Записано у с. Сподахи Вінницької округи від хлопців на вулиці 1/I 1929 р. записав Д. Дзяман.)

Український Жовтень почався з січневого повстання київських арсенальців. Січневе повстання принесло гасла Жовтня і в українську літературу. Масовий рух незаможного селянства назустріч Червоній армії знищив уенерівську республіку, куркулячу в своїй основі. Але на Україні не зразу прийшло до спокою: її шарпала махновщина та денікінщина й недобитки петлюрівщини — отаманщина. Бандитизм і громадянська війна мають свою пісенну творчість, і в цих нових піснях відбився новий побут і різні потворні вияви переходової доби, як знаменита на Україні релігійна пошесть. Нині провадиться збирання, записи пісень та легенд переходової доби. Ось кілька зразків із збірки курсантів вінницьких педагогічних курсів, оголошених у праці Е. В. Троцюка.

Пісні з циклю громадянської війни:

Кувала зозуленька, кувала сивенька,
Кувала на спаса в неділю раненько.
То-то не зозуленька, то-то бідна мати
Виряджала сина на війну в салдати.
Іди, іди, синку, довго не барися.
За недільку, за дві додому вернися.
Я думала, синку, тебе оженити,
А ти виїжджаєш у військо служити.
Я думала, синку, невісточку мати,
А ти виїжджаєш на війну в салдати.

. . . . . .

А діти — сироти, а жінки — вдовиці,
А ми кров пролляли як воду з криниці.
А ми кров пролляли та не змарнували,
Чужих поляків з України прогнали.
Поляки тікали, личаки губили,
А за ними козаки та на конях летіли.
Тарнопіль забрали, Гальву захопили,
А під Перемишлем жизнь положили.

(Січень 1925 року у с. Яриші Красянського району Вінницької округи).

Пісні про Петлюру та директорію:

Скинули Миколу і зрадів увесь світ,
Кинув я винтовку і додому втік.
І почав я розглядати і батьків питати:
„За кого ми будемо воювати".

. . . . . .

Почав Петлюра Україну вільну будувать,
Навчився він по містах контрибуції брать.
Відозви став писати, грошики збирати,
А дядькам квитанції давати.
Внесли йому гроші, гроші,
Миколаївські новесенькі, хороші.
І віддав він їх полякам;
Дядько гірко тут заплакав.

(Записано в с. Гіличині Ялтушківського району).

Ти, Вкраїно, комунальна,
Рідна мати, ненько.
Роблять лихо на Вкраїні,
Ти мовчиш, серденько.
Директорія й Петлюра
Банди розпустили,
Мерзнуть діти, бо бандити
Хати попалили.
. . . . . .

Не в одного селянина
Серце затрясеться
За цю кров, що зараз ллється,
Твоя кров проллється.
Тоді скажеш: люди добрі,
Я вам зла не вдіяв,
Тільки вбити на Вкраїні
Я свободу мріяв.

Ми стояли за свободу
Й будемо стояти.
А тебе, Петлюро, з світа
Мусімо зігнати.

(Вірш цей склав селянин 54 років з с. Вахнівки Вінницької округи, що скінчив стару сільську школу. Вірша було написано року 1919, коли петлюрівці забирали в с. Вахнівці хліб, а в сусідніх селах навіть хати палили. Записав Д. Кіналь)

Ой, Петлюро, ой, Петлюро,
Ти довоювався,
Всіх бандитів ми повішали,
А ти обірвався.

Пісні і вірші з епохи боротьби з поляками та німцями мають дуже велику близькість, бо їхні автори належать до одного суспільного шару і деякі вірші згодом стають піснями. Ось, наприклад, віршовий запис дійсної події, що сталася в с. Феліксівці Липовецького району Виницької округи. Вірш за цю подію склав учень місцевої трудшколи Іван Остапчук.

Прийшов поляк у мій двір, на діда гукає,
На такого старенького, літ під сімдесят має.
„Запрягай,—кричить поляк,—„у повозку коника,
„Запрягай та повезеш до панського домика".
. . . . . .

(Далі йде докладний опис як побито діда)

Посадив собі на віз онука малого,
Років дванадцять, таке ще маленьке,
І повезло воно панів у місто Красненьке,
А з Красненького куди — ніхто вже не знав.
Довго їздив той хлопчина, полями блукав.
Хто добріший із людей — додому справляв.
А поляка вже не було, — не знає, де дівся.
Тільки скочив він із воза, як у прірву втопився.
А онука був удома через неділю
З того часу, як поляк побив його діда.
А дідунь уже одужав, горбатий зробився.
Дочекався ще дідунь наш радянської влади,
І на п'яті роковини його поховали.

Бандитизм

Ой у селі Осолинці
Недобрая рада:
Убив бандит большевичка,—
Пропала громада.
А бодай би ти, бандиточку,
Вмер у лиху годину,
Запропастив заложничків
І їхню родину.
Плаче мати, плачуть діти,
Плаче вся родина,
Що невинні в цьому ділі,
А батенько гине.

Ой узяли заложничка
Рано на допроси,
А опівдень випустили,
Розчипали коси.
Ой забрали всю громаду
Та й пішли по лісі,
Але там вони знайшли чортяку на бісі.
А над вечір у ту пору,
Як миша літає,
Забрали сапожничка,
Та й тиша не знає.

(23/III 1924 року, с. Осолинці Літинського району Вінницької округи)

Року 1923 на Поділлі пройшла велика пошесть на різні „чуда". Найвідоміші Калинівське чудо й Голиченське чудо, або Йосафатова долина. Вони зродили багато пісень та легенд.

Ой у полі на горбочку
Чистить салдат винтовочку.
Ой він чистить, вичищає,
На хрест божий приціл має.
А той же хрест деревляний,
Як прострілив, зробив рану.
Полилася кров ріками,
Іде народ все товпами.
Десь взялася його мати
Стала людей умовляти,
Свого сина проклинати:
„Щоб ти, синку, не родився,
Що так нарід стривожився".

„Не лай, мати, що вродився,
Вже весь нарід розбудився,
Бо всі люди уже спали
І за бога забували.
І вже в церкву не ходили,
Малих дітей не христили.
І вже церкви зачиняли,
І тіятри приставляли.
А тіятри — ласі штуки,
На тім світі тяжкі муки".

(Пісню створено підчас Калинівського чуда. Записано 28/II 1924 року від жінки років 40 м. Вахнівки Вінницької округи)

Вугляний хрест

(Легенда)

Та це, маєте, стали везти хрести на Сафатову долину. А там стоїть пастух і питає людей, що привозять хрести: „Хто курив тютюн?" Як тільки хто скаже, що курив, то христа не приймає, а як ні, то дозволяє ставити хреста на долині.

Один чоловік курив тютюн, коли віз хреста. Питає його пастух, чи він курив, а він каже: „Ні". Та взяв він і поставив хреста.

Встає рано, дивиться, а хрест все одно як згорів, стоїть все одно як з вугілля.

Пастух подивився на чоловіка та й каже: „А согрішив ти, чоловіче, перед богом — не сказав правди".

Ця легенда зв'язана з Йосафатовим „чудом", коли селяни цілого майже Поділля несли хрести на так звану Йосафатову долину, що на ній було поставлено близько десяти тисяч хрестів. Взимку самі селяни позрубували їх на паливо. Цю легенду записано 26/II 1925 року в селі Лопатинці Вінницької округи від селянки років сорока. А ось і пісня:

На долині Осафатовій
Там літало два голуби,
То не голуби, то янголи,
То янголи - хранителі.
На долині, на Осафатовій
Душа з тілом прощалася:
„Тобі, тіло, в землі гнити,
Мені, душі, в смолі кипіти".

(Записано в с. Мізякові Юзвинського району Вінницької округи)

Самогон

Тату, тату, татунцю,
Не кури ти тютюнцю
І горілки не пий,
Своєї мами не бий.
Твоя мама не п'яниця,
З самогону аж валиться.
Як почує шум в голові,
Піде ляже спати у рові.
Прокинеться — як вівця,
Нема хустки ні чіпця.
Накриється рукавом
Та додому ровом.
Здибав її куркуль:
„Де ти була, моя мила?"
„На риночку була,
Самогоночку пила.
То за цибульку,
То за квасольку,
То за бараболю
Напилася уволю".

(Записано 25/III 1924 року в с. Осолинці Літинського району Вінницької округи)

В місті Прилуках Вінницької округи записано від одного залізничника вірш, що ходив тоді в усній передачі під назвою „Голодний допис".

Хочу їсти, аж мало не плачу,
І не стид мені було б,
Якби я заплакав,
Якби хто навинувся,
То я б побалакав.
А то в мене щось на серці,
Ніби щось погане.
Сам не знаю, куди йти,
Кому що казати.
Допомогу попросить —
Може, справді дали б.
Предсідатель КНС,
Мабуть, добре знає,
Що голодних з мотузка
Часто іздіймають.
А у нашему селі
Часто це буває.
. . . . . .
Ну, Малаша, давай жрать.
Нас голодних ціла рать,
Коло фонду уже ждуть,
Зараз знов сюди прийдуть,
А особливо батрак.
Хто з заявою, хто так.
. . . . . .

Вони так надоїдають,
Все на світі пожирають,
Йому мало, що не дай.
Де подіне — не питай,
Бо хазяйства він не має,
„А по світі так блукає.
. . . . . .
Ви не знаєте, Петро,
Що то ходить за одно.
„А то наймит Василів,
Що на сході раз хотів
Про попа щось говорить.

Йому сказали рот закрить,
Права голоса лишили
І таки так постановили,
Як намітив комнезам...
На тих зборах був я сам...
Ми із фактів дуже бачим,
Що життя то батраків,
Воно є як би й собаче.
На учот то їх узяли,
А притулку їм не дали.
Профсоюзу книжку маю,
А з голоду пропадаю.

Куркулі із нас сміються.
Аж попід боки беруться.
„А що,—каже,—власть твоя,
А не значить ні чорта.
Таки перше лучше було,
Безпритульних менше було.
Всі потрохи заробляли
І притулок таки мали,
І голодні не ходили,
А в калошах всі ходили.
Я дивуюся тобі,

Бо ти перший, як панич,
А тепер — як ніби сич:
Ні до кого не говориш,
Та нічого і не робиш.
Тепер ваша власть, робочих.
Тепер роби що ти хочеш,
Хочеш — будеш комісаром,
Говориться це не даром.
Куди лізеш з паршивою головою,
Ну, воно то, правда, так.
Зато я тепер маю званіє „батрак",
Нехай буде й так,
Я і цим тепера рад.
Маю право скрізь до рад,
Правду кажуть про старее
куркулі.
Але права їм тепер нема такого,

Як мені,
Все на світі ми переможем
терпінням...
. . . . . .
Нам нічого більш не треба.
Треба хліба і книжок.
А тоді ви всі полізете в мішок.
А його то ми зав'яжем,
На високу вгору вкотим
(Кажуть, в Альпах є скала,
Де нікого ще нема),
Там підіймем вище ліса
І всіх кинем вас до біса.
Та і скажем раз назавше:
„Тут вам місце всі, мерзавці.
Хай спасає там ваш спас,
А робоча влада — нас".

(Дописа склав батрак Останець в с. Бохоніках Вінницької округи в березні 1925 року).

Про трьох комсомольців

Темної ночі, як сосни шуміли,
Там трьох комсомольців в наказ привели.
Поставили в краю глибокі ями,
Останню хвилину їм вільну дали.
І блиснули очі у першого брата,
І грізно він крикнув тиранам - катам:
„Хоч ми і загинем, не вдасться нікому
Вогню революції знищити вам".
А другий товариш востанне подумав:
„Ой, як рано мені умирать,

Але не один я, нас є мільйони,
Будуть вони діло велике вести".
І землю востанне він став цілувати,—
Ту землю, що сіяв, орав з малих літ.
На прощання просив передати
Робочим, селянам останній привіт.
А третій, як сокіл, твердий і спокійний,
Могутнюю пісню бадьоро співав:
„Нехай живе Жовтень червоний!" —
Веселий він крикнув і мертвий упав.

(С. Грузьке Тульчинського окр. З зошиту 1927 р. учня Зятковецької трудшколи Т. Омельчука 13 років)

Цикль побутових пісень з нового радянського побуту росте головне коштом творчости комсомольської сільської молоді. Ось, наприклад, приспів на „активістів" - вірян.

Засмієм його тепер,
Не буде мовчати,—
Вчора казав — нема бога,
А пішов вінчатись.

Не кажи ти слів про бога
І не задавайся,
Бо хто ото на цім тижні
У церкві вінчався.

Інтересно простежити вплив сучасної преси на пісенну творчість. Року 1928 записано „приспіви" подібні до тих, що було надруковано в місячному журналі „Молодий Більшовик" (виходив у Харкові 1925 — 27 р. р.).

Як мені не горювати —
Ну як не тужити.
Велять мені старі мої
В церкві одружитись.
А я ж таки
З попом не женюся —
Візьму з милою піду
В загсі розпишуся.

Хай живе наш перший май
Всі ми заспівали, —
Зажурилися попи,
Бо дари пропали.
Дзвонять дзвони до вечерні,
А в церкві три баби,
Бо сьогодні до сельбуду
Ідуть на виставу.

Гей ти, попе товстопузий,
Годі попувати —
Помруть баби, тоді будеш
І ти працювати.

Один з варіянтів „яблучка":

Піп на бочці сидить,
Вона котиться;
У кишені ні шага,
Випить хочеться.
Піп до дзвона вчепився,
Та й гойдається,
За останню бабу
Ще чіпляється.
Піп на бочці сидить,
А під нею слизько,
Утікати б йому —
Безвірники близько.

Ой, яблучко
Розрізається,
А попівське кодло
Розбігається.
Ой, яблучко
Загнивається,
На парафію піп
Повертається.
Оновляються скрізь
Хрести та ікони,
Буде попам на штани
Та на нові дзвони.

Ой, яблучко,
Пора достигати
Час уже наспів давно,
Пора виганяти.

(Деякі варіянти цього „яблучка" є в „Етнографічному Віснику" № 1 ВУАН)

З творчости комсомолу:

За річкою ще й за лугом

За річкою ще й за лугом
Оре трактор на три плуги.
Слава!
На тракторі сидить Гива,
Комсомолець з колектива.
Слава!
За плугами йде Федора,
Комсомолка чорноброва.
Слава!
Йде й на Гиву поглядає,
Та ще й пісеньку співає.
Слава!

Ой ти, Гиво, ти мій Гиво,
Комсомольче з колектива.
Слава!
В нас одна є путь - дорога:
Ми не віримо у бога.
Слава!
Присягаймось урочисто,
Мій червоний трактористе.
Слава!
Що ніколи, любий Гиво,
Ми не зрадим колектива.
Слава!

II. До Жовтневої революції українською мовою не створено такого доробку, як у Росії. Коли в російській пролетарській літературі попередником сучасної пролетарської прози є Максим Горький, то в українській за такого треба вважати безперечно Івана Франка, цього першого белетриста, що будував сюжети з робітничого побуту. Міг би претендувати на попередника пролетарської літератури й Винниченко, якби не відомі його збочення, хоч дещо з його творчости все таки залишиться як безперечно близьке до мотивів пролетарської літератури (описи клясової боротьби, клясового антагонізму в марксистському освітленні). Письменники-робітники, оскільки були свідомі клясово, підлягали русифікації. Один з таких українських робітників, що зробився відомим пролетарським письменником і в своїх творах брав сюжети з життя українського пролетаріяту, є Бібік. Його мова російська геть засмічена українськими словами й висловами.

Перші бруньки пролетарської поезії українською мовою зросли за океаном у творчості робітника галичанина Миколи Тарновського. Його мотиви відбивають тую добу розвою пролетарської свідомости, коли кляса пригноблена готується до боротьби, і її поети організують емоції робітничої маси для наступу.

Бездонний сум... Нічная тьма...
Прибитий горем спить мій край,
Лиш віщий дух шепче - взива:
„Вставай, робітнику, вставай..."

(Дітройт в Америці 1916 року)

Того ж року поет оспівує свято Першого Травня, пише про пригноблену Україну, передчуває загибіль царату, звертається до ворогів з погрозою:

Дрожіть, нероби! Час послідній,
Що нарід ще в ярмі куняє...
Дрожіть, бо хвиля перелому,
Бо далі вже терпцю немає!..

А потім звертається до своїх в поезії „На правдивому шляху":

Ідіть вперед... А над ними
Прапор червоніє;
На прапорі невинна кров
І напис видніє:

„Робітники всього світа,
До бою! До бою —
За вашу честь, ваші права,
За вольную волю".

З приводу арешту Лібкнехта в Берліні 1 травня 1916 року Тарновський пише величезну поезію. Ось її перша строфа:

На площі широкий оподаль гостинця
Зібралась громада в погідній добі —
Послухати мови одного з тубільців,
Котрий посвятився клясовій борбі.
Вже сонечко ясне хилилось додолу,
Як славна громада наспіла сюди,
Злегенька вгинались високі тополі,
До сну колисались вишневі сади...

На вулиці виходять обдерті діти, поспішають на площу, де промовляє славний оратор, з фабрики йдуть робітники, з муштри повертаючи в касарню, жовніри теж спиняються біля промовця. На „гостинці" (брукованому майдані) проїжджають багачі, байдужі до зібраної юрби. Оратор говорить про робітничу недолю по цілім світі, закликає проти війни. Його вплив на зібране робітництво величезний. Тут приходить поліція й заарештовує промовця... Тарновський привітав Жовтневу революцію палкими поезіями.

III. Революціонери-інтеліґенти, що йшли в перших лавах повстання проти УНР, дали перших борців і поетів, фундаторів пролетарської поезії. Такий був Василь Чумак (1900—1919), забитий денікінцями. Народився він в селянській сім'ї, вчився в гімназії й на початку революції кинувся в бій. Його поезії співано в повстанських загонах, і з такою піснею, як Чумаків „Червоний заспів", повстанці ходили в бій. На той час ще ледве вибруньковувалася свідомість окремішности нової пролетарської літератури, і Василь Чумак із властивою йому скромністю не смів вважати себе за співця пролетаріяту. Підчас перших дискусій про пролетарську літературу він говорив лише про літературу революційну, літературу революції. В його поезіях виразно бренять два мотиви: один — це ніжна лірика селянського парубка з властивою йому

системою образів. Ця революційна лірика виявляє становище поета — революціонера - професіонала, що віддав своє життя збройній боротьбі й гине хорий на сухоти. Але загальний запал того часу не дає поетові сумувати — і він бадьоро дивиться в очі близькій загибелі і, вмираючи, закликає товаришів до бою, а робітництво застерігає пильнувати панського смітника, на якому вороги не сплять.

Василь Еллан (1892—1925), революціонер - професіонал, що в його поезії почувається добру літературну традицію кращих представників старої літератури. Еллан був літературним учнем групи Михайла Коцюбинського в Чернігові. Тут він здобув чисту витончену мову й блискучий спосіб вислову. З Еллана був вправний майстер віршу. Він почав з чистого ліризму, в якому вже бреніли революційні ноти, потім дав цикль пародій на діячів буржуазної літератури. Перші революційні поезії Еллана перейняті космізмом революції, її романтикою. Всі вони зогріті ліризмом буряної доби, всі вони закликають і об'єднують масові емоції до бою. Збірочка його поезії „Удари молота і серця" особливо впливала на кола української революційної інтеліґенції. Щодо теми, сюжетів Елланівська лірика цілком одбила добу військового комунізму, її загальний захват, загальний потяг—до перебудови світу. Паризька Комуна дала найбільше образів Елланові. Найвідоміша його поезія „Повстання", про загибіль Андрія Заливчого в панцерняку на вулицях Чернігова підчас повстання проти гетьмана. Підчас переходу до непу Еллан береться за перо сатирика (писав під псевдонімом Валер Проноза віршовані фейлетони). З боку форми в Еллана багато дечого від футуристичної техніки,— йому визнано вишукані асонанси, тонкий верлібр, чудові алітерації, соковиті образи; щождо змісту, то цей інтеліґент - революціонер є найбільш ортодоксальний, цілком суцільний у своїй самосвідомості співець пролетарської боротьби й перемоги.

Один з перших організаторів радянської влади на Україні, учасник першого робітничо - селянського уряду України І. Ю. Кулик (нар. 1897 р.) виявив себе і як поет. В нього переважає розумовість над почуттєвістю — і він дає сюжетні твори („Робітниця Шура", „Санаторій"). Кулик найбільш послідовний і ортодоксальний з укрпролетпоетів. Нині він поповнює тематику пролетпоезії новими мотивами, привезеними з - за океану, де протягом трьох років працював як радник повпредства СРСР у Канаді. Дуже відомі й популярні його революційні коломийки, що оспівують боротьбу червоного війська за Галичину.

Щодо форми Кулик зазнав різноманітного впливу: імпресіонізм і футуризм єднаються в його з художньою об'єктивністю справжнього реалізму. Кулик полюбляє віртуозні версифікаційні вправи, але разом з тим ніколи не жертвує глибокою змістовністю. Критика одностайно визнала художню та ідейну цінність останньої його збірки „В оточенні" та „Чорної епопеї".

IV. Організатор повстання незаможництва проти гетьмана на Чернігівщині Андрій Заливчий (1897—1919), юнак-революціонер селянського походження, якого революція застигла на засланні в Тургайщині, встиг за свій короткий вік дати кілька новельок з життя безпросвітніх селянських злиднів, новельок, що увійшли в усі хрестоматії. Проза Заливчого являє собою ніби чернетки для майбутньої літературної діяльности, якої Заливчому не судилося розгорнути. Його героїчну смерть на вулицях Чернігова в панцернику в бою з гетьманцями оспівав Еллан.

Новелі Гната Михайличенка (1892—1919) виявляють обличчя рафінованого інтелігента, що зазнав впливів модерної літератури. Михайличенко — революціонер-професіонал, терорист, що попосидів за свого молодого віку в каторжних тюрмах і попоїздив етапами, пересилками в далеке сибірське заслання. Його розстріляли денікінці в Києві разом із Чумаком.

Проза Михайличенка прикмітна своєрідною червоною символікою („Блакитний роман"). Особливість творчости Михайличенка є поєднання двох великих пристрастей. Революційна доба припала на той період його життя, коли цвіте весна, і через те мотиви кохання й революції в нього перехрещуються. Це створює особливий стиль і настрій новель Михайличенка, що ніби нагадують еротику модерністів. Але не треба забувати, що досі відомі твори належать до перших юнацьких вправ Михайличенка. Передчасна смерть скосила письменника на початку його творчости. Михайличенко дав перший зразок революційного авантурного роману („Історія одного замаху").

Третій прозаїк першої доби пролетлітератури Гордій Коцюба найбільш відбив впливів свого селянського походження, але щодо тем, сюжетів, то в нього селянська стихія підпорядковується інтеліґентській. Селянські сюжети („На межі"), сюжети з побуту інтеліґентів-революціонерів та міщанства часів непу покищо панують у нього над сюжетами з робітничого життя („Біля гудків"). Почавши від схематичного способу малювання („Два світи"), Коцюба переходить на побутові теми, але побут підпорядковує певним проблемам і надає психологічної аналізи.

