4424
БІОТЕКА
ТОВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА
у Львові.
42177
34476



БІБЛІОТЕКА
НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА
ІМЕНИ
ШЕВЧЕНКА
У ЛЬВОВІ.
Ч. 42177

42177

4424

В. КОРЯК

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОНСПЕКТ

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ

ДЛЯ СТРАНИЧЕНОГО ПОЛЬЗОВАНИЯ

В. КОРЯК

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

КОНСПЕКТ

(284)
БІБЛІОТЕКА НАУК. ТОВ-ВА ІМ. ШЕВЧЕНКА У ЛЬВОВІ
Львів. Бібліотека АН. УРСР

ДЕРЖАВНЕ ВИДАВНИЦТВО УКРАЇНИ
1928

Ш5(2=Уа)97

Бібліографічний опис та шифри для бібліотечних каталогів на цю книгу вміщено в „Літописі Українського друку“ та „Картковому репертуарі“ Української Книжкової Палати

Перша Друкарня
Державного Видавництва України
імени Г. І. Петровського
Харків
ДВ

1401

Львівська [illegible]жавна
наукова б[illegible]ека
№ 2818

Укрголовліт № 1270. 28/V 1928. Зам. № 1489. Тираж 10.000.

Комунарам Всеукраїнських курсів перепідготовки пропагандистів ув Одесі влітку 1927 року

ВІД УПОРЯДЧИКА

Поява цього конспекта 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 зразку, 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. Сердечна 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 МАРКСІВСЬКОГО ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

МАРКСИЗМ І МИСТЕЦТВО

І. Розуміння краси і його походження.— ІІ. Що таке мистецтво. Погляди Воронського, Бухаріна, Луначарського, Чужака, Плеханова, Леніна.—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, Зівельчинської, Якубського.— XI. Буржуазна естетика.— XII. Естетичний фетишизм.— XIII. Естетичний кодекс Белінського за Плехановим.— XIV. Естетика Мерінга.— XV. Висновки

І. Розуміння краси є в тому, що вважається в певному суспільстві за красиве, що подобається більшості котрогось суспільства. Кожна людина має свої смаки й уподобання, але пересічно існують загальні погляди на красу. 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 століття — одміна величезна. Чернишевський каже: „Хороше життя, життя, як воно повинно 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 із 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 инша 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 клас суспільства — життя без фізичної роботи". Це класичний зразок визначення класового розуміння краси.

Ідеал краси, що панує за певного часу в певнім суспільстві чи в певній класі котрогось суспільства, корениться частково в біологічних умовах розвитку людського роду, який створюють, між иншим, і расові особливості, а почасти в історичних умовах появи та існування цього суспільства або цієї класи. Власно 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'ясовання розвитку мистецтва. Художній розвиток в усіх своїх манівцях пояснюють тільки суспільні стосунки: буття визначає, формує свідомість (И. Вайнштейн.— Организационная теория и диалектический материализм. Систематическая критика А. Богданова. Розділ: „Искусство и организационная теория". Стор. 187).

Погляди Чернишевського на красу складалися під впливом гегелівської естетики, але виправленої в дусі основних ідей Фоєрбаха. Та Чернишевський був типовий „просвититель", цеб-то гадав, що думки, ідеї абстрактні керують у житті, і тільки инколи наближався до розуміння залежности естетики від економіки. Плеханов визволив естетику Чернишевського від просвітительського ідеалізму.

У питанні про красу треба зазначити так званий пісаревський нігілізм. Пісарев зробив хибні висновки з поглядів Чернишевського. Пісаревщина є цілковите заперечення краси: коли прекрасне є те, що нам подобається, і коли про смаки взагалі не сперечаються й усі чисто розуміння краси є однаково законні, тоді не може бути ніякої науки про красу, естетики. У статті „Руїна естетики", написаній з приводу „Очерков бурсы" Помяловського, Пісарев каже, що Помяловський цілком знищив естетику. На думку Пісарева, казати „поема з мармуру"— однаково, що й „дитирамб з дубу" чи „сонет з цегли". Доведена до останніх меж пісаревщина заперечувала мистецтво цілком („Литература и марксизм", книга І, стор. 105). Позитивізм цілком заперечує розуміння

краси. Не визнавав його, наприклад, позитивіст Іван Франко. У статті про естетичні основи поезії Франко багато уваги віддає питанням психофізіології художнього сприймання й проблему краси розвязує 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 всі 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 дотепершні естетики, по моїй думці, є зовсім аналогічна з дискусією про „душу", якою починалися давніші психології". Всі ці суперечки не мають ніякої реальної основи, це — абстракція. Наукова естетика повинна починати з перегляду класифікації асоціятивної діяльности мозку й способів передачі рефлексів [1]) од письменника читачеві (в мистецтві слова). Замість розуміння краси індуктивна естетика оперує з почуттям естетичного вподобання.

II. Що до розуміння мистецтва в марксівському освітленні, то є різні погляди на ролю мистецтва. На думку відомого російського критика А. Воронського, мистецтво є засіб пізнати життя за допомогою образів: „Мистецтво не є вільна гра фантазії, почуттів, настроїв, 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. В мистецтва, 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 чуттьової природи. Наука пізнає життя за допомогою розумінь, мистецтво — за допомогою образів у формі живого чуттьового 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 в поета мати цінність для більш чи менш широкого кола людей, для класи, стану то-що, 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 нецікавих

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

настроїв. Так виникає в мистецтві ідеалістичний напрямок, що відповідає ідеалізмові в філософії і в науці. Замість образу мистець може користуватися символом... Твір можна перевантажити міркуваннями, публіцистикою то-що. Мистець далі завжди зафарблює свої твори відповідною ідеологією, часто спотворюючи свідомо чи несвідомо типи, картини події і т. д. Тоді твір стає тенденційним".

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 кажемо 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 продукційности праці. Инакше 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 то-що. Її почуття можуть бути безконечні складні й тонкі, її душевні переживання можуть бути направлені 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 иншими засобами (часом „дуже" матеріяльними, наприклад, у будівництві). Можна сказати те саме трохи инакше, а саме — можна сказати, що мистецтво є засіб „усуспільнення почуття", або, як цілком слушно визначав Л. Толстой („Що таке мистецтво"),— засіб емоційного „зараження".

Луначарський визначає мистецтво як засіб *концентрації* 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 Гемстергюіза, 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 чуттьове, так і глибоко ідейне, людина витрачає певну кількість енергії. Ламані лінії, непевні риси, мішані шелести й десь певно неприємні пахощі і смаки, як їх розікласти, вийдуть неправильними ритмами. Стежачи за ламаною лінією, м'ясні ока кожної мити в різних напрямках дістають штовчки. Вглядаючися в невиразну фігуру, око раз сприймає, раз губить її риси, фігура й поле борються

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

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 що до 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 то-що), 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 *орнаментика, гімнастичний танець, чиста музика* (що не висловлює ніякого „настрою") і *чиста архітектура*. 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 *чисту красу. Красиво у вузькому розумінні слова все прекрасне, що містить у собі лише* (або здебільшого) *естетично позитивний елементи*. Але ми знаємо, що дисонанс, сам по собі неприємний, може бути дуже до речи в цілій сонаті і збільшувати її красу, що маляр і різьбяр здебільшого використовують ламану лінію, неясне світло, картаті поєднання фарб задля *загальної 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".

Є ще погляд на мистецтво, як на засіб будування 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 безвладности 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.

В останній праці про естетику Канта Л. Я. Зівельчинської зведено ніби підсумок марксівським 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. Марксівське 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 марксівських поглядів на мистецтво велику ролю відограла філософія Геґеля, який дав таке визначення: „Мистецтво має одно призначення — передати уяві й почуттям *істину*, яка вона є в її цілості, в її гармонії з дійсним світом, який ми бачимо". Для Геґеля „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 струнке 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 инше. Воно тяжить *емоційно заразити*, цеб-то заволодіти почуттями, настроями, думкою й волінням глядача, читача накинути їм свою ідеологію за допомогою художнього образу".

Факти свідчать, що з мистецтва є найпевніший засіб накинути ідеологію певної класи. За допомогою мистецтва пануюча суспільна група потужно зміцнює свою класову 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 поширювати й зміцняти класову ідеологію. Ідеологія є розуміння ширше, ніж пізнання, яке становить її частину.

У визначенні мистецтва треба мати на увазі так звану 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 класу 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, цеб-то 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, класове підґрунтя.

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

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

Мистець пізнає життя в його основному, найвластивішому і, перепускаючи через свою свідомість, відбиває в творі. Мають рацію ті, хто не вбачає ніяких розходжень між Плехановим, Воронським та Бухаріном і Луначарським що до 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".

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

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

„Для нас,— каже тов. 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 виучування всього того, що створила Европа й Америка, запозичити дуже багато культурних досягнень і навичок Заходу.

„Що ж ми можемо запозичити з Заходу й що повинні відкинути?

„Коли взяти точні науки й техніку, то здебільшого буржуазні досягнення в цій царині ми можемо запозичити майже цілком. Инакша справа з цариною инших 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 класа намагається створити свій власний лад не тільки думки (наука), ба й почуття (мистецтво). *Центральне завдання класового мистецтва — звеличити свою класу, 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 то-що, є ще мистецтво будувати будинки, планувати міста, оздоблювати приміщення. У цій ділянці ми ще користуємося із зразків еклектичного міщанства. 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,*

34476

є тому показник. 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 кондуктріс, листонош то-що, вона мимоволі мусила 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 звязку 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 класичне 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; инколи людина живе мріями, і ці мрії мають для неї значіння чогось об'єктивного, як і її почуття. Мистецтво відтворює життя, а життя в різних клас різне. Нова класа висуває своїх митців, 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 класи. Це життя ще не цілком склалося: аджеж нова класа тільки-но тяжить до свого визволення. Воно в значній мірі само стає ще *ідеалом.* Тим-то мистецтво створене представниками нової класи, 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, митці такого кшталту не

Львівська державна наукова бібліотека № 2818

Львів. Бібліотека АН. УРСР

задовольняються й не можуть задовольнитися дійсністю: їм, як і цілій класі, 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 ніби-то виходила старіша за працю, була начеб-то матір'ю праці й мистецтва. Ідея про мистецтво як гулянку належить Кантові. Її засвоїв і Шіллер. Звичайно, розуміння гри не тотожне з порожньою забавкою, як то здавалося Чернишевському. Спенсер завважив, що навіть гулянки звірів мають певну мету — удають бійку, цеб-то 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 насправді 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 корективу 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 тов. Юринець у статті „Значіння Плеханова для марксівської 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 тую думку, що ніби-то 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 то-що. 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 мадони містить у собі ідею прекрасного, властиву середньовіччю. Ця ідея склалася під 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 мадони, набуває зовсім иншого характеру, бо висловлює потяг нових суспільних шарів, що мали зовсім инші 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 — спогляданням, 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 речи. 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 в тім 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 класового суспільства здатні ставитися з більшою симпатією, ніж до реальних людей (*Е. Я. Зивельчинская.* Опыт марксистской критики эстетики Канта. ГИЗ, 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 цвірінькання. 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 класовому 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 марксівське зображення суспільної дійсности позбавлене цілком тенденційности. Це через те, що перевага пролетарських революціонерів-митців, поспіх їхньої діяльности засновано на точному знанні справжніх фактів суспільного життя.

Пролетарське мистецтво (твори наскрізь перейняті революційно-пролетарським світоглядом і світовідчуванням) може бути тенденційним тільки 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 марксівської методи пізнання фактів суспільного життя.

Висновок Зівельчинської що до проблеми тенденційности є такий: протиставлювати тенденційне й чисте, публіцистичне й чисте мистецтво немає рації, бо всяке мистецтво неминуче є публіцистичне, цеб-то 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 так звану тенденційність розвязано в той спосіб, що це не наш, не марксівський термін. Це розуміння „тенденційного мистецтва“ створено за часів панування ідеалістичної естетики в протилежність так званому „чистому мистецтву“, яке, власно, зовсім не позбавлене особливої „ідейности“, чи то класової тенденції, тільки ця тенденція „чистого“ мистецтва протиставлена не активним тенденціям другої класи або суспільної дійсности в цілому, але явищам, які пасивно протидіють чи гальмують, хоча б усередині тої ж таки класи. У „тенденційному“ мистецтві ми маємо вияв ідей, протиставлених активним явищам иншої класи.

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

Тенденційні твори виникають і в спокійні часи, коли певна класа має монолітну психіку, коли класа соціяльно зміцніла, але психіка її відбиває внутрішні суперечності класи. Це наслідок нерівного розвою матеріяльної (продукційної та економічної) і психічної сторін суспільства. Конфлікт усередині класи. Тоді тенденційність у мистецтві є ознака,

відбиття динаміки складових частин класової психіки панівної класи.

Але особливо ширяться „тенденційність", коли вияв загострених класових суперечностей сягає найгострішого стану, кризи цілої суспільної системи.

VIII. Насолода з мистецтва в свідомості митця 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 речи 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 Вальд 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 жодній 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 чуттьові 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 класа має свою політику в мистецтві, свою систему вимог, що їх ставляє митцям. Кожна класа 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 класа за допомогою мистецтва виховує своїх членів у дусі настроїв та ідеалів, що забезпечують її існування, перемогу і владу. І коли ця класа є потужна, то її духовому впливові, як і соціяльному, підлягають і інші суспільні групи.

X. Є різні погляди серед марксівських теоретиків що до 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 не дозволяє поділяти себе на зміст і форму".

Тоді як же?

Адже історія мистецтва не може розглядати ніщо инше, 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 митця з почуттям суспільним або антисуспільним, з бажанням впливу на співгромадян, власно, в сутоестетичному, 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 навперекір своїми 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, власно кажучи, це затверджує знову формальну позицію що до дійсности.

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

За Гегелем, художній твір становить єдність форми й змісту. І форма, і зміст однаково потрібні. Форма разом із змістом повинна бути безпосередньо сприймана почуттями. 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. Тим-то Маркс і казав, що твори старої Елади впливають і в нашу добу: „Труднощі полягають у тім, що грецьке мистецтво ще дає насолоду художню і в певному 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 змісту, 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 митця 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 план 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 тов. Якубського, погляди тих часів, коли ще Б. Якубський був „фор-соцем" (формалістом-соціологом, цеб-то намагався об'єднати марксівську методу з формалістичним способом аналізи утворів словесного мистецтва. Про це буде мова далі). 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 тов. Якубський,— як два елементи не відчуваємо". З цим погодитися не можна хоч би тому, що сам тов. 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 тов. 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 звязку між собою зміст і форма? Плеханов каже, що „взагалі форма тісно звязана із змістом". Але ж цього ще замало. Ця формула дає ще можливість говорити, що взагалі це так, але в окремих випадках може бути й инакше.

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 класою, яку воно обслуговує, наближається до занепаду, а форма відстає від змісту тоді, коли починається розвиток якогось мистецтва, тоб-то на стадії початкового розвитку даної класи". („Життя й Революція", 1926, № 6, стор. 59).

Далі в тов. Щупака помилково невірно наведено цитату з моєї статті „Форма й зміст" (В. Коряк — „Організація Жовтневої літератури", стор. 102). Ось це місце: „Зміст не відділений (Щупак цитує якраз навпаки — відділяється — і робить висновок: „Тов. В. Коряк, очевидно, не згоджується з Плехановим..." Це, певно, друкарська помилка, бо далі мені тов. Щупак закидає солідарність із Богдановим, ніби-то я вважаю, що форма й зміст завжди невіддільні. Про це буде далі) від форми, кінець-кінцем определюється основною закономірністю суспільного розвитку, є функція суспільної економіки і водночас функція продукційних сил" (теж у моїй книзі, стор. 189 і пояснення, що ця формула є бухарінська — стор. 192).

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 в 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". Поки-що зазначимо, що Мерінг був другої думки в цій справі, але розглядатимемо це в дальшому пакті.

Що до визначень розуміння форми й змісту в напрямі погодження основ плехановської теорії з сучасним літературознавством, цікава формула Поспєлова („Красная Новь", кн. 6, 1925 або в моїй цитованій тут книзі, стор. 244): „Змістом поетичного твору є витвори класової аперцепції, наслідки класового вибору — оцінки, закріплені в слові".

Йофе („Культура и стиль" — видання Ленінградського комуністичного університету) в багатьох питаннях ревізує Плеханова й не приймає поділ художнього витвору на форму і зміст: „Розподіл твору на форму і зміст виникає від часткового сприймання форми, од невміння брати його в цілому" (стор. 64).

Але той же Йофе визначає форму: „Форма цілого твору — комплекс виразистих форм, поєднаних у систему, що має свій виразний сенс не тільки як сума, але й як єдиний вираз... Форма твору є соціяльна форма..." (стор. 61). Зміст у Йофе: „Зміст, як щось, що міститься в формі й дає їй сенс, образний, ідейний або емоційний, є соціяльне значіння твору... „Зміст, сенс і краса не є властивості твору, але наше ставлення до його, вжиток його" (стор. 58).

На думку Йофе, для мистецтва не є специфічною ані форма, ані зміст. Згоджуючись із Чужаком що до визначення мистецтва, Йофе дає своє розуміння — антиісторичне: „Матеріял, форма й зміст міняються в мистецтві з переходом від однієї соціяльної групи до другої, і всяке визначення мистецтва є вираз одного обмеженого смаку, є настановка на один матеріял, один стиль, один зміст і нехтування иншими" (стор. 44).

У „Критиці" в дискусійному відділі № 3 вміщено статтю Н. Кагановича та Ол. Полторацького „Діялектика в літературі" з черговою ревізією Плеханова: „Ми відчуваємо, що наша формула різко розходиться з так званою „проблемою форми і змісту", яку досі, на жаль, ще не відкинула більшість авторів. Оскільки ще тепер плутаються в цих двох соснах „шклянки", й „вина", показав хоч би хід дискусії на останньому диспуті про „Літературу сьогодні".

„Наша формула: „зміст" є повноправний, соціологічно-зумовлений мистецький засіб, послідовний акт мистецької праці, „зміст" — основний компонент стилю, що не виходить за межі його, ця наша формула є достатня для повного синтетичного цінування літературного твору. Навіть більше: розрізняти в літературному творі елементи „змісту" й „форми" то є недоцінювати твір у цілому, бо тоді залежно від ідеологічної орієнтації дослідника на перше місце ставиться або „дрижання струн", або „соціяльний стан громадянина-автора" (стор. 70).

У рецензії на книжку Йофе („Печать и Революция", 1928, кн. 3, стор. 103) заперечується модний тепер закид плехановському розумінню форми й змісту в дуалізмі: „В поділі культури на матеріяльну й духовну Йофе слушно вбачає ідеалістичний дуалізм думання, якому він і протиставлює моністичне розуміння культури, надбудова також матеріяльна, як і база, і для будівлі її треба матеріялу й людської праці, як і для бази. Тільки культура цих матеріялів до основних базових матеріялів є на другому щаблі. З другого боку, культура бази потребує не менш духової діяльности, не менш майстерности й знання, ніж культура надбудови" (стор. 17). За прояв цього ж дуалізму вважає Йофе й поділ мистецтва на форму й зміст, слушно вважаючи, що „Культурна форма завжди змістовна, і зміст завжди матеріяльно оформлено" (стор. 18). Але, звісно, легше сказати, що проблема форми — змісту застаріла, ніж на практиці з нею скінчити і в автора ми раптом зустрічаємо поділ на „мистецтво форми" та „мистецтво змісту" (стор. 63). Або формуловку: „Різний зміст випливає з різного застосування форми" (стор. 18). Рецензент зазначає, що Йофе плутає споживче відношення до мистецтва і науково-дослідче. Звідси і його закиди в дуалізмі.

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 *конче потрібно* для життя, 2) все, що *корисне* для життя і 3) ідея прекрасного виключає навіть усякий реальний об'єкт *бажання*. 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 Що ж до 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. Класове 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 митця - 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 неокласиків 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 митцем, 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 ремесничо - цеховим штампом.

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

Перший закон — мистець думає образами й картинами, а не силогізмами. Він взагалі *показує*, 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 закону, 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 митця.

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 що до трактування вчинків його героїв. Мова йде про ксьондза-кар'єровича, що жертвує своїм коханням і коханням дівчини ніби-то заради матери, 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 здіймилася, щоб завдати таку болючу рану своїй старій добрій мамі".

„Неправда,— зауважує Франко,— це чиста неправда, оце розумування молодого, тільки-що 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 инший 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, власно, на вимогу до єдности форми й змісту (ідеї-думки) в дійсно художньому творі.

Плеханов ще усталив закон наслідування. В мистецтві наслідування не є якимсь механічним процесом, бо наслідується тільки те, що є психологічно споріднене з митцем. 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 класовому антагонізмі суспільства: англійська та французька буржуазія за своїх кращих часів протиставлювала себе дворянській аристократії (аристократії шпаги), як нову аристократію (аристократію кешені), і то не завжди,— часом буржуазія протиставляла себе як силу демократичну всілякій аристократії. В статті про мистецтво Плеханов формулує закон антитези так: „Дикий краєвид нам подобається за контрастом з обридлими міськими краєвидами. Міські краєвиди з підчекриженими деревами подобалися людям XVII століття за контрастом із дикими місцевостями".

XIV. Мерінг 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 шо їх порушують, так і він вивчав закони капіталістичного способу продукції в Англії, як в класичній 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 класики. З Канта був фундатор наукової естетики, хоч він і не розумів історичної звязаности 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 корениться в ґрунті свого часу й не може коренитися десь инде, воно нездатне художньо обробити кожний матеріял. Отже, смак залежить так само від змісту, а не від самої тільки форми. Що до загальнолюдського, то в так званих світових поетів—Гомера, Есхіла, Данта, Шекспіра, Сервантеса, Ґете — якраз знаходимо те приватнолюдське, що неминуче є в кожному класовому суспільстві, і є це у світових поетів в найяскравішій формі, бо в їхніх творах грандіозно 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 правдивіше і тим краще 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 Мерінг,— треба досліджувати історично, хоч би ми й не знали, що з ним робити".

Протилежна богдановській була позиція Мерінга що до поезії. Богданов писав: „Нема поезії, як взагалі немає мистецтва, там, де немає живих образів. Коли таблицю множення або закони фізики викласти в як-найгладших 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 *струнκости* в поєднанні образів, взаємної відповідности і звязку між ними — того, що зветься організацією". Навівши це місце, критик Богданова Вайнштайн протиставлює йому Мерінга. Невірно те, що наукові закони не можна висловити в поетичній формі. Хіба поема „Лукреція" не поетична, а проте в цій поемі дається поетичний вираз окремих ідей епікурової космогонії. Відомо також, що Гете був великий майстер висловлювати абстрактні ідеї в дуже досконалій поетичній формі. Кажучи про поезію Фрайліграта, Мерінг зазначає: „Внутрішній сенс грандіозної 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 Фрайлігратові. 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", Гетевського „Фавста" і Бодлерівських „Квітів зла"? Аджеж скрізь у цих поетів образи організовані, і це є справжнє мистецтво. Невже Водлер писав твори „менш організовані" в епоху реакції й в епоху революційного піднесення, або хіба поезія Оскара Вальда „менш організована", ніж твори Діккенса? Нас обходить те, що в творчості Оскара Вальда є аморальний естетизм, а в Бодлера „Квітах зла"— відбиття соціяльної реакції. Ідейна цінність мистецтва є щось инше, 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 експлоататорсько-класову основу. Що ж до ідеї твору, то нині плехановське розуміння Поспелов формулює так: „Ідея художнього твору — не абстрактна думка, а конкретна психологічна скерованість певної суспільної групи в певний момент її розвою, втілена в слові“ („Печать і Революція“, 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 марксівського розуміння, ніж визначення „чистого змістовства“ (так званих 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.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

СТИЛЬ

I. Звязок стилю з суспільним життям.— II. Розвиток стилю і класи.— III. Стиль і світогляд.— IV. Класова 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 особливостів певної доби, його пануюча ідея є виразом стилю суспільно-побутової й суспільно-психологічної „душі" певного соціяльного організму за певної історичної доби. Стиль є виявом 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 техників. Твори інженерного мистецтва мають своєрідну й високу художність. Це нове мистецтво є точним виразом машинно-технічного віку й разом із тим найбільш од усіх соціяльним, бо його завданням 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 Барокка, Рококо й Ампіра не творили сами тую культуру, що нею себе оточували,— це було створено працею инших 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 плановістю, 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 й індивідуальні й суспільні потреби, які визначають спеціяльні завдання, наприклад, будівництва, і друге — техніка, що від неї залежить спосіб розвязання цих завдань 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 звязані 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 класа не усвідомлює собі того, до чого вона тяжить, і це відчувають у мистецтві її власні ідеологи. Такий розлад між ідеологами й їхньою класою, 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 класі в формі розділу на духовий і матеріяльний труд

так що одна частина цієї класи виступає в її лоні, характері її мислителів (активні, творчі ідеологи класи, для яких є засобом поживи творення ілюзії цієї класи 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 класи й мають мало часу для продукування ілюзій і думок про себе самих. Це розщеплення клас 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 класи; в ці ж моменти пропадає й ілюзія, буцім-то пануючі думки не є думки пануючої класи й творять силу різну від сили цієї класи". (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 феодального суспільства економічним є принцип єрархії, ідея рангу: єрархічна залежність в економіці і в усіх сферах життя — єрархічний стиль усієї ідеології (право, мораль, релігія, філоссфія, мистецтво). Ранг 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 мистецьких 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 мистецького 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 зовнішніх 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 Горкого: „Горкий безперечний представник *пролетарського* мистецтва, який багато для нього зробив і ще більше може зробити... Горкий — 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 класової 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).

