М. Рудницький

Від Мирного до Хвильового

1439

МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ

ВІД МИРНОГО ДО ХВИЛЬОВОГО

203176

263.140

Від Мирного до Хвильового

891.79-8

06
10

МИХАЙЛО РУДНИЦЬКИЙ

ВІД МИРНОГО ДО ХВИЛЬОВОГО

Прт 40(8)-1940
Льв. обл, т
Акт N 82 от 12/X 49
Львів. Бібліотека
АН. УРСР
203176

ЛЬВІВ 1936

203.176

Ш5(2=Уи)-4



НАКЛАДОМ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ „ДІЛО“ У ЛЬВОВІ.

Львівська державна
наукова бібліотека
№ 7934

ЗАГОЛОВОК КНИЖКИ

У цій книжці охоплена одна доба нашої літератури — доба, невідзначена як окрема глава в історії літератури, ані за округлими цифрами дат, ані за ясно зарисованими напрямками. Можна б говорити з її приводу про пів століття розвитку нашої літератури або звузити той час до поняття „порогу нового століття" чи „перелому двох століть", вказавши тільки на ті моменти, що підходили б до прийнятої загальної схеми.

А проте ні вибір письменників тут зібраних, ні нитка, що звязує їх — не випадкові. Мирний, що одним коренем цупко тримається ґрунту, на якому зріс талант Марка Вовчка має у своєму ґенеальоґічному дереві такі паростки, що пахнуть нашою сучасною літературою — Коцюбинським, Стефаником, Винниченком. Микола Хвильовий може стати дуже характеристичним представником тої „нової доби", що майже безнадійно бунтувалась проти всіх коренів і даремне пробувала протиставити сучасности хочби який відблиск реальних життєздатних ідеалів.

Прізвища обох тих письменників майже символічні для двох різних, коли не протилежних епох. Псевдоніми, якими вони хотіли зазначити найближчий їм духовий настрій, простягаються випадково на велику частину їх сучасників. Краще вживати таких нюансів як „майже" і „випадково", ніж проводити зовсім гостру лінію між поколіннями, що йдуть одне за одним не завсіди у такому відношенні, як це уявляють собі „молоді", збунтовані проти „старих". У нашій літературі не було ясно зарисованої боротьби шкіл і напрямків, поодинокі покоління рідко коли відбивали у своїх творах літературні течії або ідеольогічні спори, такі характеристичні для великих европейських літератур.

Нас цікавлять головно ідеї та течії сучасної літератури. Ця сучасність звязана з XX-им віком, роздертим на дві половини великою війною. До 1914-го року вся наша література продовжує XIX-ий вік і то в тих його проявах, що не дозволяють нічим догадуватись перемін позначених рисами европейської літератури в 90-их роках минулого віку.

Чому починаємо від Мирного? Натуралістичний европейський роман із суспільними ідеями стояв із усіх літературних жанрів найближче до зразків тодішньої нашої літератури. Мирний единий із письменників своєї доби, насуває думки у звязку із спробами сучасної нашої повісти, де широкий малюнок суспільного середовища міг дозволяти на вислів громадських поглядів і накидав деякі домагання мистецькі, хочби тільки „технічної" композиції. Хвильовий тільки формально за-

микає ряд письменників старшого покоління, дарма що фактично належить до наймолодших — духово майже недозрілих, ідеольогічно дуже слабо скристалізованих.

Більшість авторів, що дали тут привід до окремих нарисів, творила на порозі XX-го віку і на ньому закінчила свою діяльність. Із 25-ох половина ще живе, а проте всі вони висловили себе дотепершими творами так, що нічим не зможуть змінити свого літературного обличчя. Не більш як половина з них іще вряди-годи щось друкує, але й вони мабуть не зроблять нам уже ніякої несподіванки.

МЕТА й МЕТОДА

I

Мета цієї книжки зупинитись на деяких рисах психольоґії наших письменників, що працювали в добі, коли література XIX. віку починала йти назустріч новому століттю. Хочемо звернути увагу, що на дні психольоґії наших письменників лежало своєрідне розуміння завдань літератури і що це розуміння мало чималий вплив на розвиток їх таланту.

Наші письменники вважали літературну працю за надто легке і надто важке завдання. За надто легке тому, що для них *майже* не існували проблєми форми, стилю, взаємин індивідуального „я" з дійсністю, відношення рідної літератури до сучасної чужинної, тощо; занадто важке тому, що вони хотіли писати не тільки поезії, оповідання, повісти та драми, але ще й цими творами будити національну свідомість, постачати необхідну лєктуру для мас, єднати ролю народніх виховників з апостолами вселюдських гасел.

Одне з найцікавіших питань літературної критики: чому письменник виявив свій талант саме

такими-то творами, з такими сюжетами, з такими ідеями та які риси його таланту заважили на дальшім його розвитку або припинили цей розвиток?

Маємо пересвідчення, що при всій громадській праці, яку виконала наша література, наші письменники здебільша не вміли розвинути своїх сил у найсприятливішому напрямку, не вміли використати свого справжнього хисту, несвідомі, в чому їх сила та слабощі.

Цю тезу можна б доказувати довгою, подрібною аналізою поодиноких творів; читач мусить перевести її сам, на підставі власної лектури; — це праця вже неважка з перспективи теперішнього часу.

Наша дотеперішня критика зясувала заслуги неодного автора та визначила йому місце в історії української літератури. Нема сумніву, що із зміною поглядів на завдання літератури та необхідних взаємин рідного письменства з чужинними, більшими та старшими літературами, нове покоління переведе ревізію дотеперішніх оцінок. Ця ревізія прийде без огляду на політичні зміни: навіть найбільше комуністичний і найбільше фашистівський світогляд не зможе відмежувати себе китайським муром від культурніших народів, від яких така молода література як наша, довго ще мусітиме вчитись.

Критикувати це — прирівнювати; прирівнюємо дві величини на те, щоб зясувати їх вартість. Десятки літ наша література, як усе національне наше життя століттями — не могли спромогтись на

порівняння; наче дитина, що росте й фізично бореться за право жити, вважали себе за самодоцільну вартість. Тепер ніхто вже з нас не сумнівається, що духову силу народу міримо, наче духову (і фізичну) силу одиниці — протиставляючи їй сили інших, міру яких уже знаємо.

Нема інших засобів для оцінки літературних творів, як ті, що виробили ми собі на інших творах. Можемо легко уявити собі земляків, які не знають іншої літератури, крім рідної і не хотять її знати, переконані, що так зміцнять свою оригінальність. А проте, хочби як гарно вміли ми розяснити своє відокремлення, з хвилиною, коли починаємо говорити про вартість літературних творів, мусимо прийняти той стан, який застає сучасний критик у сучасній літературі. Література має свій окремий світ критеріїв, домагань та ідей. Не інакше, як політика, що мусить рахуватись із дійсними силами, які панують, здобувають владу і намічують напрямні дальшого розвитку.

Знаючи історичний розвиток нашої літератури, так тісно звязаний з лихоліттям нації, позбавленої спромоги рішати про власну долю, ми не зможемо ставити до неї тих самих домагань, що до літератури великих народів із старим державним організмом. Автім усе те, що залишили нам старші народи із свого багатого досвіду, знання світу та людей, усе те, що знаємо найкраще про них із книжок перейшло непомітно в чисто духове домагання, без якого не можемо обійтись. Творами чу-

жих літератур можемо подекуди легше користуватись, ніж здобутками чужої техніки; те, що вони залишають нам, збагачує засоби нашого світовідчування та світогляду. Чи тоді, коли беремо в руки книжку рідного письменника, можемо забути про ту духову потребу, яка саме рішає про те, що звертаємось до книжки замість насолоджуватись спортом чи іншою легкою розвагою?

Як увесь дальший розвиток нашої нації залежить від її взаємин з народами і державами Европи, так теж і розвиток нашої літератури звязаний із літературами европейських народів — менших і більших, близьких нам і дальших, сусідських, споріднених, ворожих і дружніх.

Національна гордість бунтується буцім-то проти думки, що ми мусимо дивитись на Европу та наслідувати її. А тимчасом найбільші та найсильніші народи наслідують своїх сусідів у винаходах, формах правління, пропаґанді — у чому можуть. В епохах найкращого мистецького розвитку можна найти якнайбільше впливів; майже нема оригінальних літературних ідей, що були б виключною власністю одного народу, одного автора. На Шекспіра вказують з гордістю, як на письменника, що все позичав від інших, щоб тим виразніше показати, як повинен виглядати твір, написаний наново.

Справжній творець не лякається впливів; усі вони підсилюють його, не знесилюють. Та фраза, яку так часто чуємо в нас про потребу самобутньої народньої творчости — один із відгуків того моло-

дечого остраху, щоб не попасти підо вплив старших, яких не хочемо слухати без огляду на те, *що* вони хотять нам сказати.

II

У цих нарисах пробуємо вийти від того безпосереднього вражіння, яке залишається в нас після лектури творів згаданих тут сучасних письменників. Вражіння таке, що дуже мало з них зуміло розвинути свій талант у тому напрямку, засновки якого позначились в їх найкращих творах. Більшість із тих наших сучасних письменників немов би спинилась у свому розвитку, якби були вони знесилені в тих джерелах, з яких бє природно ключ надхнення. Незалежно від різних умов їх життя та різних прикмет їх таланту, вони мали одну спільну психольоґічну рису, що дозволяє розяснити духовий передучасний занепад їх творчих спонук. Ця риса — притьмарювання уяви раціональними нахилами.

Література — світ уяви. Письменник може розвиватись або бодай давати нові твори аж до пізньої старости, коли відтворює свої переживання та явища зверхнього світу, зрікаючись ролі фільософа, що дає їх синтезу. Література — світ зовсім протилежний світові суспільної діяльности, де головними моментами є вчинки для точно означених практичних цілей. Письменник у ролі суспільного діяча не може давати творів так, як політик пише

брошури і статті або коли промовляє на зборах. Суспільне значіння твору лежить у його силі перетворювати засоби нашої вражливости. Суспільні ідеї, що лежать на його дні чи на його поверхні — коли їх проголошують дієві особи твору — не мають іншого значіння, як усі інші ідеї, якими письменник захопився або передає їх тільки як антена. Чи ідеї ці — фільософічні, реліґійні, моральні чи політичні, ми сприймаємо їх незалежно від того, який вплив мають вони самі про себе або який могли б вони мати практично, якби була змога їх здійснити.

Твір може нас запохити тим глибше, чим більше має ідей; твір живе тим довше, чим глибше звязаний з ідеями с в о є ї доби, хочби ці ідеї перестарілись уже за найближчого покоління. Ідеї належать до найсильніших творчих спонук, а проте коли вони самі стають у творі спонуками — мусять убирати на себе подобу дієвих осіб, передавати голос учинкам і жестам. Літературний твір змальовує нам події та людей. Тільки те, що кажуть нам ці події у звязку з людськими переживаннями, має спромогу жити в ньому й відроджуватись при кожній зустрічі з новим читачем.

Наші письменники перебільшували ролю ідей, незалежно від того, який зміст діставали ідеї в літературному творі. Вся психольоґічна основа твору, вся його чуттєва розпряжність — сходили на другий плян під напором міркувань. Ідучи за міркуваннями, наші письменники обезсилювали спромогу передавати те, чим вони жили як люди — свій духовий світ, який єдиний рішає про багатство

твору. Суспільницькі намагання наших письменників були наслідком того психольоґічного факту, що їх духовий світ сам потребував елєментів, якими міг би збагатитись. Із психольоґії творчости знаємо те явище, коли письменник заступає недостачу уяви раціональними елєментами — механізуючи те, що вимагає за кожним разом нового творчого зусилля.

Як фільософ мусить із уяви добувати ідеї й не може їх заступати особистими вражіннями, так само письменник мусить з ідей добувати образи уяви, а не може їх заступати „загальними думками". Ці думки без огляду на те, чи він уважатиме їх за нові глибокі ідеї, чи могутні суспільницькі гасла — це тільки низка вражінь і зворушень. У нашій літературі письменники занадто часто бачили перед собою суспільну потребу, якій хотіли послужити твором. У якій мірі їх твори заспокоювали таку потребу — про те можемо тільки догадуватися, записуючи на рахунок літературної праці ті успіхи, якими гордяться суспільні діячі. Коли головну вартість літературного твору зводимо до тих наслідків, до яких доходить освітня та загально-національна праця, тоді не цікавимось твором, як джерелом своєрідних впливів, неподібним нідоякого іншого — говоримо тоді не про літературу, а про щось зовсім інше.

Те, що досі в нашій літературній критиці називається і д е й н и м підходом до літератури, у практиці зводиться до переносу живих літературних творів на механічні схеми. Оборонці якогонебудь суспільницького або моральницького напрям-

ку ні трохи не журяться безпосереднім впливом твору на читача; твір, на їх погляд, має тільки таке значіння, яке вони надають йому своєю ідеольоґією; його сила залежить буцім-то тільки від тих ідей, які вони повторюють, і незалежно від нього самого. Вислідок такий, що прихильники якоїсь ідеольоґії бачать перед собою тільки абстрактні поняття, яким підпорядковують твір, задоволені, що твір іде по лінії тих повітряних линв, до яких вони хотіли б одним махом підтягти всю націю.

Приймаючи загальнопоширену в нас методу оцінки літературних творів, немає змоги провірити, чи ці твори справді виконують своє завдання. Кожний твір завсіди якось впливає на якийсь гурт людей і залишає якісь наслідки. Нічого легшого, як ствердити, що мало літературне повістище виконує свою національно-суспільну службу тому, що проповідує любов до рідного краю і звеличує нашу славну бувальщину. Саме бульварні, напів грамотні книжки, мають найчастіше найбільший наклад і поширення їх залежить у чималій мірі від купецького хисту видавця.

Коли думаємо про твори нашої літератури, хочемо оцінювати їх передовсім з погляду духових потреб сучасного інтеліґента. Ці духові потреби — різноманітні, наскрізь індивідуальні, і не можна їх покрити теоріями про різні суспільні та моральні обовязки письменника. Кожне нове покоління рішає про вартість минулої літературної доби в такій мірі, в якій цими творами цікавиться, наново їх перечитує й на них реаґує. Ті наші інтеліґенти, що ці-

кавляться тепер літературою, зросли вже у свідомости, що нема змоги читати рідних книжок інакше, як чужинних. Хто вводить для рідної літератури іншу мірку, як для чужинної, той шукає виправдання для факту, що творами чужинної літератури заспокоює свою духову потребу, а рідні тільки панує як покійників.

Ми можемо найти чимало розяснень, чому наші письменники минулої доби дали такі-то твори, з такими-то ідеями, у такій-то формі. Та ніодне з цих розяснень не задовольняє нас, коли твір має вже тільки історичну вартість. Те, що в нас називають „історичною вартістю" є, доречі, надто часто тільки мертвою позицією в реєстрі, складенім до актів як старий білянс. Літературні твори з історичною вартістю не завсіди вмирають для сучасного покоління. Не тільки твори ґеніїв, але й середніх талантів, можуть оживати від безпосередніх взаємин із ними. Елєменти, що живуть у творі незалежно від еволюції смаку пізніших поколінь і нових літературних напрямків, належать до незатертих рис творчої індивідуальности. Творча індивідуальність має силу промовляти до нас поодинокими моментами свого духового життя, розпорошеного на конфлікти, зусилля, мрії, хитання, буденні людські „перемоги". Дієва особа пєси, поставлена серед ворожих сил, з якими змагається, цікавить нас згідно з законами такої самої психольоґії.