V. Перемога робітництва й організація радянської влади на основі союзу кляси-диктатора з незаможним селянством цілком природно викликала захоплення робітничо-селянських мас і обурення буржуазії. Щождо різних міжклясових прошарувань, до яких належить інтеліґенція й дрібна буржуазія взагалі, то настрої цих груп залежали від різних додаткових моментів і в різні часи були різні. Починаючи від щирого співчуття, від хилитання, непевности, недовір'я до схованої чи навіть мало не одвертої ворожости — ось та амплітуда інтеліґентських настроїв, що позначалися підчас громадянської війни й другого дня після її закінчення. Залежно від оточення, від особистих і групових зв'язків інтеліґент різно реаґував на революційні події. В кожнім разі загальний напрям

від стосунків інтеліґенції до радянської влади революційна дійсність скеровувала в бік визнання історичного факту перемоги нового ладу. Ті, що хилиталися, почали переходити в лави тих, що співчувають, а ті, що не співчували, поволі переходили до стану вагання, з якого ще кілька кроків — і до повного визнання. Художня література мала відбити всі ці настрої. Зріст неонепівської буржуазії не міг не відбитися і на настроях деяких кіл інтеліґенції, що взяли на себе працю новітніх ідеологів куркуля та непмана.

Золота доба української буржуазної літератури, власне, її останньої стадії — модерністичної, була дуже короткочасна за Центральної Ради й гетьманату. Революція Жовтня спричинилася до трансформації модерністичних літературних угруповань. Коли українські письменники виїхали за кордон і в Києві 1919 року утворено український мистецький журнал „Мистецтво", перший радянський художній орган, Семенко відограв ролю командарма поезії в перші дні перемоги. Цей поет перш за все „покрив" символістів, потім перейшов до „деструкції", до боротьби з формою символістичної поезії. Наступ Семенка на символістів був побідний, аж вони перейшли в стан футуристів. Засновано асоціяцію панфутуристів. До приходу радянської влади відбулася невеличка боротьба, група письменників готувала „Літературний Альманах", а потім вийшов другий альманах під назвою „Музагет". Тут іще мова йшла виключно про українське національне мистецтво й літературу. Буржуазний критик Ніковський готував книжку „Віта нова" („Нове життя"), де він висловлював думку про те, що в час буяння національної стихії можна відмовитися від народницьких святощів. Він прийшов до висновку, що в час, коли в Києві порядкує Центральна Рада, може дозволити національну розкіш: мистецтво може бути вільним, воно може розважати міністрів та урядовців Центральної Ради.

Символісти помалу переходять до визнання, що національна культура, як вони її раніш розуміли, дійсно є архаїзм, і пробившися футуристами, вони виявляють своє визнання революції. Особливо яскрава серед них постать Миколи Терещенка (нар. 1898 р.), який колись писав вірші, сповнені „печалі і ніжности". Цей поет потім написав таку чудову річ, яка повинна бути відома всім. Це поема „Цен-Цань" про китайського кулі, робітника, що кинув Китай, приїхав до Росії, пережив громадянську війну і вмер у боротьбі за радянську владу. Селянська праця передовсім, але не виключно захоплює поета. Далі його тематика ширшає, закидалося йому обголеність слова. В нових творах („Мета й межа", „Понтида", „Думка про сонце", „Опале листя", „Елегія") соціяльна тематика з філософським узагальненням, усвідомленням соціяльного. Мотиви праці переважно виявляють поета технічної інтеліґенції, що йде з пролетаріятом, не сепарующися в „ліві" групування. Ритм віршу Терещенка, своєрідний, але

дещо одноманітний. Яків Савченко (нар. 1890 р.) досі виявив себе більше як радянський критик, а як поет дав кілька незначних речей. Символізм Савченка визначають як ранній символізм сологубівського типу, алегоричний, з мерцями, чортами, погребним тоном, чорним кольором. Революція порятувала поета, що сприйняв її, проте, якось особливо: як стихію, вибух первісних сил. Письменники, колишні символісти, нині виявили своє групове ставлення до сучасної літератури. Таку заяву склав колишній символіст Яків Савченко в статті про творчість другого колишнього символіста Дмитра Загула: „Письменники - символісти, а серед них Дмитро Загул — всі прийшли в жовтневу добу, щоб своєю новою, визволеною від символістичних форм творчістю, своєю культурно - громадською роботою встати щиро на слугування великим соціяльним завданням пролетарської епохи, на слугування пожовтневому письменству. І ніхто не сміє запідозрювати цих письменників в ідеологічно - громадській нещирості їхню творчість, їхню роботу".

Об'єднання колишніх символістів у групу „Аспанфут" призвело до швидкого крокування цієї групи вперед. Невдовзі її вже звалося „Комункульт" (комуністична культура), а ще згодом футуристична група сама себе ліквідувала, і частина перейшла до спілки пролетарських письменників „Гарт".

Українська література була переважно щодо мотивів і сюжетів селянською, „народньою". Зв'язок із пролетаріятом був ніякий, і тільки останніми часами починає він налагоджуватися. В перший героїчний період утворення пролетарської літератури тільки виголошувалося відповідні гасла, лунали заклики до організації пролетарських лав, але не було ще живої пролетарської творчости. Це був перший етап — прокляматівний. В поезії він позначився космічними темами й був цінніший власно пропаґандою ідеї пролетлітератури, ніж реальним доробком. У формі творчости цієї першої доби перехрещувалися різноманітні впливи, і, звичайно, годі було говорити про свою питому художню форму. Тоді ще точилися суперечки про саме право на існування терміну „пролетарська література", і вже навіть десь пізніше були спроби авторитетом самого Леніна довести непотрібність такої назви. Нині можна визнати, що боротьбу за окремий шлях розвитку буржуазної й пролетарської літератури скінчено. Перемогла ідея пролетарської літератури, і партія взяла певний курс підтримати саме цю групу радянської літератури в її боротьбі за гегемонію. Гегемонію не можна декларувати — її треба випрацювати.

Перша доба радянської поезії — доба ліричних віршів, бойових закликів і поем. З таких поем доби військового комунізму найвідоміші Тичини — „Псалом залізу", Слісаренка — „Поема зневаги" та поезофільми Семенка („Степ", „Весна", „Товариш сонце", „Поема повстання"). Потім виникли поеми з конкретнішим змістом: „Червона зима" Сосюри, „Комуна" Йогансена, „Електра" Еллана, згадана

поема „Цен-Цань" Терещенка, „Повстання" Еллана. Володимир Ярошенко писав манірні вірші про індустріялізацію та інтернаціоналізацію України. Цікава постать у тогочасній літературі був поет Григорук. У цього поета-інтеліґента була якась хороблива чуттєвість. Сам з селянського походження, комунар, активний діяч революції, Григорук у своїх поезіях несподівано виявив суто інтеліґентські настрої (захоплення Гогеном, Чурлянісом), писав інтимні поезії, що в них виявив перевтому запрацьованої людини, настрій сухітника, засудженого на смерть. Інтимна лірика Григорука, що передчасно вмер на сухоти, свідчить що цей поет безперечно володів даром оригінального, ніжного ліризму, кебетою висловлювати найтонші порухи душі з надзвичайною щирістю й майстерністю. Щодо форми він наближався до так званого акмеїзму.

Акмеїзм (від грецького „акме" — розцвіт) виник у Росії 1910 року, але розвинувся підчас імперіялістичної війни як течія, що тяжила до оздоровлення модерністичної літератури: зречення містичних образів, визнання художньої самоцінности кожного з'явища життя, чіткости і певности образу замість символичної невиразности — цілковита реальність, яскравість слова. Підчас революції акмеїсти залишилися самотні, відійшли від сучасности, наблизилися до групи неоклясиків. Здорове зерно в акмеїзмі є потяг від музичної беззмістовности символізму („дематеріялізація слова") до змістовного усвідомлення слова в поезії, до його матеріялізації. Слово соковите, кольоритне, мальовниче, важке, як скиба землі, запашне — таке слово полюбили акмеїсти. В радянській літературі, крім Григорука, близький до акмеїзму Кулик та Доленґо. Але Кулик взяв від акмеїзму тільки матеріялізацію слова, а не наближення до неоклясики, тоді як Григорук і Доленґо ближчі до справжніх акмеїстів.

VI. За доби Центральної Ради великі надії почали покладати, як на єдиного молодого національного поета, спадкоємця Олесевого — на Павла Тичину. В той час він написав голосну „Думу про трьох вітрів", що в ній відбилося загальне піднесення української дрібнобуржуазної інтеліґенції після знищення царату й утворення „самостійної держави". Перші поезії Тичини перейнято національною романгикою, символікою стилізованої народности. Своєрідна риса цього поета, яка робила його незвичайним явищем у межах буржуазної літератури, була його цілковита оригінальність: годі було сказати, що він нагадує котрогось російського поета, наслідує якусь відому літературну школу, течію. Основна стихія Тичини є музика. На цьому тлі тільки можна зрозуміти всі особливості Тичининої поезії. Безперечно, деякі засоби футуристичної техніки (наприклад, так звану енгармонійність) Тичина використав, але всі впливи перетопилися в його творчості в цілком новий і надзвичайно мелодійний сплав. Коли футуризм є „імпресіонізм вуха", то це є в Тичини. Музичність

його вростає, чи зростає з пісенних „народніх" глибин. Мотиви ідеалістичні поєднується з реалістичними. Образність Тичини зовсім нова: він орудує переважно так званими складними образами, цебто такими, які не відповідають простій ральності. Він бере життьові елементи й створює нові, поетичні реальності, компонуючи свою поезію як поезію музичну, поезію живого слова. Революція настигла поета захопленого революційно-національною символікою. Кров його лякала. І, як це часто буває в інтеліґентських колах, проти диктатури пролетаріяту він вибухає вигуком анархістичного бунту: мовляв, однаково, чи уенерівські універсали, чи більшовицькі декрети, поет вищий за все те, пропонує все топтати й палити. Націоналістична нотка бренить у його в словах про те, що, мовляв, обкрадають Україну: беруть і хліб, і цукор. Народницька нота — в любові до своєї землі.

Але поволі Тичина приходить до визнання революції, до зрозуміння ролі комуністів в організації „стихії". Тоді починається боротьба націоналістичного табору за поета. Йому дорікають, що він цілує пантофлю „папи" (більшовика), що він зрадив своє минуле тощо. Ще деякий час сам поет тримається між обома таборами, але сила революції була дужча — і поетова інтуїція проказала йому справжній шлях. Від космічної символіки, що була другим етапом після стилізації народности доби — „Думи про трьох вітрів", переходить Тичина, нарешті, до визнання інтерреспубліки й відповідає еміґрантам, що він стоїть, як скеля, непорушний. Тичині закидається, подібно як закидалося й Брюсову, зловживання релігійними образами. Не можна заперечувати самого факту, але ледве чи можна визнати за слушне це як обвинувачення („контр-революція форми", як писав російський критик Арватов про поезію Брюсова). Поет не може, коли він цілком щирий, не відбивати своє оточення, але це оточення й походження, вже не володіючи свідомістю поета, ще залишається в його позасвідомій, чуттьовій сфері. Вдача поетова надзвичайно ніжна, вразлива: кожний життьовий вплив він сприймає й перетоплює на дні своєї свідомости, кожне слово він виношує, не кваплячись нести його на люди. Твори свої він друкує з надзвичайною якоюсь сором'язливою обережністю і, навіть прийшовши до цілковитої свідомости своєї сили й свого призначення, не квапиться обдаровувати світ, або, як він каже, „отверзати уста".

Покищо доводиться визнати, що головна стихія в Тичини — це усвідомлення цілей і завдань національного колективу. Це, так би мовити, трансформація націоналізму в умовах переходової доби, радянської державности. Його інтерреспубліка уявляється власне, як об'єднання вільних націй, а не клясова пролетарська єдність. В усякім разі, йому ще дорога своя земля. Він любить вітер *з України*. Образ *вітру* в Тичини — ще залишок Олесевої спадщини в цілком новому відтворенні. Євшан визнав ув Олеся вітер, як символ трагічної немочі. В Тичини це не неміч, а сила.

Силою вислову, глибиною відчування, змістовністю й технічною досконалістю Тичина не має собі рівного в сучасній радянській поезії України. Можна бути певним, що дальше зростання поета відбуватиметься цілком у парі із зростанням радянської культури, в напрямі, що його накреслює кляса переможець. Але Тичина не з тих „казенних поетів-офіціянтиків", як він висловлюється, які запобігають вперед, не перетравивши в собі гаразд нового життя. Через те він, можливо, дещо відстає, але зроблений крок уперед він усвідомлює цілком і остаточно. Тут він справді незломний і міцний, як скеля.

Останнім часом Тичина зацікавився поезією східних народів, вивчає вірменську, турецьку, грузинську й інші мови, перекладає з єврейських поетів.

Уривок із невидрукованої ще нової Тичининої речі „Чистила мати картоплю" викликав протести радянської суспільности, які, очевидячки, цілком щиро здивували поета, принаймні, він листом до редакції „Комуніста" заявив, що його твір має зовсім не те значіння, якого йому надано. Очевидячки, між поетом і сучасним радянським читачем ще не прийшло до цілковитого зрозуміння. Певно, дальше зростання поета призведе до такої форми творчости, яка буде зрозуміла мільйонам. А саме Тичина є такої міри поет, що має всі права на вплив і на визнання мільйонової авдиторії.

Чи є рація говорити про трагедію Тичини щодо цих непорозумінь його з сучасним читачем? Про це гадати передчасно. Поетику Тичини нині досліджують фахівці, і вже досліди дають цікаві наслідки (наприклад, розвідка Майфета з поетичної мови Тичини). Тичина й сучасність — це теж тема актуальна, яка може бути метою окремого дослідження. Сюди має увійти вивчення ідеології українського пролетаріяту й інших верств сучасного радянського суспільства. Таких праць нині ще немає.

VII. В часи військового комунізму в Києві перебувало кілька письменників, які не вважали за можливе для себе брати активну участь у більшовицькій пресі. Галина Журба дала одну річ до альманаху „Музаґет", але більше ніде не друкувалася. Микола Зеров, колишній редактор „Книгаря", працював над перекладами римських поетів. Івченко писав новелі в староімпресіоністичному стилі про руїну міста.

Молодий прозаїк Валер'ян Підмогильний (народ. 1901 р.) у Дніпропетровському писав роман „Остап Шаптала" — почування інтеліґента, застуканого зненацька революцією, байдужого до неї. Вплив французької літератури на Підмогильного визнано одностайно, як і те, що це письменник інтеліґенції і для інтеліґенції. Тон творчости: песимізм і скептицізм. Це визначає і фабулу, тематику. Вона традиційна для цих кіл: колізія розпорошеної, сепарованої одиниці з оточенням. Протокольна сухість, скупість вислову. Сухий, але динамічний образ, часом імажиністично вишу-

каний. Типаж інтеліґентний. Автор не може піднестися над своїми героями, малювати об'єктивно. Помічено тон пародії в поєднанні з тоном гімну. Тягар важкого напруження таврує творчість Підмогильного на думку Доленґа. Вдумливість, спостережливість і типізація є творчим досягненням письменника.

Старицька-Черняхівська, Михайло Могилянський, Олена Пчілка та інші просто десь перебували. Гнат Хоткевич уже давно покинув друкуватися (тільки року 1928 „Рух" почав друкувати збірку його творів).

VIII. В першій фаланзі радянської літератури пролетарські письменники, лівоінтеліґентські, попутники та праві ще не були диференційовані власне — і крім пролетарських письменників решта діячів літератури ще не остаточно себе виявили, не зденклярували свого ставлення до Жовтня, бо, властиво, і не як слід на той час усвідомили були його й для себе. Перехід символістів до футуризму вже позначив початок кінця старої літератури. Згодом футуризм частиною свого активу перейшов до пролетарської літературної організації, але в епоху непу яскраво накреслюється знову лівоінтеліґентська письменницька група чи навіть кілька груп. Щодо належности правих письменників до радянської літератури треба зазначити, що навіть ці письменники, працюючи в оточенні радянської літератури, бувши сучасниками пролетарських письменників, незалежно від своєї свідомости підлягають впливам радянської літератури і навзаєм впливають на її діячів. Отже, і правих письменників треба розглядати власне в межах радянської літератури. В міру виявлення одверто ворожих радянській дійсности елементів їх одсівається і викидається за межі радянської літератури. Але на літературному фронті завжди є лівий і правий фланги.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ДРУГА ФАЛАНГА РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

І. Пролетарські письменники. Революційно-селянські письменники.— ІІ. Лівоінтелігентські.— ІІІ. Попутники. — IV. Праві.— V. Висновки

І. Року 1921 у Харкові виходить альманах „Жовтень", що в ньому бере участь друга фаланга пролетарських письменників. У післяслові редакція писала: „До першої фаланги славних імен, Андрія Заливчого, Гната Михайличенка, Василя Чумака й Еллана, приєднується ґроно нових імен. В українську поезію прийшли робітники з Донбасу — Володимир Сосюра і Микола Хвильовий. І це є знаменне.

Перші поети-робітники України походять з її індустріяльного осередку. Вони несуть з собою нові співи, нові настрої, вони ліквідують остаточно стару національну ідеологію, що досі панувала в українській літературі, роблячи її провінціяльною..."

Ці рядки писав я... Нині бачу, що трохи був тоді захопився. Саме Хвильовий спричинився до „контакту" пролетарської літератури з націоналістичними правими колами. Але на той час було дійсно так, не треба було тільки „видавати авансів".

Найбільший доробок появив досі з перших фундаторів пролетпоезії Володимир Сосюра (нар. 1898 р.). Перші його твори — романтика Червоної армії, збройної боротьби з контр-революцією, з непом. Сосюра, як багато пролетпоетів, пережив вагання й сумніви, дійшов навіть до занепадних ноток. Його імпульсивна вдача чистого лірика відбилася на різних хитаннях, залежно від того оточення, в якому доводилося перебувати поетові. Але завжди непереможний класовий інстинкт виводив Сосюру на певний шлях, і завжди він тримався пролетарської ортодоксії — запальний і безоглядно відданий робітничий поет. Останні збірки його поезій „Юнь" знову сповнені бадьорих настроїв юнацького тону, але вже позбавленого розуміння і роздумів першого молодечого запалу. Поет росте, дозріває, позбавляється дещо молодечої безосередности, але набирає певного життьового досвіду, і в його розливний ліризм увіходить нова стихія — диктатор розум.

Коли почуттям він засуджував деякі прояви непу, то тепер він усвідомлює значіння переходової доби в цілому. Рештки селянського недовір'я до міста, що позначалися в раніших творах Сосюри, тепер зникають — і поет оспівує сучасне місто в певній революційній перспективі, уявляючи собі його ролю.

Проте імпульсивність спричиняється раз-у-раз в Сосюри до рецидиву занепадництва. Вплив дрібної буржуазії на молоді, напівселянські прошарки укр. пролетаріяту — це пояснює зриви Сосюри. Йому визнано, що повів пролетпоезію шляхом реалізму, появив героїку боротьби за Радянську Україну. Збірка „Коли зацвітуть акації" — данина міщанству, а поема „ДПУ" свідчить, що поет може бути зовсім інший. Під впливом певного оточення Сосюра доходить навіть до антирадянських вихваток.

Кожна нова література починається з поезій і вже потім переходить на прозу Так буває з цілою літературою, так є і з окремими поетами. Відбув таку еволюцію і Микола Хвильовий (нар. 1893 р.), що почав як поет, а потім перейшов на прозу. В часи військового комунізму Хвильовий дав цикль прекрасних революційних поезій, писаних у новій формі, насичених романтикою перших боїв революції, відчуттям пролетарського колективізму і того, що революція зі сходу має піти на захід та що мета її — „електричний вік". Є у Хвильового прекрасні ліричні поезії і гімни-проклямації, ба навіть молитви новій добі (також робітників порівнюється в ньому чомусь із франк-масонами). Але цей молитовний настрій звичайно не має в ґрунті ніякої містики, лише безконечне почуття захвату перед величчю історичних подій. Особливо боляче сприймав Хвильовий перехід від військового комунізму до непу, і тут почався в нього безперечно хворобливий процес, що призвів до зневіри в сили революції і, нарешті, до капітулянтства перед так званою „психологічною Европою" та представниками старої буржуазної літератури. Пішовши на виучку до неоклясиків, Хвильовий здав позиції пролетарської літератури, за що його засуджено від власної партії. В його творчості прозовій відзначено так званий біологізм — любов до позаісторичної людської стихії, яка продовжує процес стихії природи і є перш за все фактом не суспільним, а біологічно-фізіологічним. Хвильовий орудує такими категоріями, як „Европа", „Азія", „Тамерлан", „Лівобережжя". І в цьому всьому не почувається усвідомлення історичного процесу боротьби, організованої людської маси з природою. Закидаючи йому це все, критика (В. Юринець) визначає Хвильового як письменника безформености. Навіть і в стилі його панував якийсь час безсюжетний, ліричний орнамент. Останнім часом Хвильовий переходить на справжню прозу. Але вона в нього або пересякла сумнівними проблемами і виявляє цілковиту ідейну безперспективність і навіть цілком ворожу нам ідейну настановку („Вальдшнепи"), або, починаючи давати знову ближчі до радянської дійсности твори („Уривок з Вариної біографії").

Книгозбірня „СТУДІОНУ" у Львові

Хвильовий і тут ще не увільнився остаточно від так званих загальнолюдських мотивів, використовуючи „легенду про Христа як одну з прекрасних легенд людства і даючи свою редакцію легендарного сюжету про богородицю: так би мовити, створюючи образ робітничо-селянської богородиці.

Група прозаїків, що почали з наслідування прози Хвильового, починається Копиленком (нар. 1900 р.). Вплив Хвильового виявився не тільки в ліричних збоченнях, а навіть у певних друкарських прийомах. Шлях письменника: від романтизму раннього Хвильового до вагання між психологізмом і сюжетністю. Після перемоги реалізму над романтикою починає Копиленко опрацьовувати фабулу. Закоханий у позу, з настановкою на оригінальність і високу філософію, Копиленко починає викомарювати з головоломними сюжетними будовами, за що йому і закидають штучність і вибрики („Весела історія"). На початку він дуже полюбляв бандитські мотиви і не уникнув так званого „всеплужанського шабльону": автор говорить за дієвих осіб. Але потім він це переміг, як переміг і шаржованість і романтичний песимізм. Позбувшися „дратуючої нерви" хвильовщини, здобув рівний стиль, спокійний, хоч не завжди витриманий. (Цікаве це посвідчення читача, зроблене ще 1925 р. „Плужанин", № 3). Закидають ще Копиленкові, що плутається в сюжетних плянах і не може впоратися з літературними ґатунками, даючи, наприклад, у повісті „Буйний хміль" стільки матеріялу з громадянської війни, що його вистачило б на кілька томів. Отже твір вийшов конспектом зарисів. Загалом письменникові властиве шукання теми. На цьому шляху він здобув дещо своє (тема забобонів).