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 суспільна 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 класи з новими потребами й вимогами, звязаний у часі з добою боротьби, яку провадили великі частини цієї зміцнілої класи, що досягла політичної влади, боротьби її проти германських імператорів за свою незалежність... В тій мірі, в якій робітнича класа після своєї перемоги над буржуазією зможе почати вказувати будівельному мистецтву в звязку 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 що до 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 класи і, як нині, ще в більшій степені, ніж тепер, гегемонія залишиться за наукою та технікою". Це, властиво, теж є зопереченння 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.

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 що до тих „меж художности": 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 залишилися подекуди тії кам'яні баби, витесані незграбною рукою сумнівного митця якогось дикого мандрівного плем'я. А в старій Греччині з чудового білого мармуру різблено 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 незграбна кам'яна баба. Вони тільки неоднакове місце займають, бо ж пам'ятки різних культурних діб є вияви різних етапів розвитку мистецької вмілости Не можна рівняти твір примітивного мистецтва до класичного 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 звязані 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 (цеб-то 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" то-що. 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 звірі. Люди, члени цього тотемного роду, вважали за свого родича-предка — приміром, тую ящірку — і себе мали за „ящірок", а зустрічаючи свого тотемного звіря, шанували тую ящірку, як годилося. Тотемного звіря не їдять, з ним поводяться як з родичем: здибавши його труп — урочисто ховають то-що; на цьому щаблі розвою первісного суспільства виникає особлива форма людської свідомости, а саме — уява про так зване „мана". Англієць Кодрінгтон знайшов у меланезійців сліди цієї первісної форми громадської свідомости, що в науці нині визнається 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 речи. Його можна спровадити на різні речі. Цілий культ меланезійців є в добуванню „мана" для власного вжитку чи для инших (щоб робити дощ, накликати й відвертати хороби). 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 звязані 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. Розклад 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 мисливця. Ритуальний бенкет на могилі великого мисливця не минає і його: йому дають їжу й питво, йому дякують за допомогу, прохають і надалі допомоги. Коли первісна громада переходить поволі силою речей від полювання до скотарства і перевісного 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 звязок природних явищ. Мітична творчість є перший крок розвязати 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 звязку 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, більш упорядковане, 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 стилістична 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 звязаних 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 призводить 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

[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.

чинниками з переходом до логічного думання), але вони перетворюються *на поетичні оповідання про богів, на казки і легенди про старовину.*

Зміст цих оповідань перше відбиває первісні людські уяви про природу, її стихійні з'явища, починаючи з календарних змін річних 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 звязане 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 навмисне. Вони стають певними засобами порозуміння людських громад. Це є початок, джерело людського письма.

Болото, що налипало до 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 в 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, цеб-то їхня особа є недоторкана, свята. Їхнє житло, їхня челядь, все їхнє добро теж табу, цеб-то 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 різбярства. 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 навмисне відтворювано, як і плетиво кошиків. Це і 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. з. *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. з. „пеонічні“ стопи то-що). Отже, стопа є поєднання наголошеного складу з одним чи двома й більше ненаголошеними. *Пеонічні стопи* (4) чотирискладові з одним наголосом: коли він на першому — *це перший пеон* (— ⏑ ⏑ ⏑), коли на другому — *другий пеон* (⏑ — ⏑ ⏑), і т. д. Стопа є первісна ритмічна одиниця у віршу.

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 зміняється побут і ідеали котроїсь доби з переходом до нових життьових умов, як зміняються 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 феодалізмом, 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 то-що), як і технологічні (ґатунки літературні, мова то-що). Отже це є органічна єдність форми і змісту.

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

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

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". Певно, 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 переносяться 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 то-що, 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, звязані 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 виразником 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 иншій громаді — родовій чи племінній. Цей ліризм є виявом не особистого почуття, а родово-племінної 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. Ліро-епічна 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 і володаря. Поет стає співцем політичної боротьби аристократії й демократії, утворює політичну, партійну пісню. На цьому щаблю розвою суспільна боротьба в поділеній на класи 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 і 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, ремесник, 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 Марціала та инших 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 гімни.

Римське суспільство варваризується в середніх верствах: римляни, франки, готи, 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 „нечистої 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 Ґалліï, 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, і на лицаря, як на її слугу. Виникає куртуазна поезія (ґречна). 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 осиміляції* аристократією инших верств). Німецька досвітня пісня *альба* — гімн пристрасти. Німецький міннезанг 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 середніх віків: безпосереднє почуття ускладняється в цю добу ідеалізованим „головним“ коханням, що в ньому инколи позначається живе почуття. Поети-містики заколисують себе реальними чуттєвими образами, надаючи їм духового сенсу. Шаблони лицарської лірики оточено фіктивною, не реальною 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, яка 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 по черзі 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 класа з найбільш розвиненим почуттям індивідуальности: самосвідомість цієї класи є індивідуалізм — наслідок конкуренції осіб, боротьби особистих егоїзмів, що виникає в першу добу торговельного капіталізму.

Лицарська лірика вичерпалася в переспівах, поезія переходить у руки нової класи. Вже серед трубадурів були асимільовані буржуа. Їх була більшість серед мандрівних співців середньовіччя. Культурна частина буржуазії переймала лицарську гречність (куртуазію) мимо класової зненависти своєї до феодалів. Але буржуазія була ближче до народу, мала звязок 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 ремесничими. 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), *сестини* (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" то-що). 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 феодального 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 класиками (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 Макіавеллі освічений знавець мистецтва, але розпутний і злочинний Чезоре Бордже. Відомий мистець Бенвенуто Челіні — теж типова людина Ренесансу: він убив свого учня Луїджі, куртизанку Пантезілею, свого ворога Помпея, кількох корчмарів, шляхтичів і міщан. Як різбяр, Челіні створив великі шедеври. Культ насолоди і презирство

до юрби, наслідування античних форм у літературі — такі властивості Відродження.

Розвиток буржуазної лірики від гуманізму та доби Відродження до так званого псевдокласицизму 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 вдосконалюється і на це вдосконалення витрачається багато сил; виникає знов штучно лірична поезія, як звичайно за часів занепаду. Про цю епоху Овсяніко-Куліковський писав: „Здається, в „словесній ліриці“ сила і якість ліричних емоцій незавжди відповідає досконалості форми, инакше 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 вислозив, якби не був з нього такий віртуоз-версифікатор“.

VII. З тотемної доби виходить і поезія епічна. Найбільші епопеї кореняться 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 звязок з певними тотемними звірями, наприклад, Лоенгрін 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 полігамії — одна з жінок, за моногамії — мачуха, свекруха) переслідує другу жінку. Схематично це можна виявити в формулі а + б.

Це є найпростіший вияв епічної розповіди, так званий *мотив.* Поєднання подібних мотивів, схематизований мотив є *сюжет*, що може бути більш чи менш складний. Мотив переслідування однієї жінки другою може набути такої сюжетної схеми: а + б + $б_1$ + $б_2$. . .

Шлях розвитку епосу є, власне, історія переходу од міту, обряду до казки, епічного переказу, великої епопеї, новели 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, легенда про аргонавтів, мітичних героїв, що вирушили на кораблі „Арго" в невідому казкову країну Колхіду по золоте руно, яке вони здобули за допомогою Медеї — дочки колхідського царя. Щоб оволодіти золотим руном, довелося аргонавтам перебороти великі труднощі, довершити цілу низку героїчних звитяг.

В основі цієї легенди, на думку поетів, є символізація одвічного потягу людства до сонця, до недосяжного, до істини, добра і краси. Але в дійсності основою легенди є такий реальний факт: в Грузії, куди їздили легендарні аргонавти, 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 легенди про аргонавтів, створила ще другу перлину в німецькому епосі — легенду 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 легенд переходить усі ці щаблі історичні, що й розвиток ліризму. За часів утворення великих держав епос скупчується довкола великих володарів (Карла Великого, Володимира Великого то-що) 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 — „Калевала". Ленрут знайшов план цієї фінської епопеї в самих піснях, так само як і сюжет і всі формальні властивості. Навіть віршову форму (розмір і алітерації) „Калевали" 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 загами, народними баладними піснями, еспанськими романсами, а в слов'янській пісенній творчості вславилися сербські пісні, українські думи і биліни. Епічна форма не конче віршова. Поруч іде прозова розповідь — оповідання, анекдота (у Німеччині так званий *шванк*), легенда. Від окремих казок, анекдот, легенд з часом помічається перехід до скупчення в цілі цикли, зводи, народні епопеї.

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

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, звязаної з драматичною дією на шану Вакха з офірою цапа. Основа драми також корениться 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 і инші роботи по обробці 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 звязок 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 псевдокласична дає таких письменників, як Корнель та Расін. В Німеччині Шіллер і Ґете роблять великий вклад в світову літературу своїми драматичними творами. Після класичного театру та романтичних п'єс Шіллера великий переворот в драмі робить Гюґо п'єсою „Ернані", яка зліквідувала у Франції псевдокласичну 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, з рештою, здрібнів до театру „настроїв" та „переживань".

IX. З побіжного огляду розвитку лірики, епосу і драми видко, що розглядати літературні форми по галузях, по жанрах (ґатунках) — неможливо: силою речей доводиться спосте-

рігати не еволюцію певних літературних гатунків[1]) а їхню появу розвиток і загибіль, після чого, часом під тою самою назвою, виникає зовсім инша форма, також відбуває діялектику свого розвою й т. д. На протязі історії людства те саме означення в кожну епоху набирає зовсім иншого змісту, і це примушує розглядати літературні форми тільки в межах певної історичної доби, з якою вони органічно звязані, яка їх створила.

У марксистському літературознавстві нині прищеплюється періодизація історії літератури за економічними добами: 1) доба родового побуту, 2) доба раннього феодалізму, 3) доба середньовіччя, 4) доба торговельного капіталізму, 5) доба промислового капіталізму, 6) доба фінансового капіталізму, або імперіялізму. Літературний матеріял у межах кожної доби розглядається в освітленні діялектичного матеріялізму, що його найкращим методологом у галузі літератури був Плеханов.

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 — МАРКСІВСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

Метою завдання є: опанувати марксівську методу з'ясування мистецтва, його походження й розвою та громадської функції загалом і окремо літературної його галузи. Найперше ознайомлення з марксівською методою є переказ класичних 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.* „Пролетаріат и литература". Стор. 17.

г) *Мистецька насолода.* Гол. Стор. 12 — 32. Столпнер. Стор. 52 — 53.

ґ) *Тенденція.* „Введение". Стор. 123. Столпнер. Стор. 94—95.

д) Форма і зміст (перше класичнев изначення). „Введение". Стор. 136 — 137, 139, 142. Гол. Стор. 58 — 61. Столпнер. Стор. 109 — 120.

е) *Трагічне й комічне.* „Введение". Стор. 128 — 133.

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

є) Естетика Гегеля, Кодекс Бєлінського. „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 (звязок з сусп. життям) Стор. 181 — 192 (стиль і класи) 198 — 201 (класова психологія) Гол. Стор. 44—46, 388 — 398 (стиль соц. суспільства),

и) *Пролетаріят і мистецтво*. „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*. Робоч. книга по літ. Робоч. бібл. по літ.

Контрольні запитання

1) *Що таке мистецтво* (його визначення, походження, функція суспільна)?

2) *Що таке література* (її походження, розгалуження, доби розвитку)?

3) *Плеханов як методолог літератури*.

Примітка. Підкреслене обов'язкове, не підкреслене рекомендоване. „Введение в изучение искусства и литературы" — Десницкого, Столпнер-Столпнер и Юшкевич — „Искусство и литература в марксистском освещении" Гол.— Голубков и др. Марксистская хрестоматия по литературе.

ЗАВДАННЯ № 2. ПОЕТИЧНА МОВА — ЕЛЕМЕНТИ СТИЛІСТИКИ

1. Мова поетична і мова прозова. Томашевский — Теория литературы, ст. 3—11.

Білецький, Булаховський та інші. Українська мова, V рік — ст. 42; VI рік — ст. 31—35.

Пр. *Вєтухов*. Життя слова. Ст. 28—32.

А. Крайский. Что надо знать начинающему писателю, ст. 5—21. (Рек.).

2. Поетична лексика. (Неологізми, архаїзми, провінціялізми, барбаризми, синоніми, прозаїзми, слова професійні, жаргонні і т. инш.).

Томашевский. 11 — 28; Біл. і Бул. V рік: 43 — 46. VI рік: 35 — 43.

А. Крайский. Что надо знать... 22 — 38.

3. Поетична семантика. (Емоціональність мови, образність мови, епітет, метафора, порівняння, персоніфікація, метонімія, синекдоха, паралелізм, алегорія, гіпербола, антитеза), Томаш. 29 — 42; Біл. і Бул. V рік: 48 — 68.

А. Крайский. Что надо знать... 39 — 69.

4. Поетична синтакса. (Фігури, еліпси, інверсія, анафора і т. инш.) Томаш. 42 — 54; Біл. і Бул. VI рік: 53 — 61.

А. Крайский. Что надо знать... 70 — 97.

5. Евфонія. (Звуковий склад поетичної мови, алітерації, асонації).

Томашевский. 54 — 70. Біл. і Бул. V рік: 73 — 75.

А. Крайский. Что надо знать... 98 — 127.

Рекомендована література

Якубський. Наука віршування (розд. „Евфонія", 82 — 99).

Гаєвський. Теорія поезії.

В. Маяковский. В мастерской стиха (збірник „Как и над чем работать писателю").

Пр. *О. Ветухов.* Життя слова.

В. Шкловский. Техника писательского ремесла.

Д. Загул. Поетика.

Контрольне завдання

Дати приклади в писаній формі з *сучасної української літератури* на прооблені елементи стилістики, по два приклади на кожний, користуючися для цього чи то творами, чи хрестоматіями, чи книжкою Білецького й Булаховського.

Обміркувати питання: 1. Як відбивається на мові письменника його класова приналежність, оточення, вплив.

2. Значіння окремих елементів стилістики для поетичного твору і впливу його на читача.

ЗАВДАННЯ № 3. ТЕОРІЯ ВІРШУ (МЕТРИКА)

1. Ритм, його походження і його значіння. Віршовий ритм. Розуміння метру. Ритміка і метрика.

Якубський. Наука віршування, ст. 5 — 32.

Білецький, Булаховський та инші. Українська мова. V рік — ст. 68 — 75.

Томашевский. Теория литературы, ст. 71 — 81.

2. *Метрична, силабічна, тонічна й метротонічна система віршування. Стопа, рядок, строфа.* Цезура. Двоскладові, трискладові і чотирискладові розміри (ямб, хорей, дактиль, амфібрах, анапест, пеони). Дольники. Білий вірш. Верлібр (вільний вірш). Українське „народнє" віршування (пісенна ритміка: метрика, коломійки, шумки, колядки).

Якубський. Наука віршування, ст. 50 — 81.

Томашевский. Теория литературы, ст. 81 — 98, 98 — 127.

Рекомендована література

Д. Загул. Поетика.

С. Гаєвський. Теорія поезії.

В. Поліщук. Пульс епохи.

Шкловский. Техника писательского ремесла.
Шенгели. Как писать статьи, стихи и рассказы.
Маяковский. В мастерской стиха (збірник „Как и над чем работать писателю").
Шенгели. Маяковский во весь рост (відповідь на статтю Маяковського).
Твори сучасних українських поетів.

Контрольне завдання

Дати приклади з сучасних поетів на кожний розмір по два приклади, зазначивши і їхню схему.

Обміркувати питання

1. Звязок ритму поезії з ритмом життя.
2. Метрика і живе художнє слово (поезія).
3. Взаємини метру і ритму.

Література другої черги

Артюшков. и Шенгели. Энциклопедия стиховедения. М. 1927.
Брюсов. Основы стиховедения. М. 1924.
Вильдрак. Теория свободного стиха. М. 1920.
Григорьев. Введение в поэтику, ч. I. М. 1924.
Грифцов. Теория романа. М. 1927.
Ветухов. Життя слова. Х. 1925.
Аристотель. Поэтика. Л. 1927.
Альбала. Искусство писателя. Л. 1924.
Изотов. Основы литературной грамоты. М. 1926.
Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. Л. 1921.
„ Введение в метрику. Л. 1925.
„ Рифма, ее история и теория. Л. 1923.
Потебня. Басня. Пословица. Поговорка. Х. 1914.
Нусинов. Проблема исторического романа. М. 1927.
Мюллер - Фрейенфельс. Поэтика. Х. 1923.
„ „ Поэтика (збірник). 1919. Л.
„ „ Поэтика („ I). 1926. Л.
„ „ Поэтика („ II). 1927.
„ „ Поэтика („ III). 1927.
Овсянико - Куликовский. Теория поэзии и прозы. М. 1908.
Слонимский. Техника комического у Гоголя. Л. 1923.
Сакулин. Теория литературных стилей. М. 1928.
Тынянов. Проблема стихотворного языка. Л. 1924.
Фельетон. (збірник). Л. 1927.
Чичерин. Литература как искусство слова. М. 1926.
Шнет Г. Внутренняя форма слова. М. 1927.
Шенгели. Как писать статьи, стихи и рассказы. М. 1926.
Шкловский. Техника писательского ремесла. М. 1927.
„ Разверстывание сюжета.
„ Теория прозы. М. 1925.
Эйхенбаум. Сквозь литературу. Л. 1924.
Русская проза (збірник). Л. 1926.
Богданов. Лекции по теории драм. искусства. Х. 1906. Драма.
Евреинов. Происхождение драмы. 1921.
Евреинов. Театрализация жизни. М. 1922.
„ Театральные новации. Л. 1922.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

МЕТОДА

1. 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. На ринку пропонується різними теоретиками силу способів підходу до вивчення літературних з'явищ. Є кілька таких кодексів. Найбільш популярний у Росії каталог літературної методології, складений від академика Перетца. В ньому налічується одинадцять способів вивчення літературних фактів. Є другий каталог — німецького дослідника Меркера, що нараховує сім способів підходу до аналізи літературних творів.

За каталогом Перетца, перша метода — *естетична*. Вона має свій початок од відомого німецького естетика Баумгартена — фундатора естетики як науки. В основу своєї методи Баумгартен поклав поетику Аристотеля. Критерієм оцінки літературних творів є ідея краси.

Етична метода оперує з принципом добра, яке вишукується в художньому творі, і присуд робиться з погляду морали.

Метода *публіцистична*, переважно вживана народниками, має в основі принцип громадського добра. Російські народники — Лавров, Михайловський і їхня школа — утворили так звану тріяду: істини, добра і краси.

Кожна дальша метода використовує попередню і додає щось нове. *Історико-політична* метода розглядає літературу в певній історичній перспективі і за головний фактор, що впливає на літературу, визнається фактор політичний.

Суто *історична* метода визнає, що нема нічого випадкового, що кожна доба має свої особливості, які відбиваються

в літературному творі. Але ця метода не є марксистська, бо в основі її лежить не діялектичний матеріялізм, а ідеалізм. *Історико-психологічна* метода французького критика Сент-Бева, не заперечуючи всіх попередніх метод, додає за основний принцип досвіду вивчення особи письменника, психології творця.

Культурно-історична метода Тена цікава тим, що в основу бере аналогію між розвитком суспільства і розвитком мистецтва, при чому суспільство розглядається як організм, що переживає вік дитинства, юнацтва, молодости, зрілости й старости. Тен визнавав три основні фактори: психіку, оточення та расу, до якої зводить і два попередні фактори. Тимчасом поняття раси є властиво абстракція, яка не може з'ясувати змін літературних форм, стилів, тем, сюжетів тощо. Метода *порівняльно-історична* особливо спиняється на факті мандрівки, обміну сюжетів у різних літературах. Найбільш плідна ця метода була в академика Веселовського, що в своїй історичній поетиці накреслив позитивну картину розвою літературних форм, подану вище.

Еволюційна метода розглядає еволюцію літературних форм, звертаючи головну увагу на ролю традиції, тоді як попередні методи досліджують розвиток сюжетів.

Філологічна метода досліджує літературний твір, як факт мови. Художній твір є вияв людського слова. Слово є образ. Колись таке слово, як „вовк", мало реальне значіння — волочити щось; потім це образне значіння слова затрачується, слово стає абстракцією, розумінням. Так росте літературна мова. В народній мові слова ближче до свого образного походження. В літературі утворюються повсякчас нові слова з старих народніх первістків. Так, наприклад, Карамзін утворив слово „промышленность" з народнього слова „промысел", або Олена Пчілка з народнього слова „мистець" утворила слово „мистецтво".

Зразком філологічного досліду можна взяти, наприклад, аналізу польського критика Брухнальського пам'ятки старої польської літератури — так званої „Богородиці". Дослідник іде таким шляхом: 1) яким, власне, твором є так звана „Богородиця" в окресі духовної літератури; 2) яка є форма так званої „Богородиці"; 3) які взаємини між так званою „Богородицею" і універсальною католицькою гімнологією (проблема оригінальности); 4) в якім місці, в якім часі, з якою метою написано так звану „Богородицю" (проблема авторства і призначення).

Це є приклад аналізи за методами філологічною та історичною. На цим шляху для дослідника важливе кожне слово. Величезна ділянка середньовічної церковної літератури і все, що про неї написано, має бути досліджено, щоб дійти висновку: 1) духова польська пісня — так звана „Богородиця" не є жодна пісня Маріїна, а цілком инший жанр — літанія

до всіх святих; 2) яко літанія, так звана „Богородиця“ щільно звязана з Краковом, який належить уважати за місце, де вона виникла, і через те — за колиску польської поезії, початої тут у християнському дусі; 3) так звана „Богородиця“ вийшла, десь-певно, з францисканської аскези. Написав її поляк-францисканець у Кракові в половині XIV століття правдоподібно в краківськім клаштрі. Подібний спосіб аналізи літературного пам'ятника в історичній критиці є єдино доцільний. Особливо розквітла ця метода в німецьких університетах, які рояться молоддю, що під доглядом професорів на семінарах і в дисертаціях на докторський диплом щороку опрацьовують тисячі подібних монографій, аналізуючи кожну крапку над і в творах своїх поетичних знаменитостів. З надзвичайною працьовитістю збирають матеріяли, до кожного викладу підходять з лісом документів, книжок, фактів різних причинків.

Здавалося б, що за такою методою можна з-під землі видобути неодкриті досі речі, незнані рукописи, забуті друки. Це часом і буває, але буває і так, що ерудиція пригнічує індивідуальність, надмір учености псує ясність; готові формулки, винесені з університету, не дозволяють бачити річ в її своєрідній властивості. Так було з польським критиком Генріхом Бегелейсеном, що, аналізуючи твір Міцкевича „Пан Тадеуш“, одмовив йому право на назву епопеї. Як досвідчений філолог, розіклав Бегелейсен поему на первістки і не знайшов цілости. Розпорошення на дрібниці є звичайним з'явищем у критиків-філологів.

Мета філологічної методи — вибрати найцінніше з надрукованого чи з рукописів, порівняти з иншими творами того ж автора, з другими виданнями його творів, з відповідними місцями з листів то-що (записки, свідчення инших осіб). Далі — розгляд твору частинами і в цілому (від композиції до архітектоніки). Аналіза старовинних творів — переказ змісту (переклад), пояснення старих слів, відгуки певних подій — шукається, з'ясовується культурно-історичні вказівки твору, біографічні деталі, цитати та инші дрібниці. Документи, що стосуються біографії письменника та джерела твору. Біографія і бібліографія дуже потрібні, але треба вміти з їх користати. В польській критиці був, наприклад, випадок, коли в одній двотомовій монографії про молодість Красинського, опертій на багатім новім матеріялі рукописнім і на широких порівняльних студіях, можна було здобути цінного — тільки подробиці і фази кохання Красинського до якоїсь пані Боброві — оце й усе! Та й то воно може цікавити тільки особливого типу читачів, а для літератури, як слушно було зауважено, ця двотомова монографія дає „дияволськи мало“. Філологічній методі закидають взагалі вузькість, порпання в дрібницях, неувагу до питань ідеології та стилю. Твір не є організм, а лише механізм для філолога.