Увага наших письменників була занадто спрямована на питання народнього побуту, національного гнету, соціяльних суперечностей, щоб вони могли

нахилятись над власним „я", мати власні духові проблеми. Розроблювані ними теми майже не зачіпали поодиноких моментів їх духового розвитку. Суспільна мета творів, що стояла перед ними як завдання та обовязок, приневолювала їх привязувати занадто велику вагу до тих „загальних" зраціоналізованих елементів, що в літературних творах мусять бути найслабші.

III

Читач, що виплекав свій смак на кращих зразках якоїнебудь европейської літератури, не мусить бути ні знавцем літератури, ні вродженим критиком, щоб перевірити на творах українських письменників кілька загальних явищ, звязаних із прикметами та слабощами їх таланту.

Талант наших письменників виявляється найкраще там, де вони змальовують подробиці буденщини, з якою зжились; чим ця буденщина вужча, чим менше в ній конфліктів, тим краще виходить картина. Наші письменники не фільософи й не психольоґи; вони надто легко узагальнюють і залюбки приймають готові тези там, де письменник повинен би зупинятись на сумнівах; вони радніше шукають у людині прикладу для доказу своїх суспільних поглядів, ніж добачують її своєрідну вдачу серед плетива своєрідних обставин, несхожих із життям інших одиниць.

Львівська державна наукова бібліотека
№ 4934

Талант наших письменників механізується з хвилиною, коли вони роблять спробу дати синтезу якоїсь частини змальованої нам дійсности, або хотять заступити малюнок цієї дійсности загальними ідеями. Дрібних обсервацій з життя, записаних без думки про їх „глибше значіння", вистачає на дрібні нариси та оповідання, що залишають нам сильніше чи слабше враження, але не витворюють дисонансу між наміром автора і його переведенням; нарис або оповідання можуть бути миттєвою знимкою, що не домагається звязку із „ширшими питаннями". Повість і драма тих самих авторів нездужають здебільша на намагання вийти зпоза рямок картини й поглибити її „ширшою ідеєю"; ця „ширша ідея" стає автоматично заздалегідь покладеною тезою, що нанизує обсервації на один шнурок і веде до надто примітивного способу композиції.

Переходимо в думці гурт письменників, що виховували нас, наче батьки і старші товариші; ми маємо супроти них різні довги. Хотіли б ми зачинитися з їх творами на кілька годин, днів або тижнів; тільки від них залежить, як довго можемо їх слухати. Один може відтворити перед нами минуле, в яке радо завертаємо, розчаровані сучасністю; легко заздримо нині нашим предкам непохитної віри в силу розуму й непохитність характеру. Другий письменник може роздути в нас нову іскру довіря до сучасної доби; з насолодою піддаємось поетовій уяві, що перемінює життя в пів-сон і з сонних мрій творить ідеали, за які готові ми змагатись — хочби тільки на те, щоб надати красу нашій буденщині.

Та недовго можна слухати одного поета; його уява нагадує нам інші світи, що виринають перед нами на сам звук деяких імен. Є між ними великі й малі, рідні й чужинні. Всі вони виплекали наш смак, загострили нашу вражливість, залишили нам смагу, яку нелегко втишити. Ми звикли до книжок не тільки як до джерела знання, що поширює наш світогляд і поглиблює нашу вражливість, а звикли до них теж, наче до наркотиків; можемо заспокоювати свої потреби поневолі чимнебудь, відповідно до обставин, але не можемо вважати цих предметів свого припадкового вибору за ідеали. Слова, якими орудуємо, можуть бути витерті, як фрази буденної чемности або вічевої промови, — думки охлялі як тіло спрагнене спочинку після цілоденної механічної праці, — ідеали викривлені глумливою ґримасою, терпкі, як та жовч, що залишилась нам із розчарувань молодости, а проте домагаємось від письменника нових слів, свіжих думок, справжніх ідеалів.

Бувають хвилини зневіри, скептичної усмішки, погорди до свого середовища, зроджені з більш глибокого розуміння дійсности та мистецтва, ніж непохитна віра, погідне обличчя, полумяний порив. Наша новітня література, якою живемо досі, така молода, що не мала ще часу втягнути в себе досвіду минулих віків, старіших літератур, де пекельний сміх заступає інколи сльози розпуки, де холодна аналіза не дозволяє на деклямацію. Даремне пробуємо відокремити із своєї психіки „патріотичні" струни, чуткі тільки на руки рідних майстрів.

З хвилиною, як обвіяли нас подуви чужих літератур, ми знаємо вже, що світогляд людини не кінчається на мапі України, і наші духові потреби не покриваються з темами і проблемами рідних авторів.

Щасливі народи, для яких рідна література однозначна з усесвітньою! Може ще щасливіші ті, яким досить пів сотні народніх пісень, леґенд, молитов, кількох хронік і камяних памяток. Ми самі знаємо, як легко піддатись чарові тої наївної поезії, що має за собою атавістичну символіку вікових образів. Народні, популярні мотиви зворушують нас часто сильніше, ніж симфонії чужинних ґеніїв. Рідна творчість має приваби, що йдуть від перших найсильніших зворушень дитячих літ, близького середовища, природних нахилів, мови, в якій поодинокі слова ховають у собі спомини й туту, пориви й мельодію — глибші, ніж ясні поняття.

А проте письменникові не вільно зловживати цими простими, наївними засобами. Віртуоз, що хоче з естради захопити нас грою на сопілці, мусить добути з неї звуки іншої сили та іншого настрою, ніж пісеньки сільського хлопчини-неука. Наша любов до рідного народу та краю не має нічого спільного з любовю до музики ґрамофонових плит, що ними користуються письменники, щоб заступити нове зусилля старими, улюбленими мотивами.

Ми маємо небагату літературу, і все те, чого бракує їй із різноманітности творів і універсальности талантів, можемо заступити критикою, як заступаємо прогалини особистого життя, недостачу великих переживань і вчинків ясною думкою про те,

як живемо, і як могли б ми жити свобідні, згідно зі своїми змаганнями й духовими потребами. Критика буденних недостач, промахів і смішностей найближчих нам осіб, з якими проводимо половину свого життя, про які думаємо на самоті, тих пересічних дієвих осіб нашої щоденної траґікомедії, що стають спонукою наших учинків і доводять до ревізії наших поглядів, ця несвідома критика грає в нашій психіці та світогляді більшу ролю, ніж прийняті традиційно правди якоїсь релиґії та культ великих історичних постатей.

Дієві особи рідної літератури доводять нас до потреби критики, що стає вижчою естетичною формою взаємин із творами. Одні протиставляємо другим, і навіть коли тільки їх прирівнюємо, то шукаємо поза ними зразків, які могли б зясувати наші напів свідомі домагання.

IV

Одною з найбільших несподіванок літератури є індивідуальність одиниці. Це єдиний факт, якого неспроможні доглянути ті, що шукають у літературі фактів замість явищ і це та найбільша її прикмета, якої не можуть виплекати в собі ті, що думають про необхідність стати ориґінальними.

Нема винаходу в роді Рентґенівського проміння, який дав би змогу кожному відрізнити індивідуальність письменника від ґрафомана, ориґінальний твір від ґрамофону. Завдяки цій незалежности

літературної творчости від науки, критичний хист відрізняється від апетиту. Бажання стати оригінальним є апетитом; критичний хист — одною з ознак індивідуальности.

Ми чуємо часто, що сучасна творчість затрачує прикмети безпосередньої наївности й надто сильно надихана критицизмом. Все те, що є правдою в цьому погляді, стає невибачною наївністю, коли для її доказу вказуємо на споживчий друкований крам пересічно-інтеліґентного загалу. Коли кількість заступає якість, тоді книгарня заступає літературу. Критицизм сучасної літератури, який вражає пересічного читача, є намаганням заступити індивідуальність — оригінальністю. Ці два слова, тотожні щодо кожного великого твору, прибирають карикатурне значіння в літературній царині, де шукають хемічної рецепти на „великі твори".

Потреба оригінальности, це потреба втекти перед власною банальністю. Власну банальність можна притаїти мовчанкою, обличчям, рухами. Але словом? Чи сам факт, що ми хочемо ним притаїти власне „я", не промовить з такою силою, як лунає слово між порожніми стінами покинених руїн? Ця луна може зробити письменника популярним. Популярність родиться з переплутання банальности та оригінальности, таксамо як банальний твір родиться з переплутання потреби стати творцем з бажанням — стати популярним.

З факту, що кожний творчий письменник є оригінальним, небезпечно робити висновок, на-

чебто кожна оригінальність була творчістю. Такий висновок робить добродійно-суспільна критика, що хоче наелектризувати суспільність найсвіжішими ідеями сучасности; вона користується прикметником „оригінальний" як компліментом, якого не хоче аналізувати, спантеличена до краю появою чогось, чого досі не бачила, а що має всі зверхні ознаки літератури. Сучасні критики часто так лякаються банальности, що не зважуються піддати в сумнів оригінальности крикливої сенсації. Острах перед недостачею оригінальности стає першим почином банальности. Хто хоче доказати широчінь свого світогляду і своєї вражливости тим, що силкується йти назустріч кожній новій ідеї і кожній літературній формі — тому бракує одної власної ідеї, нехай би не зовсім нової, але звязаної з індивідуальними запитами, які приневолюють передумати її наново.

Письменник, що почуває окремішність своєї індивідуальности, свідомий її невикористаних джерел, не вірить у несподіванки слова, яке несподівано для нього саме відкриє йому якусь ідею, ним передбачену й незбагненну для інших. Нема більш непередбачених і незбагненних ідей, як ті, що родяться із зусилля висловити себе в якнайяснішій та найпростішій формі. На шляху пошуканки за прозірчастою безпосередністю слова чекає письменника чимало банальних форм вислову. Він не може створити собі світу нових образів, сполук між ідеями та переживаннями, споріднень між уявою і природою — таких оригінальних, щоб вони не промовляли до нас образами, ідеями та переживаннями ін-

ших творців і нашої буденщини. Але він має перед собою необмежену царину вибору: кілько разів і коли зупинятись на стежках витоптаних мов ті стежки купелевого місця, зупинятись над долиною, що простягається мов тарілка викінченим овидом; перед горою, шпиль якої виринає з обрисами різьби на блакиті; над облазом, під яким переливаються пінисті гребені хвиль.

Великий письменник не приносить із собою вироблених ідей про всі ті складні переживання, які спонукують його до їх аналізи. Тим менше приносить він із собою вироблених форм, у які може вливати думки та враження мов різне питво в той самий глечик. Він приносить із собою дещо глибше і більше творче: вражливість, темперамент, почуття взаємин між словом і переживаннями. Нам здається хвилинами, що його світ є нам відомий, наче ті численні молодечі сни про світ пригод або щоденні часописні звістки про пригоди світу. Та ось він завертає звертистою лінією рефлексії або настрою, полишаючи нас під враженням напів нескінченого акорду. І нам здається знову, що наші найбанальніші щоденні обовязки, функції, стократ перемелені фрази й осміяні міркуваннями прорвались якоюсь одною невиразною нотою таємного запиту, що кидає на них тінь привабливої свіжости. Письменник не зясував ніякої нової ідеї й не замаяв перед нашими очима новою рябою мережкою форми, що нагадувала б осяяний малюнок циркового балєту. Він тільки приневолив нас стати його співробітником на одну мить стриманого потоку слів.

Для скороченого розуміння часто говоримо про банальні ідеї. Може краще було б казати, що є банальні люди. Автор потребує незвичайно мало слів, щоб виявити свою індивідуальність чи порожнечу. Кожний вік, кожна невеличка доба літератури, находять нові слова, якими залюбки користуються. Кожний з нас має улюблені слова, немов страви, імення, пахощі та коліри, інколи й про це не знаючи. Деякі письменники, як дехто з нас щоденно, повторюють ті самі слова із завзятою вірою неофітів, які добачають поза ними спасенні символи. А проте літературний твір, як кожна індивідуальність, що висловлюється суцілем своїх психофізіольоґічних засобів, не проявляє своєї живучости калейдоскопом різних ідей, хамелеоновою фосфоризацією слова. Яку ідею має „Отелльо?" Небезпеку заздрощів? Міць любовної жаги? Велич і пониження людини завдяки цьому почуванню? Хто з нас вибравши анальоґічну тему, зважився б тепер зупинитись на такім невибагливім шитві конфлікту між дієвими особами? Чи може ми переживаємо ще й нині траґедію Отелля, разом із ним, тільки завдяки непереможному чарові Шекспірівської поезії? Прочитайте уважливо текст цієї траґедії, а побачите, з якою дбайливістю тримається Шекспір розмов про буденні справи. Його патос не сиплеться перлами афоризмів і бриліянтами криштальних мудрощів про проблеми буття. Сучасний інтеліґент за чорною кавою в ресторані, по півночі, може кинути більше влучних поміток, дотепів та парадоксів про жіночу химерність.

Творчий талант виявляється більш у тому, чого він не каже, ніж у тому, що каже. Шекспір дав найкращий приклад, як з тієї самої теми можна добути зовсім нові акорди вражінь, вирізуючи цілі шматки з чужого написаного тексту. Він не боявся стати передміським кравцем, що перелицьовує чуже лахміття. Він не соромився сам угортатися ним і показувати його діри. Можна сказати, що крізь ці діри можна було бачити багато цікавішу основу, ніж найкраще шитво: його власну голу стать.

Пересічний письменник з непоглибленим хистом до літератури ніде не находить таких великих анальоґій із ґеніяльними творами, як у власній мазанині. Повінь „науковости", яка заливає мілину нашої літератури, може стати прегарним зразком такої цілющої омани.

Найґеніяльніший історичний документ стає оповісткою громадського уряду, коли письменник із освітою громадського писаря починає розяснювати його зміст та вагу. Вряди-годи чути в нас голоси здивування: чому письменники не черпають повними жменями прецікавого матеріялу з такої доби, як теперішня, такої пребагатої на події! Коли літературний матеріял ллється з неба дощем, тоді не треба бути письменником, щоб його збирати, а досить бути цебриком. І цебриків маємо досить. Дощівки ніхто не збирає у вази та флякони.

Різниця між тим самим матеріялом, зібраним справжнім письменником і водоносом, є різницею між формою й вартістю посуду. Форма й вартість посуду означує заздалегідь, що в неї можна зби-

рати. Слова прибирають обриси індивідуальности людини таксамо, як рідота форму посуду. Коли б оригінальність ідей залежала від сили поодиноких слів, тоді найоригінальнішими письменниками могли б стати автори словників та граматик. Одні повинаходили б наймогутніші та найпривабливіші слова, другі знали б тайну, як ними користуватися.

Візьміть кілька зразків нашої сучасної поезії та критики. Поети, які силоміць хотять оминути банальности, нанизують найбільше неждані слова, щоб таким робом прокинути якнайоригінальніші асоціяції; про вигляд строфи більше дбає друкарський складач, ніж автор. Така поезія нагадує словник, з якого відкинули заазбучний порядок і пояснення слів.

Т. зв. наукова критика нагадує доґматичну плутанину неустійненого правопису. Вона хотіла б пошанувати всі факти живої мови і, замість спромогтися на їх синтезу, запорпується під румовище зроблене своєю кертичною аналізою. Вона аналізує літературні форми, не маючи ніяких ідей про літературу, і цитує всі можливі ідеї, тому, що не відчуває ніяких різниць між літературними формами.

V

Яка може бути метода, коли хочемо висловити кілька думок про творчість двацятькількох письменників, залишаючи для кожного зокрема кілька сторінок? Заголовки, дати, зміст, тексти, цитати, бі-

бліографія, полемика з критиками, аналіза поодиноких творів, портрет людини — все це залишаємо читачеві; нехай подбає за всі ці матеріяли, коли схоче, й як схоче, для повноти образу.