Новеля Копиленка побудована звичайно на одному або небагатьох погодженнях з собою мотивах, заведених до однієї композиції. Новелі з дуже простим, але твердим і рівним сюжетним хребтом виникають у нього згодом після перемоги хвильовщини з її імпресіоністичною подачею слова, лірико-описовими рефренами та деякою хаотичністю композиції. Копиленко визнаний від критики за більше, ніж Хвильовий, активного, безпосереднього та емоціонального. Щодо сюжетности, то останнім часом виявився навіть нахил Копиленка до трюкової новелі. Дав він зразки і так званої розповіді. Образи Копиленка соковиті, повні життя. Але мові його бракує чистоти і ясности речення, твердости вислову. В шуканнях свого вислову Копиленко йде ніби в напрямку до чистої фабульности, до справжнього реалізму і навіть починає збочувати до трюкізму. В новій книзі „Твердий матеріял" спостерігається явище, якому аналогія є в сучасній німецькій літературі. Там існує група так званих активістів. Вона в свій час різко виступила проти старих форм у літературі і міщанства в житті. На ґрунті розкладу імпресіонізму певна група письменників перейшла через неоромантизм до експресіонізму. Саме активісти зробилися одним із перших організуючих центрів

німецького експресіонізму: його лівим флангом. Активісти визнавали літературу за могутній стимул в боротьбі проти старого світу. Поет є передусім революціонер, що тяжить до впливу на життя через революцію форми і змісту в самій творчості. Боротьба з міщанством захопила активістів до того, що вони почали ідеалізувати люмпенпролетаріят — вбивць, злодіїв, повій. Ідеологи активізму проголошують так звану духову революцію, духовне переродження людини. І, йдучи цим шляхом, прийшли до заперечення марксизму та матеріялізму, зробившися групою лівобуржуазної інтеліґенції. Останні твори Копиленка споріднені з німецьким активізмом тільки щодо люмпенської сюжетики.

Визнаючи себе як реаліста, не вільний проте й досі від суб'єктивізму суто імпресіоністичного. Властивий Копиленкові сатиричний нахил. Поруч з люмпенським типажем полюбляє образ відлюдка-дивака.

Вражливий. Виявив хист, вмілість, нахил до пильного опрацювання слова, створення неологізмів, але не досяг виразности, мистецької індивідуальности. Йому визнано добру рису — нахил до сюжетности.

Досвітній. Спеціялізувався на мандрівницьких, пригодницьких творах з життя революціонерів. Закидалося йому погану мову і недбальство щодо точности описів екзотичних країн. Краща його річ „Нас було троє". Письменник росте. Хиби: не досить тверда будова, спрощеність характеристик, шабльон, сухість викладу, помилки географічні та історичні.

Дніпровський. Писав слабенькі поезії (поема „Донбас"). В прозі улюбив проблему жінки з ворожого табору, що спокушує комуніста. В драмі, що до неї останнім часом звернувся, появив експресіоністичні стильові нахили, тую ж таки проблемність, що й у прозі на тлі робітничого побуту. На кону текст письменника зазнав значних змін режисури. Критика визнала вплив занепадн. бурж. літератури, що позначилося на статтево-хворобливому смакові письменника.

Забіла. Культивує ґатунок баляди (сюжетної поезії), що вкупі з емоційною насиченостю поезій Забіли, а останнім часом і індустріяльно-робітничою тематикою наближає її до широкого читача. Забіла створює в укр. рад. поезії образ жінки нашої доби. Шкодить їй часом біологизм та рештки індивідуалістичного світосприймання.

Шмигельський. Поезія цінна тематично (галицька дійсність в баляді), хибує схематизмом, недокровна. Поет надто стриманий та абстрактний. Поспіхом у робітничого слухача користується баляда „Сандро".

Смолич. Культивує ґатунок пригодницький, але дав і річ цінну іншою стороною: „Фальшива Мельпомена" викриває петлюрівську контр-революцію в її дії нелегальній. Письменник остаточно творчо не визначився.

Качура. Проза реалістична з гострою інтригою. Тематика — з часів імперіялістичної війни і життя таємних орґанізацій. Критика закидає письменникові шабльон (конче щасливі кінці).

Кириленко. Цікава тематика: комсомол, партійне життя. Повість „Кучеряві дні“ художньо недосконала, але цікава тематично. Психоідеологія — пролетарський реалізм як скерованість, але ще не досягнення.

Божко. Фундатор історичної повісти в радянській літературі („Над колискою Запоріжжя“). Почав великий роман - епопею з часів появи промислового капіталізму в колишньому „Дикому полі“. Праця ще не скінчена.

Пилипенко. Байкар і прозаїк. Проза сюжетна, але хибує на художню недокровність, брак обробки. Фабула одноманітна, повторюється в багатьох новелях. Байки часом дуже влучні, дотепні („Махайло“), часом штучні, недороблені. Письменник перевантажений громадськими обов'язками, що не лишає часу для творчости. Все, що написано, очевидячки, написано в короткі хвилини випадкового дозвілля.

Леонід Скрипник. Дуже цікава спроба „лівої“ прози „Інтеліґент“ з деякими пересадами, але глибока задумом.

Петро Панч (нар. 1891) почав свої новелі селянськими сюжетами, потім перейшов до зображення непу і нині підходить до робітничої тематики. Дав непоганий цикль новель з військового побуту. Почав друкуватися ще 1921 року. Перші два десятки нарисів — переважно з селянського життя („Житні етюди“). Низка творів написані в пляні повісти, а щодо обсягу — вони є новелі („Там, де верби над ставом“, „Гнізда старі“, „Дороговказ“. Фабула — куркулі - незаможники. Епізоди з борні селян збандитизмом).

У Панча є в ранніх творах антирелігійні мотиви, власне — антиклерикальні, з попівського побуту (досить наївно написана новеля „Бій преподобний“). Будує він сюжет на анекдоті. Закидалося письменникові, що він сприймає життя як якесь суцільне непорозуміння, а звідціля і певна літературна форма: фарс, водевіль, ґротеск. Нахил до побутовщини в Панча ускладнений на початку ліризмом, і взагалі визнано, що побутовий реалізм його значно одмінний своєю динамічністю від старих письменників - побутовців. Ліричні збочення критика визнала просто невдалим наслідуванням ранньому Хвильовому, і згодом стилістичний шлях Панча стелеться від романтики до реалізму, від плужанського[1]) пляката до урбанізації.

Почав письменник соковитими побутовими описами селянського та містечкового життя, життя вчительства („Мишачі нори“, „Зелена трясовина“), далі дає військові спогади в досить чітких сюжетних формах („Барахло“, „Смерть Янулянса“). Беручи сюжети навіть із життя, опрацьовує їх як анекдоти. „Бог богів“ —

[1]) Див. про „Плуг“ і плужанство.

твір, збудований на матеріялі, взятому з дійсности (той же матеріял опрацював руський письменник Іванов), і все таки річ вийшла якась неймовірна, бо зовсім не типова Загалом рештки побутовщини не дають письменнику досягти справжнього художнього синтезу — типізації.

Від суто побутових нарисів („Савчині бариші", „Ляк чернеток", „Калюжа"), перейшовши до новель, де епічна проза набирає героїчного характеру („Дороговказ", „Земля", „Смерть Анулянса", але лінія героїки і лінія гротеску живуть одночасно — „Барма", „Загублена шапка", „Якби була інша політика"). Досягнення чіткої сюжетности, перемога побутової описовости — це мета письменника, але в шуканні складного сюжету виявляються у Панча його властивості повістяра - побутовця, і критика визнає за нердалі перші спроби побудувати складний сюжет — Панчеві не вистачило вигадливости („Загублена шапка"), не зміг дати нічого цікавого.

Почавши будувати новелі за пляном повісти („Гнізда старі", „Там, де верби над ставом"), намацує Панч властивий собі епічний тон побутовця - повістяра. Нині його визнано за найепічнішого з радянських письменників. Подекуди дає малюнки колективних настроїв. Повість розуміє Панч по - новому. У нього це є не переказ цілої доби людського життя, а часом невеликий епізод, але такий, що відограє в житті певного колективу епохальну ролю („Повість наших днів" — героїка буднів: відбудова промисловости ентузіязмом робітничого колективу). Описовість Панча, його панорамність і органічна безфабульність спричиняються до того, що навіть сюжет він будує з безсюжетних шматків. Проте можливо, що ця органічна безфабульність від критики перебільшена, і письменник ускладнить стиль побутового реалізму динамічним сюжетом. Занотовано в критиці ще такі властивості Панча: естетизація краєвидів, примітивна образність, збудована на порівняннях, а не метафорах (як, мов, немов...). Образи в нього селянські, але персонажі часом міські. Зрештою образи добираються відповідно оточенню персонажів. До позитивних рис Панчевих належить змалювання колективу не одноманітною масою, а живими постатями, що об'єднані спільним завданням — не юрба, а організований колектив. Переважають психологічні елементи, аналіза над синтезою. Панч ще не дійшов до типізації життя, але вибирає останнім часом цікавіші і соціяльно змістовніші епізоди. З подібних епізодів уже циклізується в Панча ціла епопея імперіялістичної та горожанської війни. Вільний він психологічного копирсання, Панч досягає монументальности і динамізму водночас (дії великих мас). Малюючи широкі соціяльні рухи, Панч ще не досяг поєднання тла з окремими персонажами. Окремих осіб майже не видко. Особливо цінна річ „Голубі ешелони" — правдиво показано українську контр - революцію.

Михайло Майський (нар. 1889 р.) не появив великої продукції, але цікавий у розвитку пролетарської прози переходу від романтики

(маленька збірочка „Ніч“ 1925 р.) до цікавого зразка пролетарського реалізму („Творці білого міста“). У Майського є шкіци робітничого побуту. Сам робітник-будівельник, автор прекрасно знає життя робітника на виробництві. І все таки не уникає схематичности. Зате надолужує добрим відтворенням психології героїв. У такому творі, як „Творці білого міста“, Майському слушно закидалося рештки старої стилістичної маніри хвильовистського орнаменталізму. Багатющий фактичний матеріял письменник ще не досить упорядковує. Щодо ідейної скерованости не був вільний Майський від меншовицької психологічної домінанти. Але останній твір „Іспит“ виявляє спостережливість і вміння подати сучасне робітниче життя в революційній перспективі. В образі лив'ярника Семена Синиці дано типову постать так званого „шептуна“ на заводі. В цьому ж творі письменник дає цікаві індустріяльні образи, і взагалі „Іспит“ є саме така річ, яка потрібна сучасному робітничому читачеві і дає багатий матеріял для дискусій, літературних судів, бо робітничий побут дано не в пляні старої описовости, а освітлено, поставлено, як проблему, постать заводського шептуна, якій протиставляється в творі образ робкора Бугайова.

Цікавий новеліст Аркадій Любченко (нар. 1899), що теж почав у мішаному стилі романтики й реалізму. Невеличкий перейдений творчий шлях вже позначився запопадливою працею над мовою і сюжетом. Останнім часом захоплюється Любченко психологізмом. Психологізм Любченка має й свої добрі риси. Він створив образ єврейського юнака Зями — чудовий тип з часів громадянської війни. Панівною темою творчости Любченка вважається мотив молодости, буяння й цвіту життя і водночас одчайдушного марнування цього життя. Вражає те, що молодий новеліст не підлягає найпотужнішим впливам сучасної літератури і вперто шукає власного шляху. Лірична проза тільки черкнулася своїм впливом письменника, як і романтика загалом („Гайдар“). Психологічна домінанта письменника виявляє індивідуальність, далеку від робітничого життя, але село Любченко знає добре і вміє відтворювати. Іронія, „задушевність“, обережність — головні властивості Любченка.

Від орнаменталізму до пролетарського реалізму іде найцікавіший і, так би мовити, найсуцільнішій, найздоровший з молодих прозаїків (починав і як поет та драматург) Іван Микитенко, (нар. 1897). Він іще в стані шукання свого власного шляху, береться за новелю з матеріялом, що вистачить на велику повість („Брати“), кидається до різних ґатунків, безупинно шукає.

Книжка „Вуркагани“ є початок нового етапу в творчості Микитенка. Ще в новелях з життя селянських дітей („Шинка“, „Кадильниця“) дав Микитенко живий тип того халамидника, що обіцяє розвинутися в ряд цікавих постатей, з яких вималюється на цілий зріст наша доба. Критика закидала Хвильовому: „Взагалі

Хвильовий, на нашу думку, хоч і дуже цікавий письменник, але письменник неповнокровний, замкнений у своїх переживаннях індивідуаліст. Він неспроможний сказати те нове слово, якого вимагає наша така багата, така повнокровна, соковита доба. Для такої доби потрібні письменники типу Бальзака, Флобера, Золя. Навіть більше, бо повнокровність нашої доби куди соковитіша, ніж тимчасова повнокровність доби розквіту французької буржуазії, що породила великих французьких реалістів. Там було тимчасове здоров'я а тут — початок перебудови світу" (Ф. Якубовський. На шляхах до сучасного реалізму. „Життя і Революція", № 6, 1926).

Нам здається, що такого повнокровного типу письменник є саме Микитенко. Чи вистачить йому снаги взяти на себе велетенське завдання — це ще питання, і його нині було б передчасно розв'язувати. А втім кожний новий твір Микитенка доводить його творчий ріст. Новеля „Торт" виявляє головну властивість письменника: вміння побудувати на епізоді, анекдоті річ цілком синтетичну, цебто таку, яка має ширше значіння, яка дає художнє узагальнення окремому випадкові, ніби вставляє його в рямці історичної перспективи. Анекдот з часів військового комунізму опрацьовано в такий спосіб, окремі постаті такички типізовано, що цей самий епізод являється характерним для доби військового комунізму, типовим власне для неї. А ціла тая доба, зовсім не ідеалізована, показана реально; разом з тим показана так, що читач відчуває велике напруження, великий ентузіязм тих надзвичайних часів. Микитенко відтворює скульптурні постаті, що їх читач довго пам'ятає, і в його уяві кожна Микитенкова постать яскраво виділяється одна од одної — як живі істоти.

Остання річ (ще не друкована) — художнє опрацьовання тої самої проблеми, що накреслена в новелі „Брати", але яка для новелі, як малого літературного ґатунку, є занадто величезна. Це є проблема єднання міста й села. Микитенко знову береться за неї в більшому творі „Диктатура". Зачитані перед робітничими авдиторіями уривки свідчать, що скибу заорано глибоко, і можна сподіватися великого художнього полотнища. Микитенко знає селянський та інтел. побут і вміє теплим гумором зогріти свій проблемний реалізм. Дійсність не романтизована, але насичена, бадьоро сприйнята, типізована. Проте ще критика визнає брак рівноваги в Микитенка поміж синтетичною типовістю і живою конкретністю.

На шляху до пролетарського реалізму є й другий молодий прозаїк Іван Ле (нар. 1895). Його теми: клясова боротьба на селі („Юхим Кудря"), що подається ще досить схематично, але автор прекрасно знає, про що пише, а вправність і мовна досконалість прийдуть у процесі праці. Цінний є перехід до робітничої тематики („Ритми шахтьорки"). Ле використовує в низці творів матеріял, зібраний підчас перебування в Узбекістані, чим збагачує сюжетику радянської прози („Роман Міжгір'я").

Робітнича тематика є і в Смілянського („Нові оселі"), хоч він іще не опановує сюжетної будови. В змалюванні постатей М. Смілянський обминає романтику, ідеалізацію, дає перші проби в стилі пролетарського реалізму, що особливо цінне і заслуговує бути відзначеним.

До другої фаланги фундаторів пролетарської поезії належав поет-інтелігент, що ввійшов у літературу разом з Хвильовим та Сосюрою і дав цикль поезій „Комуна" — Михайло Йогансен (нар. 1895). Його доробок невеликий, але добірний. Це майстер віршу, знавець версифікаційного мистецтва, так би мовити, професор від поезії, гросмайстер у царині алітерації, дуже вибагливий і суворий до себе. Очевидно, ця вибагливість не дає йому вповні розгорнутися, примушує роками виношувати свої твори. Щодо впливу на маси, то ювелірні вироби Йогансена складають доробок, який досі був приступний для вершків революційної інтелігенції, для знавців поезії, що одні тільки можуть смакувати такі тонкощі, що їх і не підозріває сучасний масовий читач.

Прозові спроби Йогансена (оповідання „Сімнадцять хвилин" та авантурний роман „Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших") критика зустріла неприхильно, і продовження цього ґатунку Йогансен не давав.

До найостаннішого часу, як уже зазначено, українська література не виходила поза межі селянських тем і сюжетів. Народницько-просвітянський характер старої української літератури викликав реакцію в бік урбанізації українського художнього слова. На чолі цього руху став свого часу Коцюбинський. Згодом гасло урбанізації перейшло до антигромадських, антидемократичних груп — так званих „хатян" на Наддніпрянській Україні і „молодомузців" — на Україні Наддністрянській (Буковині та Галичині). Радянська література йшла під гаслами урбанізації (розвинення міського життя, міської літератури) і пролетарської тематики. Груп, подібних до гуртка „суриковців" у Росії, які плекали свою селянську відрубність, протиставляючи село містові, в українській радянській літературі ніби нема (власне є, тільки не серед революційно-селянських письменників, а поміж попутників і правих письменників). Відбувається такий процес: молодий письменник, що недавно прийшов із села й пише про те, що знає, надає своїм селянським темам міського пролетарського освітлення (машину на село, зв'язок села з містом, електрифікація села, піднесення агрикультури, новий побут на селі, боротьба з забобонами, сільський комсомол, активна селянка; селянські діти йдуть студентами до міста і вертаються на культурну роботу на селі; звіздини на селі, сельбудівська робота, сільські піонери, хата-читальня і т. д. і т. ін.).

Суто селянських письменників в українській радянській літературі немає, але в загальній селянській тематиці виділяються окремі письменники, які ближче стоять до села.

Такий є Андрій Панів (нар. 1899). Він давно вже попрощався з селом, живе в місті зовсім іншим життям, але зв'язку свого з селянством не втратив. У всі хрестоматії увійшла ця поезія: „В тихий вечір прощався я з полем". Писано це 1922 року, писано так, як колись, рівно 22 роки тому, писав Брюсов („Скифы"). Це спізнення, звичайно, не свідчить за те, що наша поезія в цілому спізнилася на два десятки років. І не тільки Тичина це спростовує, але селянська поезія, безперечно, орудує простішою технікою і орудувати мусить, щоб не відриватися од селянського колективу, щоб впливати на нього. Властивість цієї селянської поезії розкривається в кожнім рядку і передовсім виявляється в тематиці, сюжетиці. Ось „Наймит" розповідає про те, коли пас маленьким гусята. Тепер він батрак, батька розстріляли, син забув своє тихомирне село і блукає по безкраїх ланах не один, а багато їх; йдуть вони до машини з житнього краю. Або ось полільники пробивають буряки. А на ланах торохтить машина. Праця машини: свисток і чахкання, внизу зерно голосить, в котлі огонь аж гуготить. Мрії батрацькі: комашиною прийду до міста і цікаво — у синьому блиску трамваю він чутиме... шелест колосків. Між каменних мурів — синій клапоть неба і селянська дитина нишком плаче за медами росяних гречок. Коли він іде по вулицях міста в день свята Першого Травня, його душа промовляє до юрби робітничої прості, але зворушливі своєю щирістю слова: „Ми од землі ось прийшли, ви — од блискучих машин..." Але шлях у них єдиний. Коли осінь вішає по стернях павутиння бабиного літа і місто п'є не нап'ється, поет чує прощання тихого вересня. Стоїть дощем облитий Харків. Поет з свого шостого поверху споглядає місто в трамвайних блисках, а йому здається, що коло нього хтось росяне зілля серпом ріже.

І де б він не був — чи в Донбасі, де димарями земля поросла (цим новим зіллям машинного часу), чи десь на Кавказі,— скрізь бачить поет золоте жито, жовтявий сояшник, і п'ючи, холодний окріп нарзана з Мустафою і теплий „ар'ян", слухаючи незрозумілу мову Карачая, поет уміє порозумітися з ним: бере косу і йдуть вони разом косити... Ось що таке сучасний селянський поет. Він живе в колі селянських емоцій, образів, спогадів, ціле його світовідчування споєне українським селом. Але це зовсім не свідчить про обмеженість виднокругів, примітивізм уяви. Селянський поет доби пролетарської революції цілком належить цій добі, дихає нею, але вміє і не цуратися того чорноземного ґрунту, що його породив, і вміє йому служити. Не обожуючи ні села, ані міста, він розуміє, що нова цивілізація однаково заперечує як селянський „ідіотизм", так і міський „вавилонизм", що шлях індустріялізації є шлях поєднання природи й культури в цілком новому типі людського співжиття, в якому природа, така близька селянському поетові, залишиться невід'ємною складовою частиною.

Сенченко Іван (нар. 1901 р.) почав з поезій, перейшов на прозу. Оспівував тракторизацію села та електричний плуг. У селянських темах першої доби творчости Сенченка, коли він був плужанином та писав навіть п'єси на п'ять дій, агітки „Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці" або оповідання на штиб „Яреми Кавуна", на першому місці був тоді в Сенченка батрак, а потім у своїх прозових творах письменник виявляє паніку перед ростом куркуля на селі і пише пасквілі на сучасну радянську дійсність. Поет має безперечний хист, спостережливість, володіє словом і багато працює. Не можна заперечувати значного росту письменника в умінні прозового малюнку, але останнім часом йому забракло розуміння перспективи, ідейний ріст його спинився, коли не сказати, що він росте від пролетлітератури до типового правого попутництва. Художні його властивості: мальовнічість, соковитість портретів, щось від Джека Лондона („Маленька господиня...") є в його яскравих побутових постатях — захоплення буйною силою нехай і осоружної нам стихії. Читач розгублюється поміж ідейною настановкою та емоційним сприйманням і відтворенням автора. Це і є властивість попутницької літератури.

Найцікавіший із сучасних письменників, що пишуть про село, є Андрій Головко (нар. 1897). Перша його книжка „Можу" викликала гостру оцінку критики: визнано, що Головко в усіх своїх творах нібито переказує трагедію розкладу. Всі його твори психологічні. Він лірик. Тимто дуже тяжко відрізнити авторську вигадку від того, що відбувається в дійсності. Але поволі ліризм у творчості Головка коли не геть затрачається, то в кожнім разі менше псує його прозу (не треба забувати загального закиду, що зробив українській літературі проф. О. Белецький: „у нашій літературі справжня проза, як особливий тип художнього думання, ще не віддиференціювалася як слід від віршованої поезії"). Головко, як і Панч, Копиленко, Сенченко і інші теперішні прозаїки на чолі з Хвильовим, почав з віршів і він переходить до сюжету. Навіть застарілу тематику Головко вміє подавати інтересно, почавши з безсюжетних, невиразних щодо будови творів, що в їх позначилися різні впливи, починаючи од „Блакитного роману" Гната Михайличенка і до прозових творів Хвильового. З клясичною тематикою наших днів од перших днів революції: бандитизм, од голодних років — історія двох безпритульних хлопців та історія видужання од соціяльного розкладу селянських інтеліґентів — перехід до нових тем. У першій своїй книзі Головко своїм психологізмом наближався до Валер'яна Підмогильного. Що було властиве тільки Головкові, то це кебета малювати надзвичайно трагічні ситуації („Можу"). Молоді письменники якраз не вміють малювати пристрасті. В нас досі не було письменника типу Степана Цвайга. Але критика вже закидала, що саме через глибину постаті Головка всі якісь одноманітні, а сама глибина нагадувала „достоєвщину".

Повість „Зелені серцем" має типови постаті (із студентського побуту). Описи природи Головко використовує як заміну опису настроїв героїв, настроїв не індивідуальних, а групових, виходячи з принципу „моєї" і чужої психіки, ба навіть більше того — з принципу ілюзорного поєднання людської психіки з краєвидом.