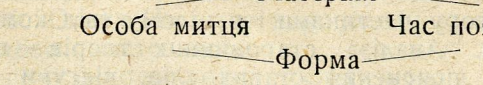
Непереможний потяг до аналізи форми, матеріялу, автора поза органічним звязком цих чинників з собою, погляд на твір лише як на документ (буква і слово) — не вистарчає, і нахил до деталізації майже нічого не досягає, не з'ясовує самої істоти твору, а лише досліджує його оформлення. Але філологічна метода є ґрунтом для дальших студій.

Етнологічна метода невдала вже з самої своєї назви, яка може стосуватися тільки до первісних народів. Вона звертає увагу на проблему місця і часу, на генеологію автора, вплив місця його народження. Етнологічна метода розглядає твір як наслідок таких чинників: творчої індивідуальности (несталої, мінливої), часу, місця і раси (нації).

Психологічна метода розглядає твір у звязку з життям автора, з його психікою, з впливами, що створили індивідуальність письменника, дає послідовний опис настроїв і почуттів автора і відбиття їх у літературі. Отже в основі цієї методи є така непевна база, як особа митця, відірвана від його оточення. Крім того, ця метода не звертає уваги на художній бік твору.

Філософська метода вивчає тільки світогляд різних письменників, і то тільки видатних митців, не звертаючи увагу на літературний процес у цілому і на літературну форму.

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 звязком з своєю добою. Що до впливів письменника на письменника, то, крім них, є й загальний вплив епохи.



Твір є свідомо оформлений за уроєними чи справжніми законами краси оброблений матеріял. Митець робить матеріяльно обмежене, індивідуально приватне — типовозагальним. У кожнім творі є матерія, форма, автор, звязок автора з твором (але в зовсім иншій 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. Визнається за потрібне особисте, випадкове, одрізнити од типового, загального. Форму розглядається в звязку 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 впливи чужих літератур. 5) Вивчається звязок творів

з світоглядом доби. Соціологічна метода ще не є метода марксистська, бо не звертає уваги на основний історичний факт — класову 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 народніх 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 инших 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 инших 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. ин.".

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 і 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 звязку 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 инші сфери. В цьому ховається основа окремого існування історії літератури, як самостійної галузи історичної науки.

„У відміну від історії у звичайному розумінні історія літератури має своє окреме поле — не суспільного людського життя, а сферу внутрішніх прямувань, нахилів, ідеалів та ідеальних настроїв. Цим ми не відкидаємо потреби студіювати літературні твори у звязку 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 класифікація 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.

На чолі народницької критики в українській 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 у людській творчості *ідей*, а не *ідеї*, хоча б якими величними абсолютами вона прикривалася. Тим-то історія письменства повинна давати огляд усіх ідей, що захоплювали в той чи инший час людськість і виявлялися в письменстві, а не однієї тільки ідеї естетичної. Може бути, звичайно, і 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 історію письменства, ні навіть претендувати на її універсальну ролю. Місце такій історії швидше в соціологічних трактатах, яких спроби дав, наприклад, Летурно своїми нарисами про еволюцію морали, власности, літературних поглядів і т. ин., аніж у курсах історії письменства".

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

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

„У 80-х роках виступила в польській літературі генерація 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 Конопницька 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 роздалися 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 агітації між робітництвом ніколи не мішався. У 80-х роках здавалося якийсь час, що поетом польського робітницького руху зробиться Франциск 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. Білецького та Б. Якубського, не зараховуючи сюди О. Дорошкевича.

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

П. 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 класовому погляді і в творах мистецтва визначає, перш за все, класову ідеологію, ріст, розцвіт, звиродніння і загибіль клас. Мистецтво має пропагандистське 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. Що до 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 мисленником, 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 фальшиву та облудну систему поглядів, що її виробляє собі котрась суспільна класа під впливом виключно її класових інтересів, систему цілком суб'єктивну. Отже, можна казати про буржуазну ідеологію, про дрібнобуржуазну ідеологію, можна казати про феодальну ідеологію, але тому, що марксизм є не простий відбиток дійсности через призму цехових інтересів робітничої класи, 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 що до причинового звязку 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 звязку з иншими літературними фактами. Метою літературознавства є не порпання в дрібницях, не виявлення одміни творів, а шукання звязку 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 і 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 витвор 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. Класове становище поета завжди тяжить над його творчістю. Бувають випадки, що вразливі письменники з пануючих верств переходили на бік пригноблених клас, але ніколи не бувало, щоб поет міг позбутися котрогось класового впливу, зайняти якесь позакласове становище. Великі письменники є ті, що висловлюють певний великий крок вперед у суспільному розвої свого часу, свого суспільства, — власне, не цілого суспільства, а котроїсь класової його частини. *Для Плеханова нема безодні поміж генієм і другорядним поетом*: всі письменники є виразники своєї класи і мають право на увагу. Особливо коли великі сходять з кону. Що до настроїв, то *поети клас, 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 існували 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 класи письменник має спостерігати розклад суцільного побуту — зміну героїв під впливом нових життьових чинників (наприклад, впливу революції на село), утворюється нові типи вдачі (образ Копистки у 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 класи, 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 складника: „форму" і „зміст". Взаємини між ними зформульовано так: „Загалом кажучи, форма щільно з'єднана із змістом. Що-правда, 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 звязана 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 митця. Зневага до змісту ідейного — каліцтво форми.

Не всі прихильники марксистської методи одностайні що до цієї термінології (форма, зміст), не всі приймають Плеханівську засаду звязку змісту з формою. Наприклад, Перлін (Київ) каже, що форма незалежна од змісту, але й він вважає, що спроба так званих 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 звязок форми із змістом.

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 так званого 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 класової боротьби, яка впливає на розвиток ідеологій. Без цього не можна нічого зрозуміти.

IX. Матеріялістичне розуміння історії дало Плеханову відповідний коректив до теорії Тена що до 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 ступень розвою), 3) форма суспільства, що висловлює ці стосунки людей, 4) певний стан духу, певні норови, що відповідають цій формі суспільства, 5) релігія, 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 безпосередньо 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.

X. Ідеології однієї епохи або йдуть слідом за своїми попередницями, розвивають їхню думку, застосовують їхні засоби, або ж постають 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 не 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 клас.* Він не тільки констатував певні суперечності, а й додавав пояснення цих суперечностей, що корінилися 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 властивостів. 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 Геґеля 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 звязки. 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 речи і як критерій істини, і як практичний визначник звязку речи з тим, що людині треба. Четверте — діялектична логіка навчає, що абстрактної істини нема: істина завжди конкретна, як полюбляв казати слідом за Геґелем 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 так звана 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 кількосним 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 що до 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 класових 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 марксівська.

РОЗДІЛ П'ЯТИЙ

ПАРТІЯ І ЛІТЕРАТУРА

I. 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. Промови Луначарського та Затонського. — VII. П'ятилітній ювілей „Плугу" і оцінка його діяльности. — VIII. Висновки

I. В програмі компартії в розділі про народню освіту є директива, як провадити художню політику: „В період диктатури пролетаріяту, цеб-то 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 півпролетарські 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* то-що. Отже, утворення літературних студій поруч з иншими 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 експлоатації їхньої праці і що досі були у виключній розпорядимості експлоататорів".*

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'їду 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 що до утворення і видання масової популярної і доброї що до 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 письменникам, що прийшли в нашу літературу почасти від варстату та плуга, почасти з цієї інтелігентської прошарки, яка в жовтневі дні після доби військового комунізму ввійшла до лав РКП та комсомолу, повинно яко мога зміцнити.

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

„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 так званих 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 не можуть і не повинні виступати в імені партії*, з'їзд підкреслює конечність урегулювання питання про літературну критику і як-найповніше 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 що-разу 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. *Класова боротьба не припиняється* і тут, *але набирає нових форм.* Коли досі партія пролетаріяту розжеврювала класову 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 відповідів на всі питання, що до художньої форми. Політика пролетарської партії має з'ясувати стосунки пролетарських і селянських письменників та їхніх союзників з инших 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 погірливого 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, викривати 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 макулатурі, вчитись і позбутись напівписьменного претенційного самозадоволеного комчванства.

Що до літературної форми, то партія не може підтримувати якусь одну літературну фракцію, звертаючи увагу на

громадсько-класовий зміст. *Що ж до стилю, який відповідає новій епосі, то він утвориться иншими 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 сучасности. *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 література та 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 керовництво українською культурою. Останнім часом партія засудила як великодержавний шовінізм, так і шовінізм український, що відродився в умовах непу в наслідок диференціяції села, аграрного перенаселення, зросту глитаїв і приватного капіталу. Особливо докладно з'ясовано коріння російського шовінізму на Україні, що вросло в гущу російського міщанства та в інтелігентсько-спецівське прошарування. Засуджено зневажливе ставлення до „галицької говірки“, як і балачки про перевагу російської культури. Засуджено національний нігілізм (люксембургіянство).

Станувши партія до керовництва українською культурою особливу звернула увагу на літературу, засудивши групу неокласиків, 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 неокласиків. Виникла досить знаменна літературна дискусія, яка вийшла поза межі суто літературних питань.

---

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

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 — азіятський, червоний. Б. Шляхи українського мистецтва. Яке обличчя повинно прибрати мистецтво наших часів. В. Шляхи української літератури. Шляхи літератури переходової доби). Шляхи письменницької молоди. 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 неокласики. Аналіза й характеристика дискусії. Підсумки й значіння дискусії. Літературний плацдарм 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 як-найширше використовувала всі вартості світової культури, щаб вона як-найшучіше порвала з традиціями провінціяльної обмежености і рабського підтакування. Партія стоїть за витворення нових культурних вартостей, що гідні творчости великої класи. Але партія творить це не шляхом протиставлення української культури культурам инших народів, але шляхом братерського співпрацівництва робітничих і працюючих мас усіх національностів в справі будівництва міжнародньої пролетарської культури, що до неї українська робітнича класа 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 що до розвою української літератури.

До Жовтневої революції українська література, почавши з кінця XVIII століття, 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 жодним словом не говорить про те, буцім-то, 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 Ц. К. КП(б)У у відношенні до значіння її для розвитку української культури бере російську літературу, як один із струменів загальної всесвітньої літератури.* Що до 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 тов. Затонський та Луначарський. У своїй промові тов. *Затонський,* між иншим, сказав: *„Пролетарські письменники, пролетарська література — це література бадьорих дудівників 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 тріндикання 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 инших 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 поки-що ми маємо свій, не дуже мікрокосмос, а таки величезний Радянський Союз. *Отже, товариші, тепер уперше на Україні утворюється спроба об'єднати на класовому* ґрунті пролетарських письменників не одної якоїсь нації, а всіх націй, що живуть і творять тут, на Україні".

У своєму привітанні з'їздові тов. *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 класики малодоступні малописьменному читачеві, що треба дати класиків 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 безкраю 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 поки-що письменник, якого ми ще не озброїли... Для того, щоб озброїтись марксівською формою аналізи, треба твердо вірити в наші перемоги, непереможно вірити у величезні сили, що приховані в міжнароднім пролетаріяті, а через те знати, що для нас не страшні ні хвороби, ні огріхи й хиби нашої країни, а що до 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 керовництвом 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 привітальній промові (на з'їзді) тов. Хвилі.

Нині партія пильно стежить за розвоєм радянської літератури. На X з'їзді КП(б)У тов. 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 тов. 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 ллє 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 хотять впливати на пролетаріят, отруювати його самосвідомість, притупляти його класові 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. Партія не може зректися керування літературою, але це керування пролетаріяту ідеологічним процесом не є адміністративне втручання. Нині твориться в нас нова, радянська література, що в їй авангард — пролетарські та революційно-селянські письменники. Письменники-попутники поволі цілком переходять на ґрунт радянської літератури, позбуваючися буржуазних ухилів. Цей процес наближення попутників до пролетарських письменників набирає організованих форм: нині гасло федерації радянських письменників є чергові завдання літературного фронту на Україні. Цей літературний фронт скеровано проти залишків буржуазії в літературі.

ЧАСТИНА ДРУГА

ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДЖОВТНЕВА



РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ЛІТЕРАТУРА ПЕРЕДБУРЖУАЗНА

I. Українофільство як російське й польське „провансальство". Брак нормального літературного життя. Двомовність письменників. Націл, що спізнилася. Риси псевдокласики, 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, недарма й зробив на їй 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 сами бралися за перо й писали в тодішній манірі „псевдо - класичній", зодягаючи неукраїнську дійсність в українську одежу. Такий був Атанасій Лобисевич. Геть до Котляревського написав Лобисевич свою перелицьовку „Буколік" Віргілія „В малороссийский кобеняк переодетых". Ґрунт 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 передовсім 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 Вірґілія. 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

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

сами не усвідомлювали ваги своєї діяльности. Вони не почували себе вповні за творців нової літератури, а гадали, що з них „останні 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 „псевдокласицизм".

Це було „міщанство в дворянстві". Припис використовувати виключно форми греко-римської літератури призвів до писання риторичних од, трагедій, пасторалів, ідилій та елегій. Але позичається псевдокласичні 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 „Украинская сирота", „Филон" — подорож з полтавської семінарії до Александро-Невської Академії то-що.

Письменники-поміщики пробували писати не французькою, а рідною мовою, вправлялися в стилі, цілу свою увагу звернули саме на вправне орудування мовою, на увільнення її від слов'янізмів та варваризмів (головне — від французьких слів і зворотів). Українські перші письменники й поготів не творили шкіл літературних і можна казати хіба що про *риси*: псевдокласицизму, сантименталізму, романтизму, які позначалися (що до 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 виявляло конвульсійну зміну різних настроїв, що справляли враження машкар. Ці машкари не виявляли, а ховали сутноту митця.

II. У псевдокласичній, Вергілевій ніби-то, машкарі прийшла до „любителів малоросійського слова" (цих попередників так званого україноφільства) ця велика „національна епопея". Форма „Енеїди" — Ломоносівський вірш, популярний 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 європейського „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 самого 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, цеб-то 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, мусив таки виникнути й на Україні — цього вимагав дух часу, доби торговельного капіталізму, що в нього вже вростав 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 свідо-

мість, 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 - стихотворец“, 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 зберігся 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 вульгарне добирання виразів в свідомости вживання селянської мови. Ода Котляревського типово ораторського кшталту (див. статтю Ю. Тинянова: „Ода как ораторский жанр“ збірник: „Поэтика III - й Ленінград, 1927, стор. 102).

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

В Польщі з лабет псевдокласиків визволяється Міцкевич,— пише „Балади 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 його українізував — стилізував у дусі української дійсности (пес зветься Рябко то - що). У байці є ніби - то 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 инколи, 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 гравестії власно потребував удаваного українського сюжету, який панував у театрі. Поруч з одами виникає мода на байку, сатиру, баладу, „послання", листування (як літературну форму). Гулак пише „супліки" та „писульки", і це є початок української прози. „Ніжний" стиль випробовує Артемовський у новій формі — баладі.

У Польщі Міцкевич, за зразком балади Ґете „Рибалка", написав року 1821 баладу „Світезянка" в так званому праромантичному стилі (поєднання „сантиментальности" з „романтикою"). Хиба балади Міцкевича є зайве моралізування і розтягненість. Балада „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 баладу „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 (балада) і сюжетах. Ідейний зміст писань Гулака — ідеологія бюрократа-консерватора, прихильника офіційної казенної формули миколаївського часу: православіє, самодержавіє 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 - розповіди 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 (псевдокласицизм, 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 мягкість 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, вказуючи 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 новели 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 крепацтва. Сантименталісти були вороги громадської діяльности і цілу свою звертали увагу 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 балади 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 — новели 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 подорожи („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" (туг 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 сонця за свідка злочину. Вбивця зробився майстром заможним і шановним, і якось підчас обіду в колі своєї численної родини вигукнув з глумом до сонячного проміння: „Ага, не викриеш!" 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 декларацією права української мови того ж провансальського кшталту.

З Квітки є батько української новели. Його новела з ідеологічного боку є реакційна, бо з автора типовий зубр, прихильник крепацтва, автор славнозвісних „листів до любезних земляків" (цареславних і „кнутославних" агіток). Його сатиричність і пародійність були щербаті, бо він картав різні хиби сучасности з погляду феодальної морали: цар-батько, підданці — його діти, а на селі батько поміщик, а крепаки — його чада. Але вже симпатії Квітки звертались до купецтва й міщанства, а особливо до селянських багатіїв, яких він ідеалізував, як начеб-то 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 сами, то за допомогою добрих панів. Квітці була властива особлива балакучість: він ніби випробовував українську мову для прозового вжитку, її здібність до прозової розповіди 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 з 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 Фіґаро", 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 Квітчини доповнили репертуар українського театру й трималися в ньому протягом цілої етнографічної доби.

V. У Франції в кінці XVIII і напочатку XIX століття виникають письменники, що для них світ оселений блідими істотами. Сами вони хоровиті юнаки, що ледве почали жити і вже в усьому розчарувалися. „Анемічні, безвірні, нудьгуючи, 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 вважається 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 плану, до так званого ліричного безладдя; в лірициі панує ліричний монолог, виливи почуття; переважає співочий первісток або ораторсько-декламаційний. В пізньому романтизмі, а почасти й у ранньому улюбленою є форма гротеску (поєднання реального з фантастичним). В засобах малювання—гіперболізм (перебільшення), градація, краєвид набирає самостійного значіння; йому надається ліричного забарвлення

(ліричний краєвид). Дію рухають пристрасті. Що до світотляду, то в протилежність класикам, 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 голосівках 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, правлят 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 своїому 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 баладної традиції, сантиментальної балади. 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 (безплановість, ліричне безладдя, ліричний краєвид, ліричний монолог, ліричні збочення та втручання автора). Його поеми є, власне, ліроепічні. В баладах Шевченка („Причинна", „Тополя", „Утоплена", „Лілея") панує безоглядна фантастика. Нічого казати, що Шевченко в своїх поезіях (не так, як у малярстві) віддав данину історичний 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* то-що, так що аж язик отерпне, поки вимовиш".

Але Шевченко полюбляв списувати яскраві постаті народніх героїв, борців проти кривди й гніту, він дав цілу галерею 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 Мадони"). 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 стороння 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 недорівнюють жодні 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 — Мадоні). Для того, щоб Шевченко міг визнати цей образ світової поезії, він мусив „богородицю" зробити простою покриткою і тоді тільки він зміг її опоетизувати, 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 жодної іронії. Він протиставив релігійному образові цілком реальний образ страшної української дійсности, пригнобленого від панів крепацького села.

Поезія Шевченка є вислів крепацького 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, ще 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 жодних 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 презирливо 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, контрреволюційну 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. Це „національне відродження“ галицьких русинів викликано штучними засобами, це, власно кажучи, було діло австрійського абсолютизму, що проти нього повстала буржуазія. Габсбурзька монархія для збереження цілости своїх земель віддано керувалася принципом нацьковувати одну країну „строкатої“ імперії на другу і таким штучним маневром австрійського уряду в боротьбі з польською революційною буржуазією Східньої Галичини і була тактика заграванння з тими „русинами“. До самого 1848 р. серед русинів, а власно серед тогочасної галицької інтелігенції, яка складалася з попівських дітей, що вчилися в духовних школах та на теології,— не було жодного 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 инших студентів видав першу в Австрії українську книжку під назвою „Русалка Дністрова“. Шашкевич писав немудрі цареславні поезії, сповнені австрійського монархічного лояльізму і водночас великої прихильности до української мови. Його товариш *Антін Могильницький* теж у віршах доводив, що руська мова (цеб-то 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 гвардії“, яко сторожа проти революційних змагань польської, а навіть і угорської буржуазії. Перемишльська „патріотична“ консисторія висилає відозви з цисарським орлом, а архікнягиня Софія, що стояла тоді на чолі віденської камарильї, висилає патріотичним гвардіям русинським иншу 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 сперед 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 инакше 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 невідрадних 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 десятиліття — 50-ті роки — є роки цілковитого застою політичного і народнього життя в русинів.

Серед русинської суспільности не витворилася ще суспільна класа, котра б силою свого класового політичного становища, ставши „на чолі“ української суспільности в Галичині, викликала б таке почуття свідомости інтересів „національних“ серед загалу русинів, що постулат цей стався б постулатом „всенароднім“. 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 свідомость.

VII. Поміщицька література[1]) пройшла шлях від гострої *сатири* Котляревського до Квітчиної *ідилії*. Сатира Квітки була бідніша сатиру Котляревського, вужча за неї. Просвічений деспотизм Квітки проте має дещо і од нової класи, яка завоювала життя. Образ купця в Квітки цілком позитивний: письменник вже розуміє його силу і значіння і починав схилятися на бік спілки дворянства з новою соціяльною силою, що і стало в дійсності.

До Шевченка в українській літературі була епічна поема псевдокласичного стилю, ускладнена травестованою, бурлескною (жартівливою) формою; далі в котляревців виникла епічна поема побутова, етнографічна, в дусі стилізації народности (Олександрів) і, нарешті, Шевченко створив на основі романтичної поетики свою ліру-епічну поему. Віддавши данину романтизмові в баладах, він перейшов до історичної поеми. Його лірика була щось нечуване в тодішній літературі. Співець передпролетаріяту дійсний попередник радянської літератури, найчервоніший з-поміж кирило-методіївців, Шевченко лишається виїмковим явищем на межі поміщицької та буржуазної літератур.

---

[1]) Про літературу допоміщицьку нині друкується „Лекції з історії укр. літератури". НКО. Центральні заочні курси українознавства".

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ЛІТЕРАТУРА БУРЖУАЗНА

I. Класики. (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. Заходньо - 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 знищено, у нас класи. У стародавньому Римі людей цієї класи, багатіїв, звалося класиками, а осіб нижчої верстви звалося пролетарі. Усе, що тоді вважалося в багатіїв за добре, звалося іменням вищої верстви: видатна особа - класик, видатний письменник — класичний письменник! Письменник панської класи — ось що визначало до останнього часу слово класичний письменник, „класик", 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 класичні літератури. Згодом виникають класики нових літератур, в Італії в XV столітті, в Еспанії — в XVI (Сервантес), в Англії (Шекспір), у Франції — в XVII столітті, 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 класиків).

Перші марксівські критики, що писали за старого ладу, мали собі єдине завдання: як використати буржуазну літературу з метою естетичного виховання пролетаріяту? Мерінг вважав естетику, науку за художність не дуже зрозумілу для

робітництва: „В класи, чий інтелект і воля є в такому безперестанному і дружному напряженні, як у сучасної робітничої класи, естетичне ставлення до речей мусить одійти десь на задній план". І, власно, через те естетичне виховання пролетаріяту є у високій мірі важливе завдання партії пролетаріяту!

Мерінг не співчував пропаганді „естетики мозолястого кулая": що не до вподоби робітничій масі, то, мовляв, позбавлене геть естетичного значіння. Мерінг казав, що це дурниця. Але не підходив до літератури од літератури, цеб-то, 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 класового суспільства?

Зрозуміти письменника не можна, раз не знаємо читачів, сучасників у першу чергу. Класик, класичний 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.

Класик той, хто мав талант схопити все істотне в своєму оточенні і як-найкраще висловити художньо, у живих образах відтворив свою добу.

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

Німецькі класики створили літературу, яка не була тільки засобом розваги, але відбивала здоровий зріст ще потужньої буржуазної класи, буржуазії ще революційної.

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

Фундатор марксівського літературознавства в Росії Плеханов звернув особливу увагу на письменників - „просвітителів" на чолі з критиком Бєлінським і вважав письменників-реалістів, класиків 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, які їх класа, всіма скарбами минулих культур. У цю переходову добу старі класики набувають особливого значіння. Воно подвійне: читач звик до старої літератури і, читаючи класиків, розуміє їх по-новому. Новий письменник ще не навчився так вправно володіти мистецтвом слова, як класик буржуазної літератури. Отже, класики потрібні тепер і новому читачеві, і новому письменникові, але вже не так, як за диктатури буржуазії.

Ми вже не можемо вважати класиків за вершок людської культури, а тільки за кращих письменників їх маємо в літературах, одійшовших з історії колись революційних клас. 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 виключнім володінні визискувачів".

У такому стані перебували й твори класиків 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, феодальних 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, Тургенєв 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 не художньо!.. Я читав тільки перший том, другого не читав!". І поміж російських класиків були особисті рахунки. Достоєвський не гребував навіть такою зброєю, як оця: в романі „Бєси" змалював Тургенєва в найгидший спосіб. Тургенєв, в свою чергу про Толстого „Войну и Мир" писав: „Це певне шахрайство, публіка, що їй з таким ефектом подається ці „гостряки олександрівських чобіт" то-що, 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 класиків. 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 класики були творцями ще революційних клас. 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 класики особливо слабі що до художности, 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

вдосканаленню наших класиків. Однак, своїм природним хистом українські класики часом дорівнювали кращим письменникам инших літератур. У кожному разі така, яка є, українська література, відограла величезну революційну ролю, і українські класики розкривають сучасному читачеві цілком особливий і неповторний світ образів, думок, почувань, що ними жили минулі покоління культурні буржуазної й дрібнобуржуазної української інтелігенції.