Не відмовляємо доцільности таким методам дослідів над нашою літературою, які розяснюють її джерела, її атмосферу, умови праці письменників, їх наміри. Признаємо всю вагу критичної праці, що малює тло епохи, збирає письменників у ґрупи та напрямки й визначує їм місце в історії літератури.

Та нас цікавить сам творчий механізм поодиноких письменників: тільки ті два-три кільця, що вводили в рух їх уяву, в одних моментах ржавіли, спинялись, в інших оживали. Даруємо письменникам непривітний для нас напрямок їх світогляду, на який кожний реаґує інстинктовно, чи свідомо, не піддаємо в сумнів вартости їх ідей тому, бо ми найшли фільософів або вчених, до яких розуму маємо більше довіря. Світогляд та ідеї, які письменники мають, приймаємо як необхідний матеріял літературної праці; прирівнюємо їх тільки із засобами їх таланту на те, щоб побачити, до чого вони доводять в тих межах, які автор зарисовує собі сам вибором своїх сюжетів, обсягом своїх плянів.

Критики літератури віддавна задумуються над проблемою, чи те, що письменник уважає за світогляд, можна назвати світоглядом. Друга проблема: коли навіть погодитись, що він має справжній світогляд, то чи ідеї того світогляду може він без шкоди для твору та свого таланту, переносити у свій твір?

Хоч подати задовільну дефініцію „світогляду" нелегко, інстинктово відчуваємо, що цей суцільний погляд на світ протиставляємо вражінням, настроям, навіть цілій уяві. Коли перейдемо історію всесвітньої літератури, побачимо, що не всі письменники залишили у своїх творах ідеї, з яких можна б скласти суцільний погляд на світ. Ще більше: навіть дуже великі письменники висловлювали по черзі, чи поруч, ідеї зовсім суперечні, неясні, замрячені, коли й не дивоглядні. Явище це розяснюється просто. Письменник відтворює свої психічні переживання та образи зверхнього світу тому, що має талант це робити. Ця сила — творча уява. Письменник орудує образами, а не поняттями. Думки та ідеї, які він висловлює, працюючи над своїм малюнком, не грають у творі ролі поодиноких засновків, на які спирається ідейна будівля. Поставити таку будівлю може тільки фільософ.

Гайне, Верлєн, Рембо, Мюссе, Новаліс, Кітс, Пушкін — більшість світових ліриків — діти, що граються думками, як мячиками або миляними баньками. Дошукуватись у них світогляду, значить — не розуміти основної суті лірики, яка висловлює настрої переніжненої одиниці, настрої — неповторні, до ніяких інших неподібні настрої, з яких не можна робити загальних висновків. Навіть повість, де маємо часто до діла з різними поглядами й ідеями, змальовує низку подій та духових станів, звязаних з точно означеними людьми, в якомусь середовищі, серед таких а не інших обставин. Ми приглядаємося життю виведених героїв так, немов би

вони були „правдиві", і на підставі дуже далекої анальогії з тим, що самі пережили, і чого „навчилися", переживаємо їх кожний по свому, передумуємо, оцінюємо. Чи письменник завсіди мусить займати до них становище? Приклади архитворів літератури доказують, що — ні.

Якби з літературних творів письменника можна було добути „світогляд", таксамо, як із політичних статтей у часописі або фільософічної системи, то ясно, що критики не розяснювали б того самого твору на різні лади, а знали б відразу, з яким світоглядом мають до діла, і щойно на цій підставі починали б свою критику із становища свого світогляду.

Возьмім хочби Коцюбинського чи Стефаника. Чи можна на підставі їх оповідань дійти до пересвідчення, що один був усе життя соціяліст, навіть закоханий у Фурієрі-комуністі, другий радикал? Скажім, що й це хтось зумів добути з їх творів. Але чи їх суспільні ідеї рішали про вибрані ними сюжети та про те, як вони змальовували своїх героїв — про те, що робило їх мистцями? Чи на підставі всіх творів Фльобера, одного з найбільших повістярів XIX. віку, можна виробити собі погляд, у що він вірив, що думав, як ставився до всяких життєвих справ? Фльобер відтворював типи далеких від себе людей, часто дуже малих і пересічних так, щоб вони жили перед нашими очима, і щоб ми могли переживати поодинокі моменти їх життя.

Правда: нам вільно сказати, що нам не подобаються такі письменники, що ми хочемо зовсім ін-

шого підходу до літератури, але в першій мірі мусимо погодитися з тим, що сотні великих письменників і творів не дають нам ніякого світогляду тому, що самі його в собі не мають. Може це сумно для европейської літератури з погляду тих, які хотіли б її перетворити зовсім іншим родом творчости, може на їх думку це траґічно для всієї нашої культури, але факт залишається: щоб бути письменником — треба мати талант, а талант нераз іде в парі навіть з дуже великими моральними хибами й не зовсім високим, інтелєктуальним розвитком.

Письменник не мусить мати світогляд, коли світоглядом називаємо суцільний, продуманий, гармонійний погляд на світ. Світогляд — це плід не тільки довгих досвідів і довгої інтелєктуальної праці, але ще й вийнятковий дар, доступний нечисленним: тим, що тисячні явища назверхнього світу та вічно пливкі прояви духового життя вміють звязувати нитками ясних ідей. З хвилиною, коли письменник починає проводити у своїх творах загальнофільософічні, суспільні чи виховні ідеї — він легко попадає в ту царину, де уява не має під собою ґрунту — в метафізику. Щоб орудувати ідеями, для того необхідно відрізняти всі можливі їх значіння, подоби, форми, нюанси — і що найважніше: треба вміти перекладати їх на живі постаті та дії. Коли письменник утілює свої ідеї в постаті літературного твору, він відбирає цим ідеям силу загальних законів, бо дає тільки поодинокі приклади; коли ж намагає ідеями — відбирає творові безпосередню живучість.

Гукають нам: „Що варт письменник, коли він не має світогляду!" Варт тілько, що всі ті, які не мали його, коли писали поезії, повісти і драми та причинялися ними до того, що люди починали розуміти трохи краще інших і життя. Певно, що ідеалом кожної літератури є мати Шекспіра або Ґете, а може... такого письменника, що єднав би в собі Канта та Ґете разом. Та чи фільософ може водночас писати поезії, повісти, драми? Народи, які не мали великих фільософів, мусіли вдовольнятися світоглядом, запозиченим із творів письменників, отже склеєним по-домашньому.

Домагатись від наших письменників світогляду значить — казати їм передовсім студіювати фільософію. А коли вони почнуть це робити, побачать, що нема справжнього світогляду без знання, хочби поверховного, різних загальних речей з природознавства, соціольоґії, історії реліґії, хемії і мало чого ще. Письменник повинен боротися за світогляд, повинен старатись його мати. І саме те його змагання за ясні ідеї та за неясні (з погляду фільософічного) переконання, надає неодному творові динаміку, силу, живучість.

Але мати світогляд і шукати його — не два різні психольоґічні стани. Письменник, для якого світогляд є головною основою праці, рідко коли може оминути тенденції, повчальности; дидактика — єдиний нелітературний рід літератури, коли можна про неї взагалі говорити. Письменник, що мав би справжній світогляд себто вмів творити образ світу з ідей, а не із вражінь та переживань,

писав би не поезії чи оповідання, а соціольоґічні, фільософічні чи реліґійні студії. Письменник шукає цікавих явищ життя і зупиняється перед ними здивований, відтворює власні сумніви, проблиски, незрозумілі для нього самого нахили, спонуки, пориви, шукання. Життя відкриває перед ним цю чи ту сторінку, надто складну, щоб він розумів її звязок із іншими, і як чутливий мистець він стримується від загальних висновків.

Не віримо, що вартість твору залежить від його ідеї, яку можна „добути" із твору, або від його форми, що впливає на нас чаром своєї краси. Не віримо теж, що існують якінебудь методольоґічні принципи, якими можемо провірювати, чи твір є зразком гармонійної сполуки — ідеї та форми. Беручи в руки книжку, силкуємось яко-мога збагнути її ідею: ідеольоґічну, абстрактну надбудову, непередатну словом, щоб тим швидше та легше стежити за всіма засобами, що впливають на нашу уяву та світогляд. Між моментом відпливу та прибою — від першого до останнього слова письменника — охоплює нас та стихія, за якою сам він іде; однаково, чи ми знаємо куди веде він нас, байдуже яку країну вважає за Ґольконду, чи за випадкову пристань, чи тільки за місце відлету в невідкриті ще надземні світи. Вся сила твору — у враженнях, які він залишає на нас підчас спільної мандрівки й у споминах, коли розстаємось із ними.

Кожний твір, наче той краєвид, місто чи країна, що розбуджують у нас потребу відновляти спомини про себе, так довго, як довго ми не забули за

нього. Це потреба — вертатись до нього або розбуджена ним туга за іншими місцями, не менше привабливими, спорідненими із них тією нашою тугою.

Кожний письменник — це наче людина, з якою ми щойно зустрілись. Є між ними випадкові знайомі, принагідні, вуличні, офіціяльні, байдужі, щоденні прохожани, тимчасові та досмертні други, люди, яких прагнули б ми мати своїми другами та вчителями. Вибір серед тієї безлічі зустрічей, випадкових та свідомих, підготованих чи несподіваних — наскрізь індивідуальний. Ніякі підручники психольогії, льоґіки, історії, медицини чи ясновидних індійських йоґів, не поможуть нам витворити системи, на підставі якої зможемо сортувати людей і рішати науково, чому саме ті нам до вподоби, ближчі та цінніші, ніж інші. Хто найшов таку правду, може казати про спасення власної душі, але не про психольоґію людей.

VI

Метода, з якою підходимо до аналізи твору, має не більш вартости, як сама аналіза. Зясувати її, це — те саме, що проаналізувати твір. Чи проаналізувати значить — перетворити всі образи письменницької уяви на свої враження та рефлексії?

Сумне було б це завдання, коли не безцільне й не безвиглядне. Вартість твору залежить від дуже своєрідних взаємин між поодинокими його складо-

винами, засобами слова, властивостями уяви автора, сюжетом, літературним жанром і між тими всіма імпондерабіліями, завдяки яким повстає твір — невіддільна частина психольоґії письменника. Все те, що критик добуває з його твору, це тільки орієнтаційні значки для порозуміння з читачем. Тимто ніяка найкраща аналіза твору з найточніше переданим його „змістом" не можуть дати навіть приблизного уявління про твір тому, хто його не читав.

Рідко коли теоретичні міркування про методу критики влегшують доступ до твору, який найкраще сприймати безпосередньо. Коли беремо цілу діяльність письменника, кожний із його творів доповнює в якійсь мірі його характеристику. Є між цими творами, таксамо як у фізичних прикметах одиниці або її зверхніх явищах — риси другорядні, зовсім несутні для його оцінки, зате ж як дві чи три слабо ним зазначені можуть передати цілу його індивідуальність.

Маючи перед очима таку цілу індивідуальність поодиноких письменників, ми пробували схопити тут ті риси, що їх уважаємо за найважніші. Загальна оцінка письменника була завсіди вислідом змагання між найкращими його творами й найслабшими, таксамо як враження, яке залишає на нас людина, складається із сполуки всіх її прикмет і хиб, доступних для нашого ока.

Хто колинебудь задумувався над суттю вражінь, що рішають про наше захоплення чи невдоволення твором мистецтва, той знає, що хоч як

сильно о с о б и с т о ми сприймаємо їх, то нема між ними місця на ті „особисті" мотиви, які грають велику ролю в оцінці живих людей у суспільному та товариському житті. Все те, що великі естетики сказали про „неособисте", „понадіндивідуальне" чи „обєктивне" сприймання мистецтва, пояснює, чому між тими мотивами не можуть грати рішальної ролі симпатії письменника для якогось фільософічного світогляду чи громадської ідеольоґії. Саме те, до чого привязують у нас таку велику вагу — „ідеольоґія" письменника — рідко коли рішає про силу твору. Саме тому, що ми не мали досі в нашій літературі письменників із справжньою фільософічною підготовою, з хистом передавати фільософічні та суспільні ідеї з нюянсами невіддільними від них, наче та гра колірів і тіней, невіддільна від світла — саме тому так легко повстає в нас непорозуміння щодо „світогляду" письменника.

Світ видається нам калєйдоскопом, тимто і збуджує в нас таку сильну жадобу протиставити йому щось непохитне, наче якусь ґранітну стіну. У цьому молодість нашої літератури. Молодь найбільше жагуче й найпоквапніше приймає „суцільний" світогляд, пересвідчена, що він дає їй відповідь на всі її життєві сумніви. Те, що найцінніше у світогляді — сумніви, вона заступає готовими знаками, під які кожний може підкласти довільну відповідь.

Хто шукає відповідей на всі тайни й суперечности світу, нехай не звертається до письменників. Усі вони, коли заслуговують справді на цю назву —

поети. Поет бачить мозаїку явищ, гру колірів, веселку вражінь і передає їх, сам схвильований і збентежений.

Публика має часто жаль до критиків, що вони не вміють їй якслід розяснити: в чому краса того, чим вони самі захоплюються, і чого недостає творам, які вони відкидають як нелітературні. Перше непорозуміння тут таке, що неодин вірить у можливість найти дефініцію краси, *теоретичні* докази про вартість твору для людей, що у *практиці* не зазнають вражінь необхідних, щоб твір міг на них впливати. Є й поети переконані, що існує тільки єдиний тип краси — той, який вони відтворюють. Така віра в поетів — природне явище; т. зв. чисті лірики рідко сприймають тони чужих антен; вони, таксамо як малярі, наче Нарциз, закохані у власній подобі, яка відзеркалюється у плесі їх вражінь.

А проте існує багато родів краси, бо існує безліч засобів поетичного вислову, тілько, що талантів грати на наших нервах. Коли погодимось, що не всі, що віршують — поети, і що поезія — дорогий, святковий напиток, то не можна домагатись, щоб усі пили щодня шампан. Відрізнити поета від непоета важко тим, що не знають деяких професійних тайн. Поет уміє найзагальнішим подіям, про які розмовляємо щодня, і про які пишуть часописи, надавати форму наскрізь особистого переживання, то знову зовсім пусті переживання, такі пусті, як принагідна зустріч, підносити до висоти небуденної події.

Поезія це Ікаровий лет — невпинна спроба відриватись від землі на нових апаратах. Оцінювати поезію можна з різного становища, таксамо, як літак, а проте фахівці мають свої точні методи оцінки, що говорять про гармонію, чи рівновагу та конструкцію. Вільно нам дивитись на літак із землі, як він ширяє у просторах, і сказати, що це естетичне враження нам подобається найбільше. Інакша вартість літака для підприємця, що заробляє на ньому, інакша для подорожника, ще інакша для відкривника — а всеж у історії техніки, таксамо, як в історії літератури, залишаються тільки перші оригінальні моделі; решта це тільки фабричні копії.

Ми тішилися б, якби мали рідні літаки, нехай би і старі машини, і розуміємо їх вагу для пропаґанди. Так у неодному випадку тішимось і літературним твором, що повторяє чужі зразки, перемалювавши себе зверха національними барвами. А всеж правдиві модерні літаки, збудовані нашими інжинірами, мусіли б своєю конструкцією не тільки дорівняти чужинним, — вони мусіли б іще перелітати над чужинними кордонами.

Чи виключає це потребу, навіть необхідність будувати літаки з паперу — для дітей, для краєвого вжитку на маленьку відстань або попросту їздити на чужих апаратах?