Мимо всіх хиб, що підкреслювалося в творах Головка, йому одностайно визнано безперечний хист, який виявляється в цілковитій щирості письменника. Друга книжка Головка — велика повість „Бур'ян". Виклад об'єктивний, будова сюжетна. Це селянська епопея на сучасний сюжет про сількора. Головко не ідеалізує села. Отже його ніяк не можна вважати за просвітянського „селописця", але, показуючи село, як воно є, письменник уміє знайти певну перспективу і не розгублюється. Друга книжка його є великий крок уперед на творчому шляху. Сучасний читач саме вимагає монументальної прози, не оповідань та нарисів, а повістей та романів. Сучасна руська радянська література перейшла навіть від романів до трьох,- чотирьох - і більше - томових епопей. В нас покищо чи не один тільки Головко спромігся відповісти на цей попит. Картина села, як вона розгортається в повісті „Бур'ян", виявляє ті розбіжні сили, що зараз діють у товщі селянства. Глухе село Обухівка стоїть далеко од залізниці і від повітового міста. Тут куркулі закублилися як слід, а КНС захопили пройдисвіти: голова сільради Матюха, голова КНС Гнида, лавушник Губаренко та куркуль Книш крутять цілим селом. Але ось приходить комунар Давид — і починається боротьба. Дія розгортається не за голою схемою, а органічно, і хоч кращі сили села, може, і гинуть у нерівній боротьбі з темними, але читач розуміє, що на селі є й нові сили, і перемога темних сил є тільки епізод у загальній боротьбі; що перевага не на боці цих темних сил. Авторові закидалося, що в нього ніби зовсім нема інтеліґенції на селі, і інші, дрібніші, хиби, Головко працює запопадливо над великим твором, можливо, виросте в кількатомову епопею. Уривки з роману - пролога „Три сини" вже друкувалося („Плужанин", 1927 р., № 11).

Надзвичайно цікавий письменник, що зовсім по - новому береться подавати селянську тематику, є Кость Гордієнко (нар. 1899 р.) На його стилістичних шуканнях позначився гоголівський гіперболізм, але самий задум — подати сучасне село в якнайяскравіших постатях та ситуаціях, підкресливши ті місця, які обминала стара народницька белетристика — заслуговує на увагу. Повість „Автомат" і остання річ „Ярмарок у Славгороді" доводять пересаду до останніх меж. Але письменник заглянув у такі глибини селянства, так пильно вивчає сучасне село, що його праця потребує особливої громадської уваги, а сучасний читач своїми критичними зауваженнями зуміє підкреслити і цінне, і зайве в творчості Костя Гордієнка. В кожному разі треба відзначити, що критика досі не дооцінювала значіння його творчости.

II. Особливо велику продукцію дав молодий поет, колишній студент кам'янецького університету Валер'ян Поліщук (нар. 1897 р.). Його перша поема „Ярина Курнатовська" була дуже популярна в свій час. Потім він написав відому „Думу про Бармащиху" й поему „Ленін". Шлях Поліщука досить оригінальний. Цей поет займає особливе місце в жовтневій революції, місце самотнього єретика, протестанта проти шабльонів. Щоправда, процес цей набирає в нього раз-у-раз рис дон-кіхотства. У Поліщука завжди є якась улюблена ідея, яку він з величезним темпераментом проповідує. Останнім часом такою стала його теорія верлібру, як єдиної можливої для радянської літератури ритмичної норми. Нарешті він утворив теорію нового стилю — „спіралізму", як особливої суто української відміни сучасного конструктивізму. Найцінніпим його доробком залишаться його ліричні поезії. З останніх книжок найбільш вдалою є збірка поезій „Геніяльні кристали".

II. Гео Шкурупій (нар. 1903 р.) почав як поет, згодом перейшов на прозу. Критика закидала йому надмірну літературність. Його поезії написані під впливом семенківського футуризму, страшенно манірні, навмисно тарабанні. (Шкурупій належав до організації українського футуризму — „Аспанфут", „Комункульт", „Бумеранг"). З переходом на прозу намагається створити за футуристичною теорією новий так званий „екструктивний" стиль. В нього це якась особлива романтика, що виявляється в стилізації Майн-Ріда, Джека Лондона і навіть Генрі. У всіх його шуканнях, крім молодечого зухвальства, помітно безперечний хист, який є запорука, що письменник знайде свій власний шлях. У кожнім разі треба відзначити, що футуристична доктрина заважає Шкурупієві творче рости, штовхаючи його на різні карколомні і здебільшого безплодні експерименти. Роман „Двері в день" стилістично-трюковий з схематичною індустріяльною, робітничою тематикою, типова лівоінтеліґентська річ.

Грицько Коляда (нар. 1904 р.), бувший плужанин, що почав з агітки і суто плужанських творів: „Оленка", „Прекрасний день", перейшов згодом до лав футуристів. Не можна заперечувати його хисту, але велика небезпека, що поет розміняється на різні антихудожні дивогляди і в гонитві за футуристичними вибриками, сумнівними ефектами збочить до найгіршої літературщини. Ще Еллан закидав Коляді захоплення ідеологією ворожої класи („Жінка з ворожого табору") і застерігав поета від збочення з простого шляху пролетарської літератури. Такі речі, як „Золоті кучері", „Шгурм і натиск" (поеми), „Футур-екстра", стверджують давні побоювання Еллана.

На чолі письменників, що розпочали боротьбу с орнаменталізмом, переходом до гострої сюжетности стоїть Олекса Слісаренко (нар. 1891 р.) Коли визнати розподіл малих прозових ґатунків на оповідання й новелю (оповідання будується на фабулі,

а новеля — на сюжеті в розумінню Асєєва (див. його статтю „Ключ сюжета"), то власне Слісаренко опрацьовує в радянській літературі ґатунок справжньої новелі, новелі суто сюжетної. Новеля американської конструкції О. Генрі останнім часом культивується в нашій літературі від Йогансена, Шкурупія, Яновського та Слісаренка. В основу своєї сюжетної схеми Слісаренко досі брав схему авантурну. Сам факт боротьби з безсюжетністю заслуговує на визнання. Але критика слушно зауважила, що нам потрібні не так авантурні сюжети, як героїчні. Щоправда, Слісаренко вміє це поєднувати в такому, наприклад, творі, як „Випадкова сміливість". Ця новеля збудована в дусі Генрі. Такий же несподіваний кінець. Але щодо змісту вона глибоко ідейна: виявляє героїзм чекіста і його справжня сміливість протиставляється випадковій сміливості другого персонажу новелі. Авантурний сюжет хоч і не конче переходить у бульварщину (в англійській літературі це є ґатунок клясичний, од Дефо до Конрада), але збочує від реалізму, як і орнаменталізм, до спотворення дійсности. Нині треба динамічного конструктивного реалізму, якого перші бруньки вже позначилися в творчості наших пролетарських письменників. В Слісаренка дійсність подається через сприймання типового радянського інтелігента.

Микола Бажан вийшов з групи футуристів, але пішов своїм особливим шляхом, несподівано звернувши праворуч, так би мовити, від „футурум" до „плюсквамперфектум". Цей перехід від майбутнього до давно минулого позначився в оспівуванні „брами Заборовського" — дійсно незрівняного зразка українського козацького барока. Для футуриста це був неприпустимий крок. Далі Бажан виявив себе, головне, як поет-естет, залюблений в культурі слова. Його неоромантика ідеалізує минуле і протиставляє дещо сучасності.

Юрій Яновський (нар. 1902 р.) належить до групи новелістів-сюжетників („Мамутові бивні", „Кров землі", „Рейд"), останнім часом переходить до монументальної прози. Роман „Майстер корабля" виявляє впливи сучасної західньої літератури. Романтика Яновського — документ психоідеології кращого сучасного попутництва з його культом европеїзації української літератури. Стефан Цвайг, вихований на шекспіровських традиціях, ускладнив їх модерним психологізмом: в одній новелі цілу увагу письменника звернено на „руки" персонажів. В Яновського подібні уступи про людські руки взагалі, про філософію людської руки можна знайти на картках роману „Майстер корабля". Неоромантика Яновського поєднується з потягом до широких соціяльних картин. Тон не бойовий, лише бадьорий. Біологізм і загалом виразні дрібнобуржуазні психоідеологічні риси.

III. Досі працюють кілька письменників, які були відомі ще до революції. Вони належать нині до різних літературних угруповань або стоять осторонь і в різній степені наближаються до сучасности.

Юрко Будяк (нар. 1879 р.) друкувався ще на шпальтах „Української хати", даючи гамсунівські новелі. Тепер він належить до спілки селянських письменників „Плуг" і останнім часом спеціялізувався на творах для дітей. І в раніших його творах помітно було особливе люблячо-культурне ставлення до дітей, вміння підійти без сюсюкання до дитячої психології. Ця цінна риса особливо корисна в нашій літературі, такій бідній на справжніх дитячих письменників, що з них Юрко Будяк є найкультурніший і найцікавіший.

Васильченко (нар. 1878 р.) нині пише новелі, що в них відбивається наша сучасність — радянська школа, побут дитячих будинків, життя сучасного юнацтва. Прекрасна Васильченкова мова (хоч, може, на тлі сучасної літератури занадто силозована) вигідно відрізняє письменника, а його реалізм, що виявляє традиції старої української літератури в її кращих представниках, робить його приступним до широких читацьких мас, вихованих на старих письменниках. В старій літературі власне ще не було повного, здійсненого реалізму, тільки реалістична тенденція, яка завжди ускладнялася чи то романтикою, чи то натуралізмом. Пролетарський реалізм буде незмірно вищий за реалізм шляхетсько-буржуазної літератури. Але наявність реалістичної тенденції в старій літературі дає можливість спиратися і сучасній радянській літературі на культурну спадщину минулого. Васильченко, як майстер слова, безперечно, багатьма сторонами цінний і для сучасности.

Нещодавно в Полтаві святковано сорокалітній ювілей старого просвітянина Грицька Коваленко. Цей останній епігон просвітянства вже не належить до радянської літератури. Його творчість вся в минулому.

Івченко (нар. 1890 р.) видав книжку новель „Порваною дорогою". Це письменник, що стоїть осторонь і від сучасного життя, а від сучасних літературних угруповань і поготів. У нього залишився старий імпресіонізм, і нові теми він уміє опрацьовувати з якимсь старосвітським присмаком. Слушно критика зауважила ліричну побожність перед землею, отой пантеїзм, що й заважає втворити справжню прозу, як і брак багатства думок, глибини побутових спостережень та різноманітности типів. Все це спричинилося до того, що широкого читача Івченко не має. Сільська тематика з описами природи дуже майстерними, з „загальнолюдським" і містичним світосприйманням.

Романович-Ткаченко, що друкувалася ще в „Дзвоні" та в старому „Літературно-Науковому Віснику", нині видала повість „Чебрець-зілля" (попутницького настрою; це знаменно для цієї групи письменників: навіть і тут заходять глибокі зміни в настроях).

Яків Мамонтов — поет і драматург ще хатянської генерації. Нині зовсім перейшов на драматургію і дав цілу низку

п'єс, що з них деякі йдуть на провінціяльних і почасти столичних татрах. Мамонтов виявляє еволюцію до контакту з сучасністю.

Покійний Володимир Самійленко, що виїхав в еміграцію і повернуся на радянську Україну незадовго до смерти, не встиг це виявити в творчості, давши лише декілька перекладів з еспанської і французької мов.

Микола Філянський (нар. 1873 р.) — поет-містик, що нині свій філософський ліризм скеровує в напрямі нової тематики, наприклад, у цилі, присвяченому Павлові Тичині, де дає ніби віршовану філософію геніяльности. В свій час його неприхильно зустрів Коцюбинський власне за містику. Проте Філянський і в наші дні уміє на свій кшталт розуміти і сприймати дійсність.

Варвара Чередниченко дала найбільшу продукцію од усіх старих письменників. Останній її твір „Роман за плугом" виявляє велике бажання письменниці працювати разом з сучасністю і свідчить, що ґатунок історичного роману, нам дуже потрібний, починає в нас розвиватися.

Селянин з походження, Євген Плужник (нар. 1898 р.) — хворобливий лірик, що виявляє в своїх поезіях цілком інтеліґентську свідомість, скалічену. У нього чорний песимізм, почасти від туберкульози, почасти від невпорядкованости сучасного життя. Філософія його не мудра: хліб селянський і міські товари борються. І все це на тлі міркувань про нашу плянету, про вічність, історію, байдужу Лету (виховання в неоклясиків) і інші подібні матерії. Поет мучиться, що мільйони сіл з комнезамами, і тут же вечірній дзвін до церкви. Тяжко нашому селянству своїми скрипучими возами доїхати до щасливого часу. Тяжко й поетові селянського походження, що опинився в певному (для пас — непевному) оточенні зрозуміти зміст сучасности. Плужник посідає велику силу ліризму, але цей ліризм скеровується хворою уявою. Така творчість може бути дуже цікава, може дати довершені майстерні твори, але їхня художність буде під сумнівом, скільки поетові бракує реальної перспективи. Роман „Недуга" не мав поспіху.

Антоненко-Давидович (нар. 1899 р.) належить до новелістів досить примітивного типу Його твори не підносяться понад пересічний рівень просвітянської поезії й у багатьох з них бракує почуття дійсности. Він належить до групи прозаїків, які були осторонь революції — Косинки, Підмогильного, виявляючи риси занепадництва, ідейного консерватизму. Але останній твір „Смерть" свідчить за ідейний та художній зріст письменника [1]).

---

[1]) Для попутницької групи письменників прикмітно є їхнє виразне ідейне самовизначення й невиразність у творчости, що примушує додавати свої пояснення до творчости. В журналі „Життя й Реьолюція" було р. 1928 вміщено листа за підписами Антоненка-Давидовича, Івченка, Косяченка, Плужника та Фальківського. Відповідаючи фашистові Донцову, письменники пишуть: „Соціялістична Радянська Україна, що несе соціяльне й національне визволення для української нації — наш ідеал".

Реалізм ускладнено психологізмом, дрібничковим виписуванням внутрішніх почувань. Двозначність, невиразність ідейно зраджує різні впливи клясові.

IV. Правоінтеліґентські групи в прозі мають свій початок у новелях Валер'яна Підмогильного, що дав сюжети з часів військового комунізму, але в яких героями були неприкаяні інтеліґенти, не розуміючи того, що діється. Після Підмогильного Микола Хвильовий, перейшовши на прозу, несподівано дав ряд творів занепадного характеру. Антоненко-Давидович, Косинка, Панч, Сенченко теж в окремих своїх творах пішли шляхом ідейних збочень. Але взагалі сталої правоінтеліґентської течії в прозі не накреслилося. Натомість викристалізувалася в поезії школа так званих неоклясиків на чолі з Зеровим та Максимом Рильським. Зеров, поет-перекладач, захопився греко-римськими часами і дав кілька непоганих перекладів, але, перейшовши до власної творчости, цей поет виявив певне байдуже, вороже ставлення до революційної дійсности. Як критик, Зеров зробив великий вплив на другу фалангу пролетарських поетів, особливо на Хвильового, що спричинилося до ідейних збочень пролетпоетів.

Осьмачка (нар. 1895 р.) виявляє відворотну тенденцію: відходу від сучасности. Почав писати й друкуватися року 1922. Перша книга його поезій „Круча". Йому закидається надуману символіку й анархічність образів та впливи імажинізму. Нині поет наближається до реалізму і в темах, і в їх опрацьованні. Щодо змісту, в ньому сильна селянська стихія, але його селянська ідеологія якась невиразна, нездиференційована. Щоправда, він каже в поезії „Спогад": „Я панські коні пас малим в толоці...", а вона жала в пана над бугром. Потім панський гарапник бахнув над степами, селян били канчуками... Але в Осьмачки сильна націоналістична свідомість, і це затемнює його клясове самовідчуття. Чи, може, перехрещення клясових впливів в його творчості йде в напрямі ворожої нам класової домінанти?

Максим Рильський (нар. 1895 р.) — талановитий лірик-неоклясик, що довго свідомо уникав сучасних тем, утікав од революційної дійсности в країну мрій про Навзикаю, „Струнку дочку феакського царя", взагалі блукає своєю фантазією по різних уроєних світах, мріє про Париж, Марсель, а коли звертається до революційної дійсности, то бачить тут тільки самогон. До Рильського прекрасно надається плеханівське визначення про те, що коли поет буває в розладі з сучасністю, то це виявляє втікання од сучаних тем, од дійсности. Але останнім часом в творчості Рильського здійснюється і друге твердження Плеханова про те, що справжній талановитий письменник, кінець-кінцем, не може не відгукнутися на сучасність, а відгукнувшися — збагатить тим свою творчість, піде вперед, як мистець. Остання книжка Рильського є знаменна ознака часу: поет переходить до сучасности,

і, коли в дальшому цей процес поглибиться, Рильського не можна буде вважати належним до правоінтелігентської письменницької групи. Це стверджує умовність клясифікації сучасного літературного активу за певними сталими групами: життя тече і письменники не стоять на місці.

Драй-Хмара — тихий, мало помітний неоклясик, що теж уникає, по змозі, революційної дійсности. Останній його твір, вміщений у збірнику „Літературний Ярмарок", викликав закиди критики, на які поет відповів, що його поезія є просто переробка Стефана Малярме. (Як належиться для цих літературних кіл, Драй-Хмара не відмовив собі насолоди вилаяти критиків неуками). Таке пояснення, звичайно, нічого не пояснює, хіба лише з'ясовує творчі засоби, а також тактику і стратегію групи неоклясиків.

Тільки Павло Филипович останнім часом потрапляє поєднувати неоклясичний стиль з революційною дійсністю, наближаючись до радянської літератури в тому її крилі, що займає попутницька група письменників. Тепер до нього приєднується Максим Рильський.

V. В сучасній радянській літературі борються з собою різні художньо-ідейні настановки, перехрищуються різні стилістичні тенденції. Користуючися з старої термінології, доводиться відзначити боротьбу за справжню прозу шляхом подолання ліричного орнаменталізму. Справа в тому, що слушно визнається в радянській літературі засаду — хто відкидає клясову скерованість, отже й художню ідеологію революції, той неминуче зробиться здобутком „рудого" комплексу з усіма неминучими „ліричними" та іншими збоченнями.

Боротьба реалізму з натуралізмом і питання про співжиття цих двох стилістичних тенденцій нині знову загострюється. Дух романтики становить ходячі, наперед узяті погляди, видобуті з найповерховнішої зглядности зовнішніх речей. Цей брехливий і банальний зміст мусить бути „піднесено" й опоетизовано містифікувальною манірою викладу. Романтика людину подає в особливий спосіб, що ґрунтується не на узагальненні якихось типових рис, а навпаки — відштовхуванні особи від колективу. Особу „дульцинується" в дон-кіхотський спосіб: як Дон-Кіхот романтизував дебелу бабу Альдонсу на уроєну принцесу Дульцинею Тобоську. В такій спосіб людина штучно підноситься понад юрбою. За такою методою ледве чи можна створити типове узагальнення, дійти до художньої синтези.

На шляхах до реалізму великою перешкодою є конечний етап натуралізму. Відомо, що є це наївний реалізм, який не дає узагальнення тих випадкових фактів, які він вихоплює зі складности строкатого життя і намагається точно зфотографувати. Отже, в основі натуралізму є метафізика. Він видирає дане явище з ланцюга тих явищ, що їхньою ланкою воно є. Натуралізм не бере на увагу, не цікавиться тим, як це явище виникло — він статичний

і нездібний брати речі діялектично в їхньому рості, саморусі. Людина в натуралістичному зображенні здрібнена, збезталанена через невміння знайти в дійсності світло й тіні, накреслити основну лінію в розвої життьових суперечок. Сировий матеріял, не перетворений у дійсності, так і сприймається як первісний хаос, який призводить до розгублення письменника. Дійсність незрозуміла, строката, жорстока, сіра й брутальна. Її бруд і кров та ґвалт — все це дрібне й нікчемне роздушує письменника-натураліста.

Побутова деталь, так потрібна для кожного справжнього мистецтва в натуралістичному сприйманні, є видерта з ланцюга з'явищ. Тая ж сама деталь цікавить матеріяліста-діялектика як будівельний матеріял до художньої синтези, до типового узагальнення. Кожне справжнє мистецтво починається від визволення письменника з-під руїн утертих поверхових уяв, властивих так званих штампів. Шлях мистецтва ще Плеханів визначив не як шлях одмінний цілком від наукового. Одміна не в змісті, лише в способі обробляти зміст. І філософ, і письменник кожної кляси кажуть одно й те. Отже, одміна філософії не може не бути й мистецькою відміною. Так званий ідеологізм, на який слабувало особливо народництво, був висуванням ідеї, як основного двигуна історії. Навіть ті письменники, які розуміли, що ідеї залежать від оточення, все таки не вільні були від ідеологізму, який давав брехливу уяву про хід речей. Завдання пролетарської літератури в сучасній радянській літературі є використання усього найцінніщого не тільки з старої літературної спадщини, а й з творчости сучасних попутників з метою дати узагальнені типи в живих, різблених образах, дати по-новому, новими художніми засобами, які відповідають новій філософії і світосприйманню, світовідчуванню пролетаріяту. Пролетарський письменник — як передовсім пролетарський революціонер, що працює методами мистецтва, пізнаючи й переробляючи світ разом з своєю клясою і партією. Реалізм є вміння в кожному поганому найти елементи доброго, в кожному доброму — елементи злісного. Огже це є найбільша об'єктивність. І це є засада реалістичного мистецтва. Але це ніяк не є проповідь клясового спокою. Реалізм пролетарський в своїй настановці — незмірно вищий за реалізм старої літератури. Старі письменники тільки почали справу так званого „здирання машкар". Докінчити це діло буржуазних реалістів має пролетарська наука й мистецтво.

На заході Европи нині багато пишеться про новий стиль, який має бути синтезою цілого попереднього розвитку. Експресіонізм розглядаєтеся як дальший розклад імпресіонізму і в самому експресіонізмі відрізняють три щаблі розвою: перший — шалена реакція проти імпресіонізму, другий — шукання власних шляхів (тут дещо цінне визнається футуризмові), третій — зречення від минулого, захоплення безпосередністю і поворот до питань, що

в літературі висловлено в напрямі активізму. Новий стиль має бути синтезою імпресіонізму та експресіонізму, цих споріднених стилів, що виходять з однакових джерел. Новий стиль є вище й досконаліше явище, наслідок діялектики розвитку від натуралізму до так званого нового реалізму. Його ще взивається реалізмом „магічним".

Отже й на заході Европи сучасне буржуазне літературознавство приходить до визнання цілковитого краху усіх нових „ізмів" і до потреби створення якогось нового стилю, якогось нового реалізму. І коли цей реалізм, як стиль нашої епохи, для буржуазії є стилем магічним, то для нас цей реалізм буде реалізмом з відворотним знаком — реалізмом письменників - матеріялістів і діялектиків справжніх мистців кляси переможця. Боротьба за стиль в українській радянській літературі виявляє розбіжні тенденції переходової доби, в яких накреслюється основна клясова домінанта — боротьба за пролетарський динамічний конструктивний реалізм проти романтики та натуралізму.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ПОЯВА ДРУГОГО ПОКОЛІННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

I. Поети: Усенко, Влизько, Гордієнко та інші.— II. Прозаїки: Кундзіч, Первомайський, Кузьміч, Смілянський, Донченко та інші.— III. Гуморист: Вухналь.— IV. Критики: Момот, Б. Коваленко.— V. Висновки

I. Ріст молодняцької літератури почався з газет та журналів 1922 року.

То був час „боротьби за молодь", і на шпальтах періодичної преси зроджується образ комсомольця — незломного борця за нове життя в стилі звичайної тогочасної агітки („Яшко" Івана Шевченка, „Таких багато" Івана Кириленка). Йому все червоне („Червона писанка" О. Донченка, „Червона купіль" Косарика-Коваленка, „Червоні паростки" Ів. Ковтуна, „Червоною дорогою" О. Кундзіча)...