Вростання промислового капіталізму в торговельний і звиродніння 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 Кулеша цілком надається вираз Маркса про Карлейля: „Він створив культ героїв без героїв". Ідеї Шевченка не давалися 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 феодалізму, і кінчається реакційним народництвом. Провідна ідея цієї літератури є войовничий націоналізм. Різні письменники були речниками різних груп, починаючи від геніяльного попередника сучасного українського фашизму, Кулеша, 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 *гедонізму* (особистого щастя), боротьбу інтелігента за свою індивідуальність, право втішатися життям на свою вподобу, сепарацію від „народу" — створення суто інтелігентської рафінованої літератури „смокінговоï", салонової, такої, як европейська модерна: антигромадської й антидемократичної.

Група письменників, прихильних до модернізму, розвінчує народницьку романтику й починає звертати увагу на класову 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 класової 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 иншим верствам. Боротьба міщанства з шляхтою відбилася в такому незначному творі, як „Лямент" острозьких міщан то-що. Сковорода, цей здекласований міщанин, бувши речником іще кволої буржуазії, створив теорію класового компромісу.

Кирило-методіївці були перші повстанці ще в межах поміщицької доби проти решток феодальних відносин, проти крепацтва в першу чергу, тим-то 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 хіба лише силою пристрасти дорівнював йому, не мавши його хисту. Особисті обставини Кулеша 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 жодного 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 мусив 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 крепаків брутальною лайкою та бійкою. Крепаки тікали з його маєтку й нарешті його підпалили.

Лірика Кулеша 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, презирство до голоти й до дуків — така його ідеологічна сутнота.

Поеми Кулеша позначені, як і його лірика, хуторянсько-козацьким аристократизмом, нерозумінням класового 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 инших 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 екскурсів Кулешевих в історію з єдиною провідною просвітительською думкою. Звідти й нахил у нього давати епіграфи англійською, італійською мовою то-що, як зовнішній прояв тієї европейської культури, яка пропаганда европеїзації.

Проза Кулешева 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 Кулеша 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 вставки, гаптування заполоччю, — в цілком химерних, нереальних поєднаннях. Ідеологічна невиразність — характерна риса Кулеша.

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 Гутенберга 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. Що до фабули не має роман якихось властивих рис, як байка, ідилія, балада то-що. 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 Вальтер-Скотта, що брав фабули романів з шотляндської, англійської та загальноевропейської історії.

Власно, під впливом Вальтер-Скотта написав і Куліш свою „Чорну раду". Є тут побутові подробиці: лицарський герць 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 дійсності 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 иншим, 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 що до „доні" Шевченкової — Марка Вовчка. *Марія Олександрівна Виленська-Маркович (1834 — 1907)*, жінка українського етнографа Марковича, довго заперечувалася українською критикою, як авторка відомих новел Марка Вовчка. Критикам-патріотам неймовірно здавалося, щоб росіянка та могла писати прекрасною мовою українські новели. Але тепер вже ніхто не сперечається, що власно вона, а не її чоловік, писала твори Марка Вовчка.

Новели Марковички поділяються на суто побутові, етнографічні, при чім побутові є кількох розборів: крепацькі, родинно-побутові та психологічні. Етнографічні теж двох розборів: історичні й фантастичні.

Марко Вовчок не знала українського села, і всі її новели ніби записані з чийогось переказу. Вона надолужувала запровадженням етнографічного матеріялу (пісні, казки, легенди). В одміну від Квітки, Марковичка не моралізує в християнському дусі, не повчає, а переказує. Що до мотивів, то вона брала мотиви Шевченківські й будувала на них свої сюжети. Од Шевченка в неї й гострий осуд крепацтва. Мова Марка Вовчка запашна, далеко чистіша за Квітчину. Найвідоміша повість „Інститутка", де показано знущання панночки з цілого крепацького села. Крепацькі типи проходять через повість довгою ниткою для того, щоб підкреслити становище крепака й самоволю панночки. Крепаки в Марка Вовчка виразної індивідуальности не мають. Їх зображується на один копил, як жертов крепацького 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 протиставлює польській і російській, як її одвічним ворогам. Принцип нації тягне списувати не тільки селянство, а й інші верстви, які, власно, 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 ґаптування: він оздоблював свої твори етнографічним орнаментом і часом перевантажував, псував перегрузкою етнографізмом. Властивостями художнього хисту Нечуя є гостра спостережливість. Що до 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 антисемитська 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-Левицький 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 всі симпатії автора. Соціяльних проблем Радюк не торкається. Це іконописний образ „свідомого українця".

Нечуй-Левицький занотував прояву промислового капіталізму. Що до форми він дав класичний 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 так званого 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 класовий 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 малодрама з застарілими засобами класичної 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 класичних персонажів (вістовці, наперсники, резонери), але їхня функція перейшла до епізодичних персонажів, потрібних для природного розвою діялогу, наперсники і вістовці (в драмах Кулешевих) тепер залишаються в новому вигляді — їх фабульно вмотивовано в Старицького. В цій п'єсі тая 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.

Більш 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, що ж до 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 з початком тієї уставленої побутовщини, що так буйно проквітла в добу просвітянства й породила силу драматургів. Ідеологія п'єс Кропивницького наближається до народницької, але дворяни в нього відкривають школи для селян, ходять у простій одежі, загалом українофільствують і хлопоманствують. Селянство ідеалізоване. Міська буржуазія, чиновництво й інтелігенція, загалом усе міське, є ознакою русифікації. Кропивницький відзначив появу глитая на селі після знесення крепацтва. 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 крепацької 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 Лессінга 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 буржуазної драми позначився творами Ібсена. Більшість п'єс Карпенка Карого є, власно, драми. Мелодраматизм засуджував гостро, і його драма побутова і психологічна з соціяльними моментами, але з невиразно зазначеною класовою 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 драгомановських ідей. Найбільший його твір „Хіба ревуть воли, як ясла повні“ є велика селянська епопея, написана в дусі драгомановського 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 сами діячі красного письменства *проголосили добу реалістичного роману*. Ця стаття Білика, коли не рахувати перших виступів Нечуя-Левицького, була правдивим маніфестом україн-

ського 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 європейській і російській літературі. Народолюбство Мирного виходить із того природного тяжіння дрібнобуржуазної маломістечкової інтелігенції супроти головного ворога „народу" — російського царату. Оборона української народности природна для українського письменника підчас 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 недарма так поставилися вороже Мирний, Грінченко та Нечуй до модерністичних листів-відозов Коцюбинського та Чернявського, які закликали писати головно для інтелігенції.

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 драгомановця, 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 спаде. Що ж до шляхів, яким піде руїна цього ладу і що до можливости організації иншого, 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 Габсбургів. 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 инших умовах, ніж на Наддніпрянській Україні. Умови галицької дійсности одмінні були тим, що, приналежна до монархії Габсбургів, ця країна водночас перебувала ще й під польським шляхетським пануванням. Це був зовсім занедбаний куток, що в ньому найбільше залишилося решток феодалізму (наприклад, так зване право пропінації — право поміщика курити горілку і перепродувати це право шинкареві — залишилося, крім Галичини, тільки в Прибалтицькому краї в руках німецьких баронів). Галичина і досі залишається

аграрною країною, і цей характер мав уплив і на ввесь розвиток економічний. Становище селянства було жахне. Після революції 1848 року, коли темне, загулюкане галицьке селянство підтримало монархію Габсбургів 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 інтелігенція попівського походження вже набирала смаку европейської буржуазної культури, але не мала матеріяльних засобів заспокоїти свої культурні потреби.

Еміграція селянства відбувалась не так, як в инших 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 драгомановська 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 з 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 новели 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, експлоататорського. 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 иншу 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 чотири жмутки 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 класовий 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 новели такі, як, наприклад, „Лисишина челядь" або „Ліси і пасовиська", мали величезний вплив на тогочасного читача, як і загалом дрібні новели з робітничого і селянського побуту та з життя інтелігенції. 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 місці Новограді-Волинському (Звягелі). З дитинства хорувала на різні форми туберкульози й ціле життя лікувалася, мусила 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 матери, 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 Драгомановській, у старому гетьманському місті Гадячому, де жила й Леся (там і нині є Драгомановський 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 матери, Шевченка. Потім вплинула на неї поезія Кулеша 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, Міцкевич — 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 мусила 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 инше, 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 заніміло,
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 Габріелеві Д'Анунціо (що нині є фашист).

За молоду Леся писала, крім ліричних поезій, ще й ліро-епічні поеми. Цей гатунок 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 і 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 так званого „никодимства“. Никодим — у християнській легенді 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 клубі 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-єврей на це дивиться зовсім инакше. 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, як і справді було.

„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 інтелігенція, 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 інтелігентського 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 мусила стати на чолі буржуазного українського громадянства й літератури, з якими рішуче хотіла порвати звязки.

„Адвокат Мартіян“ — повинність з конспіративних міркувань належати до ворожого суспільства: Мартіян є християнин, але християнська громада вимагає од нього залишатися серед поганців, щоб обороняти на суді одновірців. Мартіян підлягає дисципліні, хоч і мусив 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 інтелігенція (Лукаш) — капіталізмом і соціялізмом.

Марксизм не заперечує сильної індивідуальности, а, навпаки, дає ґрунт для її зросту. У творах Лесі Українки основний конфлікт такої дужої особ из *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 драгомановського радикалізму до марксизму. Вона належала до того покоління радикальної української дрібнобуржуазної інтелігенції, 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 інтелігенція були тими вибуховими силами, які надавалися до революційної масової акції під проводом пролетаріяту. Відсталі аграрні країни потребували допомоги індустріяльних клас, допомоги організованого робітництва. Цієї допомоги чекали, про неї мріяли ідеологи цих верств — їхні поети, Тому навперекір усім хоробливим ноткам націоналізму, а почасти й шовінізму, навперекір неминучому процесові асиміляції в буржуазній культурі ці два письменники є вже попередники жовтневої літератури, бо свідомо звязали 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. Що до прози подібний же маніфест до українських письменників із закликом про потребу писати з життя інтелігенції, 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 європейського імпресіонізму до специфічних умов української літератури, і після їх можна говорити, власно, 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 Моргана". Роля Коцюбинського в модерній українській літературі є роля новеліста, який удосконалив українську новелу, 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 новели беруть свої сюжети з революції 1905 року: „Сміх", „Він іде", „Невідомий", „Персона грата", „В дорозі", „Інтермеццо" „Як ми їздили до криниці". В окремих творах проходить перед читачем ціла низка діячів реакції, інтелігенція, 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 європейського 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 європейського.

Український народ (власно селянство) не пройшов усі етапи культури так, як західні народи, не мав дужої феодальної аристократії, приміром, і через те в українській літературі не розцвів той стиль, що є властивий для феодально-поміщицької верстви — так званий класицизм. 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 инше).

Учнем народника Мирного був Михайло Коцюбинський (народився року 1864, помер року 1913). 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 тільки-що 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 феодальної аристократії, але цей статичний (непорушний) естетизм (милування), потужний по всіх провінціяльних містах, які ще не відірвалися від села, в інтелігенції 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 класичного 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 речи. 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 ночи (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 осміхався 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, цеб-то 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 Моргана") 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 тов. 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 клас, 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, класова 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 індивідумом 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 (не громадським), біологічним (не класа, а я — людина) думанням, свідомістю, де панують чутьово-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 сидючи) світовим оберганням грошей, краму, людей. По великих містах скупчується велика кількість людей, заклопотаних суто теоретичними справами розумової праці. Люди чистої теорії, без фізичної праці, інтелігенція великого міста, що живе настроями й переживаннями, приголомшена хаосом індустріяльного розвою. Для інтелігенції 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 що до 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 інтелігенції та її ідейної діяльности. Коли я писав свою брошуру про Коцюбинського „Поет української інтелігенції", мені не був відомий модерністичний маніфест (лист до Мирного, Старицького, Нечуя за підписом Коцюбинського й Чернявського), що кінчається закликом писати твори переважно з життя інтелігенції (1903). Я робив свій висновок тільки на підставі марксистської аналізи творів Коцюбинського. Цей документ тільки ствердивмої думки свідченням самого Коцюбинського.

Психологізм на гуманній основі є стиль демократичної позатехнічної інтелігенції, 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 останній етап розвою Коцюбинського. Імпресіонізм є мистецтво зображувати враження й настрої с соби від життя, і то особи високої інтелігенції, це є протяг і дальший розклад психологізму, цеб-то вже занепадний стиль. Кожна особа, що опинилася в несприятливих умовах, штучно відтята і ґвалтом відірвана (навалою реакції) од соціяльного життя, легко збочує в занепадний стиль. Так і з Коцюбиським 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.

„Тепер не те.

„Як вони плачуть гірко сьогодні, білясто каламутні, осліплі, що звикли бачити досі красу славного моря".

[1]) *Иоффе*. Культура и стиль. Стор. 214.

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) 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, ніби-то 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 класик, 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 мотиви, зовсім „не літературна“.

Письменник скупий на слова, од себе додає як-найменше, 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 жодного моралізування.

Трагізм Стефаникових персонажів не в накопиченні виняткових ситуацій, а власно в звичайному, в буденному, в тому, що трапляється що-дня, день-у-день, добиваючи селянство, набирає значіння соціяльної проблеми.

Такий спосіб писання робить із Стефаніка незрівняного майстра новели. Новела є оповідання про драму, і Стефаникові коротенькі нариси є справжні новелки: в них переважає найглибший драматизм, вони викликають почуття жаху й жалю.

„Новела“— слово італійське й перекладається українським словом „новина“. Отже це є літературний ґатунок розповідного походження: все, що розповідалося в дорозі, десь у корчмі, на базарі, всілякі новини, чутки про події, анекдоти, пригоди збиралося й записувалося. Справжня новела є оповідання про події, кістяк, що його потім оповідач може

зодягти, приоздобити витворами власної фантазії. Перші збірки европейських новел були зовсім позбавлені літературної обробки. Це були самі голі „фабули“ („фабльо“), цеб-то збірки фактів, подій, канва для оповідання. Коли це подія весела, її зветься анекдота, коли ні — це власно новела.

В українській літературі Стефаник чи не єдиний ніким ще не перейдений мистець справжньої европейської новели, 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 українській 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 новела 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 печи, 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 як-найкраще 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 новела 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 морали, 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 класами.

Стефаник досі ще не йме віри, що село гине під чоботом капіталізму, і гадає, що не є виразником якоїсь класи, 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 що до 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 класову 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 то-що.

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 папіряний, 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 сем'я Басарабів — сем'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 „Побожний" — родинний конфлікт на релігійно-національному ґрунті. Чоловік „кальвін", а жінка „записалася в якесь архиримське братство та й гадає, що свята — жива до раю". Жінка запаніла, лає чоловіка, що в його „губа нехарапутна", а він їй — що „розуму в ченців позичила".

Довго мовчав Семен жінці, а далі почав бити: „Мусив бити". Це теж невідомо — чи нуждарі, чи ні — не в тім тут річ.

Тепер Стефаник вітає українську радянську літературу, яка вільно й буйно розвивається. 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. І, за останніми відомостями, двоє синів Стефаника сидять у польсько-панській тюрмі. Панська Польща не соромиться садовити до тюрми дітей письменника, що його твори перекладено головними европейськими мовами!.. Така панська культура.

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, надав йому більшої музичности й гнучкости.

Крім лірики, що в ній бреніли високі патріотичні настрої й яка зробилася дуже популярною по просвітах (провінціяльні панночки декламували 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 юрбі, 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 мусив їхати в еміграцію. 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 інтелігенції, 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 презирство 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. ин. — все це символи української недолі, безталання, безкрилля... Ще більший індивідуалізм появив Чупринка в своєму маніфесті антигромадськости, поеми „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 по части европейського суспільства й руського — цілковито що до питань, звязаних з поезією й літературою; найтонші, глибоко болючі проблеми стилю, ритму, метру є відсутні — це розкіш. Але ж тоді відкриття від Лейбніца диференційного рахування свого часу було розкіш" (*А. Белый* — Символизм. М., 1910, стор. 237).

В цій же величезній книзі Белий 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. II).

„Науковість" і культурність символістів зовсім несподівано засновано на євангельських „істинах",— це вже останній щабель занепаду інтелігенції 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 що до так званого „кляризму" — вишуканої чистоти стилю. Все це виникло в українській літературі й відродилося в радянській літературі в формі кляризму деяких неокласиків.

XII. Революція 1905 року появила великого прозаїка-реаліста, який дав значний дорібок 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 г.) Уже *в цьому першому* ранньому твори виявилася головна сила винниченківської творчости: кебета *пластичного відтворення життя, риска гумору й сатири та вміння цікаво розповідати.*

Класичним зробився опис міста Сонгорода, що ним починається кілька розділів „Краси і сили". На тлі сонного маломістечкового життя дано низку постатей, при чім навіть персонажі другого й третього плану 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 і силу" (Мотря та Андрій). Дві контрастні постаті, що одна одну доповнюють. Орудування антитезою, протиставленням, стає за постійний засіб Винниченка.

Одна з його новел так і зветься „Контрасти". Через два роки після „Краси і 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 класовій 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 так званих бічних натяків, які дають таке емоційне чуттьове зафарблення вчинкам персонажів, що читач, виихований 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 сельських дівчат Винниченко, і вони в нього досить розбещені від панства, вони самі задирають панича, кажуть йому „доволі скромні речі" або роблено-соромливо хіхікають.

Винниченко рясненько вживає так званого зниження мови, індивидуальної мови. Прикажчик Халабуда размовляє 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 положеніі... Другиї дівчата, коториї, значіть, на подорожніх місцях занімають роботу, так тєх 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 спрашувають, дє театр, так ти скажі. Что значить „посматр-є-еть!".

Вот... ви пойдіть прамо до втому большоє дерево... Вот...

— Там будіть вивіска „сапожнік[1])... Так ви...— перебив її сіренький, але мусив замовкнути, бо жидівочка зараз же з презирством зупинила його:

— Что значіть „вивіска"! Как оне знайдуть вивіска, єслі оні не знають, как студова їті? Так ви їдіть прамо. А єслі ви павідіте большоє дерево, так ви станьте. Там ви павідіте 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 инших 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 українського 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 звязок українського письменства з читачем.

Що-правда, 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 потужної сили дрібнобуржуазної української інтелігенції. Революція 1905 року вперше створила умови для більш-менш нормального розвою українського суспільства: виникла українська легальна преса, і українська інтелігенція, 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 письмениика, 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 упослідженних верств („Контрасти", „Малорос-европеець", „Умірковапий, та щирий", „Біля машини", „Кузь та Грицунь", „Голод", „На пристані", „Хто ворог"), виникає шерег творів

для міщанства з психологічним копирсанням у різних сексуальних проблемах" то-що. Психологізм перебільшень — у творах „Моє останнє слово", „Щось більше за нас", „Талісман", „Таємність," „Маленька рисочка".

Сексуалізм — початок нового етапу письменницького.

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 розвязати з класового погляду проблему особистої морали 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 морали й буржуазної брехні в родинних стосунках.

Цілий шереґ творів у різних сюжетних схемах розроблюють проблему родинної морали — *„Натусь"*, *„Чорна пантера і білий ведмідь"*. У драмі *„Гріх"* — проблема мимовільної провокації, зради товаришів.

Властивість виниченківських п'єс є: цікавість інтриги, напружена дія, інтенсивна психологічна гра, психологізм поєднано з сексуальними проблемами, з проповіддю нової морали на тлі побуту революційної дрібнобуржуазної інтелегенції.

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 це за приписом народницької морали: 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 українофільських 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.

Винниченковські романи не минули тієї ж долі сексуального моралізування, яке потребувало відповідних сюжетів: з життя „богемських“ кіл (поетів, малярів, артистів, емігрантів...), з побуту „антиміщанської“ інтелегенції. Побут робітництва, в якому ще є чимало „міщанства“, не давався для розвязання винниченковських проблем. Робітник проходить по кону винниченковського театру тільки для того, щоб позичити книгу в інтелігента-революціонера. Значної ролі в будові винниченковських 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 інтелігенції 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 многоплановий, многоплощинний, тканий у зовсім новому, зовсім европейсько мужанрі, нечуваному досі в нас. Утопія! Роман пригод за доби великих світових соціяльних катаклізмів! Авантурно-утопійний жанр, цілком европейський сюжет без жодних зовнішніх ознак „українства“, крім хіба назви вибухової речовини („маюн“, має щось українське — тютюн. 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 кон-

фліктів: зробив з героя капіталізму, генія фінансової олігархії Мертенса, і генія монархічної реставрації — Елізи, відданих прихільників нового вегетаричного ладу, нового суспільства без класової боротьби й без жодних соціяльних привілеїв.

Обоження технічної інтелігенції є апотеозом цього 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 класову боротьбу. Запанує цілковитий гуманізм.

З цього боку твір цілком дотримує всіх вимог що до одержання нобелівської премії: гуманізму, переборення класової ненависти. Тут цілковита капітуляція Винниченка перед психологічною Европою в особі її кращих представників з-поміж гуманістів-утопістів, що вигадують різні ліки-панацеї од класової 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 інтелігенції, і його поети в інтуїтивному передчутті майбутніх боїв нагнітали, скупчували в колах дрібнобуржуазної інтелігенції 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 перебільшеному захопленні своєю особою, але разом із тим його боротьба з націоналістичними тенденціями української радикальної інтелігенції в свій час мало значіння позитивне. Символізм і футуризм були ознакою урбанізації української літератури. Місто вже опанувало свідомість 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 Семенковської мови, була також войовничим гаслом неминучої урбанізації.

XIV. Від Костомарова та Кулеша 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. з. „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 зоологичного шовінізму „хатян", що почали штурм „москвофільства" — війною пішли проти „всього російського", проти російської культури взагалі. Так виникла від суміші просвітянського та хатянського націоналізму нова психологична 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.

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ЕМІГРАНТСЬКА ТА ЗАХІДНЬО-УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

I. „Літературно-Науковий Вісник" Донцова та Шаповалівська „Нова Україна". Маланюк і Цурковський. — II. Петлюрівська поезія. — III. Богдан Лепкий. — IV. Олесь на еміграції. — V. Ольга Кобилянська, Стефаник і Катря Гриневичева. — VI. Винниченківська „Нова Доба". — VII. Василь Бобинський. — VIII. Поворотництво і „Нова Культура" та „Вікно". — IX. Висновки

I. За кордон виїхав після перемоги Жовтня на Україні актив тогочасної української літератури. Виїхав провідник української літератури Олесь, батько українського модернізму Микола Вороний, виїхав соціял-демократ, поет та драмороб Черкасенко (улюблений від маломістечкових просвітян), виїхав Шаповал, Богацький (хатяни) і нарешті виїхав найкращий белетрист і... міністр Центральної Ради Володимир Винниченко. Ось які найбільші письменники українські опинилися за кордоном. Органом тогочасної еміграції не міг себе вважати жодний журнал, бо ціла еміграція покололася на течійки та партійки, як було й на Великій Україні. Органом західньо-української літератури в Галичині віддавна вже був солідний европейського типу місячний журнал „Літературно-Науковий Вісник", що його першим редактором був славетний Франко.

Останніми часами цей журнал Грушевський перевів до Киева, і тільки підчас імперіялістичної війни видання припинилося. Аж ось тепер року 1921 місячник знову почав видавати знаменитий фундатор українського фашизму директор пресового бюро самого ясновельможного пана гетьмана — 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 инших бандитів. Такі спогади якогось Юртича про перший симферопільський полк ім. Петра Дорошенка то-що.

З-поміж „вісниківців" що до 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 поезії (Поезії 1923 „Гуцульській курінь", поема) та воєнних новел („Гнів") і навіть драму на три дії „Родинна тайна". Один час він різко відмежовувався від фашистів і навіть покинув друкуватися в Л.-Н.-В., друкувався у виданнях „Зах. України", але в 4-му числі галицького літературного журналу „Вікно" поет Бобинський в статті про західньо-українські літературні угруповання каже про Бабія, що він приєднався до маланюківців.

Инша група галицьких письменників — найбільша, 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, то-що. До десятиріччя радянської влади надумав Микита „пекельний"

план: „Українська інтелігенція 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", цеб-то тим, за що ми боролись" [1]).

II. Орган петлюрівської армії „Тризуб" містив поезії погребного стилю, похоронного настрою. Такий настрій властивий був і 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-емігрант Євген Маланюк. Оспівує хрест і меч, майбутні бої, мріє про українського Муссоліні то-що.

Другий визначний поет Ярослав Цурковський. Його книжка поезій „Прозолоть світанку" викликала захоплені рецензії. Критик Євген Яворовський свідчить: „На святі книжки прийшлося мені поручати книжки.