Та всі такі порівняння кажуть тільки половину правди. Краса твору, що розбуджує враження й почування, це передовсім справа смаку. Коли поезія — дорогий святковий напиток, то нема іншого способу її оцінювати як оцінюють вино — сма-

кувати, прирівнюючи між собою якнайбільше її родів. Якість вина перший провірює час; молоде, пінисте вино, що бурлить — запаморочує зовсім інакше, як старе, яке треба пити довго, поволі. Найкращі вина — природні, а проте ніодне з них не може обійтись без хемії — тої лабораторії, де треба знати закони сполук і ферментації. Там, де люди від віків пють вино, є більше таких, що люблять і розуміють його, ніж там, де воно приходить із чужини й часто підпущене водою.

Сучасна поезія не має смаку для нашого загалу тому, що поети не задовольняються вже природним талантом, але починають його зміцнювати хемією, часто навіть альхемією. Неодин із них виробляє коктейлі, що вдаряють у голову, наче лабораторійна суміш, що ще не перейшла експериментального процесу. При таких екстрактах люди часто замісць шукати смаку в самім напитку, більш захоплюються самим процесом: як той твір повстає.

Сказав один славний афорист, що „вино можна робити з усього — навіть із винограду". Таксамо злобно можна сказати і про поезію, до якої всі потрохи доливають води, й до якої рідко хто вживає 100-відсоткової есенції.

Мета цих нарисів відрізнити воду від вина. Нема іншого приладу для такого перевіру, як — власна вражливість. Навіть усе наше знання, що зветься тепер так поважно „літературознавством", це тільки допоміжний засіб загострити цю вражливість. Знайомість архитворів чужої літератури та подив для всесвітніх ґеніїв не ослаблює нашого

сприймального хисту супроти рідних творів. Хто оглядав найкращі міста та краєвиди на широкому світі, не стає менше вражливий на красу рідного села, хоч може й не ставити його поруч морського берегу на Капрі або Елізейських Піль у Парижі. Найменше захоплюються рідним селом ті, що ніколи з нього не виїжджали.

VII

Критика рідних творів, що мають для нас занадто тісні обрії та занадто мало спонук до переживань, може загострювати нашу вражливість. Таксамо іноді можемо віднаходити красу в найтіснішій та найпринизливішій буденщині, на яку засудили нас обставини. Коли письменник не має спромоги знятись понад буденщину, яка обмежує розвиток його таланту, то він рідко коли може добути з неї ті елєменти краси, що кажуть нам творити з них нові елєменти переживання.

Твори наших письменників залишають нам занадто часто пригнітливе враження таланту, що не міг далі розвиватись. Романтична ідея про надхнення, чи може вплив народньої поезії не спонукували наших письменників задумуватись над питанням: завдяки чому розвивається талант. При всіх нахилах до матеріялістичного розуміння духових явищ у нас не поширився ніколи такий корисний погляд, що духові сили, не менше як фізичні, потребують вправи, піклування та дисципліни. У на-

шому письменстві, таксамо як у нашій історії, ми маємо більше імпровізованих і відокремлених поривів, ніж дій, підготованих свідомою волею та орґанізацією.

Надхнення й пориви приходять найчастіше до того, хто підготовляється до нього — це не одна із поетичних метафор, а одна із психольоґічних правд, якій неодин учений присвятив студію про „творчу уяву". Із чисто психольоґічного становища можемо розуміти всякі таланти й навіть найбільше мати симпатії для невикористаних і прогайнованих. При оцінці твору, наші найніжніші почування змовкають разом із вражіннями, які слабнуть, коли пробуємо відтворити собі психольоґічний процес, що зродив твір та обличчя письменника.

Між дієвими особами цієї книжки маю далеких незнайомих, і таких, з якими мріяв зустрітись, і таких, що своїми творами ні разу не прокинули такого бажання, — близьких знайомих, поважаних старших дядьків, вчорашніх або нинішніх старших другів. Одних я шаную, других люблю, третім завдячую неодну хвилину надхнення й пересердя, коли сам тікав до тих чужих зразків, за якими вони надаремне силкувались іти у своїй уяві.

Для покоління, що стежить за сучасною літературою, майже всі вони відходять у тінь бібліотечних полиць і історично-літературних формул. Та ось відкриєш якунебудь їх книжку, і пригадуються пересправи зперед 20 літ, коли йшов бій за нові напрямки, форми та „европеїзацію". Деякі

з тих суперечок досі не повторені голосно, або незясовані.

Неодин читач найде тут надто багато чорних сторінок. Доведеться інколи повторяти відомі заслуги — незаперечні, великі, і добре було би клястись на кожній сторінці, що надто гостра критика буває таким самим проявом перечуленого патріотизму, як і бездумчива, засліплена хвальба.

Чи не зазнали ви ніколи такого дивного досвіду, що звеличуючи довголітню працю непересічного громадянина, ви почували, як вона нагадує вам мавзолей — зачинений, німий, від якого вертаємось мимоволі — захололі?

Коли беремо до рук книжки, про автора яких знаємо, що його заслуги в історії літератури ще й талант безперечні, а проте мусимо зробити зусилля, щоб їх читати — справа з літературними оцінками починає нас хвилювати. Те, що залишається з них найцінніше — загальні проблеми. Один запит: „чому"? варт більше, ніж десять готових на нього відповідей.

Кожний автор, коли аналізуєте його — нагода зачепити за одне з основних питань творчости. Вони „основні" і взагалі лишаються „питаннями" тільки для тих, що відчувають при лектурі їх творів ті самі диссонанси, недостачі та насолоду в тих самих хвилинах, що ми.

Коли нахилені над книжкою вслухуєтесь у ритм її крови, тоді можете забути за всі інші книжки та всіх інших людей. Найбідніша рідна література має ту перевагу над усіма чужими най-

багатішими, що каже вам про світ найближчий вам, найкраще відомий. Про ніщо не розмовляєте з такою приємністю, як про своє середовище, навіть, коли ви не можете сказати про нього ні нічого доброго, ні нового.

НАШ XIX-ИЙ ВІК

Il n'y a de livres que ceux où un écrivain s'est raconté lui-même en racontant les moeurs de ses contemporains, leurs rêves, leurs vanités, leurs amours et leurs folies.

Rémy de Gourmont.

I

Предовгий XIX. вік для літератур, що мали за собою вироблену письменницьку мову, численні літературні жанри та ряд великих і плодовитих письменників, був для нас короткий, наче роки юнака несвідомого, *що* має за собою і яка віддаль ділить його від років зрілости. Наш XIX. вік не мав навіть 80 років. Заки Котляревський почав його, і Куліш та Мирний закінчили його скоріше своїм життям, ніж творами, над головами покоління з fin de siècle-у подували вже вітри нового віку, що почався для літератури багато раніше, ніж для календарської історії. Від 1890. року в европейських літературах говорять про XX. вік, і ці голоси дале-

кою, невиразною луною відбиваються в нашій, зчиняючи дивну метушню.

Наш XIX. вік це вік наших „клясиків", що творять у великій романтичній добі. Те, що одні називають романтизмом, однаково добре інші звуть сентименталізмом або реалізмом, додаючи до цього такі нелітературні прикметники, як „етноґрафічний" або „побутовий".

Але байдужі тут назви й напрямки. Наші письменники виступають речниками національности, що домагається права на власну літературу, і це їх завдання рішає у великій мірі про їх письменницьку долю та характер їх творів.

Наша література завдячує свій прокид своєрідному відокремленню. Вона прокидається від гомону европейських революційних гасел про свободу поневолених мас і замикає себе в тих гаслах, звязавши свою долю із світом простолюддя. Українські письменники стають письменниками з думкою про єдину пекучу потребу народу: національну свідомість і боротьбу за національну окремішність.

Наша національна боротьба звязана з долею селянської маси. Наша селянська маса XIX. віку не знає про свій вік нічого більше поза траґедіями звязаними з землею, на якій треба працювати в поті чола. Наші письменники додають до цих траґедій потребу освіти та національної свідомости. Український інтеліґент майже не виступає в їх творах, хочби як представник загальних національних і соціяльних домагань.

Тепер, коли ці давні національні та соціяльні ідеали стали для нас такі самозрозумілі, що ввійшли майже у програму всіх партій, нам здається, що ми не потребуємо брати аж літературних творів, щоб їх найти; — „ми ж знаємо їх зміст". Мало, страшенне мало маємо досі рідних книжок, до яких ми могли б вертатись таксамо, як чужинці — сини багатомільонових народів, для яких шафа із „класиками" це така сама природна річ, як огнетривка каса в директора банку.

У нашому XIX-ому віці ми не маємо ще професійних письменників. Мало маємо й таких, що вважають літературну працю за своє головне заняття і присвячують йому свою головну увагу. Коли й є такі, то продуктивність їх така слаба, що на одній полиці можна помістити все те, що від Котляревського до 90. років XIX ст. заступає розвиток нашої літератури. Знаємо жахливі обставини; сама цензура могла вбити сотню талантів. А проте коли тепер хочемо підтримати звязок із літературою нашої великої доби відродження, часто мусимо брати спершу підручник історії літератури, щоб найти розяснення, чому твори цієї доби цінні. Кілько там імен аж до нашої сучасної доби, при яких зупиняємось на мить, вибираючи з них томдва для лектури? Котляревський, Гребінка, Квітка, Куліш, Шевченко, Вовчок, Стороженко, Федькович, Свидницький, Руданський, Глібов, Щоголів, Нечуй... Крім Шевченка та Куліша, пересічно по два томи з кожного — аж забагато.

Знаємо їх вартість, для неодного маємо подив, сльозу співчуття, симпатичний усміх, але в довгому ряді їх творів є щось, що не дозволяє нам признатись голосно, чому дивимось на них як на портрети поважаних і заслужених предків, які залишили нам за мало спадщини, щоб ми могли виключно жити з її капіталу.

Пригадаймо чільніших і тих, до яких думка частіше вертається, ніж до інших.

Котляревський дав нам „Енеїдою" приклад, як можна покористуватись найстарішими зразками чужої літератури, перетворивши їх на рідний сюжет, наскрізь оригінальний. Ніодин із його наслідників не найшов у собі того гумору, що стає рефлєктором для картини цілої доби. Всі спроби більших поем із суспільною, гостро зазначеною тенденцією в усій нашій передвоєнній літературі у порівнянні з „Енеїдою" — мляві, недотепно надуті. Мало хто з нас пробував найти насолоду у Верґілієвій „Енеїді" так, немов би читав велику романтичну поему, повну пригод. „Енеїду" Котляревського й досі чисаємо без остраху, що це нудний, перестарілий жанр, таксамо як слухаємо „Наталки Полтавки" тільки тому, що вона простіша, ніж численні її копії нашого побутового театру.

Не можна зрозуміти, чому письменники, такі вразливі на сучасні їм суспільні болячки, не пішли за прикладом Гребінки й не продовжували байок. Багатьох пробувало своїх сил у цьому жанрі, наче для розваги, ніодин не вклав у нього всієї своєї душі як справжній байкар, для якого світ стає бе-

ликою комедією. Глібов не дорівняв Гребінці оригінальністю, хоч уважав, що це жанр найближчий його талантові. Байка — найлегший панцир проти цензури, такої небезпечної для всіх суспільників. Паралєлі між людським і тваринним світом безконечні; хто хоче годити поезію з ролею мораліста, може дуже дипльоматично вкладати в уста звірів найбанальніші поуки. З якою насолодою втягаємо в себе соковиту народню мову Гребінки з її метафорами, епітетами, свіжими зворотами, кращими, ніж найхитріше придумані порівняння сучасних штудерних поетів! Байка домагається тільки легкої уяви. На жаль, саме цього наші поети мали якнайменше.

Знаємо всі слабощі повістей Квітки: малоцікаві сюжети, примітивну композицію, тенденцію, що відповідає поглядам державного урядовця, задоволеного суспільним станом царського абсолютизму, сентименталізм, що із сльозою спочутливости для нещасливих і покривджених єднає віру у вищу справедливість, яка „за добре нагороджує і за зле карає". Та чи так дуже далеко відбігли від цього сентименталізму Нечуй-Левицький, Грінченко та їх слабі галицькі наслідувачі, що постачали повчальні патріотичні книжки? Чи й досі наші т. зв. реалісти, змальовуючи траґічне селянське життя не допомагають собі в композиції етноґрафічним матеріялом і не волочуть на мотузку тенденцію через усе оповідання на те, щоб на кінці переконати нас у великій правді про кривду та неволю нещасливих? Квітка не має бодай претенсії на суспільного

реформатора; ніхто з ним не думає заводити суперечки про доцільність кріпацтва; вибачаємо йому його суспільні погляди таксамо, як неодному сучасному авторові, для якого ідея свободи та справедливости така проста, що він дочіпляє до неї все інше — психольоґію героїв та композицію повісти.

Нескладні своєю психольоґією герої Квітки живуть досить незалежно від поглядів автора, що хоче зворушити нас головно чисто гуманними мотивами. Щиро-наївний сентименталізм має ту перевагу над сентименталізмом під покровом соціяльних тез, що світогляд автора менше втручується до світогляду виведених ним постатей.

Треба бути ґеніяльним мистцем, як Шевченко, щоб поєднати безпосередню наївність лірика із суспільними гаслами, апострофами і покликами. Становище Шевченка в нашій літературі таке вийняткове, що навіть не слід брати його як міру оцінки. Його сполука народньої поезії з індивідуальною творчістю — твір таксамо рідкий, як поема його життя, де удари долі чергувались із хвилинами свобідного пориву, непередбаченими і непереможними, мов усміхи щастя. Його зневіра та віра, розпука та надія, молитва та хула промовляють до нас тільки у звязку з його життям, якого не зможеш наслідувати. Якже ж наслідувати його талант? Ніхто не знає, завдяки яким спонукам доходить він, як кожний ґеніяльний мистець, до найкращих своїх творів. — Зате нема смішніших наслідувань, як плоди підо впливом ґеніяльних мистців, саме тут du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas.

Навіть там, де Шевченко тільки наслідувач сучасних йому романтичних творів, де він тільки талант, дає він таку оригінальну річ як „Мистця". Якби цю повість був видав він по українськи, то вона залишилась би була не тільки як перший зразок психольоґічної повісти в нашій літературі, а могла б була надати розвиткові нашої повісти зовсім іншу спонуку, наближуючи її свобіднішим темпом до европейської.

Культ Шевченка поширив у нас і серед поетів і серед читачів погляд, що справжній поет мусить робити те саме, що автор „Кобзаря": проливати сльози над рідним краєм, нарікати на свою долю, викликати тіні славних козаків, накликати до прокиду з вікового сну неволі, пророчити визволення України. Природно, що за готовою темою, беруть наслідувачі готову форму, і нема, видається їм, нічого легшого як скласти поему „на зразок Шевченкової".

Правдивої величини Шевченка та його приблизно вірного духового образу не побачимо раніше, заки не займуться ним европейські критики.

Досі Шевченко зовсім невідомий в европейських літературах, коли не вчисляти до них російської. Все, що про нього написали німецькою, анґлійською чи шведською мовою залишається на межі звичайної популярної інформації, що кане як крапля в океані води. Коли за рік чи десять появиться різними мовами хоча би по 10 книжок, складених, виданих чи спонуканих заходами наших земляків, то справа не зміниться ні трохи.

Великий поет потребує великого критика, таксамо, як потребує його інтеліґентна кляса великого народу.