Від цих і подібних перших окремих збірочок літературних вправ переходить літературний молодняк до складніших спроб художньої синтези, до справжньої новелі, до повісти й роману („Де-факто" Кундзіча, „Плями на сонці" Л. Первомайського, „Скрипка" П. Радченка).

Нова серія збірок виявляє повільне зростання молодого покоління („В ущелинах республіки" Кундзіча, „Земля обітована", „День новий" Л. Первомайського, „Стеблова міць" Т. Масенка, „В далеку путь" Д. Гордієнка, „Наган" Кузьміча та „Хао-Жень" його ж, „За всіх скажу" О. Влизька).

Молодняцький літературний рух дав таких поетів, як Усенко, Влизько, Гордієнко, і прозаїків, як Кундзіч, Первомайський, Кузьміч, Донченко. Від „голої агітки" стався перехід до „психологічних нюансів" П. Радченка (повість „Скрипка").

Основна риса цієї літератури — молоде горіння, запал, ентузіязм. Який же тип письменника викохує комсомол у своїй пресі? Бухарін у „В'їдливих нотатках" писав, що нам треба літератури бадьорих людей, які продираються через хащі життя, хоробрих будівничих, що гидують гнилизною, гробокопательством, сльозами

в шинку, юродством. Навіть у буржуазії кращі її люди були не геніяльні п'яниці, як Верлен, а запопадливі працьовники — Ґете, Гегель, Бетховен...

Генії пролетаріяту—люди величезної трудової культури: Маркс, Енґельс, Ленін. Наш письменник—той, хто близький не до „богеми", що вільнодумствує по шинках та в кав'ярнях, за більярдом, а той, хто близький до мас, що перебудовують світ, до життя трудового, „такого буденного".

Нині буяє непівське літературне юродство: розперезалися різні блазні на штиб Йогансена, що почав блюзнірствувати і козиряти сумнівної якости парадоксами (ось один з таких його перлів у передмові до перекладу новель Едґара По: „Песимісти ніколи не бували в пошані в начальства, а значить — і в газетних псів, і в критичних овчарок").

Проповідь песимізму [1]), просторікування того ж Йогансена про літературу як про „засіб дезорганізації" мас, заклик до богемського бунту проти „начальства", до кривляння, манірности, штучности — ця вся каламутна злива не змила твердокам'яного комсомолу, хіба що декілька випадкових камінців одкотиться від його цементованої будови — молодняцької літератури. Вона, ця література (а це вже література), не повторює слідом за занепадниками: „Дійсність чортова, чорна, як тінь". Тим то газета „Комуніст", центральний орган партії, в рецензії на першу збірку комсомольської творчости подала гасло: „Дорогу комсомольській поезії".

Критика одностайно визнала Павла Усенка за його першу збірку „КСМ". Вона принесла нові мотиви епохи непу — гасло романтики буднів. Молодий пролетарський критик В. Коваленко писав: „Радянське будівництво й участь у ньому комсомолу, обличчя молоді виявляються на будівничій роботі, не забуваючи підготовку до військової боротьби, світогляд матеріялістичний — таке завдання нової комсомольської поезії і прози. Не забуваючи своєї історії, старих подій і жертов, виховуючись на зразках героїчної минувшини, показати побут і психологію теперішнього комсомолу. Прекрасні зразки нової комсомольської лірики на будівничі теми дає Павло Усенко, перший комсомольський поет на Україні, вразливий лірик і тонкий знавець юнацької психології". Другий критик, Ф. Якубовський, писав: „Правда, Усенко, цей свіжий і пружний поет молодого життя, живих творчих джерел сучасности, ще не спромігся посісти таке місце, як дехто з поетів, що про них тут була мова. Але Усенко є найяскравіший представник виразних у нашій поезії настроїв молоді, настроїв

[1]) „Скільки з кожним десятиріччям перемоги пролетаріяту будуть неминуче збільшуватися і будівництво соціялізму осягатиме нових успіхів, нова людина, натурально, буде чужа песимізмові. Бадьорість, певність остаточної перемоги комунізму, тверезий оптимізм — ось психічні риси робітника переходової доби" („Революция и Культура", № 3 — 4, стор. 19).

комсомолу. Це є поет, од початку до кінця зв'язаний з колективом: тим то і не знає він зневіри й утоми".

Було зазначено, що Усенко „має своє особисте, ні з ким із сучасних поетів не схоже поетичне обличчя. В нього своєрідні образи, звороти, ритм і темп, свій смак до свого матеріялу слова... Особливо гарний і незрівняний Усенко в сфері мотивів під народню пісню... Він знайшов шлях до оволодіння сюжетом, висловом, поетичною строфою" (з рецензії Сенченка).

Подібних висловлень ще можна назбирати чимало, і вони збивають зроблений мені закид, що нібито переціпив значіння Усенка (в моїй передмові до збірки комсомольської поезії і прози: „Барвінковий Цвіт"). Щоправда, останнім часом Усенко щось мовчить, але це пояснюється станом його здоров'я і переобтяженістю роботою редактора місячного журналу „Молодняк".

Також одностайно визнано було і другого молодого поета — Олексу Влизька. Його книжечка „За всіх скажу" не викликала суперечок і закидів претенсійности, бо відразу виявила запопадливу працю над формою поезії разом з свіжим життєрадісним настроєм. Можливо, що поета й перехвалили, але не можна не визнати, що з сучасних молодих поетів Влизько дав найдосконаліший доробок, а ті хиби, що йому закидалося (брак конкретних міських вражінь і рівноваги між конкретним та абстрактним), пояснюється молодістю поета, браком життьового досвіду. Влизько — типовий інтелігент і, можливо, ще перейде від пролетарської групи поетів до лівоінтеліґентської групи „Укр-Ліфу". (Він уже друкується в органі футуристів „Новій Генерації"). Це вже спостережено критикою, але зазначено: „Негативні сторони футуризму на нього впливають мало, а позитивні сторони, досягнення цієї школи, він уміло використовує на своєму шляху, даючи завжди оригінальний і сміливий вислів, користуючись незаялозеними формами ритму і композиційної будови віршу" (Ф. Якубовський).

Небезпека, яка загрожує Влизькові,— самазакоханість, манірність, літературщина. Це вже було йому зазначено: „Із низки початкуючих, як от Косяченко, Фальківський, серія „Плужан" та багатьох інших, Влизька позначає саме суто літературний напрямок його творчости. Якщо в „Блуднім сині" Г. Косяченко стоїть на межі між сповіддю і літературою, якщо Забіла, Шмігельський, Ведмицький пишуть „как бог на душу положит", Влизько є перш за все майстром, він завжди думає про засіб, панує ним, а це є не абияке досягнення" (О. Полторацький). Тільки тут є і певна небезпека — фетишизації, обоження засобу, надання йому переваги над змістом. Поезія не є роблення хороших речей, вона не ремісництво, а таки поезія, про що якраз забувають футуристи, до яких останнім часом наближаються поети типу Влизька і критики типу Полторацького.

Другий молодий поет, Гаско, також виявляє тенденції до переходу від пролетпоезії до футуризму.

У нього є прекрасні вірші з мотивами імперіялістичної війни та боротьби запільного галицького комсомолу.

Дмитро Гордієнко почав з „радянізації" природи: в нього навіть вітер — і той комсомоля. Є в нього нові, свої слова: „хмарінь" „Дні вагань давно о д д а л е н і л и". З Гордієнка поет образний перед усім. У нього котяться „одкатами тумани", „Вітри степами отаманять" (підкреслено сліпу стихійність бандитизму). Гордієнко проходить нині сувору школу наслідування клясичних віршових форм: пише октави. Це дасть йому певну технічну вправність, бо не можна припустити, щоб комсомольський поет захопився неоклясикою як певним ідейним напрямком. Почав писати і прозою („Зелений Флігель"). Книжка робітничої тематики „Поламані люди" — крок вперед.

Юхим Дубков — поет думки. В нього панують міські мотиви й ритми. Збірочка „На варті" виявляє вплив символістичної маніри письма, яку автор поволі переборює. Одним з найкращих віршів у збірці є поезія „На смерть Леніна". Дубкову закидалося надмірне захоплювання алітераціями та абстракціями, стислою до незрозумілости філософією, що надає його поезіям дідактичности.

Нова книжка поезій Масенка „Південне море" несподівано свідчить про вплив неоклясичної поетики на молодняківців. Але цей вплив покищо не йде далі формального засвоєння версифікаційної техніки: тематика Масенка цілком нова й зовсім інша од зерово-драйхмарівської; вона суто молодняківська. Цікава в цій збірці її антитетичність: каже Масенко, приміром, про замок Радзивіла, що він стоїть за кордоном радянської Білоруси на загарбаній землі поблизу столиці Менську, стоїть, як і віки стояв, і поетові шкода, що одважний Ворошілов не встиг дістати радзивілівський замок месницькою рукою. А потім у поезії „Будинок промисловости" мова йде про інший замок — замок єдности і праці.

Так само в поезії, присвяченій Косинці („Лірика моря"), Масенко ніби відповідає на чиюсь націоналістичну мрію про жовто-блакитний корабель „Гамалія", який через Босфор вріжиться в червоні хвилі морські біля берегів радянської землі:

Комусь іще тоска ночей,
Комусь душа болі є...
Червоних хвиль не розсіче
Блакитний „Гамалія".

Мрії про „велику націю" розвіялись димом з тих заводів, що виникають над колишнім Диким Полем. З морських глибин встає червона крицева Україна. Марні надії ворогів пролетаріяту щодо створення жовто-блакитної імперіялістичної України „великої морської нації". Марні тому, що морські хвилі розрізають кораблі „нових вікінгів": не крейсер „Гамалія", а крейсер „Червона

Україна"— його клясова антитеза охороняє береги радянських республік:

На диких грудях тріскою віки,
І нові вікінги встають з морської піни.
Товариші мої, недавні пастухи –
Матроси крейсера „Червона Україна".

Неоклясичним ладом Масенко висловлює цілком нові думки: про пляновий початок, про добу великих робіт на Білорусі, якої комсомол має висушити три мільйони десятин болота, зробити його родючою нивою. Типова неоклясична маніра використовується від Масенка у зовсім новий спосіб:

Чи пам'ятаєш ти...
Веселим юнаком
В далеких степових Глодосах
Все заставляв мене боротися з Саньком
І падати в траву
На теплу росу.

Це „Лист до брата", що пішов проти країни рад, зробився ренегатом, станув по другий бік барикади, але поет ще сподівається повернути його додому. Треба занотувати цей процес захоплення неоклясичним стилем від комсомольських поетів: ми не віримо, що стиль така безневинна річ, що вона не може прищепити разом з формою і непевної ідеології. Новий зміст потребує нової форми. Але вправи молодих поетів в неоклясичній формі треба розглядати як добу учеництва, як лябораторні спроби, які дадуть певну майстерну довершеність для дальшої праці над художнім словом.

Нині молодняківці кажуть про групу своїх наймолодших поетів, які приєднуються до лав перших фундаторів українського літературного комсомолу. Це четверо: І. Бойко, С. Голованівський, І. Гончаренко, Є. Фомін.

Гончаренко друкується вже не перший рік і почав він як поет суто селянський. В його піснях про комсомольські дні, в дитячих його спогадах минулі бої за волю єднаються з образом батька - повстанця. Це в українську поезію приходить нове покоління, діти тих, що полягли в боях за радянську владу. І цікаво, що перші бруньки їхньої творчости стверджують найкращі літературні традиції радянської поезії. Гончаренко присвятив Чумакові та Блакитному дві поезії, що ніби є живим зв'язком літературних поколінь:

Запитав семафора гудок,
Щоб хвилину спочити на станції —
Закричав і замовк
Після праці.
Мати тут молодого колись
Василя Чумака виряджала... („Ічня").

На цвинтарі трава,
Росте, буя, а сонце свіжі роси,
Дощеві роси солодко спива,
Спива, висушує чиїсь гарячі сльози.
Од радости, від того, що росте,
Й когось нема між нами — в дні прекрасні...
Цвітуть степи і далина цвіте,
Заводами замріяна і щасна.
Удари серця й молота,
Крешіть.

Молодняцька критика підкреслює „селянський монізм" Гончаренка, вплив на його легкий, дзвінкий вірш поезії Сосюри, але звертає увагу, що цей вплив „не набирає загрозливого характеру". Гончаренко підходить уже і до міської тематики в останньому циклі своїх поезій.

Євген Фомін належить до поетів, зроджених журналом і групою „Молодняк". Вплив Єсеніна на Фоміна, як і вплив Сосюри на Голованівського, був тільки формальний, так би мовити, технічний. Але молодняківська критика не може сховати того факту, що, крім суто формального впливу, не було б у Фоміна і деяких єсенінських ноток в настроях. В кожнім разі ще передчасно так голобельно засуджувати молодого поета, як це зробили критики з „Нової Генерації".

Сава Голованівський та Іван Бойко в характеристиці власної молодняківської критики мають більше хиб, ніж художніх добутків. У передмові до книжечки поезій Голованівського „Одверто" визначається ту „впливологію" та ще влизьківського типу „шиллеризм". Що властиве особисто Голованівському, то це нахил до сюжетної поезії з побутово-революційною тематикою („Балада про комбата"). Тяжко щось більше сказати про молодих чи власне наймолодших молодняківських поетів. Хіба що треба підкреслити здорову і, може, навіть безоглядну молодняківську самокритику, якої можна повчитися і представникам старого літературного покоління. А це найкраща запорука того, що все дійсно талановите розвинеться, не зіпсується, перемігши і ворожі впливи, і кризу зростання. Молодняцька критика стоїть на здорових засадах: „В оцінці роботи молоді (чому тільки молоді?) завжди корисніш більше й частіше підкреслювати хиби її, аніж вихваляти досягнення" (І. Райд. „Чотири наймолодші", „Молодняк", травень, 1929).

Ю. Олекса Кундзіч після перших спроб збірочки „Червоною дорогою", ще слабенької, дав „Село Вовче", що має шість оповідань з селянською тематикою (організація колективу, землевлаштування) і відбиває диференціяцію села, боротьбу незаможництва на чолі з комсомольцями проти староття й куркульні. Це небезпечна тема, але молодий автор уникає агітки, динамічно розгортає дію, а головне — зацікавлює читача. Клясові контрасти подано нетрафаретно, накреслено проблеми, дано сильний емоційний

малюнок. Закидалося йому некультурність фрази, описовість, зловживання методою ретардації (затримки дії), схематизм, примітивізм сюжету, увірвані діялоги.

Нова збірка „В ущелинах республіки“ теж не вільна від штампів, ще не геть позбавлена схематизму агітки, але виявляє спостережливість і вміння психологічного малюнку. Кундзіч, як і всі молоді автори, ще не вміє себе обмежувати, скорочувати, не гаразд оволодів технікою новелі, цього найтяжчого прозового ґатунку, і це зрозуміло, бо й старіші письменники, досвідченіші, не вільні від таких хиб. Бракує Кундзічеві життьового досвіду в зображенні психології різних верств суспільства і розгортанні та закінченні сюжету, але дві цінні риси йому вже визнано — темперамент, дужу емоцію та хист спостереження. Небезпека манірности йому загрожує, як і всім молодим письменникам,— це власне спокуса ворожої кляси, яка загрожує пролетарським письменникам загалом. Вже дехто силкується збити Кундзіча на шлях американської новелі типу Генрі, заразити хибами попутницької літератури: „Частина молодих письменників вдається до бездушного і беззмістовного генрізму, нещадно його вульґаризуючи, заміняючи побут ультраавантурним сюжетом, комбінацією анекдот, дотепних або й недотепних вигадок автора (останні оповідання С. Жигалка); частина, навпаки, захоплюється психологізмом, подає вимучені неприродні схеми замість реальних типів неврастенічних дегенератів, знижується до дешевенької „достоєвщини“ з карної хроніки („Темної ночі“ Брасюка). Остання категорія безпосередньо межує з літературщиною стопроцентної богеми, репрезентованої ідеологами міщанського нігілізму, і культом нового „Героя нашого часу“, самозакоханого бульварного лева, який скептично заперечує все, що не дає безпосереднього задоволення егоїстичних, часто просто біологічних потреб (оповідання Борзяка). „В одміну від попутників,— каже Б. Коваленко,— Кундзіч однаково вміло зарисовує як окремі типи, так і загальний кольорит сільського життя; село в нього позбавлено екзотики, звірства і тваринної тупости, якої чимало в творах Косинки, немає й стилізації під „українське Мехіко“ на зразок „Штабу смерти“ Шкурупія“.

Останні твори Кундзіча — роман „Де-факто“ і новеля „Іней“ (невже Кундзіч не знає українського слова „паморозь“?)... Роман не вдався авторові і виявив саме нахил до манірности. Завдання показалося затяжке, спроба вийшла передчасна. Так само і новеля повна властивих Кундзічеві зривів, а все таки він значно виріс, рівняючи до книжечки „Село Вовче“. Психологізм у Кундзіча оголює в людині соціяльне й біологичне. Вплив бурж. літератури і міщанського оточення та брак життьового досвіду позначаються в Кундзіча ясно і шкодять йому й досі.

В. Кузьміч почав друкуватися 1925 року, даючи теми з доби військового комунізму (дві новелі: „Наталева круча“, „Наган“).

Основна його хиба є стилістична невиразність. Помішання сантиментальної романтики і психологізму з авантурним сюжетом, трюковою новелею. Регардація в Кузьміча набирає розмірів великого лиха: він неможливо розтягає твір, затримує дію на шкоду цілості. Властивість Кузьміча хороша — брак сільської тематики, що, безперечно, цінне в нашій селянській літературі. Нове поширення теми, хоч і з деякою екзотичністю, органічний неудаваний мажор і почуття перспективи — це все добрі якості Кузьміча.

У нас і в премійованих на конкурсах творах трапляються такі „штампи", як ґвалтування чи замах на це (в Епіка[1]). Бранзе Кузьміч щасливо там уникає, але що найстрашніше в нього, то це його українська мова. „Італійка з Маджента" цікава розгортанням дії, але наскрізь штучна. Штучна не тільки мова у Кузьміча, в нього взагалі багато штучности, накопичень у будові сюжетів і в епізодах, у мотивації, поєднання натуралізму з психологізмом та романтикою і авантурною манірою. Багато загалом недбальства в обробці цінного, цікавого матеріялу. Всі ці хиби Кузьміча є хиби молодости, недосвідченности, а не хиби органічні. Йому треба навчитися креслити свої твори, чого нині не має сили. Нова збірка новель „Хао - Жень" починається з Кузьмічевої екзотики (китайської), що подано в пляні авантурної новелі. Так само „Люди зимного моря". Тут вражає теж необробленість, але помітніше стає особливість Кузьміча: його розмах, що ніби виносить його за межі українського художнього слова.

Роман „Авіо - Спіралі" — передчасно надрукований сировий матеріял. Недбальство автора доходить останніх меж, але вражає його природна сила і цілком нова тема. З Кузьміча обіцяє виробитися цікавий письменник індустрії, співець наших днів великої відбудови, але не казенний, не в рожевих окулярах, а такий, що все бачить, нічого не ховає і водночас показує реально, перспективно, без „гіперкритики" наші будні. Цей молодий автор починає бути захоплююче цікавий, якби не оті його хиби — розтягненість, перевантаженість сюжету зайвими подробицями,

---

[1]) Цікаво, що про книжку Епіка „Без ґрунту" шла мова на культактиві профспілок. В своїй доповіді т. Рабічев казав: „Вийшла книжка одного українського письменника, премійована на конкурсі ДВУ. З кількох заводських читацьких гуртків, з кількох районних книгозбірень робітничих околиць столиці поступили протести, що мовляв, книжку премійовано не по заслузі" („Пролетар", № 285 від 8 грудня 1928 р.). Цікаво те, що молодий письменник охоче пішов на суд робітничого читача. В столиці відбулося ціла низка літературних судів над книжкою Епіка з участю самого автора, який запевняв своїх читачів, що в новому виданні він виправить вказані йому помилки. Епікові закидалося зайвий мелодраматизм, розтягненість, блідість постатей. Тема велика, питання порушене важливе, але виконання читачів не задовольняло. Пролетарський письменник охоче береться виправити свій твір під впливом робітничого читача. Цей приклад можна тільки вітати. Подібне було і з повістю Кириленка „Кучеряві дні". Стаття Епіка в „Вечірньому Радіо" з вихватками проти критики нічого не додає цікавого до творчого обличчя письменника і тільки характеризує його як людину. „Облога" — самовизначення в напрямі психологічного реалізму.

довгими вступами, манівцями, невдалими претенсіями дати „ефектні і „пікантні" ситуації. Це та ще лексика Кузьмічева зраджує якесь міщанське оточення, що потужно (і, очевидно, позасвідомо) впливає на нього. „Романтика" Кузьмича без фантастики — це власне героїка документально-реалістична.

Швидко росте, мужніє Леонід Первомайський. Перша його книжечка „Комса" — невдало оброблена тема про політику партії, тема психологічних ситуацій і настроїв. Взято комсомольський побут містечковий і сільський. Вже тут мова Первомайського емоційна, настрої виявлено живо й соковито. Визнано йому було також оволодіння діялогом та описом, але не дуже чітке малювання портрета. Первомайський у „Комсі" ставляє певну проблему (безробіття), але не зміг з нею впоратися.

Друга збірка „День новий" — новелі з побуту маломістечкових злиднів єврейського ґето — досить схематичні, але така річ, як „Парасолька Пінхуса Моті", хоч і не позбавлена хиб, є вже певний здобуток. Штучности багато й тут. Третя книжка „Земля обітована" — повість на значну тему: батьки — діти, на тлі того самого побуту. Закидалося авторові патріярхальність образу матері-страдниці. Але його Етель є цілком жива постать, і, щоб кидати докори письменникові, треба краще знати побут єврейського ґета.

Властива Первомайському урочиста епічність, зафарблена ліризмом і часом публіцистикою. Заприкмічено в його зриви в „достоєвщину", — це данина занепадній течії, але в цілому письменник-юнак росте до справжнього здорового реалізму: в цьому переконує останній підсумок його творчости — книжка „Плями на сонці" — проблемна річ: вплив міщанства на хистку частину провінціяльного комсомолу. Натуралізм і перевантаження побутовими описами дещо надолужується соціяльною проблемністю. Книжка поезій „Терпкі яблука" трохи наївна, але свіжа, бойова, бадьора.

Л. Смілянський у першій своїй книзі „Нові оселі" появив сухувате, безбарвне письмо, хоч і не позбавлене гумору. Цінне в нього — нова тематика, робітнича. Це й заслуговує на відзначення. Чи здобудеться автор на соковитіші малюнки — покаже майбутнє. Наші молоді письменники бгають часом матеріял повісті у вузькі рямці новелі. Це наслідок недосвідченості. Таке було і в Микитенка („Брати"), таке є і в Смілянського. Він спостерігає цікаві явища в робітничому побуті і сумлінно їх занотовує. Не стає ще художньої синтези, яку дає Микитенко.