— „Прозолоть світанку", — кажу і показую примірник священикові із села.

— Дякую. Такого не читаю. Наші поети пишуть тепер незрозуміло. Я вже й наголовка не розумію.."

Сам критик про поему пише: „Твір Ярослава Цурковського ідеологічно цінний і виховуючий. Його основою — філософія боротьби. Це боротьба віри в народ із зневірою. Це боротьба одиниці за краще завтра загалу. Це боротьба народу за суверенні права..."

Отже, і це поет войовничого самостійництва...

III. Письменник, що належить до групи галицьких модерністів, Богдан Лепкий за часів гетьманщини й після втечі Скоропадського редагував у Берліні гетьмано-емігрантську газету і тепер випустив чотири грубезні томи своєї трилогії про гетьмана Мазепу („Мотря", два томи, — „Не вбивай" і „Батурин)". Галицький критик Євген Бунда пише про цей твір:

„Пристосовуючи до трилогії марксівський підхід, ми стверділи націоналістичний патос і визвольницькі прямування середньої (?) класи, 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 сентиментально-меланхолійно-мрійних і пасивних особливостей української

[1]) *Андрій Хвиля.* Від ухилу в прірву, стор. 51.

психіки та що в порівнянні, напр., 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 еміграції видав збірку „Чужиною". Тут зразки непоганої лірики. Що ж до 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 еміграцію — „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 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 ...

Єдиний письменник Західньої України, який стоїть осторонь од гнилого політиканства дрібнобуржуазної інтеліґенції різних жовто - блакитних орієнтацій, є Василь Стефаник. Його творчість нині виявляє страшні наслідки імперіялістичної війни, і письменник поволі наближається до сучасности. Останні його новели, друковані на радянській Україні, виявляють, що він один плекає франківські традиції.

Письменниця, яка в Галичині була першою речницею символізму, Катря Гриневичева, видала книжечку своїх новелок, перейнятих безнадійним „естетичним символізмом". В тім же дусі пише ще дехто з галицьких сучасних літераторів, що друкуються на шпальтах „Літературно - Наукового Вісника". Крім Гриневичевої, „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, Чайківський, Марков, Матіїв - Мельник, Козлонюк — 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". Инколи 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 ґрунтовно 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. Класові 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 инші 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 й т. д. Закликає до творчости найширші маси: „Багато таких захованих таланів 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, Гренджа-Донський, 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 класовому ворогу служити, а всі сили, всі знання свої рішили братам віддати. Прийшов їх гурт не великий — але ми знаємо — їх буде більше. Бо ми знаємо — не мала наша сем'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 бринітиме 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 Матери-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 їми плутаються проміжні нетривки 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 класове походження. З кожним роком збільшується сил лівого, радянського крила галицько-буковинських письменників. Ці кола вже заманіфестували перед західньо-українською суспільністю цілком одверто свої сімпатії радянській літературі.

ЧАСТИНА ТРЕТЯ

РАДЯНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

РОЗДІЛ ПЕРШИЙ

ПРОЦЕС У ЦІЛОМУ

I. Економіка і політика: а) політичне оформлення робітничого й національно-революційного руху на Україні до революції 1917 року; б) буржуазно-демократична революція 1917 року; в) боротьба за український Жовтень; г) боротьба за Радянську Україну; ґ) особливості розвитку революції на Україні; д) національна політика КП(б) У.— II. Психіка громадської людини.— III. Буржуазна література й боротьба за літературу радянську: а) часи військового комунізму; б) література часів нової економічної політики.— IV. Періодика.— V. Тематичні тенденції.— VI. Стилістичні шукання.— VII. Літературний канон і ґатунки.— VIII. Зміна літературних поколінь.— IX. Висновки

I. Спілка промислового з фінансовим капіталізмом, зробивши з України індустріяльну країну, що була в подвійній колоніяльній залежності — від царської Росії й від европейських банків, головно бельгійських і французьких — спричинилася до створення єдности новочасної нації. Цю єдність не заперечував природний поділ українських земель на господарські райони — індустріяльні центри потребували хлібних районів і навзаєм. Скасована від царату Україна була проте історичним фактом, існувала як економічна одність, як суцільна одиниця.

Вже на початку 1912 року робітничий рух на Україні потребував для нормального свого розвою усвідомлення від партії пролетаріяту суцільности, єдности українських земель. Січнева конференція партії в Празі визнала гостру потребу краєвої партійної конференції на Україні, яка мала створити тут партійний центр. На цю конференцію намічалося скликати різні райони України: Київ, Харків, Одесу, Миколаїв, Катеринослав, Полтаву, Луганськ, Юзівку. В листі до Н. Крупської повідомляв Д. Шварцман, що об'їхав Єнакіїве, Харків, Полтаву, Катеринослав, Запоріжжя, Одесу — і скрізь співчували ідеї української конференції.

З другого боку, національно-революційний рух буйнів. У 1914 році вперше вийшов на вулиці Києва маніфестувати проти заборони Шевченківського дня. Буржуазно-демократичні українські партії покладали всі свої надії на „міцне"

селянство; українські есдеки оголосили українську націю дрібноселянською.

Скинення царату розвязало внутрішні вибухові сили на Україні, і після вибуху все прийшло в стан цілковитого розпорошення. Армія, що повернула з фронтів, покололася за національними ознаками. На селі нуртували розбіжні соціяльні сили. Цілий рік точилася боротьба ошалілої дрібної буржуазії та куркульні за свою уроєну самостійність од буржуазії й пролетаріяту. Перше перемогла буржуазія: Берестейський мир Центральної Ради. Згідно Берестя РСФРР визнавала відокремлення України, визнавала за її уряд Центральну Раду.

Тоді партійні організації більшовиків України проголосили самостійність України від РСФРР. Вони лишали собі вільні руки для боротьби з урядом дрібної буржуазії та куркульні — Центральною Радою.

Але розпорошеність класових сил після вибуху ще дала себе відчути: груднева нарада в Києві піднесла ідею всеукраїнського об'єднання більшовицьких організацій, радянського державного центру України.

Малоіндустріяльні райони, де гостріше проходила громадянська війна, яка в боях об'єднала робітництво й селянство,— ці райони хотіли тільки одного — збройної боротьби з німецько-гайдамацькими бандами. Малоіндустряільні райони дали партії „лівий" ухил інсурекціоністів есерівського ґатунку — прихильників єдиного чину: повстання проти гнобителів.

Індустріяльні, пролетарські райони, перевтомлені надсильною боротьбою, ладні були піти на компроміс, зневірились у революційних силах України, бо, мовляв, те, „що Центральна Рада завоювала половину України, свідчить, що трудящі маси не дозріли до радянської революції"— треба миритися з Центральною Радою! Це був „правий" ухил меншовицького ґатунку, угодовства, недооцінки революційного значіння селянського руху й національного моменту. Загалом національного моменту не дооцінювали праві й ліві (в масі). Це було так зване „люксембургіянство". Донбас не має нічого спільного з Україною, він тяжить до Росії! „Мужицьке" Правобережжя треба кинути на призволяще. Утворено окрему Донецько-Криворізьку Республіку. Вона проголосила свою незалежність від України й не визнавала першого радянського уряду України „ЦІКУК'и", і „Известия Юга" в березні 1918 року писали:

„Коли Україна відокремилася від Росії, це її справа. Ми з нею не йдемо. Тепер особливо треба підкреслити цей момент, відокремивши Донбас... Треба на ввесь світ гукнути, що донецький пролетаріят не вважає, що він належить до складу української держави, він самовизна-

чається не в бік України, а в бік великої Росії... Як це зробити? Насамперед остаточно відмежуватись від усякої влади України, розірвати всякий звязок із ЦВК України".

Розпорошеність сил і свідомости була така, що не всі сили, які боролися за Жовтень на Україні, свідомі були того, що вони борються водночас і за Радянську Україну. Недооцінення національного моменту і меншовицьке ставлення до селянства об'єктивно відривало селянське Правобережжя від Донбасу та инших робітничих центрів Лівобережжя, допомагаючи дрібнобуржуазній українській контр-революції, яка підбивала під свій вплив селянство Правобережжя[1]).

Існування Одеської области, Донецько-Криворізької Республіки поруч із Народнім Секретаріятом ЦВК України й Генеральним Секретаріятом Центральної Ради — розпорошеність сил, що боролися поволі й дуже повільно ліквідувалися. В Донбасі тов. Артем перший визнав Народній Секретаріят, що викликало вихід із складу РНК Донецько-Криворізької Республіки кількох провідних товаришів, один з яких пояснив вихід такечки:

„Перше серед членів РНК Донецької Республіки була цілковита одностайність у цьому питанні. З розвитком наступу німецько-гайдамацьких банд у глиб України... З пригодами ЦВК України, його переїздами збігся початок розходжень між окремими комісарами в питанні про те, чи належить Донецька Республіка до України... Голова РНК Донецької Республіки тов. Артем, бувши... на III українському радянському з'їзді у Катеринославі, зайняв там позицію, що суперечить позиції РНК Донецької Республіки, схиляючись до потреби вступу Донецької Республіки до Української..."[2]).

Боротьба „правих" і „лівих" проти партійної лінії (її репрезентувала група Скрипника) скінчилася втручанням Леніна й самого життя, яке викрило всі помилки. Ленінська чуйність тільки прискорила цей природний процес ліквідації люксембургіянства й створення Радянської України. Органічний звязок хліборобського Правобережжя та індустріяльного Лівобережжя нарешті усвідомили собі всі керовничі партійні кола. Але розпорошеність громадської психіки ще довго давалася в знаки і згодом виявилася в різних збоченнях пролетарських письменників і партійних журналістів.

II. Ленін визнав право націй на самовизначення геть до відокремлення, але він однаково поборював як „русотяпство", так і український шовінізм. Ці тенденції позначилися

---

[1]) *Д. Фрід.* Таганрозька нарада, „Комуніст", 20/IV — 1928.
[2]) *В. Манілов.* До десятиріччя КП(б) У, „Пролетарська Правда", 20/IV 1928.

згодом у так званій боротьбі двох культур. Перша редакція цієї „теорії", русотяпська, належала секретареві ЦК КП(б)У Лебедеві, друга, „україно-тяпська" — пролетарському письменникові Миколі Хвильовому [1]). Почавши з боротьби двох культур, група Хвильового наробила ще низку помилок і тільки поволеньки, дуже неохоче, під натиском громадської партійної думки ліквідувала їх.

Русотяпство ще раз виявилося у виступах Ваганяна та Ларіна і ще раз-у-раз дає себе в знаки. Як реакція на це виник так званий шумськизм. Після ліквідації цього ухилу справа українізації звернула на себе увагу цілої партії й профспілок. Наслідком були масові планові виїзди пролетписьменників у Кривий Ріг і Донбас.

III. Буржуазна література українська, що живилася виключно силами національно-революційного руху й за доби Центральної Ради з найбільшим захопленням оспівувала буржуазно-демократичну революцію, в особах найвидатніших представників своїх не хотіла визнавати свого кінця й початку нової доби, нової літератури, з иншими провідними ідеями, иншою психологічною домінантою. Психологічна скерованість діячів нової літератури простувала, тяжила до прокламування цілковитого зірвання звязків з минулим, повного й рішучого заперечення традицій дрібної буржуазії й трансформації літератури української на літературу радянську, цеб-то заміни всеукраїнської ідеї на ідею радянського інтернаціоналізму на класовій 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, власно, не сталося — і українська література зовсім не кінчилася. Шумський закидав авторові цих рядків: „Якийсь час аж до 1924 року кричав на всю Україну, „що українська література вмерла" і „що далі початок нової літератури — пролетарської..." А зараз тов. Коряк із неменшим темпераментом паніки сповіщає всіх про зраду жовтневої літератури, киваючи на те саме ядро пролетарських письменників".

Мова йшла про початок дійсно нової літератури, радянської, з її авангардом — пролетарською літературою. Останнім часом у „Гарті" тов. Б. Якубський повторює ті самі думки, що й Шумський, ще й посилаючися на Маркса. Якубський погоджується тільки, що нова ера почалася в соціяльній історії українського народу:

> „Нова ера літератури не може починатися з 7 листопада 1921 року, як зазначено на першій сторінці збірника „Жовтень", де вміщено статтю „Етапи". Це було б дуже втішно, але, на превеликий жаль, з таким складним яви-

[1]) Див. збірник „Літературна дискусія", вид. „Укр. Робітника".

щем, як література, так, мабуть, ніколи не буває. Тим більше не міг день 7 листопада 1921 року бути днем „знищення всіх традицій"— очевидно, літературних, а життьових і тим більше. Що до ролі традиції в революційні періоди, то дозволю собі нагадати одне дуже важливе й дотепно висловлене твердження Карла Маркса. Маркс каже: „Традиції всіх окремих поколінь тягарем висять над головами живих, і, власно, коли здається, що вони зайняті радикальними перетвореннями, що вони утворюють щось нове, чого ніколи не було, в такі епохи революційної кризи вони боязко закликають до себе на допомогу духів минулого, запозичають у них імення, лозунги боротьби, навіть костюм, і в цих освячених віками одягах та запозиченою мовою розигрують новий епізод всесвітньої історії..." Маркс говорить тільки те, що нам не вдається *відразу* відкинути всі традиції. Говорячи взагалі, всі людські традиції врешті відмирають — немає ж нічого вічного, але деякий час на початку нової ери вони нам таки докучають. Нарешті, ця Марксова думка погоджена в нього з його загальною діялектикою: ніщо в світі не обривається, а все діялектичне з певною послідовністю змінюється. Як трудно, зовсім неможливо відразу знищити всі наші побутові традиції — це кидається на кождому кроці в очі. Тим більш умотивоване явище традиції в такій складній справі, як мистецтво, зокрема література („Гарт" 6/VII 1927).

Тов. Якубський має рацію, казавши, що потрібна довга і вперта боротьба з традиціями, які цупко тримаються в житті і особливо в літературі. Але він помиляється, заперечуючи на підставі довготривалости традицій самий факт *кінця* буржуазної й *початку* радянської літератури. Власно року 1921 вже роблено перші підсумки цілій добі військового комунізму, що її якось проморгав тов. Якубський, як проморгав він журнал „Мистецтво", який виходив у Києві року 1919. Отоді кидано голі гасла й нові ідеї зодягалося в класичні образи. Вже тоді поборювано в такий спосіб традиції, яку боротьбу і тов. Якубський не заперечує. Революція пролетарська використала образ Спартака. В цьому і є діялектика, а не еволюція літератури, що вона знає кінці й початки. Не безперервний розвиток, а стрибки. Відповідаючи Шумському, завідувач відділу друку ЦК КП(б)У тов. Хвиля писав:

„Коли тов. Коряк на початку гуртування українських революційних письменників і діяльности „Гарту" розглядав українську літературу, він ділив її на українську літературу, що служила буржуазії та її є пігонам, і на українську літературу, що служить, точніше— починає служити, пролетаріятові...

В той же час він оголошував смерть українській упадницькій буржуазній літературі, що своєю базою мала кафе-шантани емігрантщини, літературі, засудженій самою історією на загибель...

Треба ж процес цей розуміти діялектично" [1]).

Досить іще нагадати, що термін *радянська література* вжито в резолюціях партії. Ось уривок із постанови ЦК ВКП: „Саме через те, що партія вбачає в них (пролетарських письменниках — В. К.) майбутніх ідейних керовників радянської літератури..." Так само в постанові Політбюро ЦК КП(б)У („Політика партії в галузі художньої літератури") мова йде про пролетарську й пролетарсько-селянську літературу й про федерацію *рядянських письменників* [2]) (п. 10). Авангардом української радянської літератури є пролетарська й 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 — короткий, але бурхливий час) та нової економічної політики (після 1921 року). Кожний з цих періодів має своє питоме обличчя, свою скерованість (психологічну домінанту). В стислому огляді нема рації розглядати окремо кожну добу, але раз-у-раз у викладі підкреслюватиметься приналежність літературних фактів до котроїсь епохи.

IV. Радянська художня преса українська за доби військового комунізму почалася з журналу „Мистецтво", альманаху „Червоний Вінок" (1919) 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 „Шляхи 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 план. Особливо це характерне для України, де над вільним розвитком мистецтва,

---

[1]) *А. Хвиля.* „Ясною дорогою". ДВУ, 1927, стор. 207 — 208.

[2]) Див. також стор. 75 і 76 цієї книги (промова тов. Скрипника на з'їзді „Плугу").

крім пут буржуазного ладу, тяжили ще пута національної неволі... „Шляхи Мистецтва“ ставлять собі метою зібрати розпорошені сили митців на Україні... Найбільшу увагу редакція віддає мистецтву слова, як найяскравішому, найзрозумілішому, найближчому широким масам способові виявлення творчої думки митця, 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 жодної вузької фракційности, без обмеження якоюсь школою чи напрямком.

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 жодної 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 надсоновщини й кобеляцької олесівщини. В розпорядженні редакції були твори, що їх ніяк не можна було пускати до друку, а треба було щось пускати, бодай втиснувши 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, презирства до просвітянщини, ніби-то 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 емігрантський 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 й хитромудро вирішили „використати ситуацію“, як вони її розуміли. Що-правда, розуміли вони не гурт: тільки те, що треба, мовляв, „рятувати за всяку ціну українство“. Одно слово, „стихія“ себе виявила, і довелося брати її в шори: після надрукування новели „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 переходової 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“, „Критика“. Про них буде мова в звязку 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 підноготну, що цікавить вузькі літературні кола й не має ширшого громадського значіння.

V. 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 підмогу 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 післала 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

[1]) Див. „Літературна дискусія“. Вид. „Український Робітник“. Стор. 12

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. ин. Виробляється певний штамп („фордзон" на селі, електрифікація, радіо), певний літературний канон — мотив приєднання села до культури революційного міста.

Другий цикл 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.

За часів військового комунізму панує мотив боротьби. Вперше тоді український поет, фундатор пролетарської літератури, міг спертися на *мільйони* (класичне 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 ввесь її актив, піднявши навіть руку на загальновизнаного національного поета Тичину, кинувши зухвало: „Замість 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 биттю 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 класи), пише в екстазі горіння: „Ми линем... Ми — крила..." Це було заперечення індивідуалізму, безхребетности, песимізму модерністів. 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 „класа рушила на класу", 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 неокласична течійка з її тематикою, навмисно, задирикувато далекою від революційної дійсности, а згодом і „червона неокласика": 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 скириться в радянській літературі щелепами мерця, що вийшов з могили.

У певних літературних колах улюблені добираються теми. Ворожо 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 владй", просто таки нової революції (Сенченко — новела „Дурень"), бандитизм, нальотчики, безробітні, безпритульні, комуністи й комсомольці (конче як нікчемні люди) — ось яке коло тем і образів у специфічному емоційному зафарбленні подає нововитворений „вільнодумний" письменник цієї епохи непу. Менше всього в тематиці є робітничого побуту, більше селянського та інтелігентського.

Чесні попутники зображують 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 розстрілу 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 класової 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, Клоччя ...).

Тематичний комплекс росте з ростом радянської літератури, з поширенням її споживчої бази. Виникає література, що відбиває різні фахові особливості письменницьких груп: учительства, інтелігенції різних професій (професійна тематика: радслужбовець, студент, машиністка, фінінспектор, комісар і комуніст та непманка, богеміст, безробітний і т. д.). Робселькорівський рух відбився в літературі темою — селькор (робкор) викриває куркуля (директора, інженера, взагалі 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 ...

VI. Нове життя створило поволі новий ідейно-тематичний фарватер літератури й нові теми, цікаві й потрібні мільйонам; вони потребують нових засобів письменницьких, инших способів утілення, 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 за радянську літературу, від готування ґрунту для неї, торування шляхів у нетрях старого побуту, в хащах провінціялізму, націоналізму, занепаду, генеральна лінія нової літератури нової класи просовується в напрямі культурного плану нашої будівничої епохи, сповненої величезного соціяльного патосу, але без гучних слів, без зайвої романтики.

План побудови соціялізму нині є в центрі уваги громадської людини. Реальний план електрифікації, план розгортання індустрії, план втягання села в нове культурне господарювання, машинізоване, гуртове ... Мимохіть, позасвідомо планується, переймається струнκістю, конструкцією і психоідеологія.

Писарев 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, власно, в иншій справі, та вже на майдані, що через два-три роки має стати центральним майданом столиці Радянської України, вирішили одвідати будинок промисловости ім. Дзержинського й спустилися бур'янами з горбочка.

„Музика тисячі молотків з акомпаньяментом гуркоту, скреготу й ще якихось металевих та гранітних 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 писаревщині естетика не зруйнувалася, а живе й цвіте з прикорня буття нових суспільних верств. Нова класова 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 що до 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, Доленґа, почасти в Кулика.

В 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 староття. Образ скорбної матери-України приховує символіку дрібнобуржуазного пацифізму. Діялектика розвою символізму трансформує його в футуризм. Це жарт революційної доби: швидка й кардинальна трансформація психоідеології кращих представників тогочасної інтелігенції, її літературних виразників. Футуризм та імажинізм є явища революційні переважно що до часу свого постання в нових формах. Перший визирає в поетів першої фаланги (Еллан і почасти той же Кулик), другий, імажинізм — в поетів другої фаланги (особливо в 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 хащі в рафінованої поезії спеців 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 в селянських письменників (схематизм) і в космізмі часів військового комунізму.

Неп породжує орнаменталізм — виклик просвітянській літературі з її грінченківським наївним реалізмом, провінціяльним примітивізмом і народницьким захопленням в „Уманській 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 і, романтично виспівавши революцію, не знайшла сили подивитися просто в 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, стисліть, річевість. 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, неокласики 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 лівоінтелігентська літературна група через якийсь невиразний „екструктивізм", конструктивізм, обоження реальної речи, факту. Факт подається без жодних додатків, як голе гасло (гасловий стиль). Далі йти шляхом оголення сюжету нікуди. Залишається логіка, абстракція, чиста думка, заклик, наказ, відозва, плакат.

До реалізму тяжить, нарешті, пролетлітература. Це вже не має бути просвітянський реалізм, не фотографія, не протокол, не обоження речи чи біології, а реалізм, глибоко ідейний, конструктивний і динамічний, соковитий, що використав усі здобутки технічні попередників і поволі одкидає все зайве (романтику, натуралізм, розливний ліризм, надмір-

ний психологізм, естетизм, але залишає всі фарби, звуки й пахощі дійсности, не зводить її до голої алгебраїчної формули).

VII. За часів військового комунізму панували віршові ґатунки: марші, гімни, навіть псалми (що-правда, 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 кіно — „поезофільма".

В прозі панують малі ґатунки, залишені з попередньої доби: дрібна *новела* Заливчого, *новелка* 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). 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 новелу змінила авантурна новела 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" (мітингового 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 новели инакший. 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, новели.

Ще Луначарський писав у дописах з Парижу (до революції) про художній репортаж і на зразок наводив прозу П'єра Гампа. Його романи є ніби довгий репортаж про цілі галузі промисловости: виноградництво й виноробство (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 новели 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 лівоінтелігентським прошаркам.

Фейлетон як газетна стисла маніра оброблення фактичного матеріялу, зростає на найпопулярніший літературний ґатунок (Остап Вишня, що має півмільйоновий тираж своїх фейлетонів-гумореcок, Кость Котко, Іона Вочревісущій, Антоша Ко).

Газетний факт, газетний спосіб оброблення матеріялу, стає літературним каноном. Журнальний монтаж переноситься в будову роману, повісти, новели. 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 староття 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 справжнісіньким вінком сонетів. Відроджується дитирамб (Загул) і балада (Забіла). Балада 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 що до 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 аеропланну ферму, злютовану в цілковиту єдність автогенною сваркою 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 аероплана має бути точно зроблений, гладесенько вигембльований з

певних деревних порід і без жодної щілинки, то так само й будова літературного твору потребує нині певної інженерійної доцільности, винахідливости, моци й простоти.

Пролетарський конструктивний реалізм, динамічний, глибоко й ортодоксально ідейний, перейнятий комуністичною скерованістю (психологічною домінантою), вже починає давати перші зразки новели й повісти. Вони ще невільні од хиб, ще, може, дещо незґрабні, але найцінніше те, що це вже нові ґатунки своєї, власної конструкції, як тії аероплани 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 техніки, від економіки через посередництво психоідеології доби. Наша доба загалом конструктивна, динамічна, ідейна. Така і її література. Власно, вона ще не є, вона стає такою. Це є процес.

VIII. 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.

IX. 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 проробляти „Мамонтовські літературни 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 і недобачати прихованої сили ворога. Цілком хибний є погляд, що праві письменники не є представниками ворожої класи, а тільки „урбанізовані інтелігенти“[1]). Треба пам'ятати слова Леніна: „Жодна жива людина не може не станути на боці котроїсь класи (раз вона зрозуміла їхні взаємини), не може не радити поспіхові даної класи, не може не вболівати її невдачам, не може не гніватися на тих, хто є ворожий цій класі“.