Пояснити причини, чому досі Шевченко не найшов такого критика в Европі, можна дуже коротко. Раз на 50 літ родиться в Европі критик такий як ось Брандес, що знає сім-вісім мов; не є це звичайно ні француз, ні анґлієць, ні італієць, ні еспанець, навіть не німець; кожний із них мусить спершу вивчити тих пять; наша мова має мало даних, щоб прийшла після них на чергу бодай на 8-ому місці. А оцінити чужинного поета, не розуміючи краси його мови в усіх нюансах — надаремна спроба.

Є всі дані сподіватися, що одного дня відкриє світові Шевченка якийсь великий письменник, який навчиться випадково нашої мови, як неодин уже пізнав іще екзотичніші, відкриті на дальших від нашої закутинах щораз тіснішої землі. А до того часу мусимо з Шевченком давати собі самі раду.

Це нелегка справа. Завдячуємо ми йому так багато, що з вдячности не знаємо, чим іще його звеличати. Земляки всіх світоглядів і вір, кляс і партій признали в ньому „свого" і то „свого" не в тому значінні, що він великий поет і пробудник нашого національного життя, а таки їх ідейний однодумець. Таким робом маємо Шевченка — глибоко реліґійну людину та атеїста, націоналіста й соціяліста, гетьманця й комуніста.

Розбили поезію Шевченка наші „ідеольоґічні" критики на цитати й гасла, і нема здається тепер між 20 нашими політичними партіями одної, яка

не могла б скласти собі із слів „Кобзаря" боєвого гимну, щоб заглушити і „прибити" своїх противників.

Звідки ця плутанина? Поперше йде вона з погляду, що нема більшої чести для ґеніяльного письменника, як доказати, що він має якнайбільше зближений світогляд до нашого. Подруге це погляд, що нема більшої похвали для письменника, як зробити з нього активного діяча й суспільного фільософа. Потрете — погляд, що завданням літературного критика є виступати в ролі пропаґатора та популяризувати ідеї добуті із творів письменника.

Всі погляди про ролю поета в суспільности й ролю літератури в її культурнім розвитку, належать у нас до доби й до світу, від яких давно відбігла европейська критика.

Великий поет може, свідомо чи несвідомо, ставати проповідником суспільних ідей і незвичайно заважити на їх еволюції. А проте добувати з нього суспільний чи фільософічний світогляд, це те саме, що шукати в Канта або Ґеґеля поезії.

Критика може (навіть повинна) супроти Шевченка поставити собі завдання проаналізувати його суспільний світогляд, показати нитки впливів своєчасного середовища на нього і впливів Шевченка на ідеї сучасників і дальших поколінь, і взагалі шукати в ньому та поза ним усього того, що вважає за необхідне і цікаве для зрозуміння його творчої психольоґії.

Неодну спробу такої вже тепер критики маємо, а загальна тенденція Шевченкознавчих дослідів досі

в нас тхне „халтурою" або „просвітянством". Критики попадають у патос вічевиків, забуваючи, що для пропаґанди якихнебудь суспільних ідей не треба аж покликуватися на цитати з поета. „В своїй хаті своя правда і сила і воля", як і сотні інших цитат із „Кобзаря" може значити, *що* кому потрібне: християнську любов ближнього чи заклик до насили.

Шевченко поет европейської величини. Досі наша критика майже не пробувала доказати цього, порівнюючи його засоби уяви та ідей, перетоплених на її символи з іншими европейськими поетами. Маємо вже критиків із европейським хистом, вихованих на шпилях і безоднях російської літератури, критиків що дали перші зразки аналізи Шевченкової поетичної форми, звязали його із світом Чернишевського та Герцена, а все ж мало, страшенне мало маємо людей, які починають писати про Шевченка на те, щоб розяснити його дійсну, справжню людську психольоґію.

Дивна сполука в поезії Шевченка реліґійних акордів і богохульства є таким самим природним, наскрізь людським явищем, як у таких зовсім далеких від нього „віруючих", як Бодлер або Достоєвський; раз ґеніяльна, то знову зовсім наївна сполука в його поезії суспільних, таких популярних у його добі ідей із поетичними символами нагадує Віктора Гюґо — найбільшого поета Франції, дуже слабого фільософа.

Не пригадуємо цих імен тому, що вони підходять до літературних паралєль. Можливо, що Шев-

ченко має „формально" інших ближчих собі поетів, що вийшли з народу та народньої творчости, нпр. таких як Бернс, а ідеольоґічно ще інших — але для европейських критиків давно вже ясно, що величина ґеніяльного поета ні трохи не залежить від того, чи його змалюють як одноцілу крицеву статую.

Шевченко наскрізь своєрідний продукт умов, неподібних ні до яких інших. Марксівські критики можуть нам показати ці умови. Шевченко наскрізь національний поет; критики-націоналісти можуть нам показати, в чому цей національний його ґеній. А проте ні одні, ні другі не повинні забувати, що Шевченко не є ґеніяльніший від Данте й Шекспіра, котрі таки не були тим, чим хотять мати Шевченка всі наші критики: великим поетом, великим суспільним ідеольоґом і глибоким фільософом. Те, що можна добути з їх творів це світовідчування, не світогляд, розуміння людської душі, не напрямні діяльности.

У цьому таки трохи наївному підході до поета основна різниця між дотеперішньою нашою й европейською критикою.

Та ось нове дивне диво: тоді як твори Шевченка переростають всі засоби, якимо розпоряджало його злиденне життя, твори його сучасника, його друга та його критичного дорадника — Куліша не проявляють якслід величини, ні засновків, покладених у цій багатогранній душі та ріжностороннім інтелєкті. Як погодити нам ідеї того хиткого, химерного анархіста, що пробував погодити у своїй душі захоплення деякими моментами нашої буваль-

щини з осоружною сучасною йому дійсністю, яку вмів він хвилинами таксамо ненавидіти? А проте проблєма, що шматувала його психіку і пріятьмарювала вряди-годи його критичну думку, оживає невпинно і в нас тепер: як зняти рідну творчість на европейський рівень, як погодити історію селянського народу з духовими потребами інтеліґента, що зрозумів вагу европейської культури? Це була життєва траґедія Куліша!

Коли б Куліш залишив був нам єдину свою могутню спробу засвоїти нам Шекспіра, то вже це одне його зусилля заступило б нам його всі інші і поведене послідовно могло було зробити з нього для нас В. Шлєґеля. Шекспір на сторінках нашої літератури досі скидається на снобізм. Куліш відчував у авторі „Гамлєта" бодай ту одну привабливу силу, яка спонукувала його шукати нової, не чисто народньої поезії, силу, що творить безліч нових образів, слів, метафор, нюянсів, блискавок від зудару слова й ідеї. Не хто інший, а саме Куліш — предтеча модерної поезії. Він перший із незвичайною сміливістю пробував нової форми, нових сюжетів, мовних новотворів — підходив до свого завдання зовсім таксамо, як модерні поети-експериментатори — свідомі шукачі тем, нових слів та нового розміру, найбільші вороги готових легких схем. Інша справа, що у процесі експериментування пропадали часто самі твори, і Куліш залишив нам багато більше відломків та спроб, ніж викінчених відливів.

Ці його спроби нагадують на цьому місці невідхильно теж другого зовсім непризнаного в цій великій заслузі — Михайла Старицького, спорідненого з ним у пошані для стратфордського чарівника. Старицький свідомо боровся за новий словник інтеліґента, підо впливом чужих поетів творив власні слова, коли не находив їх у народній скарбниці, не лякався класти наголосів, що нераз щойно для сучасного нашого вуха відкривають музичний ритм, — ішов за патосом, у якому штучно викований термін чи епітет блищав, наче різьблена чудернацька цяцька.

Важко повірити, читаючи Куліша, що той самий письменник, який добував із чужинних текстів такі хмари метафор, був автором прозористої „Чорної Ради". Той великий заламаний талант, що не найшов своєї справжньої царини, залишив нам найкращий спомин у своїх книжках: — індивідуальність. Ця індивідуальність говорить нам про невгамовний темперамент і небуденну інтеліґенцію, за які можна без вагання віддати таланти тих, що вміють складати популярні книжки.

Та ось і протилежна зоря, відкрита Кулішем: Марко Вовчок, що вся розтанула в душі своїх смирненьких, майже безобличих героїв, уся зосереджена в якнайпростіших засобах вислову, вся замкнена із своєю жіночою психольоґією перед творами, де виводила героїв зовсім до неї неподібних. Фантазії мала так мало, що й вірити не хочеться її начитаности: в добі, коли французькі повістярі заробляли своєю фантазією маєтки кидаючи сотні то-

мів на ринок, вона писала так скупо і так просто, наче б приготовляла оповідання для шкільних підручників. Ми даруємо їй усе: і сюжети тепер для нас нецікаві, і сентиментально-слізну тенденцію, що тримаються побутових рямок — даруємо за те одне, що її оповідання й досі мають свій чар: за просту мову, прекрасний стиль без зайвих прикрас, нехіть до патетичного красномовства.

Коли думаючи над „Народніми оповіданнями" пригадуємо головні етапи життепису авторки та сотні подробиць із нього, можемо тільки подивляти таємну вдачу тієї жінки, такої близької до природи своїми нахилами, як вона вміла залишити поза літературою все те, що переживала. Коли її хтось у нас назвав Жоржом Сандом нашої літератури, то не зробив великого компліменту її талантові; Жорж Санд, що прискала темпераментом та своєрідним дотепом сальонової тигриці, постарілась разом із манєрою, що дозволяла їй добувати із свого невідступного каламаря повість за повістю не без риси ґрафоманства. Марко Вовчок мала у своєму приватному житті жінки не менше матеріялу на любовні романи, ніж Жорж Санд. Важко супереча-тись, чи наша література зазнала великої втрати через те, що всі свої особисті переживання Марковичева взяла із собою до могили; все те, що в її вдачі та в життєвих обставинах мало коліри романтичної шмінки — залишилось під маскою. Ми знаємо тільки, що в особі Марка Вовчка ми втратили одну з найбільших і найцікавіших наших ін-

дивідуальностей. Не вперше і не востанне в історії літератури вся сила індивідуальности пішла на твори, які нічим не виявляють справжнього обличчя автора.

Олекса Стороженко із своїм здоровим нахилом до гумору будить жаль, що не використав він цього природного дару, такого близького нашому народньому ґенієві, такого знехтованого нашими письменниками. Гумор має легші крила, на яких може здійматись уява, ніж занадто легко зрозумілі суспільні ідеї. Автор „Марка Проклятого" дав тільки натяк на свій невикористаний талант уяви, зміцненої світом народньої фантазії.

А яку гарну літературну працю був би виконав Конiський повістями, коли б був мав більше сили, як сліпо наслідувати техніку не найбільших російських письменників, яких знав і читав залюбки по обіді? Критики, що шукають у тих повістях суспільної аналізи — можуть нарікати на те, що в Конiського є найцікавіше — епізоди, незвязані з головною темою. „Суспільна аналіза" в нього нудно розтягнута понад головами мало живих дієвих осіб, але теми були в нього сучасні, і з цього погляду Конiський випереджує Нечуя-Левицького, як автора „Хмар".

Термін „хроніка" зробив не меншу кривду „Люборадським", як само життя його авторові. У нас розуміли цю назву не як технічну дефініцію, а як дефініцію, що стоїть на нижчому щаблі, на драбині жанрів — нижче повісти. А проте такий великий твір, як „Чорне й червоне" Стендаля теж тіль-

ки хроніка. Ясність завдання та легкість, з якою Свидницький перевів у своїй повісти намір відтворити клаптик дійсного життя з провідною суспільною думкою, неперевершена ніким аж до Мирного включно.

Коли Свидницького можна вважати за одного із представників нової, може і несвідомої, техніки в композиції повісти, то в поезії таке місце займає таксамо, як і він, забутий — Щоголів. Добрий знавець сучасної собі російської поезії, свідомий своїх засобів, він умів протиставитись загально поширеній у нас думці про те, що наші поети повинні передовсім торкатись тільки громадських тем і зробив поважні спроби рефлексійної лірики. Прикметам обох цих письменників „невдах" М. Зеров присвятив дві глибоко продумані студії, з яких не можна нічого відняти, і до яких не треба нічого додавати.

Галичина, починаючи від Шашкевича, не має письменників, яких могла б поставити поруч тих великих і менших імен. Єдиний дужий, стихійний талант позичає нам Буковина; Федькович майже все крім гуцульського побуту, завдячує Шевченкові та Маркові Вовчкові. Його поезії нагадують нам часом ті гуцульські топірці, тарілки та коробочки, на які дивимось залюбки як на вироби своєрідного ґенія, що ніжність і майстерність єднає з примітивізмом. Без огляду на те, чи ми прихильники горд-аристократичної літератури, відокремленої від книжкової продукції, літератури, що має виховати молодь і масу, чи ми прихильники свідомо суспіль-

ної літератури на службі актуальних гасел держави, народу або кляси, коли беремо в руки твори таких талантів, як Федькович, ми відчуваємо немов би подих із рідних гір, як у хвилинах, коли не хочемо аналізувати глибше впливів природи ані прирівнювати маленького клаптика неба з іншими широкими обріями.

Маємо завсіди тепле слово для таких талантів як Глібів і Руданський, але забагато маємо від Котляревського аж до нашої доби таких, як Артемовський, Боровиковський, Ганна Барвінок, Метлинський, Д. Маркович, Грабовський... Ні, навіть не забагато, а таки замало. Навіть кількість не заступала в нас якости. Літературна праця величезної більшости наших письменників поза не цілим десятком імен — це тільки вривкові твори, наче сплачений на жертівнику патріотизму прилюдний виступ на якомусь святі або вірші дилєтанта у хвилині дозвілля. Маємо перед собою збірочки, наче ті „альбоми", що лежали колись по вітальнях наших бабусь на доказ багатонадійних талантів. Не маємо „лєктури" — довгого ряду томів, що складаються на родинні великі книгозбірні, переходячи з покоління на покоління, не маємо того, що становить основу лєктури: повісти.

Нечуй-Левицький, що був плодовитіший за інших і як на перший погляд, здавалось, хотів дати повість на ширшій основі, не мав великої уяви. Знає він прегарно народній побут і народню мову і за ці прикмети ще й досі можуть його читати професійні письменники. Перші його повісти дали

у свій час підставу витати в ньому повістяра з великими можливостями. Там, де Нечуй залишається в рямцях села і змальовує сільське духовенство, яке знає напрочуд, його повісти — викінчені образки, що мають запах ідилії. Нагадують вони „пастуший роман" французького XVII. віку Д'Юрфе, що й не збуджує думки прирівнювати його з дійсністю. „Бурлачка", „Старосвітські батюшки", „Причепа", „Рибалка Панас Круть", „Кайдашева сімя" — зворушливі малюнки, наче гарно підстрижений квітник. Соціяльні конфлікти виведені Нечуєм не мають за собою сили людських пристрастей ні зудару ідей. Там, де на сцені появляється інтеліґент, повість тратить усю рівновагу, автор не знає, чи зупинитись на малюнку чи підмалювати тло отим „моральним сенсом", що псує композицію і схиблює ввесь задум.

Коли порівняти т. зв. реалістичну повість із нашим театром, то театр живе в нашій уяві досі як барвиста картина і то не завдяки самому акторському мистецтву. Національно-суспільна праця, виконана нашим театром серед напів зденаціоналізованої інтеліґенції і несвідомої національної маси, не стояла йому зовсім на перепоні задовольняти глядача із чисто театральними вимогами. Театральний репертуар XIX-го віку навіть нижчого рівня, як Старицького та Кропивницького, мав у собі більше життєздатних соків, ніж сучасні йому спроби повісти. Найдивніше тут те, що тоді, як наша повість і оповідання намагались уряди-годи наслідувати інтеліґентські твори, театр плекав у повнім самоза-

доволенні свою відокремлену оригінальність, навіть не відчуваючи того свого відокремлення і тієї своєї оригінальности.