Олесь Донченко почав збірочкою „Червона писанка", а потім з поезії перейшов на прозу. Вже в його поезіях був цикль пейзажний „Сільські акварелі", не погано зроблені, але з претенсійними образами, з отим „гурманством" словесним, відгуком Чупринчиних „Дзеньок-бреньок". Книжечка „Сурми" подає малюнки комсомольських буднів маломістечкових.

Тут Донченко ставляє статеву проблему: кандидат партії Сергій та бандит Ян, що зґвалтував комсомолку Олю. Авторові закидалося: брак позитивних типів витриманих комсомольців на тлі сіреньких буднів провінції. Але визнано, що, не вважаючи на хиби, Донченко має художній смак та ритмічну витриманість, просто і вправно подає психологію своїх персонажів. Нині він переходить до більших полотнищ („Золотий павучок"). Спробував свої сили Донченко і в драматургії („Комсомольська глушина"). Тут та ж хиба: точиться на Подільському селі боротьба з контр-революцією, з попівським кублом, і комсомольський осередок в цій боротьбі не бере жаднсї участи, а тільки галасує та пиячить. Визнано авторові і суто технічні хиби в будові п'єси — незнання законів драматургії. В кожнім разі, з Донченка росте цікавий і, безперечно, талановитий белетрист.

III. Молодняцька література має і своїх гумористів, що з них треба відзначити Вухналя; його комсомолець Гуска — яскравий тип сільського бешкетника, ніби просто вихоплений із життя. Гумор Вухналя має певну ідейну настановку. Його завжди скеровано на викриття хиб: Вухналь не женеться за дешевими лаврами легеньких ефектів, не розраховує на утробний сміх своєї авдиторії, а головне — не приперчує своїх дотепів отим сальцем, що без нього мало хто обходиться з гумористів. Викриваючи різні хиби нашого побуту, Вухналь уміє подати їх у перспективі і поруч з пригодами Гуски вказує й на позитивні типи сучасного комсомолу.

IV. Комсомольська критика почалася з обґрунтування самої ідеї молодняцької літератури. Момот молодий комсомольський критик, зібрав книжечку своїх статтей „Літературний комсомол". В першій програмовій статті Момот розповідає, як зароджувалася література нового покоління: „Може, ти пригадуєш, дорогий читачу, останню сторінку газети „Селянська правда"... Мені пощастило схоронити окремі екземпляри цієї першої друкованої ластівки „Молоде село", такої дорогої і цінної для тодішньої роботи комсомолу. Грубий папір та невиразний, розпливчастий шрифт, сіренький вигляд і якийсь розхристаний зміст: коротенькі дописи, заклики до різних кампаній, а поруч вірші, оповідання, статті... „Молоде село" було тільки першим етапом на шляху літературного комсомолу... Тут містив не тільки Грицько Епік свої „Думи про червоне козацтво", але ми прочитали вперше й оригінальні, глибоко емоціональні (саме комсомольські) поезії Павла Усенка... От знову (який раз) перечитуєш „КСМ" — і замислюєшся: яку чудову й знаменну комсомольську епоху вкладено в оцю прекрасну збірочку". Момот переказує історію розвою комсомольської преси і появи перших письменників-комсомольців. Доводиться боротися комсомольському критикові з представниками літературної молоді ворожих нам соціяльних прошарувань: „Що спільного поміж комсомольцем - письменником і цим молодим

„українським" поетом (мова йде про Марка Антіоха, молодого поета, сина відомого модерніста Миколи Вороного і автора клерикальних поезій — В. К.). І які, врешті, можуть бути спільні шляхи, коли для одного цей шлях простилається до світової революції, а другого тягне „на господній голос", його шлях — „розвертий небосхил".

В статті „Літературний комсомол" Момот боронить саму ідею молодняцької літератури. В статтях „Літературні будні" та „Яким шляхом" Момот відмежовується, як представник нового покоління, від занепадних літературних груп і течій. В статті „Пульс епохи" починається наступ на лівоінтелігентські літературні позиції. Книжечка кінчається маніфестом літературної організації „Молодняк".

Характеристичною властивістю Момота є надзвичайна скупість, обережне поводження з словом. Мало хто з сучасних письменників-комсомольців так сумлінно ставиться до кожного свого слова і так обсолютно не квапиться друкуватися. Це ознака великої культурности, самопошани і почуття власної гідности. Молоде покоління не хоче бути нічиїми підголосками, старанно випрацьовує своє власне творче „я". Особливо це було помітно на прекрасному виступі т. Момота підчас літературної дискусії в журналі „Молодняк" і особливо в клюбі Блакитного.

Тов. Б. Коваленко появив велику продукцію, має збірку своїх статтей і міг би зібрати ще на одну чи дві збірки. В умовах київського оточення критикові-комсомольцеві доводилося бути ніби в стані постійної облоги. Це створило настрій бойової готовности, і як найкраща форма оборони є напад, то Коваленко в усіх своїх статтях іде боєм проти ворогів пролетарської літератури загалом і комсомольської особливо.

„Організацію комсомольської літератури на Україні розпочато лише наприкінці 1926 року, при чому безпосереднім приводом для цього спричинилася загальна занепадницька ситуація в пролетарській литературі. З легкої руки М. Хвильового всіх початкуючих письменників, за винятком тих, що пішли до „Вільної Академії Пролетарської Літератури", було оголошено за „графоманів", „писарів", було припечатано „найчемнішими епітетами", на які здібна лише „европейська" мова новоявленого ідеолога „Академії", було позбавлено права на літературне існування. Літературна дискусія спричинилася до того, що центральна харківська група об'єднання пролетарських письменників „Гарт" самозліквідувалася, лишилися периферійні осередки з молодих письменників, у великій частині комсомольських..."

Переказавши далі історію боротьби цієї групи письменників-комсомольців з групою „Вапліте" і почасти з „Плугом" про утворення окремої групи „Молодняк", Коваленко характеризує її так: „Революційна молодь, що зараз виступає на літературній ділянці, мало зазнала або й зовсім не зазнала на собі психологічних

впливів гнітючої реакції царських часів, вдача теперішнього молодого письменника формувалася в умовах безпосередньої боротьби... Всі ці складові чинники і зформували бадьору, життєрадісну, вольову психіку комсомольського письменника, протилежну пасеїстичному світовідчуванню розмагніченого інтеліґента-мелянхоліка... Саме комсомольському письменникові органічна є комсомольська тематика, як і Сенченкові в силу його соціяльної природи органічна тематика міщанська і напрочуд тонке відчування психології халуя. Комсомольська тематика не є вузька й обмежена, як це здається деяким теоретикам, бо богате й різнобарвне життя та інтереси революційної молоді, неосяжно широкі ідейні психологічні обрії, і лише вузькоглядні індивідуалісти, „непогребенные" нашої доби, не можуть їх відчути і побачити... Але завдання молодого письменника зовсім не обмежується специфічно комсомольською тематикою, ми не розуміємо, чому саме комсомольцеві не можна писати і про загальні життьові явища, звичайно, по-своєму на них реаґуючи, переламлюючи їх через призму своєрідного комсомольського світовідчування" (стаття „Комсомольський літературний рух на Україні". „Літературна Газета", № 1, 1927).

В іншій статті — „Робота і перспективи літературного комсомолу" — Коваленко писав: „Росте бойова, перейнята клясовою свідомістю комсомольська критика: Момот — Клоччя, Кундзіч — Ладен. Вона викриває літературну гнилизну всякого ґатунку, дружніми порадами допомагає зрости правдивим шляхом тим, хто щиро хоче наблизитися до революції, а головне усвідомляє шляхи й перспективи наймолодшої ґенерації письменників соціяльної революції. Комсомольська література, не зважаючи на свою молодість, має своїх незабутніх, які життя віддали революції й загинули в бою або від тяжкої роботи... Поет молодого пориву, замріяний романтик і непохитний запільник, комунар В. Чумак, вогневими словами завше скликатиме молоде й чесне покоління на бій за соціяльну революцію... Хай його юнацьке завзяття й уперта воля до боротьби буде завше ознакою комсомольської літератури і її славетним бойовим прапором".

В низці статтей Коваленко в поточній комсомольській пресі мобілізує увагу свого читача довкола нової літератури („Знову до праці", „Молодий більшовик", № 80, 1926. „Про наше оповідання", № 19, 1926 і т. д.). Дальший крок комсомольської критики — перегляд сучасного літературного активу з погляду завдань нового літературного покоління. Тут Коваленко ставляє питання про тематику, сюжети й стиль пролетарської літератури, але мусить також і далі провадити бойову критичну роботу. Тов. Щупак оцінює значіння критичної праці Коваленка: „Що Коваленко в своєму молодому запалі робив раз-у-раз помилки, це безперечно. За одні помилки треба його критикувати (очевидно, в розумінні ганити — В. К.), а інше можна йому й пробачити, бо він

вперто над собою працює, і цього не можна не відзначити. Він має друковану книжку „В боротьбі за пролетарську літературу". В цьому творі Коваленко виявляє себе вже як критик, дарма що його статті є памфлети.

Викриваючи занепадників, борючись і з буржуазною критикою, і з псевдомарксизмом, т. Коваленко вдається не до загальників, а натомість аналізу літературні факти, хоч, нічого правди ховати, часом через памфлетний характер цих статей його аналіза поверхова, а висновки — не досить обґрунтовані і через те тенденційні". Далі т. Щупак визнає, що пізніші статті Коваленка вже позбавлені цих хиб. Але сам т. Щупак несподівано висуває спірне питання про Михайличенка і Чумака, заперечуючи їхню ролю як фундаторів пролетарської літератури. Пролетарська література є процес, який на Україні зв'язаний з цими іменнями. Інша річ щодо впливів старої літератури на цих письменників.

Не вистачає місця спинитися на розвої радянської критики взагалі. Тов. Щупак зробив це в своїй статті „Українська марксівська критика" („Життя й Революція", кн. VI). Наведу тільки один уступ з цієї статті, де дається кваліфікація активу сучасної критики: „Відомо, що саме після дискусії т. Якубський перейшов до марксівської методи в критиці. Підчас самої дискусії беруться до марксівської студії Савченко і Загул. У цей період, здається, починає в марксівському дусі працювати Доленґо. Чи не загострена літературна боротьба саме спричинилася й до того, що т. Хвиля взявся за критичне перо і що т. Юринець скерував свої наукові студії в бік літератури... Пишуть марксівську критику і Степовий, і Десняк, і Лакіза. З'являються чимало попутників марксизму (Якубовський, Державін, Полторацький); одно слово — це, безперечно, епоха формування марксівських сил у критиці".

V. Наявність нового літературного покоління свідчить про зрілість радянської літератури, про неминучість цілковитої асиміляції проміжних клясових прошарувань у літературі пролетарській. Бойовий авангард радянської літератури — пролетарські письменники — нині мають резерви в комсомольській літературі. Це спричинилося до того, що клясова боротьба в літературі набуває особливих форм і виникає питання про консолідацію всіх живих творчих сил нової літератури. Боротьба пролетарської літератури за гегемонію стає на порядку денному як проблема першої черги.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ОРГАНІЗОВАНИЙ ПИСЬМЕННИК І ОРГАНІЗОВАНИЙ ЧИТАЧ

І. Літературні об'єднання УСРР. Огляд історії гуртування радянських письменників: „Музагет", „Аспанфут", „Комункульт", „Бумеранг", „Плуг", „Гарт", „ВУАПП", „Пролеткульт", „Аппи", „Вапліте", „ВУСПП", „Молодняк".— ІІ. Радянська художня преса (загальний огляд). Український фейлетон. Кость Котко. Остап Вишня, Іона Вочревісущий, Лісовий, Чечвянський, Антоша Ко.— ІІІ. Радянський читач. Бібліотечна мережа. Новий етап у розвитку української радянської книжки.— IV. Висновки

І. Перша група, що виникла підчас перебування радянської владі в Києві, були символісти. Це так званий „Музагет". Тут були Загул, Терещенко, Савченко, Тичина, Галина Журба, Михайло Жук; бував тут часом і Михайличенко. Журба поїхала з білополяками, інші письменники залишилися працювати в умовах радянської державности і швидко цілком зліквідували свої символістичні симпатії. Властива жовтнева література набирає певних організаційних форм, почавши з групи „Боротьба" (альманахи: „Червоний Вінок" і „Зшитки Боротьби"), групи „Гроно", групи „Жовтень", організаційне зростання іде в напрямі клясової кристалізації в трьох основних формах: спілка селянських письменників „Плуг", спілка пролетарських письменників „Гарт" і ліво-інтеліґентська група асоціяції панфутуристів „Аспанфут".

Спілка селянських письменників „Плуг" стає широкою масовою організацією, утворює аґітбелетристику („Бібліотека селянина"— до півсотні назов) і аґітпоезію, підпорядковуючи селянську ідеологію пролетарському місту, ширячи ідеї Жовтня через свої периферійні філії та літературні студії. Року 1927 відбувся IV ювілейний з'їзд плужан (п'ятиріччя існування організації). Вітаючи з'їзд, народній комісар освіти т. Скрипник сказав: „Я дуже радий, що виступаю перед творцями нової нашої літератури. Досі я такої нагоди не мав і тому хочу поділитися з вами кількома думками. Ми не повинні забувати, що творення української радянської літератури є одна з складових частин цілого соціяльно-культурного процесу в Радянській Україні, процесу, скерованого на

притягнення до участи в будівництві соціялізму широких мас робітництва і трудового селянства. Серед творців радянської літератури у нас не останнє місце посідають і революційно-селянські письменники, які своєю творчістю сприяють втягненню до соціялістичного культурного будівництва мільйонів селян.

Останнім часом ми бачимо, що українська художня література стає тереном, де йде герць суспільних сил. Український художній твір став пунктом боротьби різних угруповань. І наші пролетарські літературні організації, в тому числі „Плуг", повинні шляхом довгої і впертої праці прагнути вийти з цієї боротьби переможцями. Ми не визнаємо монополії за якоюсь однією літературною організацією у творенні нової української літератури, але, звичайно, партія і радянська влада завжди допомагатимуть у тому, щоб у творенні нашої літератури перед вели наші ж літературні сили. Нам потрібне братерське співробітництво на ниві української радянської[1]) літератури всіх пролетарських літературних організацій, у тому числі і революційно-селянських письменників. Жадної гризні й ворожнечі не повинно бути. Спільними силами всіх радянських письменників маємо утворити високохудожню та ідеологічно витриману нову літературу.

Перед нашими літературними організаціями нині на ввесь зріст стало таке важливе завдання, як підвищення власної кваліфікації. Кваліфікуватися, безумовно, треба, використовуючи всі надбання літератури. Але кваліфікуватися не значить відірватися від маси, не значить, що письменник повинен замкнутися в своїй кімнаті й не мати нічого спільного, не цікавитися всім життям, що навколо його буяє. Письменник повинен відчувати пульс творчого процесу мільйонних мас робітництва і селянства й у цьому процесі взять участь як активний чинник цілої радянської громади".

Слова наркома освіти про відрив від маси є наслідком того, що сталося в межічасі від створення спілки пролетарських письменників „Гарт" і організації групи „Вапліте" („Вільна Академія Пролетарської Літератури"). Гартованці на чолі з Василем Елланом високо тримали прапор пролетарської літератури, але всередині „Гарту" відбувалася боротьба, яка після смерти Еллана скінчилася перемогою занепадницької течії на чолі з Хвильовим, Досвітнім та Яловим. Цю групу за її ухили в бік націоналізму партія засудила, але організація від них створена, „Вапліте", залишилась, хоч і ціною виключення трьох. Спілка пролетарських письменників „Гарт" у першу добу своєї діяльности з'єднала кращі сили жовтневої літератури першої і другої фаланги (Еллан, Сосюра, Хвильовий, потім увійшов і Тичина). „Гарт" улаштовував свої виступи по заводах Харкова, утворив філію в Києві, починав зав'язувати зносини з Донбасом. Тимчасом у Києві розвинула акцію

[1]) Див. стор. 216 цієї книги.

група панфутуристів з Семенком на чолі, що проголосила „смерть мистецтву". В протилежність їй почали гуртуватися в Києві літерати й поети — прихильники старого класичного канона. В київських умовах, де залишалися великі кадри української інтеліґенції, перемогла назадницька течія неоклясиків, і футуристи переїхали до Харкова, утворивши „Комункульт" і віддавши Київ переможцям-неоклясикам, які з подихом непу цілком оговталися й пішли в наступ на харківських письменників. Місячник „Червоний Шлях" (що його тоді редагувала колегія в складі Ялового, Хвильового й інших на чолі з наркомом освіти Шумським), що гостинно віддав свої шпальти київським групам, спричинився до дезорганізації лав жовтневої літератури. Переможний похід неоклясиків вплинув і на деякі харківські літературні кола, спричинився й тут до занепаду „Гарту" і загибелі цієї оргонізаційної форми [1]).

Літературне життя набирає інтенсивности, бурхливости. Полеміка „Плугу" й „Гарту", „Плугу" й „Вапліте" (в особах Пилипенка й Хвильового) виявила два ухили жовтневих літературних угруповань: червоне просвітянство, якому загрожує куркульська стихія на селі, і „европеїзм" під гаслом мистецького самовдосконалення і безпосереднього зв'язку з Европою, обминаючи „московські задрипанки". Угодовська літературна тактика журналів „Червоний Шлях" та „Життя й Революція", що криво зрозуміли принципи втягання кращих сил української кваліфікованої інтеліґенції до творчої культурної праці, яко цілковите віддання цим кращим силам керівництва журалами, спричинилася до зменшення марксівського впливу цих журналів, особливо в галузі бібліографії та літературознавства.

Вплив дрібнобуржуазних верств радянського міста (недобитки українського націоналізму) і куркулячих верств українського села (перебільшений масовізм „Плугу", що йому партія запропонувала скоротити свої периферійні філії; нині їх зовсім немає) зле позначився на цій літературній дійсності. Позначилося загострення люмпенських занепадних настроїв у радянській літературі.

Але наш час не терпить занепадництва і на літературну ділянку надсилає нові, свіжі сили — комсомольських письменників, які організовують групу „Молодняк", що на його чолі стоїть талановитий поет Павло Усенко, а тепер довкола нього згуртувалося ще кілька надійних поетів, белетристів і критиків-комсомольців (див. хрестоматію „Барвінковий Цвіт"). Зрада жовтневих традицій, якої допустилися „ваплітовці", утворила неможливе становище на літературному фронті. Группа пролетарських письменників виявила ініціятиву в справі скликання з'їзду, який відбувся в січні 1928 р. (див. стенографічний звіт І Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників).

---

[1]) Див. „Літературна дискусія", стор. 12.

На з'їзді утворено нову спілку пролетарських письменників всеукраїнського значіння — „ВУСПП". Так од перших спроб харківського „Пролеткульту" різних груп російських пролетарських письменників на Україні („Ассоциация пролетарских писателей" — „АПП" по різних містах України, як місцеві філії „ВАПП'а" — „Всероссийская организация пролетарских писателей") прийшло до створення єдиної дійсно всеукраїнської організації пролетарських літературних сил без огляду на мову. Нині до „ВУСПП'у" належить група пролетарських письменників Донбасу „Забой" і увіходить група єврейських пролетарських письменників (Гофштайн, Фефер, Кіпніс та ін.).

Другий з'їзд ВУСПП'у відбувся в травні р. 1929 (26-го — 31-го). Тов. Хвиля зачитав привітання од ЦК КП(б)У.

Поступ і розгортання соціялістичного будівництва вимагає від пролетарської літератури: а) свідомости клясових завдань пролетаріяту, б) великої творчої ініціятиви, в) створення цінностей загальнолюдської культури, як одного з елементів знаряддя будівництва нового життя соціялістичного суспільства, г) правильного розуміння всіх проблем, не розв'язавши які, ми не збудуємо соціялізм на Україні, ґ) усвідомлення національного питання, особливо українського і, нарешті, глибокої марксистської критики й насамперед жорстокої самокритики без жадних хитань, без самозакохування, без самореклями, без усього того, що є вороже до пролетарської літератури й може її зводити на манівці загнивання, на манівці богеми.

Пролетарський письменник повинен бути громадянином нашої доби. Він повинен просякнутися розумінням історичних завдань пролетаріяту й усю працю свою віддати на службу соціялістичній революції. А це значить, що без боротьби нового з старим, без запеклої боротьби соціялістичного з капіталістичним, без нещадного розгрому решток капіталізму в нашій країні на всіх фронтах, в усіх закутках економіки та ідеології ми не збудуємо нового суспільства в нашій країні, ми не зорганізуємо світовий пролетаріят для остаточного розгрому світового капіталізму.

Ніде й ніколи пролетаріят не зможе перемогти, коли він ітиме шляхами угодовства з буржуазією, шляхами замазування клясових суперечностей у нашому суспільстві, шляхами відволікання розв'язки історичних боїв, що неминуче сьогодні стали на порядок денний. Коли це так, зрозуміле й те, що, розпочинаючи великі бої з ворожими силами за нову культуру, за нову літературу, як за знаряддя нової переможної сили, потрібно нам озброїтись як слід, потрібно нам все, що дала стара культура й що можна використати для будівництва, нового, скористати так, як цього не раз учив Ленін.

Боротьба за новий побут, за нові взаємини між людьми в пролетарському суспільстві, за культуру нової творчости доби повинна стати гаслом, що втілюється щодня в роботу наших передових загонів пролетарської культури. Ось чому ми повинні напружувати всіх сил, щоб пролетаріят України в усіх відтінках будівництва нової культури став гегемоном.

Боротьба проти небезпеки націоналізму є складова частина творчої позитивної роботи, що її повинна українська пролетарська література розгортати в будівництві соціялізму. Партія сказала своє слово. Тут потрібна творчість глибока, що не втрачає перспектив соціялізму. Збудувати соціялістичну Україну можна, лише нещадно б'ючи обидва націоналізми — великодержавний російський і український — і кожного з них однаково нещадно.

Українська пролетарська література — в братерській спілці з літературами інших національностей у перетворенні, в перебудові нашого суспільства відограє дійсно велику історичну ролю.

Хай живе пролетарська література! Хай живе всеукраїнська спілка пролетарських письменників!

Нарком Освіти т. М. О. Скрипник на з'їзді казав: „Одним із основних питань, що стоїть перед пролетарськими письменниками, є питання про т. зв. „попутників“ ... Нам треба навчитися відрізняти, хто з попутників наближається до нас, а хто відходить від нас. Це є велике й серйозне завдання. Його треба розв'язати з усією чутливістю й тактом“. Далі т. Скрипник визнов, що „ВУСПП об'єднує уже досить значні кадри, має солідні творчі досягнення, але за єдність пролетарської літератури треба ще довго боротися“. Гасла з'їзду — підвищення якости і соціялістичне змагання письменників та їхніх організацій.

На з'їзді відтворено блок ВУСПП'у з „Новою Ґенерацією“ проти антипролетарської літератури. Найбільше піднесення викликали виступи представників низки літературних угруповань радянських революційних письменників з пропозицією здійснити організацію Федерації радянських письменників (від „Молодняка“ — т. Усенко, від „Плугу“ — т. Пилипенко, від „Нової Ґенерації“ — т. Семенко, від „Західньої України“ — т. Ткачук, від нової письменницької організації (ще не оформленої) т. А. Любченко). На з'їзді були представники від російської пролетлітератури, (т. Сутирін та Селівановський), білоруської (т. П. Галовач і Барашка), грузинської (т. Беніто Буачідзе), татарської (т. Негматі), єврейської (т. Епштейн). Це був перший з'їзд в історії української літератури, це було таке широке інтернаціональне літературне представництво.