---

[1]) Див. „Літературна дискусія“. Вид. „Український Робітник“, стор. 17.

РОЗДІЛ ДРУГИЙ

ПЕРША ФАЛАНГА ПИСЬМЕННИКІВ ЖОВТНЯ

І. Боротьба за диктатуру пролетаріяту на Україні. Денікінщина, петлюрівщина й махновщина. Відгуки громадянської війни в пісенній творчості. Релігійна пошесть. Голод.— ІІ. Пролетарська творчість перед Жовтнем. Русифікація. Перші бруньки пролетарської поезії за океаном. Микола Тарновський.— ІІІ. Фундатори пролетарської поезії. Борці й поети. Василь Чумак. Василь Еллан. І. Ю. Кулик.— ІV. Фундатори пролетарської прози. Андрій Заливчий. Гнат Михайличенко, Гордій Коцюба. V. Висновки.

І. 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 циклу 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. Яринці Краснянського району Вінницької округи)

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,
Розчипчали 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 отривожився".

„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 хрестили.
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 хреста 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 звязана з Йосафатовим „чудом", коли селяни цілого майже Поділля несли хрести на так звану Йосафатову долину, що на ній було поставлено близько 10000 хрестів. Взимку сами селяни позрубували їх на паливо. Цю легенду записано 26/II — 1925 року в селі Лопатинці Вінницької округи від селянки років 40. 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 НКС,
Мабуть, добре знає,
Що голодних з мотузка
Часто іздіймають.

А у нашому селі
Часто це буває.
. . . . . .
Ну, Малаша, давай жрать.
На голодних ціла рать,
Коло фонду уже ждуть,
Зараз знов сюда 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 недаром.
Куди лізеш з паршивою головою,
Ну, воно то правда, так.
Зато я тепер маю званіє „батрак“,
Нехай буде і так,
Я і цим тепера рад.
Маю право скрізь до рад,
Правду кажуть про стареє 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 Остапець
в с. Бохоніках Вінницької округи
в березні 1925 року)

Відомі пісні про махновщину, як також і махновські пісні. Є пісні про гетьманщину, про німців, про Денікіна . . .

II. До Жовтневої революції українською мовою не створено такого доробку, як у Росії. Коли в російській пролетарській літературі попередником є сучасної пролетарської прози 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 класової боротьби, класового антагонізму в марксівському освітленні). Письменники-робітники, оскільки були свідомі класово, 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 класа 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 шепчеть-взива:
„Вставай, робітнику, вставай...“

(Дітройт в Америці 1916 року)

Того ж року поет оспівує свято Першого Травня, пише про пригноблену Україну, передчуває загибель 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 І травня 1916 року Тарновський пише величезну поезію. Ось її перша строфа:

На площі широкій оподаль гостинця
Зібралась громада в погідній добі —
Послухати мови одного з тубільців,
Котрий посвятився класовій 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-інтелігенти, 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 сем'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 цикл 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 інтелігенції. Що до 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“, що виспівує загибель Андрія Заливчого в панцернику 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, що ж до змісту, то цей інтелігент-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 полпредства СРСР у Канаді. Дуже відомі й популярні його революційні коломийки, що оспівують боротьбу червоного війська за Галичину.

Що до форми Кулик зазнав різноманітного впливу: імпресіонізм і футуризм єднаються в його з художньою об'єктивністю справжнього реалізму. Кулик полюбляє версифікаційні вправи, але разом з тим ніколи не жертвує глибокою змістовністю. Критика одностайно визнала художню та ідейну цінність останньої його збірки „В оточенні".

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.

Новели *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 в 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 новел 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.

Третій прозаїк першої доби пролетлітератури *Гордій Коцюба* найбільш відбив впливів свого селянського походження, але що до тем, сюжетів, то в нього селянська стихія підпорядковується інтелігентській. Селянські сюжети („На межі"), сюжети з побуту інтелігентів-революціонерів та міщанства часів непу поки-що 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 класи диктатора з незаможним селянством цілком природно викликала захоплення робітничо-селянських мас і обурення буржуазії. Що ж до різних міжкласових прошарувань, до яких належить інтелігенція 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 інтелігентських настроїв, що позначилася підчас громадянської війни й другого дня після її закінчення. Залежно від оточення, від особистих і групових звязків інтелігент різно реагував на революційні події. В кожнім разі, загальний напрям від стосунків інтелігенції 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.

Золота доба української буржуазної літератури, власно, 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* відограваб 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 думки 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, поробившися футуристами, вони виявляють своє визнання революції. Особливо яскрава серед їх постать *Миколи Терещенка* (нар. 1898 р.), який колись писав вірші, сповнені „печали 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. *Яків Савченко* (нар. 1890 р.) досі виявив себе більше як радянський критик, а як поет дав кілька незначних речей. 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 що до мотивів і сюжетів селянською, „народньою". Звязок 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 — прокламативний. В поезії він позначився космічними темами й був цінніший власно пропагандою 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-інтелігента була якась хороблива чуттєвість. Сам з селянського походження, комунар, активний діяч революції, Григорук у своїх поезіях несподівано виявив суто інтелігентські 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. Що до форми він наближався до так званого акмеїзму.

Акмеїзм (Від грецького „Акме" — розцвіт) виник у Росії в 1910 році, але розвинувся підчас імперіялістичної війни як течія, що тяжила до оздоровлення модерністичної літератури: зречення містичних образів, визнання художньої самоцінности кожного з'явища життя, читкости і певности образу замість символічної невиразности — цілковита реальність, яскравість слова. Підчас революції акмеїсти залишилися самотні, відійшли від сучасности, наблизилися до групи неокласиків. Здорове зерно в акмеїзмі є потяг від музичної беззмістовности символізму („дематеріялізація слова") до змістового усвідомлення слова в поезії, до його матеріялізації. Слово соковите, колоритне, мальовниче, важке, як скиба землі, запашне — таке слово полюбили акмеїсти. В радянській літературі, крім Григорука, близький до акмеїзму Кулик та Доленго. Але Кулик взяв від акмеїзму тільки матеріялізацію слова, а не наближення до неокласики, тоді як Григорук і Доленго 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 інтелігенції після знищення царату й утворення „самостійної держави".

Перші поезії Тичини перейнято національною романтикою, 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. Образність Тичини зовсім нова: він орудує переважно так званими складними образами, цеб-то такими, які не відповідають простій реальності. 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 інтелігентських 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 і палити. Націоналістична нотка бренить у його в словах про те, що, мовляв, обкрадають Україну: беруть і хліб, і цукор. Народницька нотка 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 то-що. Ще декий час сам поет тримається між обома таборами, але сила революції була дужча— і поетова інтуіція 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 емігрантам, 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 (освітою Тичина семінарист, син сільського дяка походженням), але це оточення й походження, вже не володіючи свідомістю поета, ще залишається в його позасвідомій, чуттьовій сфері. Вдача поетова надзвичайно ніжна, вражлива: 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".

Поки-що 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, власно, як об'єднання вільних націй, а не класова пролетарська єдність. В усякім разі, йому ще дорога своя земля. Він любить вітер *з України.*

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 класа-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 східніх народів, вивчає вірменську, турецьку, грузинську й інші мови, перекладає з єврейських поетів.

Уривок із невидрукованої ще нової Тичининої речи „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 що до 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 инших 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 „Музагет", але більше ніде не друкувалася. Микола Зеров, колишній редактор „Книгаря",

працював над перекладами римських поетів. Івченко писав новели в староімпресіоністичному стилі про руїну міста.

Молодий прозаїк *Валер'ян Підмогильний* (нар. 1901 р.) у Катеринославі писав роман „Остап Шаптала" — почування інтелігента, застуканого зненацька революцією, байдужого до неї. *Старицька-Черняхівська, Михайло Могилянський* та інші просто десь перебували. *Гнат Хоткевич* уже давно покинув друкуватися (тільки року 1928 „Рух" почав друкувати збірку його творів).

РОЗДІЛ ТРЕТІЙ

ДРУГА ФАЛАНГА ПИСЬМЕННИКІВ ЖОВТНЯ

I. Пролетарські письменники. — Революційно - селянські письменники. — II. Лівоінтелігентські. — III. Попутники. — IV. Праві. — V. Висновки

I. 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 гроно 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 дорібок 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 деїцо молодечої безпосередности, 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.

Кожна нова література починається з поезій і вже потім переходить на прозу. Так буває з цілою літературою, так є і з окремими поетами. Таку еволюцію відбув і *Микола Хвильовий* (нар. 1893 р.), що почав як поет, а потім перейшов на прозу. В часи військового комунізму Хвильовий дав цикл 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 і що мета її — „Електричний вік". Є у Хвильового прекрасні ліричні поезії і гімни-прокламації, і навіть молитви новій добі. Є в нього порівняння робітників з франк-масонами. Але цей молитовний настрій, звичайно, не має в ґрунті ніякої містики, лише безконечне почуття захвату перед величчю історичних подій. Особливо боляче сприйняв Хвильовий перехід від військового комунізму до непу, і тут почався в нього безперечно хоробливий процес, що призвів до зневіри в сили революції, до паніки перед контр-революцією і, нарешті, до капітулянтства перед так званою „психологічною Европою" та представниками старої буржуазної літератури. Пішовши на виучку до неокласиків, Хвильовий здав позиції пролетарської літератури, за що його засуджено від власної партії. Визнавши свої помилки прилюдно, поет нині переживає певну кризу. Треба сподіватися, що в дальшому він повернеться цілком до лав пролетарської літератури.

Група прозаїків, що почали з наслідування прози Хвильового, починається *Копиленком*. 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 викамарювати з головоломними сюжетними будовами, за що йому й закидають штучність і вибрики („Весела історія"). На початку він дуже полюбляв бандитські мотиви і не уникнув так званого „всеплужанського шаблону": автор говорить за дійових 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 року. „Плужанин", № 3).

Закидають іще Копиленкові, що плутається в сюжетних планах і не може впоратися з літературними ґатунками, даючи, наприклад, у повість „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).

Новела Копиленка побудована звичайно на одному або небагатьох погоджених з собою мотивах, заведених до однієї композиції. Новели з дуже простим, але твердим і рівним сюжетним хребтом. Останнім часом навіть виявився нахил Копиленка до трюкової новели. Дав зразки і так званої розповіди. Образи Копиленка соковиті, повні життя. Але мові його бракує чистоти і ясности речення, твердости вислову. Найдозріліша річ „Мати“. Отже в шуканнях свого вислову Копиленко іде ніби в напрямку до чистої фабульности, до справжнього реалізму і навіть починає збочувати до трюкізму.

Петро Панч (нар. 1891) почав свої новели селянськими сюжетами, потім перейшов до зображення непу і нині підходить до робітничої тематики. Дав непоганий цикл новел з військового побуту. Почав друкуватися ще 1921 року. Перші два десятки нарисів — переважно з селянського життя („Житні етюди“). Низка творів написані в плані повісти, а що до обсягу є новели („Там, де верби над ставом“, „Гнізда старі“, „Дороговказ“. Фабула: куркулі — незаможники. Епізоди з борні селян з бандитизмом).

У Панча є в ранніх творах антирелігійні мотиви з попівського побуту і досить наївно написана новела „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, гротеск. Стилістичний шлях від романтики до реалізму, від плужанського [1]) плаката до урбанізації. Почав письменник соковитими побутовими описами селянського та містечкового життя, життя вчительства („Мишачі нори“, „Зелена трясовина“). Далі почав давати свої військові спогади в досить чітких сюжетних формах („Барахло“, „Смерть Янулянса“). Беручи сюжети навіть із життя, опрацьовує їх, як анекдоту. „Бог богів“ збудований на матеріялі, взятому з дійсности (той же матеріял опрацював руський письменник Іванов), і все-таки річ вийшла якась неймовірна, бо зовсім не типова.

Від суто побутових нарисів („Савчині бариші“, „Ляк чернеток“, „Калюжа“), перейшовши до новел („Дороговказ“, „Смерть Янулянса“, „Барма“, „Загублена шапка“, „Якби була инша політика“), Панч пробує перемогти свою побутову описовість, дати складний сюжет, але тут виявляються його

[1]) Див. стор. 197 про „Плуг“ і плужанство.

властивості власно як повістяря - побутовця, і критика визнає невдалою спробою побудувати складний сюжет — письменникові не хопило вигадливости („Загублена шапка"), не зміг дати нічого цікавого.

Почавши будувати новели за планом повісти („Гнізда старі", „Там, де верби над ставом"), намацує Панч властивий собі епічний тон побутовця - повістяра. Нині його визнається за найепічнішого радянського письменника. Подекуди дає малюнки колективних настроїв. Повість розуміє Панч по - новому. У нього це не переказ цілої доби людського життя, а часом невеликий епізод, але такий, що відограє в житті певного колективу епохальну ролю („Повість наших днів"). Описовість Панча, його панорамність і органічна безфабульність спричиняється до того, що навіть сюжет він будує з безсюжетних шматків. Занотовано в критиці ще такі властивості Панча: естетизація краєвиду, примітивна образність, збудована на порівняннях, а не метафорах (як, мов, немов... і т. д.). Образи в нього селянські, але персонажі останнім часом міські. До позитивних рис Панчевих належить змалювання соціяльного колективу не одноманітною масою, а живими постатями, що об'єднані спільним завданням — організований колектив, а не юрба. Переважають психологічні та проблематичні елементи, аналіза над синтезою. Панч ще не дійшов до типізації життя, але вибирає останнім часом цікавіші і соціяльно - змістовніші епізоди.

Михайло Майський не появив великої продукції, але цікавий у розвитку пролетарської прози переходом од романтики (маленька збірочка „Ніч", 1925 р.) до цікавого зразка пролетарського реалізму (збірочка „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 хвильовського орнаментализму. Багатющий фактичний матеріял ще не досить упорядковує письменник в останніх своїх творах. Що до ідейної скерованости в прийнятті сучасности не вільний Майський, так би мовити, від меншовицької психологічної домінанти.

Цікавий новеліст *Аркадій Любченко* (нар. 1899), що теж почав у мішаному стилі романтики й реалізму. Невеличкий перейдений шлях творчий вже позначився запопадливою працею над мовою й сюжетом. Останнім часом захоплюється Любченко психологізмом. Психологічна домінанта письменника виявляє індивідуальність, далеку від робітничого життя, але село Любченко знає добре і вміє відтворювати. 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 і цвіту життя і водночас очайдушного 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").

Від орнаменталізму до пролетарського реалізму іде найцікавіший і, так би мовити, найсуцільніший, найздоровший з молодих прозаїків (він і поет, і драматург) *Іван Микитенко* (нар. 1897). Він іще в стані шукання свого власного шляху, береться за новелу 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 новелах з життя селянських дітей („Шинка", „Кадильниця") дав Микитенко живий тип „халамидника", що обіцяє дати цікаві нашарування, з яких вимальовується на цілий свій 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 не спроможний сказати те нове слово, якого вимагає наша така багата, така повнокорвна, 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. Ж. і Р., № 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 розвязувати.

На шляху до пролетарського реалізму є й другий молодий прозаїк *Іван Ле.* Його теми: класова боротьба на селі („Юхим Кудря"), що подається іще досить схематично, але автор прекрасно знає, про що пише, а вправність і мовна досконалість прийдуть в процесі праці. Цінний є перехід до робітничої тематики („Ритми шахтьорки").

Робітнича тематика і в Смілянського („Нові оселі"), хоч він іще не опановує сюжетної будови і тепер матеріял, достатній для повісти, бгає в новелу. В змалюванні постатей Л. Смілянський обминає романтику, ідеалізацію, дає перші проби в стилі пролетарського реалізму, що особливо цінне і заслуговує бути відзначеним.

До другої фаланги фундаторів пролетарської поезії належить поет-інтелігент, що ввійшов у літературу разом з Хвильовим та Сосюрою і дав прекрасний цикл поезій „Комуна" — *Михайло Иогансен* (нар. 1895). Його дорібок невеликий, але добірний. Це майстер віршу, знавець версифікаційного

мистецтва, так би мовити, професор від поезії, дуже вибагливий і суворий до себе. Очевидно, ця вибагливість не дає йому вповні розгорнутися, примушує роками виношувати свої твори. Що до впливу на маси, то Йогансен досі був поетом для вершків революційної інтелігенції, для знавців поезії.

II. До самого останнього 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 станув у свій час Коцюбинський. Згодом гасло урбанізації перейшло до антигромадських, антидемократичних груп так званих хатян на Наддніпрянській Україні і молодомузців на Україні Наддністрянській. Радянська література ішла під гаслами урбанізації і пролетарської тематики. Груп, подібних до гуртка суриковців у Росії, які плекали свою селянську відрубність, протиставляючи село містові, в українській радянській літературі нема. 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, звязок села з містом, електрифікація села, піднесення агрикультури, новий побут на селі, боротьба з забобонами, сільський комсомол, активна селянка, селянські діти ідуть студентами до міста і вертаються на культурну роботу на селі, звіздини на селі, сельбудівська робота, сільський комсомол, сільські піонери, хата-читальня і т. д., і т. ин.).

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*. Він давно вже попрощався з селом, живе в місті зовсім иншим життям, але звязку свого з селянством не втратив. У всі хрестоматії ввійшла 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 один Тичина це спростовує, але селянська поезія, безперечно, орудує простішою технікою і орудувати мусить, щоб не відриватися од селянського колективу, впливати на нього. Властивість цієї селянської поезії розкривається в кожнім рядку. 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 машин із житнього краю.

Ось полільники пробивають буряки. А на ланах торохтить машина. Ось праця машини, свисток і чахкання, внизу зерно голосить, в кітлі огонь аж гуготить. Мрії батрацькі: комашиною прийду до міста і цікаво — у синьому блиску трамваю

він чутиме... шелест колосків! Між камінних 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: „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, він 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 сонячник, і, п'ючи холодний окріп „нарзана“ з Мустафою і теплий „ар'ян“, слухаючи незрозумілу мову Карачая, поет уміє порозумітися й з ним, і, беручи косу, ідуть вони разом косити... Ось що таке сучасний селянський поет. Він живе в колі селянських емоцій, образів, спогадів, ціле його світовідчування споєно 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 й не цуратися того чорноземного ґрунту, що його породив, і вміє йому служити.

Сенченко Іван (нар. 1892) почав з поезій, перейшов на прозу. Оспівує тракторизацію села та електричний плуг. У селянських темах першої доби творчости Сенченка, коли він був плужанином, на першому місці був батрак, а потім у своїх прозових творах Сенченко виявляє паніку перед ростом куркуля на селі і пише памфлети на сучасну радянську дійсність (коли зробився „ваплітовцем“). Поет має безперечний хист і певну спостережливість, володіє словом і багато працює, але останнім часом йому забракло розуміння перспективи.

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 ніби-то переказує суб'єктивну трагедію розкладу. Всі його твори психологічні. Він лірик. Тим-то дуже тяжко відрізнити авторську вигадку від того, що відбувається в дійсності. Автобіографічний характер творчости потроху в Головка затрачається і він переходить до сюжету. Навіть застарілу тематику Головко уміє подавати інтересно, почавши з безсюжетних, невиразних що до будови творів, що в їх позначилися різні впливи, починаючи од „Блакитного роману“ Гната Михайличенка і до прозових творів Хвильового. З класичною тематикою наших днів од перших днів революції — бандитизм, од голодних років, історія двох безпритульних хлопців та історія видужання од соціяльного розкладу селянських інтелігентів — перехід до нових тем.

У першій своїй книзі Головко своїм психологізмом наближався до Валер'яна Підмогильного. Що було властиве тільки йому, — Головкові, — то це кебета малювати трагічні, надзвичайно сильні ситуації („Можу"). Молоді письменники якраз не вміють малювати пристрасти. Але критика вже закидала, що саме через глибину постаті Головка всі якісь одноманітні, а сама глибина нагадувала „достоєвщину". І дійсно, щось хоробливе позначилося на цій першій книзі.

Повість „Зелені серцем" має типові постаті (із студентського побуту). Описи природи Головко використовує, як заміну опису настроїв героїв, настроїв не індивідуальних, а, так би мовити, групових, виходячи з принципу подібности „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 селькора. Головко не ідеалізує села. Отже, його не можна вважати за просвітянського „селописця", але, показуючи село, як воно є, письменник уміє знайти певну перспективу і не розгублюється. Друга книжка його — великий крок уперед на творчому шляху. Сучасний читач саме вимагає монументальної прози, не оповідань та нарисів, а повістей і романів. Поки-що 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 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.

Особливо велику продукцію дав молодий поет, колишній студент Кам'янецького університету *Валер'ян Поліщук* (нар. 1897). Його перша поема „Ярина Курнатовська" була дуже популярна в свій час. Потім він написав відому „Думу про Бармашиху" і поему „Ленін". Шлях Поліщука досить оригінальний: цей поет займає особливе місце в жовтневій літературі, місце самотного єретика-протестанта проти шаблонів. 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 ритмічної „норми".

Гео Шкурупій — футурист, колишній член колишніх організацій „Аспанфут", „Комункульт" „Бумеранг", і це визначає характер його поезії — вона „тарабанна", програмово розхристана, „деструктивна", манірна. Останнім часом переходить на прозу особливого, так званого екструктивного стилю. Це якась особлива романтика, що виявляється в стилізації Майн-Рида, Джека Лондона і навіть Генрі. Що до форми — Шкурупій шукає свого властивого стилю і кидається на різні боки. Його молодість і наявний хист є запорука, що письменник таки знайде себе.

Грицько Коляда — Химерний юнак „халамидник", що любить футуристичні вибрики і задля ефекту не гребує нічим. Не можна заперечувати його хисту, але є велика небезпека, що молодий поет розміняється на різні антихудожні дивогляди.

На чолі письменників, що розпочали боротьбу з орнаменталізмом, переходом до гострої сюжетности, стоїть *Олекса Слісаренко*. В основу своєї сюжетної схеми взяв *авантурну*. Сам факт боротьби з безсюжетністю заслуговує на визначення, але критика слушно завважила, що нам потрібні не авантурні сюжети, а героїчні. Авантурний сюжет хоч і не конче переходить у бульварщину (в англійській літературі це є ґатунок класичний, од Дефо до Конрада), але збочує од реалізму, як і орнаменталізм, у спотворення дійсности. Нині треба динамічного конструктивного реалізму.

III. Досі працюють кілька письменників, які були відомі ще до революції Вони нині належать до різних літературних угруповань або стоять осторонь і в різній степені наближаються до сучасности. *Юрко Будяк* друкувався ще на шпальтах „Української Хати", даючи новели Гамсунівського стилю. Тепер він належить до спілки селянських письменників „Плуг" і хоч озивається рідко, але цілком виявляє розуміння сучасности.

Васильченко (нар. 1878) нині пише новели, що в їх відбивається наша сучасність, радянська школа, побут дитячих будинків, життя сучасного юнацтва. Прекрасна Васильченкова мова вигідно відрізняє письменника, а його реалізм, що виявляє старі традиції української літератури, робить його приступним для широких читацьких мас, вихованих на старих письменниках.

Нещодавно в Полтаві святковано сорокалітній ювілей старого просвітянина *Грицька Коваленка*. Про належність його до сучасної літератури казати тяжко, бо його творчість уся в минулому.

Івченко (нар. 1890) видав книжку новел „Порваною дорогою". Це письменник, що стоїть осторонь і від сучасного життя, і від сучасних літературних угруповань. У нього залишився старий імпресіонізм і нові теми він уміє опрацьовувати з якимсь старосвіцьким присмаком. Широкого читача Івченко не має.

Романович-Ткаченко, що друкувалася ще в „Дзвоні“ та в старому „Літературно-Науковому Віснику“, нині видала повість „Чебрець Зілля“ (попутницького настрою). *Яків Мамонтов* — поет і драматург ще хатянської генерації. Нині зовсім перейшов на драматургію і дав цілу низку п'єс, що з них деякі ідуть на провінціяльних театрах. Мамонтів виявляє еволюцію до контакту з сучасністю і, певно, впертою працею завоює собі місце і в театрах столиці. Покійний *Володимир Самійленко*, що виїхав в еміграцію, повернувся на радянську Україну смертельно хорий, але своє примирення з революцією не встиг виявити в творчості, давши лише кілька нових перекладів з еспанської й французької мов. *Микола Філянський*, поет-містик — нині свій філософський ліризм пристосовує до нових тем, наприклад, у циклі, присвяченому Павлові Тичині, дає ніби віршовану філософію геніяльности.

Варвара Чередниченко, стара просвітянка, дала найбільшу продукцію од усіх старих письменників. Останній її твір, роман „За плугом“, виявляє велике бажання письменниці працювати разом з сучасністю.