Письменник не може виходити від ідеї, коли водночас довкола цієї ідеї не виринула якби в завороженому серпанку форма, що міниться всіма відтінками людських облич і зворушень. Ось чому ідеї найбільшого нашого европейця XIX. віку Михайла Драгоманова, що присвятив так багато уваги нашій літературі, чекали надаремне учнів, які мали б тілько таланту як мистці, кілько мав він його як діяч та вчений. Ще й досі сорок років по його смерти — це одне з тих імен, що не входить у рямці офіціяльних оглядів, роковин або признаних, добре вимірених величин. Воно більше боєве, як імя тих, що вважали за найвище своє завдання бути боєвиками, воно єдине звязане з ідеями, що нас нині хвилюють. Як на імя вченого і професора то це трохи дивне, але наше відношення до великого XIX віку досі занадто знебарвлене рідною літературою, що ледви визволювалася з етноґрафічних матеріялів і дискусії про права на окрему націю. Представниками національної ідеольоґії є в нас досі письменники-поети, а не ті, що думають ідеями, ті, що вміють оцінювати події з історичної перспективи і суспільні явища як соціольоґи. Серед таких обставин легко було сказати, що ідеї Драгоманова перестарілі разом із цілою західньо-европейською помилкою, що називалась XIX-им віком. Автім мало ще розуміють у нас, як дуже несуттєве було те, чи ми погоджуємось із Драгомановим, і чи його

погляди на розвиток людства відповідали „науковим" основам; суттєве було те, що кожний заторкнений ним погляд, наче ланка довгого ланцюга, вязався з питаннями різних ділянок знання; всі ці питання не переходили до нашої літератури, виплеканій на двох мітольогіях: народній та історичній.

Хто залишається в нас з того віку у великому зусиллі наблизитись до джерел творчости інших народів, коли признати помилкою головні ідеї Драгоманова? Велика туга поетів, їх пориви та зідхання не заступають ідей, що бачать та аналізують дійсність.

Теза Драгоманова була ясна, як ясний був його ум: хочете стати европейською нацією — мусите пізнавати европейські нації й подбати за те, щоб вони вас пізнали. Хочете національної незалежности та свобідного розвитку своєї культури — мусите засобами принятими в тих народів, що можуть рішати про ті справи, показати їм та доказати, що вам належиться це право. До засобів у цій боротьбі належали в XIX-ому віці й ідеї справедливости, рівности та прав на свобідний розвиток одиниці та народів. Коли після великої европейської війни прийшли до голосу сили, які зуміли накинути масам та одиницям думку, що ці ідеї минулого віку — великі ілюзії, непридатні для нової доби, — у Драгоманова, єдиного зпоміж усіх наших діячів минулого віку, можете найти матеріял, як розуміти той страшний сьогоднішній хаос. Якби він жив досі, то разом з професором фізики у Collège de France Лянжевеном жалував би таксамо, як 50

літ тому Бертельо, як учені могли дозволити використати здобутки науки на шкоду цивілізації. Можна ставитись до поодиноких поглядів Драгоманова критично, а то й негативно, але сказати треба, що це був єдиний наш земляк, який думав категоріями своїх европейських сучасників. Передуманий світогляд не старіється, наче старий винахід, бо його складовини не механічні. „Льоґос" Аристотеля або „монада" Ляйбніца можуть бути для нас неприйнятливі, „перестарілі" ідеї, та коли хочемо протиставити їх світоглядові — власний, мусимо той світогляд передумати, і тоді поширюємо власний.

Майже педаґоґічні ради Драгоманова для наших письменників, щоб брали собі приклад із письменників російських, не втратили нічого із своєї актуальности. Російські повістярі XIX-го віку — недосяжні шпилі для наших сучасних літературних пластунів, які хотіли б поєднати за одним разом спорт, патріотизм і боєвий розмах. Погляди Драгоманова на ідеали письменницької праці можна майже без змін повторити в нашій добі, коли наші письменники переконані, що мають великі ідеї, а не вміють ні відтворювати ні спостерігати малої дійсности.

Факт, що Гоголь іще довгий час мусітиме заступати в нас порожне місце повістяра та драматурґа, можна пояснити подекуди напів несвідомою ливі, „перестарілі" ідеї, та коли хочемо протиставинатуру" з невгамовною уявою та неуговканим темпераментом. Складні психольоґічні студії про „дводушність" чи „психічне роздвоєння" автора „Ве-

чорів на хуторі недалеко Диканьки" і „Мертвих душ" не можуть загладити того психольоґічного явища, що на половину української душі Ґоґоля припадала друга — більше російська, ніж душа типових росіян — Ґончарова чи Турґенєва.

II

Що таке образ літератури якогось віку? Низка імен і ряд творів, від яких ідуть тисячі ниток до життя народу. Ці імена та твори наче маленькі острівці серед океану. Океан — життя народу, має далекі невидні береги і непрослідженні глибини з різними течіями та цілим світом тварин, а з них тільки деякі виринають на поверхню вод. Якби ми хотіли прирівняти літературні твори до кораблів та човнів, що влегшують нам взаємини з різними суходолами та іншими морями, то це порівняння не змінило б дійсного стану: з невеличких більш-менше сталих, чи рухомих пунктів ми пробуємо боротись із хвилями, досліджувати морські простори та вибиратись у подорож до нових країн.

Хто хоче добачувати в літературних творах синтезу всього духового життя даної доби, той може говорити про маяки, що показують кораблям дорогу, або літаки, з яких найширший вид над землю. А проте здається, що прибільшувати ролю літератури в духовому розвитку народу мають найбільший нахил саме ті, що найменше цікавляться нею й тим духовим розвитком народу поза нею, яко-

го вона охопити не може. Письменник найживіше відчуває, яку невеличку частину життя навіть власного, не то цілої доби, може він передати при помочі своєї уяви — словом. Факт, що у світі появляється щораз більше книжок, і що великі письменники не вгавають докидати до своїх архитворів щораз то нові книжки — найкращий доказ, що сотні тисяч творів не зуміли вичерпати сучасного їм життя хочби так, як сотні тисяч робітників зуміли б вичерпати до самого дна за 100 чи 200 років величезне озеро, а може й невеличке море.

Переходячи в думці всі образи й ідеї, які залишили в нас письменники рідної літератури, коли ми зживалися з ними два чи три десятки літ, ми витворюємо собі згодом одну загальну картину з острівцями серед океану, стовпами чи придорожніми хатками на довгому шляху серед краєвиду, або тисячними зорями на небі, що світлом своїм заступають нам міжзоряні простори.

Кілька великих зір, два чи три десятки менших освітило нам довгу добу нашого XIX-го віку своїми творами. Поза літературою не мали ми представників майже ніодної наукової царини й мусіли свідомо, чи несвідомо у розпалі тяжкої національної боротьби відмежовувати себе від тих культур, з якими ми воювали за незалежність від них.

Хто приглянеться ближче життєписові наших великих і малих письменників і спробує зробити з нього ґеоґрафічну карту, де впише їх прізвища та твори поруч назв місцевостей, з якими була звязана їх діяльність, — той побачить, що багато їх

творів появилось поза нашими великими містами й подекуди поза рідним краєм. Їх виступи нагадували працю порозсіваних революціонерів, що через обставини не мали часто змоги наладнати звязку з осередком праці або встановити такий осередок, чи навіть порозуміватись. Наші письменники працювали нарізно, самотужки з великим перервами — часто, як ті змовники, що поперерізували телєґрафічні дроти або познищували рейки на залізничому шляху й не знають, що діється поза вибраним ними „районом праці". Не мали вони літературних гуртів, де можна б збагачувати досвід і провірювати засоби своєї професії, не мали й журналів, довкола яких гуртуються таланти, кристалізуються письменницькі обличчя та мистецькі ідеї.

Знаємо, що неодин із наших письменників знав чужинні літератури, і що Куліш, Шевченко або М. Вовчок використовували для цього посередництво російської мови. Автім ті умови, в яких повставали таланти та літературні напрямки на Заході, такі далекі від наших, як далекий український степ із козацькими могилами та дядьками від великих европейських столиць, де вчені працюють над новими винаходами, фільософи творять нові системи й письменники ведуть фахові дискусії над новими темами та новими технічними засобами.

Від кінця XVIII-го віку позначується в західньо-европейських літературах реакція проти століття „розуму", що виробив неначе б обточені в цехових майстернях моделі, за якими може йти мистець, коли він знає, що хоче висловити. „Почу-

вання", яке романтизм посадить на престіл, наче чудесну дитину, покривджену у правах звиродніли-ми батьками, батьками закоханими у своїй традиції — має такий довгий родовід, що не досить є пригадати яких славних предків. мало це почування. Давнім, віками шанованим архитворам протиставлять нові письменники — природу, скарбниці грецько-римської мітольоґії — казковий світ народньої творчости і гру власної уяви. На порозі XIX-го віку повториться подібне явище, свідками якого були ми після останньої великої війни: народи почнуть один за одним відкривати творчість своїх найближчих сусідів і найдальших для них країн, байдуже: вчорашніх ворогів, чи нинішніх союзників. У творчій атмосфері відчувається голод, якби література зовсім забула про те, що в людині найважніше; це голод і за універсальністю, як залюбки кажуть „повною людиною", немов би клясики з цілою Грецією не розуміли якслід цього слова, — голод найбільше знехтованих епох людської культури, коли пристрасти брали верх над інтелєктом, голод якнайрізноманітніших вражінь назверхнього світу перемішаних із особистими переживаннями.

Велика доба обнови европейських літератур починається від тої хвилини, коли письменники пробують поєднати дві найвищі та найдальші одна від одної ідеї: свободу суспільну та індивідуальну. Коли у XVIII. віці говорять про ідеї, які поширюють знання, про ті необхідні для кожної освіченої людини ідеї, які мусить вона приняти, коли не хоче відкидати всієї науки, — коли у тому віці Мон-

тескіє, Вольтер, Дідро, Лєссінґ, Джонсон, Гіббон, Берк, невдоволені загальними поглядами своїх сучасників, піддають критиці саме духове життя людини, — в літературі ще нема того молодечого, неначе б то революційного жесту: „хочу змінитися сам і змінити все довкола". Руссо ще щойно сповідається з того, який він інший, Вертер плаче над собою. Віра в обнову людства йде від гасел революції, соціяльних реформ, від враження, що якийсь державний лад — сильний як людські пересуди та урядова армія — перемінився від одного масового пориву; віра ця йде не менше й від почування одиниць, які утотожнюють суспільну свободу з усіма своїми мріями, які прагнуть зміни, чогонебудь, а нового. І саме при цьому переході від гасел свободи, справедливости чи рівности до ідей — зовсім індивідуального розуміння свободи, прав людини, нового ладу, вигляду нового світу, повставали твори зовсім різні сюжетами, формою, настроями, світоглядом, твори індивідуальностей, таких протилежних одна одній, що кожна хотіла по свому висловити всю добу, всю „нову людину".

Говорячи про революцію в літературі як про переворот, що зміняє зовсім її вигляд, ми уявляємо собі революцію занадто часто на подобу наших політичних симпатій і бачимо тільки картину барикад, де стоять переможні або війська, що з розмаяними прапорами входять до міста. Романтизм можна вважати за одну з найбільших революцій, які знає всесвітня література, але треба уявити собі її не як самих боєвиків-революціонерів, а наче акцію

та настрої всього населення в одному місті, коли йде бій за зміну влади. Одні романтики наступають і руйнують усе довкола, другі кидають провідні гасла, треті кричать схвильовані, захоплені, збентежені або залякані, ще інші завзято обороняють гарні памятки, більшість проявляє свою свободу так, як її розуміє, наче ті діти або напів навіжені.

Наші письменники XIX. віку не могли відчувати двох найважніших спонук, які могли б були спрямувати їх талант у іншому напрямку: не відчували вони тодішніх фільософічних ідей, якими так сильно була надихана нова література, й не відчували переміни мистецької форми, за яку йшла така сама боротьба пером, як на полях битви мечем. Те, що вони мали сказати у своїх книжках своїм землякам, було з фільософічного погляду таке ясне, що не треба було до цього ніякого Гердера, Вольтера, Шелінґа або Геґеля. Щодо літературної форми, то заки ще европейський романтизм міг розворушити в наших письменників особисті переживання, вони вже зупинялись на реалізмі простого здорового розуму, зміцненого зразками народньої творчости, не маючи причини реаґувати на якісь закостенілі форми попередньої доби, зовсім у нас невироблені і ніким невиборені.

Віддаючи ще раз якнайбільшу пошану нашим письменникам тої доби, преважкої для нас з національного та соціяльного погляду за те, що вони виконали свій громадський обовязок, у якому не міг їх ніхто заступити, ми не можемо заплющувати очей на факт далекосяжний для дальшого розвитку

нашої літератури, на те, як зовсім своєрідні умови їх праці відтягли їх від світу ідей та форм нового могутнього літературного руху. Ми не можемо триматись того погляду, що европейський романтизм не мав у наших обставинах відповідного ґрунту. У добі, коли письменники відчували непереможний вплив творів зперед кількох століть і засвоювали собі свідомо чужі мови та культурні ціннощі, в добі, коли духові взаємини між народами нагадували сучасну спрагу універсальности, наша література могла б була сприйняти чужі впливи таксамо легко, як наші предки приймали їх у деяких давніх періодах. Могла б була, якби її представники були відчували духові потреби свого часу своєрідною мистецькою вражливістю.

Коли ми хочемо відповісти на питання: чому наша література XIX. віку є для нашої доби такою слабою рушійною силою, то занадто просто полаго-джуємо його виясненням, що кожна доба має свої вимоги і своїх письменників. Література XIX. віку і навіть давніших не перестала бути для народів із цілим рядом великих сучасних творців закритим архівом, а стає щораз то новою спонукою переціпування критеріїв, з якими письменник підходив до життя, й ми підходили до його творів. При дуже обмеженому гурті наших письменників минулого віку, мусимо ствердити ще й недостачу цілої низки тих елєментів, які в передромантичній і романтичній добі надавали творам силу, що сягала поза лінію змагань своєї доби, занятої власними переживаннями та ідеалами.

Село, простолюддя, природа, в тій формі, як вони виступають у наших письменників не є реакцією на умовну, сальонову літературу попереднього віку, ані напів фізичною потребою витончених міщухів, щоб скупатись у свіжому джерелі. Для нас, — синів селянського народу, ці мотиви мають значіння лише національних ідеалів, а не мистецьких вражінь. З хвилиною, коли інтеліґентна кляса перевела це національне обєднання, вона перестала цікавитися зусиллями письменників, які цей національно суспільний момент уважали за найважніший. Поворот до джерел народньої поезії не був для нас захопливим відкриттям нових обріїв, як для тих, що виховались на добре обдуманих, викінчених зразках краси, основаних на цілій низці формальних проблєм, вироблюваних віками. Народня поезія відкрила нам найважнішу річ: джерело літературної мови, але примітивність цієї поезії, її безпосередність, наївність ми не могли відчувати як обнову всього дотеперішнього смаку та цілої европейської поезії, бо ніяка інша не формувала нашого естетичного смаку. Не існувало для нашої романтичної поезії ані лицарське середнєвіччя, ані Осіян, ані еспанські „романси", ані Данте, ані Шекспір, ані Руссо, ані той цілий ряд предтеч романтизму, що несвідомо відчували потребу духової зміни з кінцем XVIII. віку після довгої, насильної й занадто виснажливої праці в одному напрямку.