II. Нині кожна літорганізація має свої друковані органи. Осередком літературного життя в Києві є місячник: „Життя й Революція“, що об'єднує київський літературний актив. Група неокласиків бере участь у журналі, виправляючи свою лінію. Попутницька

літературна група „Марс“ (Майстерня революційного слова), що стояла на позиціях, дуже близьких до „Вапліте“, працювала уся в місячнику „Життя й Революція“. Група письменників Західньої України — „ЗУ“ — видала свого першого альманаха. Тут об'єднані письменники-галичани. Спілка „Західня Україна“ стоїть на ґрунті утворення пролетарської літератури і на Зах. Укр. і активно змагає до цього. Перехід молодих письменників на З. У. на позиції пролетарської літератури відбувається при активній участи спілки „З. У“. Заходами спілки починається розшарування і між старшим поколінням письменників на З. У.

Спілка „З. У.“ має в своєму складі відомих письменників (тепер тут Мелетій Кічура, автор збірок „Без керми“, „Tempi passat“, „На статті“ — 1928; Михайло Козоріс, що видав збірку „Дві сили“ і друкується по журналах. „По кам'яній стежці“, вміщене в „Гарті“ за рік 1927, № 6-7, нагороджено 2-ою премією на конкурсі НКО УСРР за 10-ліття Жовтня). З молодих — Атаманюк (остання збірка „Зажурені флоярі“), Загул — „Мотив“ та переклади, Ґжицький — „Муця“, Ґренджа-Донський — „Тернові квіти полонин“ ДВУ, 1928.

З наймолодших: М. Ірчан, Петро Козланюк, А. Турчинська, Ф. Малицький, Ю. Масляк, В. Ґжицький, І. Ткачук. На Західній Україні починається вже літературна боротьба. В боях за пролетарську літературу — Бобинський, Тудор, Масляк, Козланюк — всі вони члени спілки „З. У.“

На Радянській Україні з членів спілки перебувають: Загул, Атаманюк, Ґжицький, Бедзик, Ґідзинський, Шмигельський, Кічура, Козоріс, Гасько, Ткачук.

Письменники-комсомольці мають місячний орган „Молодняк“, ваплітовці — товстий журнал „Вапліте“[1]) і власне видавництво „ВУСПП“ — журнал „Гарт“, „Літературну Газету“ і журнал „Красное Слово“. Виходить місячник єврейською мовою „Проліт“. Плужани мають також місячний журнал „Плуг“. Футуристи видають місячник „Нова Ґенерація“.

Крім спеціяльно художніх видань, поточна українська преса віддає певне місце мистецьким і зокрема літературним справам. У цій пресі є свій кадр талановитих журналістів, що витворили особливу форму, новий художній жанр радянського фейлетона (див. стенографічний звіт ВУСПП'у: доклад т. Новицького про мистецтво фейлетону). Серед українських радянських фейлетоністів пише від початку радянської преси Кость Котко, що почав з художніх фейлетонів у журналі „Шляхи Мистецтва“. В газеті „Вісті“ широкого розголосу здобув найталановитіший сучасний фейлетоніст Остап Вишня, що про нього вже нині

[1]) Журнал і група „Вапліте“ ліквідувалися. Останнім часом утворено періодичне видання „Літературний Ярмарок“ за редакцією М. Хвильового — позагруповий альманах.

ходять різні леґенди по селах (є записані збирачами фольклору народні перекази про Остапа Вишню з Дніпропетровщини і з інших місць). Останнім часом з'явилися нові фейлетоністи: Іона Вочревісущий („Вісті"), Золотарьов („Комуніст"), Чечвянський і Антоша Ко (гумористичний журнал „Червоний Перець"). Сучасний фейлетон є двох розборів. Один бере установку на конкретні з'явища радянської дійсности, на різні болячки і спотворення, виявляючи, так би мовити, на гарячому вчинку певних осіб, установи, вказуючи різне зловживання тощо. Другий тип фейлетону не бере конкретного факту, а дає гумореску, загальник, шукає типового в побуті. Це, так би мовити, гоголівського типу гумор. До цього останнього типу належить Остап Вишня. Але й він останнім часом переходить на конкретні теми. Слава Остапа Вишні залежить од кебети відтворювати живі типи, від великого знання села і вміння промовити до нього і до широкої маси її мовою. Новий літературно-газетний жанр опрацьовує Л і с о в и й. Це так званий художній репортаж.

III. Відомий теоретик і літературний критик-марксист Франц Мерінґ писав: „Немає естетики для всіх часів. Усяка естетика, кожний естетичний присуд визначено історично. Завдання марксистської естетики зовсім не є будувати теоретичну систему естетики. Марксист підходить до проблеми естетики з погляду історичного матеріялізму. Проблема наукової естетики полягає в питанні про те, чи можна написати наукову історію естетичного почуття, його розвою та еволюції в людському суспільстві. Марксист шукатиме об'єктивного фактора суб'єктивного смаку в економіці. Він виходить з тої основної засади, що життьовий процес мистецтва визначено від засобу продукції. Історична естетика Мерінґа є виключно історія мистецтва й літератури. Це скасування придатної для всіх часів естетики, зведення естетики до історії естетичного почуття й смаку є не тільки передумовою застосування історико-матеріялістичної методи до історії літератури, але й дуже твердо визначає методу й зміст марксівської історії літератури. Воно змушує істотно поширити історію літератури, втягти в коло досліду не тільки поетів і літературні твори, але й нетворчих носіїв естетичного смаку — читачів, публіку.

Нове в методі історико-літературних дослідів Мерінґа є те, що він дає не тільки історію художнього процесу в житті поетів та історію літературних творів і форм, але також ще й і с т о р і ю ч и т а ч і в, публіки, цебто історію людей, узятих з боку їхнього художнього сприймання життя.

Кожне мистецтво кореніться в своїй добі, кожний справжній поет живе в своїй добі, кожне велике мистецтво живиться кров'ю серця великого колективу. Той, хто хоче зрозуміти поетів і літературу, повинен розуміти читачів, публіку, цебто людей, що живуть у певних історичних умовах, за певних соціяльно-політичних стосунків. Особа поета є річ історично-матеріялістичної

історіографії не сама по собі, а тільки в її впливі і дії на людей, на читачів, на публіку, іншими словами, в зв'язку з реальною людською історією.

Історико-літературні роботи Мерінга трактують літературу не з того боку, як її написано, а з погляду, як вона живе і жила і власне жила не в особах поетів, а в масах читачів, у публіці, цебто в історії кляс, націй, суспільства (з передмови Е. Цобеля до книжки Франца Мерінга „Мировая литература и пролетариат", Москва, 1924, ГИЗ).

Отже, проблема читача і його вивчення є завдання марксистського літературознавства. Нині вживається заходів спеціяльними організаціями бібліотечної мережі до вивчення радянського читача. На превеликий жаль, ця бібліотечна мережа, її діячі мають дуже мале відношення власне до української книжки. Досить сказати, що на з'їзді бібліотекарів України тези всіх доповідей видруковано українською мовою, а виголошувано їх мовою російською. Тим то доводиться звернути нині особливу увагу радянського суспільства на потребу студіювати власне читача української книжки. Перше слово вже сказав авангард організованого українського пролетаріяту: металісти. На всеукраїнській культнараді металістів підчас обговорення організації клюбного будівництва зазначено брак української літератури по бібліотеках. У звіті про цю нараду газета „Комуніст" писала: „Що сказали металісти про українізацію":

„На місцях у клюбних книгозбірнях надзвичайно мало української літератури, українські журнали й газети робітники передплачують одиницями; наприклад, енакіївський завод, де працює 5.000 робітників, передплачує тільки 46 українських газет... Майже всі робітники місць зазначали одноголосно, що в клюбних книгозбірнях не більше 2—3% української літератури, але й та далеко не відповідає вимогам читача.

— Белетристики давайте нам,— говорили промовці,— бо на ній легше українізуватися".

Не краще стоїть справа і з іншими профспілками. Отже тут ще багато роботи нашим культробітникам, бо попит пролетаріяту вже занотовано, його вимога вже відома. Крім профсоюзів з їхніми робітничими клюбами, є ще величезна мережа сельбудів та студентських і шкільних бібліотек. Вивчення цього читача також стає тепер на черзі. Але найцікавіше — дослідження робітничого читача. Відбулися конференції робітників-читачів міста Харкова. Масовий робселькорівський рух створює нові кадри читачів, що повсякчас надходять до споживання літератури, і треба визнати, що перед загрозою цієї навали робітничо-селянського читача сучасна наша літературна дійсність може виявити свою цілковиту непідготованість. Уже зазначалося нашим письменникам, що вони мало

звертають уваги на робітничу тематику. Це може спричинитися до масового незадоволення читача, до серйозного конфлікту читача й письменника. Але покищо цей масовий читач, особливо робітничий, ще не підійшов до української книжки. Отже, наші радянські письменники можуть виграти певний час і підготуватися, мобілізуватися до нового величезного попиту. Оце і є та культурна революція, що про неї казав Ленін. Звичайно, ця навала нового читача загалом має розтрощити старого письменника і створити нового. Вона має дати нове покоління пролетарських мистців. Підготуванням цієї культурної революції є нова організація українського книжкового ринку. В № 27 за 1927 рік „Культури і Побуту" в замітці „Шлях за половину" наведено цікаві цифри поширення української радянської книжки протягом останніх п'ятьох років. Виявляється, що спостерігається така картина культурного розвою на Україні: року 1923 — 1924 книжкова продукція УСРР українською мовою становила 31% усієї республіканської продукції. Року 1924 — 25 українських книжок було видано вже 35,9%, 1925 — 26 — 43,6%. Тимчасом російською мовою 1923 року видано 67,5%, 1924 — 25 — 56,24%, 1925 — 26 — 52,3%, а 1926 — 27 вперше українська книжка в усій продукції УСРР перейшла за половину. Автор цієї цифрової довідки взиває цей факт „наступом української мови і відступом російської". Чи не простіше назвати це реальним втіленням ленінської ідеї культурної революції, яка полягає в цілковитому фактичному знищенні панування однієї нації над другою в умовах радянської влади?

Всесоюзний перепис населення виявив на Україні з-поміж українського населення понад 80% селянського. Щодо національного складу пролетаріяту точних відомостей по профспілках України ще не оголошено. В кожнім разі загальну політику партії й радянської влади скеровано на те, що ввесь пролетаріят України, зберігаючи всі свої національні права в галузі нацменшостей, має бути обізнаний культурою більшости населення і братиме в ній активну творчу участь. Отже українська література, всіма мовами творена, в тім числі і мовою українською, ця нова радянська українська література є рідна для цілого пролетаріяту України, що і стверджують конференції робітничих читачів, які вимагають збільшення проценту українських книжок по робітничих бібліотеках. Згідно з бажанням самого робітництва і з загальним напрямом розвою культурної революції це збільшення української книжки по бібліотеках відбувається з року в рік пляново і невідступно.

Переходячи до висновків, треба сказати, що сучасний стан української радянської літератури позначається перш за все руба поставленим питанням від робітничого читача радянському і в першу чергу пролетарському письменникові: створити літературу, близьку й зрозумілу для мільйонових мас.

Розвиток дотеперішньої радянської літератури перейшов кілька етапів. У поезії створено нову пролетарську лірику, що висловила перші думи робітника-поета про пригноблення народу, перші заклики до бою за визволення, перші бойові пісні наступу, перші гімни перемоги, перші поеми часів громадянської війни і мирного будівництва нового ладу. Нове життя створило нові теми[1]) (активна жінка-селянка, робітниця, студентка, жінка-мати, комсомолка, дівчина-піонерка, село і місто, спогади про минулі бої, роля машини в новому побуті, нові форми шлюбу (звіздини тощо). Радянська поема занотувала такі образи нової жінки, як Ярина Курнатовська (поема Поліщука), „Кіт у чоботях" (новеля Хвильового), дівчина-комуністка (у Тичини), жіночі образи в поемах Сосюри, жінка-селянка, громадська діячка, що організовує на селі дитячий будинок і яку вбивають куркулі — Бармашиха („Дума про Бармашиху" Поліщука). Клясове розшарування на селі, куркулі і батраки — ці теми розробили селянські письменники, і вже створено клясичний тип незаможника — Мусія Копистку („97" Куліша), міщанство („Мина Мазайло").

Нема рації говорити окремо про драматургію, і то не тому, що не було писано п'єс, а через незначність доробку. Щодо кількости визначилися плужани (Чередниченко: „Артистка без ролів" та різні аґітки — „Дев'яте Січня", „Пендюрова династія в селі Десятихатці", „Нове Різдво" тощо); Товстоніс, відомий просвітянський драмороб, автор кількох десятків п'єс, не вгаває і тепер, Степовий — „Боротьба", Муринець Є., Лісовий, Каштан-Карий, А. Гак, Корнійчук, Гжицький, А. Головко, Веденська, Бедзик, Атаманюк, Артемів...). Найбільшу появив продукцію, зробився виключно драматургом Я. Мамонтів, Дніпровський написав п'єсу „Любов і дим" в експресіоністичній манірі, йшла у дитячому театрі, а „Яблуневий полон" у „Березолі". Найвидатнішим драматургом радянської літератури є М. Куліш. Його розвиток йшов від здорового відтворення революційного села до таких речей, як радянський „Ревізор" — п'єса „Хуліо-Хуріна" і особливо „Народній Малахій", що містить у собі цілком ворожу нашому ладові ідеологію.

Боротьба на літературному фронті позначається нині цілою супротивною хвилею „проти течії", цебто проти радянського фарватору літератури. У красному письменстві це явище має назву ваплітовства чи хвильовизму (від Миколи Хвильового і літературної групи „Вапліте"), в політиці — шумськізм, в економіці — волобуєвщина, в критиці — йогансеновщина („Як будується оповідання та передмова до українського перекладу Едґара По). Це є свідомий чи несвідомий наступ на пролетаріят і його

[1]) Докладна аналіза тематики радянської літератури є в хрестоматії „Боротьба та будівництво" Л. Єгорова, В. Павловського та Я. Чепіги. Також нещодавно вийшов друком бібліографічний покажчик Яшека та Лейтеса, що має найдокладніший темарій за десять років радянської літератури.

партію — на УСРР і КП(б)У, на марксизм і ленінізм. Це спроба зірвати з середини, або, як казав емігрант Шаповал, „знищити ленінізм ленінізмом, нібито під гаслом боротьби із спрощенням та вульгаризацією (ініціятива тут належить відомому кадетові М. Могилянському), затушковуючи його непримиримість, революційну безкомпромісовість. В основі всіх цих спроб лежить український зоологічний шовінізм, соціял-патріотизм, що нині ошаліло мобілізує свої сили, простягає лапи по молодь вищих шкіл.

Підчас літературного диспуту в будинку літератури ім. Блакитного виявилося, що ваплітовські настрої захопили молодь вищих шкіл столиці.

Треба було авторитету керівничих партійців, щоб вплинути на масу і розтлумачити їй сутноту ваплітовства. Секретар Центрального Комітету Партії т. Любченко вказав всім літературним угрупованням їхні помилки і особливо спинився на питанні про радянську сатиру. „Треба, щоб т. Сенченко зрозумів, що від писання „Ревізора“ наших часів ми його звільняємо, і по дуже простій причині.

Гоголь написав свого „Ревізора“ тоді, коли кляса, до якої він належав, йшла до загибелі, розкладалася. „Ревізор“ — це загальна картина Росії тих часів. А хіба тепер, коли молода пролетарська кляса тільки піднялася до будівництва, коли йде надзвичайний творчий процес абсолютно нового соціялістичного життя, коли якийнебудь „ревізор“ це одиниця десь у Старо-Костянтинівському або іншому районі, — хіба тепер можна, щоб письменник, який вважає себе за сучасного письменника, писав нам „Ревізора“? Художній твір не може перетворюватися в „розпечене перо“, бо він може утратити перспективу, не побачити основи і, спіткнувшись, сам того не хочучи, попаде не туди, куди треба. Так стоїть справа. Це зовсім не значить, що я висловлююсь проти революційної сатири. Навпаки, революційна сатира нам потрібна, яка б, не втрачаючи загальної перспективи, била б по конкретних негативних явищах. Даремно також плакав тут Сенченко, що він як реаліст пише: „комуніст пішов в пивну“, а йому кажуть: викресли, бо комуніст не ходе в пивну,— Сенченко уявляє, що має писати про всі фізіологічні здатності людей. Але художній реалізм зовсім не в цьому полягає. Не пишіть „урапролетарської творчости“, не в цьому річ, вмійте найти основне, найти те, що треба писати, те, що зветься нашим радянським життям, а не те, що для нас випадкове, що є гниль і що ми як чуже нам викидаємо з соціялістичного будівництва“.

Це є власне розвинення плеханівських думок про сатиру. В „Истории русской общественной мысли“ Плеханов каже, що Белінський в епоху, коли він боронив існуючий лад, був проти сатири, а наприкінці життя, коли він зробився ворогом царату, його симпатії були цілком на боці сатири. Отже сатира, яка оперує узагальненнями, скерована проти цілого суспільного ладу, а не

проти окремих побутових явищ, є шкідлива для радянської державности в епоху боротьби її з буржуазним світом.

„Универсальний журнал“ (№ 1, р. 1929) не погодився з тим що „Ревізора“ написано підчас, коли дворянство вже перебувало в стані розкладу, і зробив таку примітку (в рецензії на перше видання цього конспекту): „Гоголь почав працювати над „Ревізором, року 1834“.

Яку клясу репрезентував Гоголь? З його був представник февдального дворянства, поміщицтва.

Який же етап свого історичного розвитку проходила в 30—40 роки минулого століття кляса февдального дворянства, коли Гоголь писав свого „Ревізора? Піднесення? Ні! Про піднесення може говорити лише той, хто не знає чи не розуміє повстання декабристів 1825 року, хто ніколи не чув, як намагалась дворцова камарілля перших років царювання Миколи I залатати февдальний лад.

Февдальне дворянство розкладалося, йшло до загибелі. Торговельний капітал, промисловий капітал тиснув на февдалів, вимагаючи вільних робочих рук і ринків. Фабриканти, февдали і в Росії і на Вкраїні замінювались новим типом промисловця - буржуа.

Режим тріщав. Бюрократія самодержавного режиму, що жила з кожного дня перебування своєї кляси на панівному стані, розкрадала казну, мародьорила, думала лише, як догодити бюрократу вищому, од якого вона цілком залежала, і дбала про те, яких найкращих заходів ужити, щоб підлеглі мовчали.

Цей розклад февдальної економіки, а значить і февдального режиму, отже і створеної від нього плутократії та бюрократії, не могли не бачити кращі представники кляси, яким був і Гоголь. Вони пішли на крайню міру лікування — гострої публічної сатири, що поплюжила цілий „лад“. Вони гадали, що може хоч це примусить владущих почути їх, виправити хиби, врятує режим.

Нікчемність февдального режиму виявилась зразу ж за війни 1854 — 1855 року. Севастопольський розгром був підготовлений всією політикою 1826 — 55 років. Февдали пішли на „сделку“ з буржуазією 1861 року, щоб врятувати „самодержавие“ і свою владу.

Тим то і сміх Гоголя був „сміх скрізь сльози“ і сміятись отак примушував стан його кляси.

Отже не мають рації ті, хто посилаються на „Ревізора“ і вимагають від радянських письменників подібної сатири. Нашому письменникові сміятись „крізь сльози“ нічого, бо кляса наша йде вгору, бо вона ж тільки розгортає свої творчі сили, вождя і організатора нового суспільства, бо все її ще в майбутньому.

А чи потрібна нам революційна сатира? Так, потрібна! Ця сатира буде картати все гниле, що лишилося нам в спадщину і намагається завоювати собі місце в радянській країні. Це буде сатира переможця, що бачить сучасне і майбутнє своєї кляси, що бачить, звідки росте його клясі загроза, що голосом, повним життя

й бадьорости, регоче з решток минулого, що прилипають до сучасного.

Це не буде сатира недобитого куркуля, що слиною оскаженілої людини заплював би все радянське, ще реготав би з кожного промаху в роботі робітника і селянина, які будують і разом вчаться будувати свою державу. Куркуль регоче гістерично, іноді крізь сльози, бо диктатура немилосердно б'є по ньому, а промахи окремих робітників і навіть іноді цілих установ здаються йому за провал системи.

Такої сатири куркуленків - непманчуків і їм співчуваючих, такого сміху нам не треба!

Аналізуючи Лермонтовського „Демона", Ульріх Фохт пише: „Яка група російського суспільства до 30-х років разом з „Демоном" була позбавлена свого колишнього панівного суспільного становища, була соціяльно ізольована?.. До 30-х років, точніше, після 1825 року, в такому стані перебувала стара маєткова аристократія. Її основу монархії XVIII віку остання до цього часу відштовхнула спершися на власний бюрократичний апарат і на нову аристократію... Промисловий капіталізм в своїй боротьбі з февдалізмом і капіталізмом торговельним здобув на цей час велику політичну перемогу: монархію аристократичну змінила монархія бюрократична, що уважно прислухалася до потреб буржуазії" („Литературоведение". Збірник за редакцією В. Перєвєрзєва, ст. 113 — 114).

В зображенні села радянська література українська виявила різні форми селянської свідомости, що зросли на базі клясового розшарування селянства. Образи селянства в Хвильового, Косинки, Головка, Васильченка, Івченка виявляють різну соціяльну сутноту радянських письменників, різне їхнє реагування на революційні події. Особливо тут цікавий ріст такого письменника, як Косинка, що од бойового націоналізму та ідеалізації бандита з одрізом та куркуля переходить до усвідомлення ролі незаможного селянства.

Природа в сучасних письменників, залежна від їхнього соціяльного коріння чи від їхнього захоплення в сферу певного соціяльного впливу, бере різну участь у подіях сучасности. То вона є активний чинник новелістичної дії, яка компонується як поєднання краєвидів з описами людських вчинків, то мотив природи використовується як ліричний додаток до тексту, до оповіді, як візерунок, орнамент, що їм вигаптовується вільні од оповіді місця художнього твору.

Стосунок поетів-селян до міста не є стосунком закостенілої консервативної селянської свідомости, що бачe в місті ворога, а, навпаки, виявляє свідомість новітньої людини, людини революції, яка цінує і любить місто і всі його культурні цінности, але не поривае з своїм селом, що любить і його, дивиться на місто очима селянина, що любить і співчуває новому життю, селянина, який, усвідомивши історичну ролю міста, не ненавидить його, але і не обожує, не схиляється перед ним, а плекає думку поєднати в ідеї

Комуни всі кращі властивості міської культури з вигодами життя в оточенні природи. Українська пролетпоезія ще не пройшла димом фабрик і не бренить шелестом трансмісій. У ній ще почувається степовий селянський дух, вона ще близька до селянського прикореня, але вона вже цінує і любить машину і місто. Такий незначний щодо хисту, але цікавий щодо теми своїх творів письменник-робітник, як Сандро Кас'янюк, появив перші мотиви в українській літературі, поезії машинізму (цикль „Омашинення людства"). Другий пролетарський письменник, Шопінський, дав у стилі художнього репортажу опис праці на американській фабриці.