Осьмачка почав писати й друкуватися 1922 року. Перша книжка його поезій „Круча“. Йому закидається надуману символіку й анархічність образів та вплив імажинізму. Нині поет наближається до реалізму і в темах, і в їх опрацюванні. Що до змісту в ньому сильна селянська стихія, але його селянська ідеологія якась невиразна, не здиференційована. Що-правда, 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 дуже сильна національна свідомість, і це затемнює його класове самовідчуття. Поки-що синтези немає.

Селянин з походження *Євген Плужник* (нар. 1898) — цей хворобливий лірик, що виявляє в своїй ліриці цілком інтелігентську свідомість, скалічену, хворобливу. У нього чорний песимізм, почасти від туберкульозу, почасти від невпорядкованости сучасного життя. Його філософія немудра: хліб селянський і міські товари — у борні. І все це на тлі міркувань про нашу планету, про вічність, історію, байдужу Лету і инші 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 оточенні, зрозуміти зміст сучасности. Плужник посідає велику силу ліризму, але цей ліризм скеровується хорою уявою. Така творчість може бути дуже цікава, може дати довершені майстерні твори, але їхня художність буде під сумнівом, скільки поетові бракує реальної перспективи.

Антоненко-Давидович (нар. 1899) належить до новелістів досить примітивного типу. Його твори не підносяться понад пересічний рівень просвітянської прози і в багатьох з них бракує почуття дійсности. Тут він належить до групи прозаїків, які осторонь стояли од революції — Косинка, Підмогильний, — виявляючи риси занепадництва, ідейного консерватизму. Але останній твір „Смерть" свідчить за ідейний та художній зріст письменника.

IV. Правоінтелігентські групи в прозі мають свій початок у новелах *Валеріяна Підмогильного*, що давав сюжети з часів військового комунізму, але в яких героями були неприкаяні інтелігенти, що не розуміли 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 правоінтелігентської течії в прозі не накреслилося. Натомість викристалізувалася в поезії школа так званих неокласиків на чолі з *Зеровим* (нар. 1890) 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.

Максим Рильський (нар. 1895), талановитий лірик-неокласик, свідомо уникає сучасних тем, тікає од революційної сучасности в країну мрій про Навзікаю, „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 самогін. До Рильського прекрасно надається Плехановське визначення про те, що коли поет буває в розладі з сучасністю, то це виявляє втікання од сучасних тем, од дійсности.

Драй-Хмара тихий і мало помітний неокласик, що теж уникає, по змозі, революційної дійсности, і тільки *Павло Филипович* останнім часом потрапляє поєднувати неокласичний стиль з революційною дійсністю, наближаючися до радянської літератури в тому її крилі, що займає попутницька група письменників.

РОЗДІЛ ЧЕТВЕРТИЙ

ПОЯВА ДРУГОГО ПОКОЛІННЯ РАДЯНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ

I. Поети: Усенко, Влизько, Гордієнко та инші. — II. Прозаїки: Кундзіч, Первомайський, Кузьміч, Смілянський, Донченко та инші. — 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 новели, 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, „Степова 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 — Гете, Геґель, Бетховен...

Геніі 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 новел Едгара По: „Песиміст ніколи не бував 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 — це вся каламутна злива не змила твердокам'яного комсомолу, хліба 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 Б. Коваленко писав: „Радянське будівництво й участь у ньому комсомолу, обличчя молоди 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 молоди, настроїв комсомолу. Це є поет, од початку до кінця звязаний з колективом: тим-то і не знає він зневіри й утоми".

---

[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 перехідової доби" („Революция и Культура" № 3 — 4, стор. 19).

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 ніби-то переціпив значіння Усенка (в моїй передмові до збірки „комсомольської поезії і прози: „Барвінковий Цвіт“). Що-правда, 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 найбільш досконалий 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 лівоінтелігентської 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, — самозакоханість, манірність, літературщина. Це вже було йому зазначено: „Із низки початкуючих, як от Косяченко, Фальківський, серія „Плужан“ та багатьох инших, Влизька позначає саме *суто літературний* напрямок його творчости. Якщо в „Блуднім сині“ Г. Косяченко стоїть на межі між сповіддю і літературою, якщо Забіла, Шмигельський, Ведмицький пишуть „Как бог на душу положит“, Влизько є перш за все *майстром*, він завжди думає про *засіб*, панує ним, а це є не аби-яке 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 ремесництво, 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.

В його 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 *оддаленіли*". З Гордієнка поет образний перед усім. У нього котяться „одкатами тумани", „Вітри степами отаманять" (підкреслено сліпу стихійність бандитизму). Гордієнко проходить нині сувору школу наслідування класичних віршових форм: пише октави. Це дасть йому певну технічну вправність, бо не можна припустити, щоб комсомольський поет захопився неокласикою як певним ідейним напрямком почав писати і прозою („Зелений Флігель").

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 нерозумілости філософією, що надає його поезіям дидактичности.

II. *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. Класові 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 новели, цього найтяжчого прозового ґатунку, і це зрозуміло, бо й старіші письменники, досвідченіші, не вільні від таких хиб. Бракує Кундзічеві життьового досвіду в зображенню психології різних верств суспільства і розгортанню та закінченню 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 класи, яка загрожує пролетарським письменникам загалом. Вже дехто силкується збити Кундзіча на шлях американської жовтої новели типу Генрі, заразити хибами попутницької літератури: „Частина молодих письменників вдається до бездушного і беззмістовного генрізму, нещадно його вульґаризуючи, заміняючи побут ультраавантурним

сюжетом, комбінацією анекдотів, 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 ночи" 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 колорит сільського життя, село в нього позбавлене екзотики, звірства і тваринної тупости, якої чимало в творах Косинки, немає й стилізації під „українську Мексіку" на зразок „Штабу смерти" Шкурупія".

Останні твори Кундзіча — роман „Де-факто" і новела „Іней" (невже Кундзіч не знає українського слова „памороз"?)... Роман не вдався авторові і виявив саме нахил до манірности. Завдання показалося за тяжке, спроба вийшла передчасна. Так само і новела повна властивих Кундзічеві зривів, а все-таки він значно виріс, рівняючи до книжечки „Село Вовче".

В. Кузьміч почав друкуватися 1925 року, даючи теми з доби військового комунізму (Дві новели: „Наталева круча", „Наган"). Основна його хиба є стилістична невиразність. Помішання сантиментальної романтики і психологізму з авантурним сюжетом, трюковою новелою. Ретардація в Кузьміча набирає розмірів великого лиха: він неможливо розтягає твір, затримує дію на шкоду цілости. Властивість Кузьміча хороша — брак сільської тематики, що, безперечно, цінне в нашій селянській літературі. Нове поширення теми, хоч і з деякою екзотичністю, органічний не удаваний мажор і почуття перспективи — це все добрі якості Кузьміча.

У нас і в премійованих на конкурсах творах трапляються такі „штампи", як ґвалтування комсомолки, чи замах на це (в Епіка). Кузьміч щасливо того 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, недосвідчености, а не хиби органічні. Йому треба навчитися креслити свої твори, чого нині не має сили. Нова збірка новел „Хао-Жень" починається з Кузьмічевої

екзотики (китайської), що подано в плані авантурної новели. 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 спантеличень, без „гіперкритики" наші будні. Цей молодий автор починає бути захоплююче цікавий, якби не оті його хиби — розтягненість, перевантаженість сюжету зайвими подробицями, 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.

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" — новели з побуту маломістечкових злиднів єврейського гето — 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 матери-страдниці. Але його Етель є цілком жива постать, і, щоб кидати докори письменникові, треба краще знати побут єврейського гета. 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".

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 повісти у вузькі рямці новели. 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 хапає ще художньої синтези, яку дає Микитенко.

Олесь Донченко почав збірочкою „Червона писанка", а потім з поезії перейшов на прозу. Вже в його поезіях був цикл 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 статтеву 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 зважаючи 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 тая ж хиба: точиться на Подільському селі боротьба з контр-революцією, з попівським кублом, і комсомольський осередок в цій боротьбі не приймає жодної участи, а тільки галасує та піячить. 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 (іменно 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 молоди 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“.

Характерною властивістю Момота є надзвичайна скупість, обережне поводження з словом. Мало хто з сучасних письменників-комсомольців так сумлінно ставиться до кожного свого слова і так абсолютно 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 тов. Момота підчас літературної дискусії в журналі „Молодняк“ і особливо в клубі 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 готовости, 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 літературі. 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 „європейська" 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 інтелігента-меланхолика... 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 багате й різнобарвне життя та інтереси революційної молоди, неосяжно широке, 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 реагуючи, переламлюючи їх через призму своєрідного комсомольського світовідчування" (стаття „Комсомольський літературний рух на Україні". „Літературна Газета", № 1, 1927).

В иншій статті — „Робота і перспективи літературного комсомолу" — Коваленко писав: „Росте бойова, перейнята класовою 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 усвідомлює шляхи й перспективи наймолодшої генерації 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 кликатиме 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 так 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 инше можна йому й пробачити, бо він вперто над собою працює, і цього не можна не відзначити. Він має вже 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, тов. Коваленко вдається не до загальників, а натомість аналізує літературні факти, хоч, нічого правди ховати, часом через памфлетний характер цих статтей його аналіза поверхова, а висновки — не досить обґрунтовані, і через те тенденційні". Далі тов. Щупак визнає, що пізніші статті Коваленка вже позбавлені цих хиб. Але сам тов. Щупак несподівано висуває спірне питання про Михайличенка і Чумака, заперечуючи їхню ролю як фундаторів пролетарської літератури. Пролетарська література є процес, який на Україні звязаний з цими іменнями. Инша річ що до впливів старої літератури на цих письменників.

Скільки ця моя книжка складена на замовлення юнсектору ДВУ, я вважав за можливе спинитися на письменниках-дебютантах, що належать до другого покоління. Навіть гадаю, що не досить віддав уваги цим письменникам і проминув дуже багато цікавих імен.

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 тов. 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 тов. Хвиля взявся за критичне перо і що тов. Юринець скерував свої наукові студії в бік літератури... Пишуть марксівську

критику і Степовий, і Десняк, і Лакиза. 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 класових прошарувань у літературі пролетарській. Бойовий авангард радянської літератури — пролетарські письменники — нині мають резерви в комсомольській літературі. Це спричинилося до того, що класова 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 влади 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 класової кристалізації в трьох основних формах: спілка селянських письменників „Плуг", спілка пролетарських письменників „Гарт" і ліво інтелігентська група асоціяції панфутуристів „Аспанфут".

Спілка селянських письменників „Плуг" стає широкою масовою організацією, утворює агітбелетристику („Бібліотека селянина" — до півсотні назов) і агітпоезію, 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 тов. 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 із 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. Жодної 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 взяти 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

[1]) Див. стор. 152 цієї книги.

(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 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 інтелігенції, перемогла назадницька течія неокласиків, і футуристи переїхали до Харкова, утворивши „Комункульт" і віддавши Київ переможцям-неокласикам, 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 инших на чолі з Наркомом Освіти Шумським), що гостинно віддав свої шпальти київським групам, спричинився до дезорганізації лав жовтневої літератури. Переможний похід неокласиків вплинув і на деякі харківські літературні кола, спричинився й тут до занепаду „Гарту" і загибели цієї організаційної форми [1]).

Літературне життя набирає інтенсивности, бурхливости. Полеміка „Плуга" й „Гарта", „Плуга" й „Вапліте" (в особах Пилипенка й Хвильового) виявила два ухили жовтневих літературних угруповань: червоне просвітянство, якому загрожує куркульська стихія на селі і „європеїзм" під гаслом мистецького самовдосконалення і безпосереднього звязку з Европою, обминаючи „московські задрипанки". Угодовська літературна тактика журналів „Червоний Шлях" та „Життя й Революція", що криво зрозуміли принципи втягання кращих сил української кваліфікованої інтелігенції до творчої культурної праці, яко цілковите віддання цим кращим силам керовництва журналами, 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 „Плуга", 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",

[1]) Див. „Літературна дискусія" стор. 12.

утворила неможливе становище на літературному фронті. Група пролетарських письменників виявила ініціятиву в справі скликання з'їзду, який відбувся в січні 1928 року (див. стенографічний звіт І Всеукраїнського з'їзду пролетарських письменників).

На з'їзді утворено нову спілку пролетарських письменників всеукраїнського значіння — „Вуспп". Так од перших спроб харківського „Пролеткульту" різних груп російських пролетарських письменників на Україні („Асоциация пролетарских писателей" — „АПП" по різних містах України, як місцеві філії „Ваппа" — „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 ин.).

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, працює тепер уся в місячнику „Життя й Революція". Група письменників *Західньої України* — „ЗУ" — видала свого першого альманаха. Тут об'єднані письменники-галичани. Довший час ця група уникала виступу проти розламовців з КПЗУ і нарешті її представник надрукував у київській газеті „Пролетарська Правда" інформацію про „ЗУ" з рішучим засудом розламівців. Що до форми й змісту творчости ця група ще дуже близька до старих галицьких письменників пересічного рівня. Письменники-комсомольці мають місячний орган „*Молодняк*", ваплітовці — товстий журнал „*Вапліте*" [1]) і власне видавництво. „Вуспп" — журнал „Гарт", „Літературну Газету" і журнал „Красное Слово". Виходе місячник єврейською мовою „Проліт". Плужани мають також місячний журнал „Плуг". Футуристи видають місячник „Нова Генерація".

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 тов. 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 „Вісти" широкого розголосу

[1]) Журнал і група „Вапліте" ліквідувалися.

здобув найталановитіший сучасний фейлетоніст *Остап Вишня*, що про нього вже нині ходять різні легенди по селах (є записані збирачами фольклору народні перекази про Остапа Вишню з Дніпропетровщини і з инших місць). Останнім часом з'явилися нові фейлетоністи: Іона Вочревісущий („Вісти"), 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 то-що. Другий тип фейлетону не бере конкретного факту, а дає гумореску, загальник, шукає типового в побуті. Це, так би мовити, гоголевського 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 *Лісовий*. 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 марксівської естетики зовсім не є будувати теоретичну систему естетики. Марксівець підходе 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 *історію читачів*, публіки, цеб-то історію людей, узятих з боку їхнього художнього сприймання життя.

Кожне мистецтво кореніться в своїй добі, кожний справжній поет живе в своїй добі і в гармонії з нею. Кожне велике мистецтво живиться кров'ю серця великого колективу. Той, хто хоче зрозуміти поетів і літературу, повинен розуміти читачів, публіку, цеб-то 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, иншими словами, в звязку з реальною людською історією.

Історико-літературні роботи Мерінґа трактують літературу не з того боку, як її написано, а з погляду, як вона живе і жила і власно жила не в особах поетів, а в масах читачів, у публіці, цеб-то в історії клас, націй, суспільства, чи життьовий процес визначають матеріяльні засоби продукції (з передмови Е. Цобеля до книжки Франца Мерінґа „Мировая литература и пролетариат", Москва. 1924, ГИЗ).

Отже, проблема читача і його вивчення є завдання марксівського літературознавства. Нині вживається заходів спеціяльними організаціями бібліотечної мережі до вивчення радянського читача. На превеликий жаль, ця бібліотечна мережа, її діячі мають дуже мале відношення власно 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 власно читача української книжки. Перше слово вже сказав авангард організованого українського пролетаріяту: металісти. На всеукраїнській культнараді металістів підчас обговорення організації клубного будівництва зазначено брак української літератури по бібліотеках. У звіті про цю нараду газета „Комуніст" писала: „Що сказали металісти про українізацію":

> „На місцях у клубних книгозбірнях надзвичайно мало української літератури, українські журнали й газети робітники передплачують одиницями; наприклад, єнакієвський завод, де працює 5.000 робітників, передплачує тільки 46 українських газет... Майже всі робітники місць зазначали одноголосно, що в клубних 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 иншими профспілками. Отже тут ще багато роботи нашим культробітникам, бо попит пролетаріяту вже занотовано, його вимога вже відома. Крім профсоюзів з їхніми робітничими клубами, 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 поки-що 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. Що до 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 планово 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 то-що). Радянська поема занотувала такі образи нової жінки, як Ярина Курнатовська (поема Поліщука), „Кіт у чоботях" (новела 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). Класове розшарування на селі, куркулі і батраки — ці теми розробили селянські письменники і вже створили класичний тип незаможника — Мусія Кописту („97" Куліша).

Нема рації говорити окремо про драматургію, і то не тому, що не було писано п'єс, а через незначність доробку. Що до кількости визначилися плужани (Чередниченко: „Артистка без ролів" та різні агітки — „Дев'яте Січня", „Пендюрова династія в селі Десятихатці", „Нове Різдво" то-що; Товстоніс, відомий просвітянський драмороб, автор кількох десятків п'єс, не вгаває і тепер, Степовий — „Боротьба", Муринець Є., Лісовий, Каштан-Карий, Я. Качура, А. Гак Гжицький, А. Головко, Веденська, Бедзик, Агаманюк, Артемів...) Найбільшу появив продукцію, зробився виключно драматургом Я. Мамонтів, якому ніяк не пощастить потрапити на столичний кін в „Березолі". Це пощастило Дніпровському, що його п'єси „Любов і дим", писана 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" цеб-то проти радянського фарватору літератури. У красному письменстві це

---

[1]) Докладна аналіза тематики радянської літератури є в хрестоматії „Боротьба та будівництво" Л. Єгорова, В. Павловського та Я. Чепіги. Також незабаром виходе друком бібліографічний покажчик Яшека та Лейтеса, що має найдокладніший темарій за десять років радянської літератури.

явище має назву ваплітовства чи хвильовизму (від Миколи Хвильового і його літературної групи „Вапліте"), в політиці — шумськізм, в економіці — волобуєвщина, в критиці — йогансеновщина („Як будується оповідання, та передмова до українського перекладу Едгара По). Це є свідомий чи несвідомий *наступ на пролетаріят і його партію* — на УСРР і КП(б)У, на марксизм і ленінізм. Це спроба зірвати з середини або, як казав емігрант Шаповал, „знищити ленінізм ленінізмом, ніби-то 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 керовничих партійців, щоб вплинути на масу і розтлумачити їй сутноту ваплітовства. Секретар Центрального Комітету Партії тов. Любченко вказав всім літературним угрупованням їхні помилки і особливо спинився на питанні про радянську сатиру. *„Треба, щоб тов. Сенченко зрозумів, що від писання „Ревізора" наших часів ми його звільняємо, і по дуже простій причині.*

Гоголь написав свого „Ревізора" тоді, коли класа, до якої він належав, йшла до загибели, розкладалася. „Ревізор" — це загальна картина Росії тих часів. А хіба тепер, коли молода пролетарська класа тільки піднялася до будівництва, коли йде надзвичайний творчий процес абсолютно нового соціялістичного життя, коли який-небудь „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 *„ура пролетарської 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“ Плеханів каже, що Бєлінський 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.

В зображенні села радянська література українська виявила різні форми селянської свідомости, що зросли на базі класового 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 оповіди, як візерунок, орнамент, що їм вигаптовуються вільні од оповіди 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 цінності, але не пориває з своїм селом, любить і його, дивиться на місто очима селянина, люблячого і співчуваючого 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 прикорня, але вона вже цінує і любить машину і місто. Такий незначний що до хисту, але цікавий що до теми своїх творів письменник-робітник як Сандро Кас'янюк появив перші мотиви в українській літературі, поезії машинізму (цикл „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 і покинуті діти, занотовані в українській радянській літературі (особливо яскрава новела Васильченка з життя колективу дитячого будинку — „Моцарт").

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" — загибіль комсомольців у Епіка).

Ще не досліджено звязки 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 Ейхенбавм 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 звязок з ним письменник повинен.

В радянській критиці проблему читача опрацьовує К. Довгань, що зформулував завдання літературної критики, опертої на наукове літературознавство:

I. Скласифікувати й описати даний літературний твір, виявити його соціологічний еквівалент і його генезу з усіма його властивостями, ідеологічними й формальними.

II. Дослідити процеси обігу даного літературного твору в читачівських масах; дослідити, як саме впливає він на певного класового типового читача.

III. Допомогти цьому читачеві розбиратися в даному творі, взагалі підносити читачівську кваліфікацію масового споживача літературної продукції.

IV. Допомогти авторові даного твору підносити свою письменницьку кваліфікацію — і ідейно-політичну (цеб-то корегувати напрям його впливу на читача), і формально-

мистецьку (цеб-то 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 планово 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 себе 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 жодного 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, по-перше, створила і з кожним дальшим етапом свого розвою створює велетенський плацдарм для будови нової класової культури — культури *пролетарської*. По-друге, *уперше в усесвітній історії наша революція звязала культурне життя і культурний розвиток як-найширших 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 інтелігенції: вузівців, робкорів, пролет-поетів 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 інтелігенція

справедливо бачить лабораторію для викування власного — класово пролетарського — майстерства".

Питання про використання *культурної спадщини* розв'язується цілком протилежно хвильовизмові:

„Безперечно, що пролетаріятові, наприклад, доведеться запозичати у буржуазної культури одно, викинути друге, переробити третє.

„Одначе всі ці елементи — і запозичені, і замінені, і перероблені — увійдуть *в иншому звязку* як частини *принципово иншої системи, даючи инше 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 *класи що йде вперед, до класи, що йде до низу,* 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 непи, що більшовизм позбувся своєї ленінської непримиримости, а тим, що він планово переводе 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 бриніти в його віршах якась примиреність, щоб не сказати брутальніше — завдоволеність, замість напруженности (настороженности), якась ласкава зверхність (снисходительность), там де потрібна класова 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 усталив вісім ґатунків робітничої прози і чотири ґатунки поезії — цитований журнал, стор. 130).

Коли мова йде про українську культуру то не тільки в колах старої інтелігенції, 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 інтелігенції і прищеплюється українською професурою нашій молоді. Треба покінчити з пасивністю, треба активізувати нашу культурну боротьбу з міщанством у літературі. На це звернули увагу керовничі партійні кола. Тов. Постишев в одній

своїй промові, між иншим, 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 класи з селянством, а це можна зробити лише тоді, коли робітнича класа, 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*".

7/IV 1928 р.

ПРОГРАМА З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ НА ФАКУЛЬТЕТІ СОЦІЯЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ХІНО

(1927 - 28 учб. рік) III курс (35 лекцій — 70 год.)

1. Література і марксизм

Література, як частина ідеологічної надбудови. Форма і зміст, за Плехановим. Естетичний кодекс Бєлінського. Визначення розуміння стилю. Розвиток стилю і класи. Класова психологія. Принцип антитези і принцип наслідування.

Десницький. Введение в изучение искусства и литературы.

Столпнер и Юшкевич. Искусство и литература в марксистском освещении. Т. I.

Плеханов. Искусство и общественная жизнь, соч., т. 10 („Литературные взгляды Белинского").

Яковлев. Плеханов как методолог литературы.

Голубков. Хрестоматия по русской литературе.

Иоффе. Культура и стиль.

Коряк. Заочні курси українознавства. Лекції з літератури (Лекція 1-ша). „Нарис історії української літератури" і „Конспект".

2. Література як мистецтво слова

Джерела художнього слова. Синкретизм. Слово і словесний синкретизм. Лірика, епос, драма. Від співця до поета (Історична поетика Веселовського). Періодизація літератури.

Крім попередньої літератури:

Луначарський. Історія західньо-европейської літератури. Лекція 1-ша.

Бюхер. Работа и ритм (Розділ: „Происхождение поэзии и музыки"). Можна взяти з хрестоматії Розанова. „Вопросы искусства в свете марксизма".

Никифоров и Трахтенберг. Рабочая книга по литературе I розділ.

Дорошкевич. Підручник історії української літератури. Вступ.

Навроцький. Мова і поезія.

Шамрай. Українська література. Передні уваги.

Грушевський. Історія української літератури. Т. I.

3. Поезія родового побуту

Ритм праці і трудова пісня. Парубоча і дівоча громада, як джерело синкретичної поезії. Магія слова. Ловецькі, хліборобські і військові пісні. Весілля. Приповістки, намови, навроченння. Голосіння. Міт. Казка.

Дорошкевич і Білецький. Хрестоматія по українській літературі. Вип. I.

Коряк. Заочні курси... Лекція II.

Рабочая библиотека по литературе под редакцией Фриче.

Книга 1. Поэзия первобытного общества и родового быта.

4. Література доби феодалізму

Весілля як народня містерія, феодальні нашарування в ньому. Звіриний епос. Легенда. Баладна пісня. Літописання (літописні повісті) Патерики „Слово о законе и благодати" „Слово о полку Игоревом".

Рабочая библиотека. Вып. II. Литература эпохи феодализма.

Перетц. „Слово о полку Ігоревом".

Сумцов. Хрестоматія по українському письменству.

Возняк. Історія української літератури. Том І.

5. Література переходової доби (Українське середньовіччя)

Вірші. Шкільна драма. Вертеп. Думи і пісні. Вишенський.