Скарбниця нашої народньої поезії, багатіша, ніж у найбільших і найстаріших культурою народів, лежала в нас занадто близько тої буденщини,

від якої романтики втікали у світ невідомої ще краси. Навіть у Шевченка, який зумів користуватись польовими цвітами, наче самоцвітами, їх колірів та запаху не можна часто було відрізнити від зразків чисто народньої поезії, яких іще не торкнулася рука мистця. Вплив такої поезії й літератури, виплеканий на її основі, міг бути дуже широкий, коли треба було інтеліґенцію наблизити до народу. Але на першому місці в цій праці стояли взаємини з народом, а не з літературою, не з тою окремою ділянкою творчости, що зберігає силу свого впливу понад актуальні потреби часу, понад суспільні гасла якоїсь доби та понад народи.

Романтизм був могутнім творчим зривом, що наближував літератури різних народів, звязував суспільні гасла з фільософічними ідеями, перетоплював у нові форми різні жанри, давав змогу в літературному творі дати вислів якнайсильнішим почуванням одиниці, звязуючи їх із найзагальнішими проблемами людини. Тимто ніякий попередній вік не мав водночас поезії такої сильно надиханої фільософією і з такими особистими признаннями, якби взятими із приватного щоденника. Принцип, щоб відтворювати couleur locale — те, що найсвоєрідніше для даного народу та середовища — тло, краєвид, одяг, звичаї, індивідуалізував літературу; намагання передати настрій цілої доби надавав їй характер універсальности. Літературні твори затрачують риси прикметні для псевдокляси́чної доби у книжках, писаних по кабінетах солідно, професійно, при помочі інших книжок. Те,

що у творах романтиків є рисами найбільше відірваними від життя, якого вони не знають, бо не хотять знати — все ж має живучість мрій, настроїв і примх якоїсь живої одиниці, що виступає перед нашими очима як головна основа твору.

Як виглядають особисті переживання в поезії Куліша, Руданського, Щоголева, Старицького, Федьковича? Їх туга та мелянхолія мають дуже мало-що спільного із Weltschmerz-ом, таким характеристичним для поетів, що протиставляють своє серце світові, наче фільософи духа — матерії. В жадного з них нема ні подиху тої загально-людської недуги, яку відчуваємо хочби в Юнґа, Блєйка, Торільда, не згадуючи великих романтиків таких, як Леопарді, Шеллі, Кляйст, Мюссе, Лєрмонтов, Словацький. Туга та самотність наших поетів залишає вражіння неначе тимчасового болю голови, що несподівано приходить і таксамо минає без відомої причини, а коли вже вони шукають причини свого ніякового почування, то переходять якстій на мотиви суспільного лихоліття.

Скаже дехто, що наші романтики були здоровіші від европейських, і що не можна вважати за їх хибу того, що було їх прикметою. Найвища прикмета поезії та єдина справжня мета поета — передати ті наскрізь особисті настрої, які не можна перекласти ані ніякою прозовою формою, ані ніякою суспільною потребою, що безпосередньо здійснюється; саме цим пояснюється, чому великі поетичні твори не тратять свого чару, своєї притаєної динаміки віками пізніше. Коли підходити до поезії як

до такого роду людської праці, що має своєрідною мельодією висловлювати вимоги сучасної доби, які ждуть свого здійснення, тоді послідовніше було б дивитись на поезію взагалі як на недугу: якби поет був нормальною людиною, тоді, замісць оспівувати свої бажання та мрії, попросту здійснював би їх реально.

Маємо тепер в европейській критиці прегарні аналізи романтичної недуги. Є й такі критики, що присвятили їй усе життя. Один із найсильніших закидів проти романтичних письменників є той, що вони йшли за своєю недужою уявою одиниці збунтованої проти свого середовища і всякого реального життя, нездатні ні жити, ні творити життєві ідеали, за якими могли би йти інші. А проте вся ця критика непридатна для нашої літератури, де романтизм не дав навіть того, що залишилось із нього всупереч усім діяґнозам і атакам; не дав документів багатого внутрішнього життя, зразків тонкої психольоґічної аналізи. Щойно на порозі нового XX. віку, за такими зразками як „Зівяле листя", появляються в нас твори наскрізь особистої ліріки, а психольоґічна повість хочби у стилі Шевченкового „Мистця" ще й досі запізнена ластівка нашої запізненої романтичної весни.

Наша література доби національного відродження, взявши найсильніший розгін і майже ввесь свій матеріял та духовий настрій від народньої поезії, не могла створити повісти, ні драми у тому розумінні, як мали її хоча б попередні віки европейської літератури. Опису народніх злиднів, народ-

нього побуту та першого прокиду національної свідомости не вистачало навіть на 50 повістей за 50 літ. Ніодин з тих жанрів, який розцвів у романтичній добі, не мав у нас психольоґічного ґрунту; навіть великі повістярі та славні чи популярні повісти XVIII. віку, що мали час дійти до нас із історією літератури, не запліднювали уяви наших письменників. Руссо був занадто сміливий, занадто еґотичний, занадто ліричний у прозі, яка в наших письменників не була знаряддям для вислову власних переживань. Увесь жанр пригодницького роману, заступлений „Жіль Блясом", не мав у нас навіть одного пробного зразка, „Робінсон" не піддав думки ніодному письменникові, що український герой може вибратись у світ. Не знали ми ніодної чисто-любовної, хочби найідеальнішої пригоди на зразок „Манон Леско". Здавалось би, що Річардсон із своєю „Кляриссою" найлегше вмів би був ударити в сентиментальну струну наших совісних реалістів, якби вся його вага не лежала в малюнку родинного життя, що в нашій повісти не дійшов до своїх прав. Для героїв „пропащих" із нижчої верстви Фільдінґ створив цілу нову „провінцію" в літературі, щоб осміщувати обичаї своїх сучасників; для аналістів Стерн давав приклад, як можна занятись одною дієвою особою в усіх знехтованих проявах життя; Ґольдсміт єднав спочутливість із легкою іронією та ідилію з легким натяком на сатиру.

Популярні свого часу „Вертерівські" повісти у такому дусі як „Яків Ортіс" Фосколя, сентимен-

тально-моральні повісти поширені в Голяндії та Швеції, автобіоґрафічно-психольоґічні на зразок „Вільгельма Майстра" або „Посвоячених з вибору", повних примхуватої уяви у стилі Жан-Поля, не залишили в нас ніякого сліду.

Коли взяти повний XIX. вік, то повість перевищає всі інші літературні жанри, втягаючи в себе лірику, ідилію, епопею, історію, соціольоґію та науку. З кінцем того віку в самій Німеччині кожний рік приносить пересічно по 600 томів повістей і в усіх літературах за одне століття вийшло їх не менше, як пів міліона. Вальтер Скот досі жде в нас наслідувача хочби в тих скромних рямцях і засобах, якими задовольняється пересічний читач, байдужий до історичної правди. „Тарас Бульба", такий близький нам тлом і психольоґією, не має в нас ніодного рідного брата. Легкість інтриґи й пера Дюма видається нам недосяжним майстерством, коли ставимо поруч нього вже всі спроби нашого сучасного ґазетного репортажу, а універсальність Віктора Гюґо в „Нуждарях", „Соборі Богородиці" та „Морських робітниках" указує на ту віддаль, якої не могли перейти досі наші письменники, що хотіли зворушувати почуваннями й поривати ідеалами, не використавши ні популярного майже бульварного, пригодницького роману, ні психольоґічного із ширшим суспільним тлом. Навіть те, що дали для широкої маси та молоді Купер та Майн-Рід, залишається ще як невиповнена позиція.

Мало хто читає сьогодні повісти Ґуцкова, Шпільгаґена, Йокая, а проте за кожним разом, ко-

ли попадає нам у руки хочби Крашевський, коли пригадуємо Сенкевича, ми не домагаємось ні від малих майже виробницьких талантів, ні від великих майстрів нічого більше, як по пів десятка „Старої казки" та одного „Потопу".

Бальзак, Стендаль, Меріме, Фльобер, Ґонкури, Золя, Мопасан, Доде, таксамо як Джен Остен, Дікенс, Текерей, Бронте, Еліот, Мередіт — кожне таке прізвище, це точно беручи, зовсім окремий тип повісти, і ніодин із них не має в нас відповідного рівноважника. Поруч Квітки та М. Вовчка — оповідачів, не можемо згадати хочби трьох, що дали б нам повість як студію одиниці, чи суспільного середовища. За довгий вік нема в нас ні двох авторів, які могли б заступити нам ряд таких російських письменників як Ґончаров, Пісемський, Салтиков, Лєсков, не згадуючи вже про великі імена Ґоголя, Турґенєва, Достоєвського та Толстого. Панас Мирний пригадує нам швидше Ґлєба Успенського та Решетнікова, ніж тих, що давали малюнок суспільного середовища або психольоґічні студії.

Наш народній театр із усіма своїми своєрідними прикметами мав у собі ледви два романтичні елєменти: зворот до тем простолюддя та бущім-то „екзотичний" сюжет із сильним couleur locale.

Елєменти ці не мали нічого спільного з найхарактеристичнішими рисами театру XIX. віку, що, з одного боку, виводив себе від Шекспіра, з другого, підносив незвичайно сильно психольоґічні переживання вийняткової одиниці, її мрії, примхи та ідеали, то знову пробував давати суспільну аналізу

типів та звичаїв. Коли тільки пригадати двох драматургів, Ґете й Шілера, не для порівняння з нашим театром, а щоб указати на рід творчости, то стане ясно, чого ми не можемо шукати у нашому театрі: ані цікавих індивідуальностей, ані загальнолюдських проблем.

III

Коли глянемо на повну картину европейської літератури XIX-го віку й віднайдемо в ній ті вузлові пункти, від яких починається великий рух, наче б залізниці поодиноких народів виїжджали на шляхи спільні для всіх чужих — то легко зможемо переконатись, що українська література XIX-го віку нагадувала степові шляхи й сільські дороги осторонь великого залізничого руху. Українська література мала *свої* завдання й виконувала їх, як дозволяли на це обставини та таланти — дві сили, про які в історії літератури можна сперечатись таксамо, як у фільософії — на тему взаємин і переваги матерії та духа. Там, де мали ми виняткові таланти — вони заступали нам чужинні і там говоримо про великий розвиток нашої літератури; там, де тих талантів нам бракує, вказуємо на обставини, що були сильніші, ніж зусилля одиниць.

Завдячуємо літературу XIX. віку прокидові національної свідомости, і прокид цієї свідомости завдячуємо літературі. Це дві форми того самого

великого свободолюбного руху, що охопив європейські народи з різними революційними гаслами; в одних народів ці гасла перетворювали державний лад, у інших пригадували народам, що мали колись державу або бодай мають право на національну окремішність. Та тоді, як у великих державних народів література користувалась суспільними гаслами у хвилини переломів та зривів поруч сотні інших ідей — моральних, фільософічних, чисто мистецьких, — у таких народів, як наш, вона жила ними і підсилювалась як єдиним джерелом, почуваючи заєдно, що від їх перемоги залежить саме її існування. Суспільні гасла рідко коли виступають у літературному творі в чистому вигляді; кожне з них, коли стає спонукою до твору, зачіпає якийсь „психольоґічний комплєкс"; свобода одиниці та народу, за які йшла боротьба в XIX. віці на воєнних полях чи вуличних барикадах, ставала в літературному творі за кожним разом іншою проблємою, яку письменник мусів ставити перед собою у взаєминах ідеї та форми. Адже ту саму свободолюбну ідею ставили не менше ясно і може більше безкомпромісово автори, що ледви вміли віршувати або скласти популярний водевіль, а проте не їх уважаємо за речників нових ідей у літературі. Тільки завдяки тому, *як* висловив письменник ідею, знаємо — *яка* вона, велика чи мала, жива чи мертва. Навіть у тих хвилинах, де він уміє мовчати про справи надто високі, щоб зумів висловити їх так, як почуває, бачимо, якими образами передає він ту свободу — суспільну та індивідуальну, з якими особистими

зворушеннями, людськими постатями та вчинками звязує ідею, що нею захопився.

Наші письменники мали перед собою матеріял із двох світів, з них черпали неначе приклади для своїх ідей: — світ народньої поезії та реального сучасного побуту. Простота засобів народньої поезії та вся її символіка промовляє до нас незалежно від її мотивів; навіть народня поезія країн зовсім від нас далеких, і культур зовсім для нас незрозумілих, нпр. китайська або фінська, можуть полонювати нас загальнолюдськими мотивами та темами, хочби не все ми в них розуміли. Коли ж зважити, що такі ідеї, як боротьба із гнетом, насилою і змагання до поправи кращої долі поневолених мас, мають свою силу незалежно від того, як вони висловлені — у нашій літературі мали величезний вплив твори, завдяки самим своїм темам і мотивам, наче слова революційного гимну, кинені у розпалі боротьби проти ворога.

Всесвітня література знає майже в кожній добі такі приклади велетенського суспільного впливу письменників і творів, які легко виконують своє завдання, бо пливуть за настроями загалу своєї доби і не втримують того свого впливу надалі. Твори з широкою луною у добі своєї появи рідко коли мають силу йти вглиб у добі пізнішій. Літературні ідеї легко усуспільнені, дуже мало мають даних, щоб змогти згодом індивідуалізуватись.

Сюжети у творах наших письменників це наче „соціялізовані" ідеї. Мало хто з них передає індивідуальне життя, яким жив письменник справді, як при-

ватна людина, що вів якусь боротьбу із своїм середовищем за становище, змагався в собі за світогляд, ішов навзаводи з якимсь типом жінки за ідеал кохання, чи звичайне подружнє щастя, боровся та зживався з такими самими, як він людьми своєї кляси за те все, що складається на *дійсне* життя кожного з нас із конфліктами, успіхами, невдачами, тихими радощами, пристрастями, нахилами, звичками... Наші поети мають уяву повну постатей із народньої поезії та історичної давнини; словник їх складається з готових слів, де „воля" й „неволя", „сонце" або „Україна" не домагаються конкретизації; наші оповідачі та повістярі змальовують типи із простолюддя, в уста яких можуть вкласти тільки ті загальні думки та почування, що затирають різниці між представниками кляс і двох рівнів духового життя. Найдрібніший життепис якогонебудь із наших письменників показує нам різні нитки, що вяжуть його з цікавими людьми своєї доби — освіченими інтеліґентами різних професій, різної долі, всякими темпераментами, суперечними поглядами та тими тисячними перипетіями, що складаються на якунебудь історію людського життя, але історію — з типами й подіями. Всі ці цікаві люди, великі чи малі, талановиті чи недотепні, але живі, характеристичні для своєї доби, її типові виразники чи винятки від загального шабльону залишаються поза межами нашої новелі та повісти XIX. віку. Зате витворюється в нас майже шабльоновий тип „народника-патріота", що спочуває горю та кривді народньої маси, і цей тип перебирає як головну свою

ролю сам письменник, що заховавшись за підмальованим тлом уводить нас у сцени суспільного лихоліття.

Так, талант наших письменників розвивався в одному напрямку — в тому, який вони вважали за найважче та найбільше відповідальне своє завдання: суспільної праці. Нагадували вони коменданта, який не має часу вишколити сотні старшин і перебирає на себе обовязок вістового, не питаючи, що зробить без нього покинений полк. Наслідок був такий, що сотні рядових перебрали на себе в нашій літературі обовязки коменданта й були пересвідчені, що знаючи готове гасло і напрямок можуть вести інших уперед.