Сюжет відбудови заводу останнім часом стає актуальним у радянській українській прозі („Любов і дим" Дніпровського, „Повість наших днів" Петра Панча). Основна тема пролетарської поезії — „ми" як протиставлення буржуазному індивідуалістичному „я" хоч і позначилося в українській літературі, але ще не досить потужно. Так само й робітничий побут. Тут іще непочатий край для майбутніх мистців.

Діти в революції, занедбані й покинуті діти, занотовані в українській радянській літературі (особливо яскрава новеля Васильченка з життя колективу дитячого будинку — „Моцарт" та Микитенка — „Вуркагани").

Мотив міста в радянській літературі досить популярний. Від загальних описів міста є перехід до конкретних описів певних міст — Одеси, Києва, Харкова. Найважливіші моменти революції також занотовується, як, наприклад, січневе повстання в Києві у Шкурупія, але й тут іще залишається величезна сила неопрацьованого матеріялу. Героїзм юнака-революціонера теж не забуто в літописі української літератури („Трипільська трагедія" — загибель комсомольців у Епіка).

Ще не досліджено зв'язки художньої маніри радянських письменників із старими майстрами українського художнього слова. Загалом ще більше невідомого, неурахованого, недослідженого, ніж опрацьованого. Специфічні умови розвою українського художнього слова не сприяли відповідним студіям. Тільки за радянської влади починається праця — цілковито на цілинному ґрунті.

Завдання критики переходової доби є дещо подібне до того, що писав Айхенбавм про Пушкінські часи: скінчився період високої віршової культури і поезія мусила завоювати собі нового читача, який потребував „змістовности". На чолі цих нових читачів стояв Бєлінський (П. Н. Сакулин. Теория литературных стилей, стор. 71). Це був критик, який не обстоював „хвостизму" літератури перед читачем: не пристосовуватися повинен письменник до читача, не мати на його холодний „розрахунок", а якось числитися з читачем, відчувати зв'язок з ним письменник повинен.

В радянській критиці проблему читача опрацьовує К. Довгань, що зформулював завдання літературної критики, опертої на наукове літературознавство:

1. Склясифікувати й описати даний літературний твір, виявити його соціологічний еквівалент і його генезу з усіма його властивостями, ідеологічними й формальними.

2. Дослідити процеси обігу даного літературного твору в читачівських масах; дослідити, як саме впливає він на певного клясового типового читача.

3. Допомогти цьому читачеві розбиратися в даному творі, взагалі підносити читачівську кваліфікацію масового споживача літературної продукції.

4. Допомогти авторові даного твору підносити свою письменницьку кваліфікацію — і ідейно-політичну (цебто корегувати напрям його впливу на читача), і формально-мистецьку (цебто робити цей вплив глибшим і тривкішим) („Критика", № 3, стор. 22).

Літературна політика має визначення своє ще від Леніна: „хаотичне нуртування, гарячкове шукання нових гасел, гасла, що проголошують сьогодні „осанну" відносно певних течій в мистецтві і галузі думки, а завтра галасають „розіпни його" — все це є неминуче... але, зрозуміло, ми, комуністи, не повинні стояти, склавши руки, і давати хаосові розвиватися, куди хочеш. Ми повинні цілком пляново керувати цим процесом і формувати його наслідки" (з книжки Лежньова: „Вопросы литературы и критики", стор. 85).

В тім же ленінськім дусі каже Зівельчинська: „мистецтво в усі часи не тільки відбивало і відображувало („отображало и преломляло") суспільне життя, але носило в собі тенденцію до перетворювання дійсности. Звичайно, всіляке перетворювання попереджається і супроводиться пізнанням, але пізнання є засобом, а не метою" (Зівельчинська, цитована книга, стор. 105).

Проблема культурної традиції в науці Маркса висвітлюється з погляду культурної боротьби: в галузі буржуазної економіки, техніки, релігії, науки, філософії, мистецтва. „В цій боротьбі, — каже В. Асмус („Революция и Культура", 1927, №№ 3, 4, стор. 114), — марксизм є нещадний і не терпить жадного компромісу, угодовства, ніякого еклектизму. Але ця боротьба тому й нещадна, що вона є єдина умова збереження позитивної культурної традиції і її дальшого велетенського зросту". Особливо тепер, коли на ґрунті українізації шаліє український націоналізм непівських кіл і загрожує залити каламутною „супротивною течією" радянську вищу школу, тепер, коли ідеологи українського фашизму добирають найвитворніших способів отруїти нашу молодь — саме тепер на часі нагадати характер нашої культури: „Велика, творча, будівнича сила пролетарської революції, що навіть в цих — найважчих — умовах наша революція є в той же час всесвітня культурна революція. Її всесвітнє культурне значіння є в тому, що вона, поперше, створила і з кожним дальшим етапом свого розвою створює велетенський пляцдарм для будови нової клясової

культури — культури пролетарської. Подруге, уперше в усесвітній історії наша революція зв'язала культурне життя і культурний розвиток якнайширших мас пролетаріяту з цілою історичною культурною традицією. Самий розвиток пролетарської культури відбувається у нас на основі засвоєння масами пролетаріяту всіх кращих, позитивних наслідків минулого культурного розвою. Про це виразно свідчить стихійний потяг пролетарської інтеліґенції: вузівців, робкорів, пролетпоетів до вивчення і до критичного засвоєння під кутом пролетарського сприймання всіх позитивних наслідків історичної традиції: в науці, в мистецтві, в філософії. У вивченні цьому пролетарська інтеліґенція справедливо бачить лябораторію для викування власного — клясово-пролетарського — майстерства".

Питання про використання культурної спадщини розв'язується цілком протилежно хвильовизмові:

„Безперечно, що пролетаріятові, наприклад, доведеться запозичити в буржуазної культури одно, викинути друге, переробити третє.

„Одначе всі ці елементи — і запозичені, і замінені, і перероблені — увійдуть в іншому зв'язку як частини принципово іншої системи, даючи інше поєднання.

„Тому казати про взаємини культур суто педагогічно — треба вчитися у буржуазної культури, не показуючи, чого саме, як і навіщо треба вчитися, проморгавши, що тут не тільки взаємини учня до вчителя, але і кляси, що йде вперед, до кляси, що йде донизу, визначає копіювання в нових умовах старого гасла: „визнаємо нашу некультурність і підемо вчитися в капітала" („Революция и Культура", те саме число, стор. 23).

Переходова доба не є капітуляція і не тим відзначається від доби військового комунізму доба непу, що більшовизм позбувся своєї ленінської непримиримости, а тим, що він пляново переводить свою працю перебудови. В тім же журналі у статті „Культура и мещанство" автор зовсім слушно завважує про молодого руського поета: „Раз-у-раз більше починає бреніти в його віршах якась примиренність, щоб не сказати брутальніше — завдоволеність, замість напружености (насторожености), якась ласкава зверхність („снисходительность") там, де потрібна клясова непримиримість („нетерпимость").

В Росії вже лунає гасло активізації боротьби з міщанством літератури.

Основна тенденція радянської літератури є реалізм: навіть в европейській літературі в тій її ділянці, що т. Маца називає „Література робітників і для робітників", протягом останніх десяти років помітна: „еволюція від суб'єктивного романтизму до об'єктивного реалізму" (Маца устали вісім ґатунків робітничої прози і чотири ґатунки поезії — цитований журнал, стор. 130).

Коли мова йде про українську культуру, то не тільки в колах старої інтеліґенції, а й серед комуністів спостерігається тенденція

вважати за споконвічний і незмінний культурний осередок — Київ. Це, мовляв, „об'єктивний факт", з яким залишається тільки рахуватися та й годі. Насправді ж це є міщанська традиція, що її старанно плекається, просто таки культивується в колах старої української інтеліґенції і прищеплюється деякою українською професурою нашій молоді. Треба покінчити з пасивністю, треба активізувати нашу культурну боротьбу з міщанством у літературі. На це звернули увагу керівничі партійні кола. Тов. Постишев в одній своїй промові, між іншим, сказав: „У нас звикли зазначати, що центр української культури — Правобережжя, Київщина. Це в корені неправильний керунок. Ми провадимо українізацію, щоб посилити пролетарський вплив на широкі селянські маси, щоб ще міцніше з'єднати спілку робітничої кляси з селянством, а це можна зробити лише тоді, коли робітнича кляса і в першу чергу пролетарські партійні організації працюватимуть над цією справою не так, як вони працювали до цього часу. Центром українізації мусить бути не Київ і не Київщина, а промисловий столичний пролетарський центр — Харків і Харківщина".

Столиця республіки поволі стає справжнім осередком української пролетарської культури. Цілий ряд робітничих делеґацій приїздив до Харкова з спеціяльною метою ознайомитися з українською культурою і в першу чергу з українськими радянськими письменниками. Цей авангард робітничої кляси — індустріяльний пролетаріят — сказав своє слово, висловив свою вимогу письменникам: „Ми приїхали,— каже промовець,— не лише ознайомитися з досягненнями української культури, не лише привітати трудящих столиці України, а й поскаржитись на українських письменників за те, що вони мало дають нам книжок із робітничою тематикою". Тов. Банник від імени трудящих Донбасу закликає наших письменників прибути до шахт, копалень, заводів та фабрик Донбасу і з живого життя взяти матеріяли для своїх оповідань та романів". (Тов. Банник промовляв від імени делеґації луганських робітників у клюбі Блакитного. Звіт про зустріч луганського робітництва з українськими письменниками подано в газеті „Вісті" ВУЦВК).

Те саме говорили робітники нашим письменникам підчас перебування їх на Сталінщині: „Помандруйте, товариші письменники, по шахтах, придивіться до життя шахтаря, вивчіть його побут і після того дайте нам твори з робітничою тематикою".

За робітничу тематику нам нагадують майже всі промовці, що тут виступають. Відповідаючи їм, дякуємо за пораду, обіцяємо всі їхні зауваження взяти на увагу" (Анатоль Гак. Десять днів на Сталінщині. „Комуніст", 13 квітня 1929 р.).

Отже, соціяльне замовлення висловлено досить виразно. Робітничої тематики досі бракує українській радянській літературі. Про це точилися бої поміж критикою та письменниками. Тепер у цю

боротьбу втручається третій — робітничий читач. Письменник мусить „скоритися". Але це не визначає, що соціяльне замовлення треба вульґаризувати в такий спосіб, як це роблять футуристи. Звичайно, коли письменник скаржиться на більшовицьку „неволю", то він виконує певні клясові завдання ворожих нам груп. Але лефівці плутають мистецтво з виробництвом, на що їм представники марксистського літературознавства дали одкоша: „Специ від літератури з Лефу полюбляють часто повторювати, що марксисти, мовляв, не досить ураховують особливість літератури, той її специфікум, яким вона відрізняється від других кшталтів мистецтв, від других ідеологічних надбудов, від філософії, від політики. Марксисти не раз довели, що це найчастіша формалістична вигадка. А ось самі ж формалісти чи пак лефівці теж на перевірку, виходить, не в стані відрізнити такі прості речі, як газета та література... Творчість журналіста реалізується завжди через певний факт. Творчість письменника — в синтезі фактів. Журналіст знає, письменник пізнає. Журналіст — агітатор, письменник — дослідник. Зрозуміло, письменник досліджує з погляду потреб своєї кляси, звичайно, він пізнає очима своєї кляси... Звідки така елементарна помилка? Вона з того механістичного тлумачення сутности соціяльного замовлення, з того ж механістичного формалістичного ставлення до проблем літератури та культури... Коли ми кажемо, що література є функція соціяльного життя, ми тим самим говоримо, що література, бувши від чогось відзначена, в той же час на щось впливає, щось організує" (Литература и марксизм. Кн. 2, 1928. „Соціяльний заказ").

Отже, досі українська радянська література мало зробила для організації свідомости суспільної пролетарського читача. В день преси було вказано на панування селянської тематики в нашій літературі: робітниче життя займає 3% всіх видань, громадянська війна — $27^1/_2\%$, а селянська тематика сягає аж 28%. І в день преси було зроблено зовсім слушний висновок — збільшити робітничу тематику в художній літературі є нашим завданням. Це дає моральне задоволення радянській критиці, яка в свій час звернула громадську увагу на „неоспіваний пролетаріят".

ЗМІСТ

Стор.

Від упорядника 3

Частина перша

Питання марксівського літературознавства

Розділ перший. Марксизм і мистецтво. І. Розуміння краси і його походження.— ІІ. Що таке мистецтво. Погляди Воронського, Бухаріна, Луначарського, Чужака, Плеханова, Леніна та інш.— ІІІ. Життя і мистецтво.— ІV. Мистецтво і гра.— V. Основа мистецької насолоди.— VI. Проблема наукової естетики.— VII. Проблема тенденційности та ідейности.— VIII. Теорія мистецтва для мистецтва.— IX. Соціяльна функція мистецтва.— X. Форма і зміст. Погляди Плеханова, Гавзенштайна, Луначарського, Богданова та інших.— XI. Буржуазна естетика і перші спроби естетики пролетарської та її попередники — XII. Висновки . . . . . 7—41

Розділ другий. Стиль. І. Зв'язок стилю з суспільним життям.— ІІ. Розвиток стилю і кляси.— ІІІ. Стиль і світогляд.— ІV. Клясова психологія в мистецтві.— V. Принцип антитези й принцип наслідування.— VI. Погляд Луначарського на окремішність мистецького ряду.— VII Пролетаріят і мистецтво.— VIII. Стиль соціялістичного суспільства.— IX. Висновки . . . . . 42—50

Розділ третій. Література. І. Джерела художнього слова.— ІІ. Тотемізм.— ІІІ. Синкретизм.— ІV. Слово.— V. Від співця до поета — VI. Лірика.— VII. Епос.— VIII. Драма.— IX. Періодизація літератури.— X. Висновки . . . . . 51—69

Розділ четвертий. Метода. І. Буржуазні методи літературознавства.— ІІ. Плеханов як методолог літератури.— ІІІ. Історія літератури і критика.— ІV. Поет — суспільство.— V. Герой літературного твору.— VI. Форма і зміст у літературі.— VII. „Впливологія".— VIII. Закон диференціяції.— IX. База й надбудова.— X. Вплив твору на твір.— XI. Аналіза художніх властивостей.— XII. Соціологічний еквівалент.— XIII. Висновки . . . . . 70—92

Розділ п'ятий. Партія і література. І. Програма ВКП і мистецтво.— ІІ. Резолюція XII з'їзду про робітничо-селянських письменників.— ІІІ. Резолюція ЦК ВКП про політику партії в літературі.—IV. Резолюція ЦК КП(б)У про українізацію та українську літературу.— V. Літературна дискусія в освітленні провідників компартії (Кагановича, Затонського, Скрипника).— VI. Всеукраїнський з'їзд пролетарських письменників. Промови Луначарського та Затонського.— VII. П'ятилітній ювілей „Плугу" і оцінка його діяльности.— VIII. Постанова Політбюра ЦК КП(б)У про стан преси на Україні.— IX. Доповідь т. Коссіора про українізацію і завдання КП(б)У. Резолюція ЦК КП(б)У про поширення української книги.— X. Висновки . . . . . 93—107

Частина друга

Література переджовтнева

Стор.

Розділ перший. Український культурний процес. І. Створення української мови.— ІІ. Створення української літератури.— ІІІ. Культурне об'єднання українських земель.— IV. Висновки . . . . . 111—126

Розділ другий. Література феодальна. І. Перекладна література. Ґатунки. Збірники, апокрифи, апокрифійні легенда.— ІІ. Література оригінальна Поучення та проповідь. Житіе і легенда. Літописання.— ІІІ. Українське середньовіччя. Ґатунки. Шкільна драма і початки комедії. Вертеп. Вірші.— IV. Літературні ґатунки допоміщицької літератури. Казка. Переказ. Міт. Легенда. Анекдота.— V. Висновки 127—149

Розділ третій. Література передбуржуазна. І. Україно фільство як російське й польське „провансальство". Брак нормального літературного життя. Двомовність письменників Нація, що спізнилася. Риси псевдокласицизму, сантименталізму. Стилізація народности (риси романтизму). Не література, а окремі письменники - провінціяли.— ІІ. Котляревський.— ІІІ. Гулак - Артемовський — IV. Квітка - Основ'яненко.— V. Шевченко.— VI. Галицька літературна дійсність.— VII. Висновки . . . . . 150—165

Розділ четвертий. Література буржуазна. І. Клясики.(Просвітительство (романтизм, риси реалізму). Просвітянство (реалізм і натуралізм). Модернізм (символізм, імпресіонізм і футуризм).— ІІ. Панько Куліш.— ІІІ. Марко Вовчок. — IV. Нечуй - Левицький. — V. Панас Мирний.— VI. Кропивницький, Тобілевич, Старицький.— VII. Західньо - українська література. — VIII. Іван Франко. — IX. Леся Українка.— X. Михайло Коцюбинський.— XI. О. Олесь.— XII. Володимир Винниченко.— XIII. Висновки . . . . . 166—205

Розділ п'ятий. Еміґрантська та західньо - українська література. І. „Літературно - Науковий Вісник" Донцова та шаповалівська „Нова Україна". Поет Маланюк (фашист).— ІІ. Петлюрівська поезія.— ІІІ. Богдан Лепкий.— IV. Олесь на еміґрації.— V. Ольга Кобилянська і Катря Гриневичева.— VI. Винниченківська „Нова Доба".— VII. Василь Бобинський.— VIII. Поворотництво. „Нова Культура" та „Вікно".— IX. Висновки . . . . . 206—212

Частина третя

Радянська література

Розділ перший. Процес у цілому. І. Буржуазна література й боротьба за літературу радянську: а) часи військового комунізму; б) література часів нової економічної політики — ІІ. Періодика.— ІІІ Тематичні тенденції.— IV. Стилістичні шукання.— V. Літературний канон і ґатунки.— VI. Зміна літературних поколінь. VII. Висновки . . . . . 215—228

Розділ другий. Перша фаланга радянської літератури. І. Скинення царату та боротьба за диктатуру пролетаріяту на Україні. Петлюрівщина, директорія, денікінщина, махновщина, поляки, бандитизм. Релігійна пошесть. Голод.— ІІ Пролетарська творчість перед Жовтнем. Русифікація. Перші бруньки пролетарської поезії за океаном. Микола Тарновський.— ІІІ. Фундатори пролетарської поезії. Василь Чумак. Василь Еллан. І. Ю. Кулик.— IV. Фундатори пролетарської прози. Андрій Заливчий. Гнат Михайличенко. Гордій Коцюба.— V. Боротьба символізму і футуризму. Епігони акмеїзму. Семенко. Микола Терещенко. Яків Савченко. Дмитро Загул.

Стор.

Володимир Ярошенко. Євген Григорюк. Михайло Доленго.— VI. Павло Тичина.— VII. Валер'ян Підмогильний Старицька Черняхівська. Михайло Могилянський.— VIII. Висновки . . . . . 229—245

Розділ третій. Друга фаланга радянської літератури. I. Пролетарські письменники Революційно-селянські письменники.— II. Лівоінтелігентські.— III. Попутники.— IV. Праві.—V. Висновки . . . . . 246—265

Розділ четвертий. Поява другого покоління радянської літератури. I. Поети: Усенко, Влизько, Гордієнко та інші.— II. Прозаїки: Кундзіч, Первомайський, Кузьміч, Смілянський, Донченко та інш.— III. Гуморист: Вухналь.— IV. Критики: Момот, Б. Коваленко.— V. Висновки . . . . . 266—278

Розділ п'ятий. Організований письменник і організований читач. I. Літературні об'єднання УСРР. Огляд історії гуртування радянських письменників: „Музагет", „Аспанфут", „Комункульт", „Бумеранг", „Плуг", „Гарт", „ВУАПП", „Пролеткульт", „Аппи", „Вапліте", „ВУСПП", „Молодняк". — II. Радянська художня преса (загальний огляд). Український фейлетон. Кость Котко, Остап Вишня, Іона Вочревісущий, Лісовий, Чечвянський, Антоша Ко.— III. Радянський читач. Бібліотечна мережа. Новий етап у розвитку української радянської книжки.—IV. Висновки . . . . . 279—296

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ПРАВЛІННЯ: Харків, вул. К. Лібкнехта, 31

ПОШТОВІ ВІДДІЛИ ДЕРЖВИДАВУ
НАДСИЛАЮТЬ НАКЛАДНОЮ ПЛАТОЮ

КОЖНУ КНИЖКУ

ЯК ВЛАСНОГО, ТАК І ВСІХ ВИДАВНИЦТВ СРСР

ПЕРЕСИЛКА Й ПАКУВАННЯ НА ВСІ ЗАМОВЛЕННЯ КОШТОМ ДЕРЖВИДАВУ

КОЛИ ЗАМОВЛЕННЯ БІЛЬШЕ НІЖ НА 1 КРБ.
: : : І НАПЕРЕД ОПЛАЧУЄТЬСЯ ГОТІВКОЮ : : :

Замовлення надсилати на такі адреси:

Харків, вул. 1 Травня, № 17. Поштовий відділ ДВУ
Київ, вул. К. Маркса, № 2. Поштовий відділ ДВУ
Одеса, вул. Лассаля, № 33 (Пасаж). Поштов. відділ ДВУ
Дніпропетровське, пр. К. Маркса, 49. Пошт. відділ ДВУ

БІБЛІОГРАФІЧНО-КОНСУЛЬТАЦІЙНЕ БЮРО ДАЄ ВСЯКІ ПОРАДИ З КНИЖКОВОЇ СПРАВИ

КОМЕРЦІЙНЕ УПРАВЛІННЯ ДВУ

Харків, вул. К. Лібкнехта, 31

Філії та книгарні по всіх містах України

Книгозбірня „СТУДІОНУ“ у Львові

ДРУКАРСЬКІ ПОМИЛКИ

Стор.	*Рядок*		*Надруковано*	*Треба*
24	6	зг.	про тих	проти тих
31	13	зн.	це	не
39	7	„	ще	це
43	24	„	завдать	завдань
54	14	„	производить	призводить
55	16	зг.	де	до
56	9	„	виробом	виробам
57	22	„	речень	речей
70	14	зн.	один — марксівський	одна — марксівська
71	20	„	сектра	секта
78	17	зг.	погодою	погордою
78	1	зн.	„пливології“	„впливології“
79	4	зг.	(порівняльно - методологічну)	(порівняльно - мітологічну)
85	18	зн.	існувати	існували
86	20	„	заперує	заперечує
88	7	„	сул	сил
101	10	„	критикуює	критикує
111	14	зг.	залежности	незалежности
123	14	„	вистави	виставки
129	23	„	богомольських	богумильських
130	2	зн.	поучення більше	поучення в більше
135	11	„	здобувався	здобувся
137	2	„	унятів	уніятів
141	23	„	щільна	шкільна
162	24	„	арикнягиня	архікнягиня
166	5	„	писала	писали
166	2	„	зрозумілу	зрозумілою
175	22	„	уставленої	уславленої
190	9	„	сталь	стиль
200	19	„	давався	надавався
205	5	„	молотомузців	молодомузців
216	18	„	„Шлях Мистецтва“	„Шляхи Мистецтва“
218	4	зг.	породилися	поробилися
221	15	„	просовується	просновується
251	8	зн.	він	від
261	9	зг.	цилі	циклі
261	13	зн.	пас	нас

Книгозбірня
„СТУДІОНУ"
у Львові

88
986)
РЛ
2817
4425
Оправа 30 коп.

В. КОРЯК

КНИГОЗБІРНЯ „СТУДІЮМУ"

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОНСПЕКТ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