Грушевський. Історія укр. літератури. Т. III — IV.

Рабочая библиотека. Вып. II — III.

Коряк.

Дорошкевич.

Шамрай.

Возняк.

Корпус дум.

Корпус вертепу.

Бібліогр. пок. №№ 51 — 58; 59 — 66.

6. Література доби торговельного капіталізму

Інтермедії. Творчість дяків - пиворізів. Поетика Теофана Прокоповича Сковорода. Українська течія в російських журналах.

Дорошкевич.

Возняк.

Коряк.

Бібліографічний покажчик [1]) №№ 1 — 50.

7. Література доби торговельного капіталізму. Поміщицька література

Травестія Котляревського. Епічна поема в бурлескному стилі. Сатира Котляревського і котляревщина. Байкарство. Поміщицька лірика. Сантиментальний романтизм. Балада Гулака - Артемовського.

Зеров. Нове українське письменство.

Айзеншток. Передмова до творів Гулака - Артемовського.

„ Пропілеї.

Макаровський. Енеїда Котляревського.

Дорошкевич. 20 — 40 р.р. української літератури.

Потебня. Басня, пословица, загадка.

Вопросы теории и психологии творчества, Б. Лезина. Т. I. Т. II. (Вып. I — II).

Л. Вандт. Басня как литературный жанр. (Поэтика, № 3, Ленинград, 1927).

Біб. пок. №№ 67 — 86.

---

[1]) Бібліографічний покажчик складено для потреб студентів ХІНО і буде видруковано окремо в обмеженій кількості. До книжки його не додається за браком місця. Для широкого читача є покажчик в книзі О. Дорошкевича: „Підручник історії української літератури". Стор. 329 — 334 та в Хрестоматії М. Плевака. Крім того, література марксівська в питаннях мистецтва і літературознавства є в книзі Я. Розанова: „Философско - социологическая литература марксизма за первое десятилетие Советской власти" (Розділ: „Искусство", стор. 259 — 273).

8. Поміщицька проза і драма

Новела і повість Квітки. Наталка-Полтавка Котляревського і п'єси. Квітки — українська опера і водевіль. Рання українська драма. Український сантименталізм. Ідилія.

Квітка. Твори.

Рання українська драма („Книгоспілка").

Біб. пок №№ 87 — 96; 100 — 105.

Попередні підручники — відповідні розділи.

9. Шевченко

Шевченко і поміщицька література. Впливи і роля традиції. Романтизм у Шевченка. Ліро-епічні твори. Лірика Шевченкова. Проза. Стиль та ідеологія Щоденника. Шевченко — поет передпролетаріяту.

Річицький. Шевченко в світлі епохи.

Шевченківські збірники.

Филипович. Шевченко і декабристи.

Багрій. Шевченко в литературной обстановке.

Шевченко та його доба.

Щоденник Шевченка. Академічне видання.

Гуревич. Молода Україна.

Біб. пок. №№ 106 — 148.

10. Літературні форми промислового капіталізму

Романтизм і реалізм. Теорія натурального роману. Романтизм і реалізм у Росії і на Україні. Куліш. Просвітительство. Перший історичний роман. Лірика Кулішева. Куліш як фундатор буржуазної літератури.

Ткаченко. Куліш.

Кулиш. Сочинения. Том, I, II, III. „Чорна рада", „Михайло Чарнишенко". Записки. ВУАН. Книга 9. (Стор. 156).

Біб. пок. №№ 149 — 162.

Попередні підручники.

11. Марко Вовчок і Ганна Барвінок

Романтизм і реалізм у Марковички („Гаркуша", „Інститутка") „Переповідна" новела. Провидна ідея нації у Ганни Барвінка. Стилізація народности. Суперечки про авторство Марковичової.

Твори Марка Вовчка під редакцією Дорошкевича.

Єфремов. Марко Вовчок. Літературна характеристика.

Франко. Марко Вовчок ЛНВ, 1907, кн. 8, 9.

Грінченко Б. Поет жіночого горя А. М. Кулішева. ЛНВ, 1900, кн. IX.

Старицька-Черняхівська. „Ганна Барвінок" ЛНВ, 1911, кн. IX.

Бойко. Марко Вовчок.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 154 — 168.

12. Свидницький, Стороженко, Мордовець

Ідея нації і денаціоналізації в Люборацьких (Русифікація та полонізація) Побут бурси і попівства. Свидницький і Помяловський. Стиль і ідеологія.

Твори Свидницького, Стороженка, Мордовця.

Матушевский. Жертвы переходной епохи „Киевск. Старина", 1902. Кн. VII, VIII.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 169 — 274.

13. Нечуй-Левицький

Просвітительський роман. Войовничий націоналізм. Нові соціяльно-економічні стосунки. Романтичний реалізм. Стилізація народности.

Твори Нечуя-Левицького за редакцією Меженка.

Єфремов С. Іван Нечуй-Левицький.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 175 — 179.

14. Панас Мирний.

Від просвітительства до народництва. Маніфест українського реалізму братів Рудченків. Історія українського села в рямках побутового роману. Типаж Мирного. Урядовці, земство... Риси натуралізму у Мирного. Залишки романтики. Психологізм.

Єфремов. Бытописатель пореформенной Украины „Киевск. Стар.", 1905, кн. I.

Мирний. Роман „За водою" ЛНВ, 1918.

Стешенко. Панас Мирний. ЛНВ, 1914, кн. VII.

Ткаченко. „Червоний Шлях", 1923, 1924.

„Киевская Старина", 1905, некролог Івана Рудченка.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 181 — 189.

15. Другорядні письменники-просвітителі (Конiський, Руданський, Глібов).

Глібов у Чернігові. Громадська літературна діяльність. Байка Глібова і теорія байки Потебні. Етнографічне перевантаження української байки як літературна традиція. Співомовки Руданського і їхній первовзір (літературна обробка етнографічних записів). Поеми і лірика Руданського. Інтелігенція в Конiського.

Твори Глібова, Руданського і Конiського.

ВУАН. Матеріяли Кримського про Руданського.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 461 — 470.

16. Щоголів, Манжура, Старицький

Парнаські мотиви в Щоголіва. Реакційна ідеологія. Клерикалізм і обивательський індивідуалізм. Культ форми. Ліризм і епічність Щоголіва. „Кована" мова. Властивості Щоголівської романтики. Куліш і Щоголів як попередники теперішньої неокласики. Етнографізм Манжури. Вплив Некрасова на Старицького. Відбиття соціяльних процесів на ліриці Старицького.

Твори Щоголіва, Старицького та Манжури.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 190 — 198.

17. Театр і драма

Розвиток драматургії від Котляревського до Олеся. Доба розцвіту етнографічного театру. Старицький, Кропивницький, Тобілевич. Синкретизм етнографічного театру. Розвиток літературних ґатунків (оперета, водевіль, мелодрама, драма побутова, психологічна, символічна).

Твори Тобілевича, Кропивницького, Олеся.

Болобан. Стаття про Тобілевича „Молодняк" № 6 за 1928 р.

Кисіль. Український театр.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 199 — 214.

18. Галицька література від початку до Франка

Шашкевич. Осип Федькович. Сидір Воробкевич. (Данило Млака). Устянович.

Якубський. Галицька і Буковинська поезія XIX віку.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 215 — 223.

19. Іван Франко

Вплив позитивної філософії на творчість Франка. „Позитивістична" лірика. Тюремні сонети. Самозаперечення українського націоналізму. Стосунки Франка з модерністами та народниками.

Франко. З вершин і низин.

Поема Мойсей, Зів'яле листя, „Сойчине крило".

Музичка. Іван Франко.

Заклинський „Громадсько - політичний розвиток Галичини і Іван Франко".

Зеров. Передмова до вибраних поезій Франка.

Франківські збірники.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 224 — 240.

20. Франкова проза

Село у Франка. Теорія і практика натуралізму. Романтичне ставлення до селянства і натуралістичне зображення єврейства та польського панства. Селянство і робітництво у Франковій сюжетиці. Буржуазія і інтелігенція. Емансипаційний рух в Галичині і Франко. Франко як попередник Радянської літератури за доби диктатури буржуазії.

Єфремов. Іван Франко.

Антін Крушельницький. Іван Франко.

Франко. Полеміка з Єфремовим у ЛНВ.

Франко. Полеміка з Русовою. ЛНВ, 1898.

„Борислав сміється", „Захар Беркут".

Попередні підручники.

21. Леся Українка

Характерні факти з біографії (особливості виховання, хороба, перебування за кордоном). Впливи Гайне (іронія). Образи, властиві поезії Лесі Українки („Квітки на морозі" „Спартак"...). Драматична стихія в Лесіних творах. Національна і соціяльна свідомість (остання межа українського революційного націоналізму і перехід до інтернаціоналізму). Джерела Лесіного сюжетного екзотизму.

Твори Лесі за редакцією Якубського.

Драй - Хмара. Леся Українка.

Музичка. „ „

Зеров. „ „

Ніковський. Екзотизм і драматизм у творчості Лесі Українки. ЛНВ, 1913, № 9.

Донцов. Поэзия индивидуализма, „Украинская жизнь", 1913, № 10.

Кисіль. Український театр.

Попередні підручники.

Біб. пок. №№ 241 — 266.

22. Просвітянство

Борис Грінченко — ідеолог войовничого націоналізму. Художня недосконалість просвітянської літератури. Ідеологія куркуля (Сам собі пан). Культ Бориса Грінченка в просвітян.

Самарін. Передмова до російського перекладу „Під тихими вербами".

Євшан. Про просвітянство і Бориса Грінченка.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 267 — 271.

23. Модернізм

Від маніфесту Вороного (ЛНВ, 1901) до журналу „Українська Хата" (1909 — 1913). „Хатянство" як українська модерністична школа доби цілковитого занепаду. Галицька „Молода муза". Боротьба „Української Хати" з газетою „Рада" та журналом „Дзвін" (народниками і марксистами).
А. Ковалівський. З історії української критики.
Б. Коваленко.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 272 — 281.

24. Коцюбинський

Вплив Нечуя на ранні твори Коцюбинського. Маніфест Коцюбинського та Чернявського. Значіння гасла „література для інтелігенції". Психологізм та імпресіонізм у Коцюбинського. Вплив Мопасана, Чехова то-що. 1905 рік у Коцюбинського. Останні твори.
О. І. Попов. Коцюбинський, „Червоний Шлях".
Фріче. Стаття про імпресіонізм за Ріхардом Гаманом: „Вестник Социал. Академии", 1923, кн. II.
Йоффе. Культура и стиль (про психологізм та імпресіонізм).
„Червоний Шлях". Статті про Коцюбинського.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 282 — 295.

25. Стефаник, Лесь Мартович, Черемшина

Стефаник і Франко як співці галицької сільської бідноти. Стилістичні одміни обох письменників. Властивості Стефаникового імпресіонізму. Новели Стефаника за часи війни. Стилізація у Черемшини. Типаж Леся Мартовича. Спільне і одмінне в трьох письменників.
Твори Стефаника, Леся Мартовича і Черемшини.
Данько. „Край скорби", „Украинская жизнь", 1913, № 1.
Плевако. Хрестоматія.
Заклинський. Стаття про Черемшину.
Зеров. Стаття про Черемшину.
„Червоний Шлях". Статті про Стефаника.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 297 — 308.

26. Ранній український символізм

Соціологія символізму. Російський символізм. Вплив Бальмонта і Брюсова на Олеся та Чупринку. Містицизм Філянського. Яцків і молодомузці. Антигромадські настрої. Індивідуалізм Вороного і гасло чистого мистецтва: метою мистецтва не є пізнання, ніщо, тільки воно саме. Поетика символізму. Чотири ознаки російського символізму. Чупринка про Вороного і Вороний про Чупринку. Неоромантика в Олеся. Націоналізм і містика.
Никитина. Русская литература от символизма до наших дней. Розділ III.
Плевако. Хрестоматія.
Біжниця в Зомербергу. М. Грушевський „Під Зорями" („РУХ").
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 309 — 329.

27. Винниченко

Натуралізм і імпресіонізм у Винниченка. Перша доба. „Краса і сила". Новели з життя села і люмпена. Друга доба: драми. Сексуальна проблема. Третя

доба. Роман „Хочу“ Національна проблема (Соціял - патріотизм). Родинна проблема („Кирпатий Мефістофель“). Утопійний і авантурний гатунок у Винниченка („Сонячна машина“).

Річицький. Винниченко.
Демченко. Про „Сонячну машину“.
Лакиза. „ „ „
Я. Савченко. „ „ „
Коряк. „Сонячна машина“ в критиці („Культробітник“ № 11, 1928 р.).
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 330 — 346.

28. Архип Тесленко

Попередник революційно - селянської літератури за буржуазної диктатури. Особливості Тесленкового стилю. Новела Тесленка, як літературна форма селянського голосіння. Жертва реакції 1905 р.

Пилипенко. Біографічні відомості про Тесленка. „Комуніст“, 1926.
Коряк. Символ п'ятого року („Культура і Побут“, № 26 за 1926 рік).
Біб. пок. №№ 347 — 350.

29. Пізній український символізм і футуризм

Загул. „Марія і Мара“ (обидві редакції). Савченко Я., Терещенко, Слісаренко, Ярошенко. Особливості українського символізму. Урбанізм, націоналізм і містика. Павло Тичина. Особливости його музичної стихії. Футуризм „Кверо“ та його трансформації. Перехід символістів до футуризму.

Майфет. Тичина.
Юринець. „ „Критика“.
Савченко. Про Загула і Терещенка.
Якубський. Про Семенка.
„Червоний Шлях“. Статті про символізм і футуризм.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 351 — 366.

30. Радянська поезія

Народження Радянської літератури. Журнал „Мистецтво“ і газета „Боротьба“. Перше покоління фундаторів пролетпоезії. „Космізм“. Вплив Северяніна на український футуризм. Вплив футуризму на пролетпоетів. Пародії Еллана на буржуазних письменників. Бойові пісні Чумака. Ревфутпоеми Семенка.

Я. Савченко. Василь Чумак („Мистецтво“, 1920).
О. Белецький. Передмова до російського перекладу української поезії (Антологія).
Лейтес. Ренесанс української літератури.
Хвильовий. Передмова до поезій Еллана.
Савченко. Поети і белетристи.
Доленго. Критичні етюди.
Коваленко. Барвінковий цвіт.
Капустянський. Валер'ян Поліщук.
Поліщук. Пульс епохи.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 367 — 368.

31. Радянська проза

Перше покоління фундаторів пролетарської прози. Реалістична і модерна новела. Червона символіка і реалізм у Михайличенка. Тематика Коцюби та Заливчого. Хвильовий і його наслідувачі. Попутницька проза. Ліва проза і її теорія. Орнаменталізм і сюжетність. Авантурний гатунок. Деструктивний реалізм (право - попутницький). Пролетарський конструктивний реалізм. Робітнича тематика.

Гадзінський. „Символіка Блакитного роману“.

Гадзінський. Гнат Михайличенко (Життя і Революція, кн. VI, рік 1928).
Йогансен. Блакитний роман.
О. Бєлецький. „В шуканні нової форми" (Про Хвильового).
Пилипенко. „По бур'янах революції".
Плевако. Хрестоматія.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 400 — 440.

32. Сучасні літературні угруповання

Утворення спілки селянських письменників „Плуг" та спілки пролетарських письменників „Гарт". Гуртування лівоінтелігентських, попутницьких та правих літературних сил. Боротьба літературних груп і втворення групової преси. Літературна дискусія. З'їзди літературних організацій. Увага партії до літературних справ. Допомога письменникам. Втворення літературного будинку ім. Блакитного. Об'єднання пролетарських письменників України з пролетписьменниками цілого Союзу. Боротьба з ухилами. Тактика єдиного фронту Радянської літератури. Гасло Всеукраїнської федерації радянських письменників.

Скрипник. Підсумки літературної дискусії.
Любченко П. „ „ „
А. Хвиля. Ясною дорогою.
А. Хвиля. Від ухилів у прірву.
Федчишин. Літературна дискусія.
Попередні підручники.
Біб. пок. №№ 441 — 460.

33, 34, 35 — Конференції.

(В кінці кожного триместру і загальнокурсова).

ПРОГРАМА СЕМІНАРУ З ЛІТЕРАТУРИ НА ФАКУЛЬТЕТІ СОЦІЯЛЬНОГО ВИХОВАННЯ ХІНО

Завдання і теми доповідей

I. *Елементи стилістики.*

Мова поетична і мова прозова. Поетична лексика. Поетична семантика. Поетична синтаксса. Евфонія.

Контрольне завдання: дати приклади сучасної поетичної мови.

II. *Теорія віршу.*

Ритм і метр. Вірші метричні, силабічні й тонічні. Сучасне віршування. Верлібр. Рима. Строфіка.

Доповідь: форми сучасної української поезії.

Контрольне завдання: дати приклади різних розмірів верлібру, рими, строфіки з сучасної української літератури.

III. *Тематика* (теорія прози).

Тема. Сюжет і фабула. Мотив. Портрет, пейзаж, інтер'єр, натюрморт. Діялог. Герой. Образ.

Контрольне завдання: дати приклади з сучасної літератури.

Доповідь: фабула і сюжет.

IV. *Літературні ґатунки.*

Драматичні, ліричні, епічні.

Контрольне завдання: дати означення і приклади.

Доповідь: лірика Тичини, Сосюри і Рильського.

V. *Весілля як синкретичний твір доби родового побуту.*

Походження весілля. Ліричні, епічні та драматичні моменти у весіллі. Наверствування пізніших часів.

Доповідь.

VI. *„Слово про похід Ігоря" та „Слово о законі і благодаті" як зразки літератури феодальної доби.*

Історія „Слова". Лексика, семантика і ритміка „Слова". Ідеологія. Порівнання „Слова" з піснею про Нібелунгів та про Роланда.

Доповідь.

VII. *Вертеп і дяки - пиворізи.*

Походження вертепу. Звязок його з Заходом. Вертеп як зразок театральної вистави часів пізнього середньовіччя. Герої - машкари вертепу. Еволюція.

Доповідь: що здобуло популярність вертепу.

VIII. *Українські думи і пісні.*

Походження і класифікація. Лексика, семантика і ритміка. Паралелі в західній літературі.

Контрольне завдання: стиль дум.

IX. *Енеїда як сатира.*

Мова Енеїди. Відбиття українського побуту в псевдокласичній одежі Натюрморт. Ідеологія Котляревського.

Контрольне завдання: психоідеологія Енеїди в її образності.

Доповідь: проблема котляревщини.

X. *Український сантименталізм.*

Квітка, Боровиковський, Гулак - Артемовський, Гребінка. Елементи сантиментальної романтики.

Доповідь.

XI. *Ліро - епічна поема Шевченка.*

Гайдамаки, Сон, Кавказ. Порівнання з попередньою формою поеми (дошевченківською). Романтична архітектоніка поем.

Доповідь.

XII. *Шевченкова лірика.*

Соціяльні коріння Шевченківського ліризму. Образотворчість. Поетика пісні в ліриці Шевченка. Геній почувань.

Контрольне завдання: форма і зміст Шевченківської поезії.

XIII. *Шевченкова проза.*

Тематика. Психологія художника. Художня маніра Щоденника. Впливи російської прози.

Контрольне завдання: чому прозу Шевченка писано російською мовою.

XIV. *Художня маніра Марка Вовчка*

Аналіза „Інститутки" „Дяка" і „Гаркуші".

Доповідь.

XV. *Просвітительство Куліша в його поемах.*

XVI. *„Хмари" Нечуя - Левицького.*

Типаж роману. Архітектоніка і композиція. Ідеологія.

XVII. *Мирний. „Хіба ревуть воли" і „Товариші".*

Втілення драгоманівщини в белетристиці. Перехід до психологічного реалізму. Риси натуралізму.

XVIII. *„Борислав сміється" Франка та „Боа Констріктор".*

Доповідь: сюжетика Франка.

XIX. *Строфіка Франка.*

XX. *Поетична мова Лесі Українки.*

Контрольне завдання: проблема екзотизму у Лесі.

XXI. *Новела Стефаника як зразок українського імпресіонізму.*

XXII. *Винниченкова драма.*

XXIII. *Роман Винниченка:* („Хочу", „Кирпатий Мефістофель", „Сонячна машина").

XXIV. *1905 рік у Коцюбинського і Тесленка.*

XXV. *Динаміка гуртувань в Радянській літературі.*

XXVI. *Стилістичні шукання Радянської літератури* (Боротьба тенденцій).

Контрольне завдання: проблема українського роману (підсумок курсу).

Десять занять — конференцій і вступні розмови — разом 36.

ЗМІСТ

Стор.

Від упорядчика . . . . . 5—8

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.— 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, Гавезнштайна, Луначарського, Богданова, Зівельчинської, Якубського.— XI. Буржуазна естетика.— XII. Естетичний фетишизм.— XIII. Естетичний кодекс Белінського за Плехановим.— XIV. Естетика Мерінга.— XV. Висновки . . . . . 9—32

Розділ другий. Стиль. І. Звязок стилю з суспільним життям.— ІІ. Розвиток стилю і класи.— ІІІ. Стиль і світогляд.— IV. Класова 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 . . 33—37

Розділ третій. Література. І. Джерела художнього слова.— ІІ. Тотемізм.— ІІІ. Синкретизм. IV. Слово.— V. Від співця до поета.— VI. Лірика.— VII Епос.— VIII. Драма.— IX. Періодизація літератури.— X. Висновки. . . . . 38—58

Розділ четвертий. Метода. І. Буржуазні методи літературознавства.— ІІ. Плеханов як методолог літератури.— ІІІ. 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 . . . . . 59—70

Розділ п'ятий. Партія і література. І. Програма ВКП і мистецтво.— ІІ. Резолюція XIII 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. Висновки . 71—78

Частина друга

Література переджовтнева

Розділ перший. Література передбуржуазна. І. Українофільство як російське й польське „провансальство". Брак нормального літературного життя. Двомовність письменників. Нація, що спізнилася. Риси псевдокласики, 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 . . . . 79—95

Розділ другий. Література буржуазна. І. Класики (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 . . . . . 96—134

Розділ третій. Емігрантська та західньо - українська література. І. „Літературно - Науковий Вісник" Донцова та Шаповалівська „Нова Україна". Маланюк і Цурковський.— II. Петлюрівська поезія.— III. Богдан Лепкий.— IV. Олесь на еміграції.— V. Ольга Кобилянська, Стефаник і Катря Гриневичева.— VI. Винниченківська „Нова Доба".— VII. Василь Бобинський.— VIII. Поворотництво і „Нова Культура" та „Вікно".— IX. Висновки . . . . . 135—142

Частина третя

Радянська література

Розділ перший. Процес у цілому. І. Економіка і політика: а) політичне оформлення робітничого й національно - революційного руху на Україні до революції 1917 року; б) буржуазно - демократична революція 1917 року; в) боротьба за український Жовтень; г) боротьба за Радянську Україну; ґ) особливості розвитку революції на Україні; д) національна політика КП(б)У.— II. Психіка громадської людини.— III. Буржуазна література й боротьба за літературу радянську: а) часи військового комунізму; б) література часів нової економічної політики.— IV. Періодика.— V. Тематичні тенденції.— VI. Стилістичні шукання.— VII. Літературний канон і гатунки.— VIII. Зміна літературних поколінь.— IX. Висновки . . . . . 143—161

Розділ другий. Перша фаланга письменників Жовтня. І. Боротьба за диктатуру пролетаріяту на Україні. Денікінщина, петлюрівщина й махновщина. Відгуки громадянської війни в пісенній творчості. Релігійна пошесть. Голод.— II. Пролетарська творчість перед Жовтнем. Русифікація. Перші бруньки пролетарської поезії за океаном. Микола Тарновський.—

Стор.

III. Фундатори пролетарської поезії. Борці й поети. Василь Чумак. Василь Еллан. І. Ю. Кулик.— IV. Фундатори пролетарської прози. Андрій Заливчий. Гнат Михайличенко. Гордій Коцюба.— V. Висновки . . . . . 162—174

Розділ третій. Друга фаланга письменників Жовтня. І. Пролетарські письменники. Революційно-селянські письменники.— II. Лівоінтелігентські.— III. Попутники.— IV. Праві.— V. Висновки . . . . . 175—185

Розділ четвертий. Поява другого покоління радянської літератури. І. 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 . . . . . 186—196

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".— 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 розвитку української радянської книжки.— IV. Висновки . . . . . 197—210

Додатки . . . . . 211—222

БІБЛІОТЕКА
НАУК. ТОВ. ім. ШЕВЧЕНКА
ЛЬВОВІ

Ціна 1 крб. 20 коп. (Р)

пер. 1 крб.



2818
4424
4424
БІБЛІОТЕКА
ТОВ. ІМ. ШЕВЧЕНКА
у Львові.
42177
34476
42177