III

Цей трохи притьмарений образ наших літературних зусиль може оживитись якстій від порівняння з літературами народів, що їх громадсько-політичні умови розвитку у попередньому віці дуже близькі до наших. Коли пригадаємо, що майже всі ці народи живуть повним державним життям, що серби, болгари, греки, румуни використовували всі державні засоби вже перед війною, щоб оживити літературний рух, тоді порівняння випаде безсумніву на нашу користь. Щойно з початку XX. віку пробують серби, болгари, греки, румуни та чехи створити европейську літературу, виходячи з урбаністичних потреб інтеліґента, що перемагають

освітні потреби села, байдуже, чи у творах духові потреби села заступлені особою інтеліґента, який веде просвітянську роботу.

Коли Вукові Караджичеві вдається зацікавити Ґете чи Ґріма сербськими народніми піснями, то це зовсім випадкове явище; вони стали в Европі ще славніші за Гердера або завдяки такій собі звичайній містифікації Меріме, який придумав їх сам тою штукою „стилізації", що вдається всяк раз, коли талановитий письменник заступить наївність народньої творчости інтуїцією. Боротьба за правопис висмоктувала соки з провідників сербського літературного руху, і рух цей нагадував стан нашого письменства в Галичині, де твори Шашкевича та Могильницького були тільки наче дочіпкою до їх патріотичної діяльности. Перший новітній сербський драматурґ Й. Попович не найшов серед рідних сюжетів ніодної такої барвистої картини як „Ой, не ходи Грицю", його ж товариші не допомогли доповнити йому справжній репертуар більш, як для одного театру. Л. Лазаревич — найбільше ймення тої доби, не могло мати, так само як найбільше імя болгарського Вазова, того значіння, що в нас нпр. Франко. Переклад одної чи двох повістей Вазова на чужі мови стверджує той самий стан національної боротьби, яка забирала всі найкращі літературні сили. Коли приходять нові подуви, Вазов не спроможен дати ніодного образу нової доби, ввесь замкнений у минулому. Перша половина XIX. віку пропала для болгарської літератури. На порозі нового віку болгари та серби, що сотнями висилають свою

молодь на державні стипендії до европейських університетів, мають більше політиків і „державних мужів", ніж письменників, які вміли б передати рідною мовою ідеї та літературні форми, відомі їм безпосередньо з оригіналів.

У чехів тільки Врхліцький пребагатими перекладами та власною плодовитістю робить ту роботу, що в нас Франко. І коли славна на ввесь світ німецька бібліотека „Рекляма" приносить переклади нпр. Неруди, так само як неодного сербського та болгарського автора, тоді, як ми не зуміли найти туди доступу, то це тільки вказує на меткіші політичні та товариські взаємини, а не на справжні літературні величини. Гавлічек Боровський або Заєр, перекладені і в нас, не відкривають нам ніодного з тих талантів, які так часто діють, наче електрична іскра, коли приходять вони із Заходу і звуться: Банґ або Мультатулі.

Нарід із власною державою — румунський, мусить витрачувати десятки літ на докази, що має власну самостійну історію і має в давнині права на Трансильванію і ледви при кінці XIX. віку добивається літературної мови перекладами „Іліяди", „Одисеї", „1001-ої ночі", безсилий, що не може використати впливів Шекспіра, Корнея, Молієра та Шілєра. Хоч їх бачить на рідній сцені тимбільше не знає, що робити з аристократичним мізком Фльоріянів, Мармонтелів і Монтескіє, коли треба будувати підвалини літератури знизу: від того народнього побуту, з яким інтеліґенти ані не мали сили пірвати, ані досить уяви, щоб позичити з нього мо-

тивів для ориґінальної творчости. Неодному з них циганське життя залишить більше колірів, ніж те різнобарвне середовище, яким колись Панаіт Істраті збагатить французьку літературу. На те, щоб відкрити скарб у народніх піснях і балядах, треба буде в половині XIX. віку румунському письменникові шукати аж надхнення у шотляндця Персі.

Найкраща славна бувальщина не помагає відродити літератури, коли нема змоги відродити літературної мови. Греки, затративши раз звязок із клясичною епохою, даремне пробують надолужити живою народньою мовою те, що втратили із упадком великої Греції — країни найбільше всесвітніх, найбільше загальнолюдських зразків думки та життєвого, реального ідеалу. Заголовок збірки найбільшого представника тої „обновленої" новогрецької літератури Костіса Палямоса „Королівська сопілка", наче символізує той страшний контраст: колишні королі творчости грають на селянській сопілці, пишуть популярні повісти з селянського та моряцького життя і живуть перекладами з чужих літератур.

Неспромога відродити свою давню, величну мову рішила анальоґічно про долю ірляндської літератури. Найбільші ірляндські імена від віків записані на сторінках анґлійської літератури: Томаса Мура та Свіфта зараховують ірляндці до „своїх" із меншим правом, ніж ми Гоголя до української літератури. Бернард Шов чи Честертон тільки глузують собі з анґлійців, як Гоголь глузував із москалів — своїм темпераментом та іншим світоглядом,

бо так то вони анґлійці не тільки мовою. Спроби Єйтса, Джорджа Расселя та Сінджа допомогти народній ірляндській літературі — це невеличка лепта поруч того, що вони дали самі по анґлійськи; такі великі таланти, як О'Флягерті та Джойс, теж не завернули до ґаельської мови.

Коли українська література почала у XIX. віці від народньої мови, народніх пісень і просвітньої праці, переживала вона всі ті самі важкі хвилини, що ірляндська, з якої таланти втікали до великої державної мови. Мова була в нас найпевнішим ґрунтом, якого могли нам позаздрити серби та чехи; поза чисто сербською та чеською територією існували цілі племінні одиниці інших говірок, що домагались рівних літературних прав, а не мали сили творити окремої літератури, ні не мали сприятливих обставин, щоб приняти без політичної боротьби одну спільну літературну мову понад обласні різниці. Незвичайна одноцілість української літературної мови, сильніша, ніж історичні акти, які шматують територію, ненарушена в народі історична традиція, що вміла надхнути новітню інтеліґенцію сучасними ідеалами, запевнила нашій літературі розвиток, якого не сподівалися від нас більші державні народи.

А все ж факт, що наша своєрідна народня література, не притягла уваги чужинців, які часто перекладали авторів і твори куди слабші та менше цікаві, з інших літератур, менших за нашу, має свою глибшу психольоґічну причину. Селянський світ найбільше консервативний і найважче зрозумілий

для чужинця. Досі Европа не може засвоїти собі ні японської, ні китайської літератури головно тому, що вони надихані народньою символікою, тою цариною, що недоступна без емоціональних засновків читача, вихованого на тій самій традиції. Література — наскрізь інтеліґентська духова потреба, — не можна змішувати її з потребою книжок для простолюддя. Те поняття Weltliteratur, яке у праці Ґете набрало форм свідомої виміни культурних цінностів між народами, приносило із собою домагання, витворене у великих культурних осередках — містах, справжніх огнищах творчої праці. Наша література селянська, неурбаністична не входила в орбіту цієї праці. Наш селянин із своєю мовою, світоглядом, змаганнями був довгий час носієм української національности. Його життєві інтереси та його психольоґія врізались у наше розуміння літератури так сильно, що ми не уявляли собі мистецьких творів без села і дискусії про мистецтво без натяків на громадсько-політичну боротьбу звязану із селом. Вихований серед цієї боротьби, зрозумілої з погляду історичного розвитку нації, наші письменники витворили в собі психічний стан, що й досі нелегко сприймає психольоґію мистця спрямовану завсіди на те, що індивідуальне — різне від духових потреб загалу, а не на те, що єднає членів громадянства.

Письменник, що зображує селянське життя, не мусить залишатись поза течією великого літературного руху. Автім без огляду на всі принципи „реалізму", які пригадують, що життя треба відтворювати таким, яке воно в дійсности, письменник, що

зрікається психольоґічних проблєм для самого малюнку якогось середовища, немов би приймав готовий світ народньої творчости. Тієї безпосередности і простоти, яка хапає нас за серце в народній поезії, не можна наслідувати так само, як дитячої наївности та здивованого погляду на вид найзвичайніших предметів. Життя селян та їх психольоґія залишиться невичерпаним джерелом для літератури, яка нераз зможе її обновляти, але всі ті характеристичні риси середовища, які звемо „побутом", не можуть бути у творі ціллю, а тільки засобом. Селянські траґедії змальовані у повістях Лємонніє та Рамюза кажуть нам забувати про психольоґію бельґійських та швайцарських селян так, немов би ми стояли перед новим клінічним випадком у просекторії.

Уся багата література, німецька та італійська, присвячена селянській долі, що використала своєрідні прикмети різних провінціяльних закутин свого краю, залишилась тільки „реґіональною" лєктурою. Ґрація Делєдда при зовсім дипльоматичній, не літературній нагороді Нобля, залишається таксамо поза процесом розвитку европейської повісти, як Матильда Серао й десяток „веристів" або в Німеччині ціла школа від Авербаха та Штіфтера аж до „реалістів" Heimatskunst-у XX. віку — з Лєнсом, Ернстом, Штером, Лінґартом і Цаном. Приклад норвезької літератури — наскрізь селянського народу, для нас найбільше повчальний. Навіть там, де вона замкнувшись у побуті, плекала „лянлсмааль", вона зуміла з Бєрнсоном, Ґарборґом і Гамсуном увійти в европейську літературу новітніми ідеями

та оригінальними типами своїх героїв. Ібсен, Гамсун, Боєр та Ундсет це вже представники наскрізь европейського письменства.

*

Аналізуючи суспільні та психольоґічні умови, серед яких повставала наша література XIX. віку, шукаємо тільки розяснення для того суспільного та психольоґічного явища дальшої доби, що її потенціяльний вплив так непомірно ослаб у порівнянні з її високими ідеалами. „Потенціяльний вплив" це не всі ті абстрактні ідеї, які можемо вивести в огляді літератури якоїсь доби, а ті безпосередні взаємини, які нанизуються між письменником і критиком, між його твором і читачем, коли беремо книжку в руки, забуваючи про час її появи, про її приналежність до якоїсь доби, про її „історичне" значіння, тощо. У тих взаєминах рішає завсіди психольоґічне зацікавлення для якогось клаптика дійсности, для фраґменту життя, де наче на екрані людина переживає якусь пригоду, нехай би тільки власну самотність на тлі мовчазної природи. Між поодинокими моментами її переживань і нашим „я" витворюється психічна напруга, як між двома людьми, де один думає над тим, що інший робить. Байдуже тут умовий чи суспільний ступінь героя твору, близький нам чи далекий; з хвилиною, коли письменник в нього вкладає ввесь свій життєвий досвід і зводить порахунки з буденщиною та ідеалами, твір розколихує в нас усі наші сучасні наболілі питання, хочби ми

могли про своє життя повторити тільки слова Амієля: „Дійсність мені осоружна, а ідеалу я не находжу".

Ось чому „Дон Кіхот", „Робінсон" або „Ґулівер" розбуджують у нас думки, що пригадують нам буденщину і розбурхують усі наші мрії якнайдальші від неї. Такий самий голод життя, дійсного та уявного, залишають у нас постаті Дікенса, Бальзака, Достоєвського, Конрада чи Гамсуна. Кожний з тих письменників, відтворюючи уявні фантастичні постаті чи тільки життя дрібних людей серед злиденних обставин і випадкових конфліктів — єднав із поглядом на них ті власні щоденні знемоги, від яких відривався як індивідуальність. Це й пояснює нам, чому такий малий народ, як норвежці, що так пізно почав самостійну літературу, дав світові Ібсена та Гамсуна, що їх герої говорять нам про духову боротьбу *із метафізичним подихом. Той метафізичний* подих може йти від найдрібніших фактів малого життя, коли письменника цікавить воно у звязку з його власними переживаннями. Каже Ремі де Ґурмон: „Справжні книжки це тільки ті, де письменник оповів сам про себе, оповідаючи про звичаї своїх сучасників, їх мрії, їх порожнечу, їх кохання, та їх дурощі".

НАПРЯМКИ ТА НАПРЯМНІ

І

Напрямок як ланка серед довгого ланцюга творів повстає або завдяки письменникам або завдяки критикам. Якийсь гурт письменників хоче відмежувати себе від занадто поширених літературних форм своєї доби й починає зясовувати свій ідеал мистецтва, творами зазначує своє нове розуміння краси або тільки теоретично висловлює те, що вважає за своє найвище завдання — таким чином може повстати нова школа, новий напрямок, нова ґрупа. Часом досить почину одного письменника, що своїми творами втілює ідеал краси: — якась ідея, наново висловлена, стає новим естетичним каноном чи гаслом для його товаришів, учнів, сучасників або продовжників. Частіше цю працю беруть на себе критики. Велику кількість творів якоїсь доби ділять вони на ґрупи, з практичних оглядів і з теоретичної цікавости, коли хотять здати собі справу з ідей і форм, що переважають у письменників. Тоді те, що в письменника є тільки напів свідомим станом вражливости, неясно висловленим намаганням — стає характеристичною рисою, часто спільною з іншими

письменниками, що творили самотні, незацікавлені літературними проблемами. Поділ на ґруни та напрямки влегшує орієнтацію в гущавині літератури, де поруч дубів, ростуть кущі ожини й під ними суниці; нові назви це наче протоптані стежки в гущавині або вислід праці ботаніка, для якого ліс не є місцем проходу для насолоди, а матеріялом для дослідів, щоб віднайти кількість пород, відзначити посвоячені і чужі роди.

Але такі порівняння з працею вченого не повинні заводити нас за далеко. Перше завдання дослідника літератури — відрізнити літературні твори від нелітературних себто вартісні, першорядні та другорядні від безвартних і підрядних. Коли для ботаніка суниця, чи кропива має не менше значіння від дуба та берези, — для дослідника літератури „значіння" звязане безпосередньо з поняттям краси. І навіть при такій, на перший погляд, „обєктивній" праці, як охрищування спільним імям різних творів, маємо часто до діла з цінуванням їх; коли це цінування відбувається на підставі загальних характеристичних рис, які добуваємо з твору — рисами цими можуть бути ідеї або прикмети притаманні формі твору, особисто — для нас „неприємні", недоступні своєю красою.

Так повстає перший парадокс критичної праці: характеристика, що мала за мету підготовити зрозуміння якогось нового літературного явища, знехтувала в ньому сутні прикмети й відкинула його, не зрозумівши його вартости. За цим іде друга суперечність. Літературний твір завдячує свої най-

кращі прикмети найбільш особистим рисам письменника, що є однозначні з рисами його таланту та його найглибшими переживаннями; все те, що письменник має спільне з іншими — віддалює нас від зрозуміння його твору; в дефініції напрямку чи групи, хочби найточнішій, не можна схопити найглибших рис поодиноких творів таксамо, як у характеристиці якоїсь раси або програмі партії не можна передати індивідуальних рис поодиноких її представників. Знаємо, що великі твори та великі індивідуальности не вміщуються в дефініцію означеного напрямку й залишаться поза характеристичними його формами та основними його ідеями. Як же ж це погодити з явищем, що неодин великий письменник мав головний вплив на кристалізацію літературного напрямку, і що його твори ставали наче живими прикладами того ідеалу, до якого приєднувались прихильники та почитувачі нового напрямку?

Коли літературні твори пробуємо підпорядковувати загальним нормам, мусимо поневолі нехтувати їх індивідуальними рисами. Чому ж підпорядковуємо їх цим загальним нормам? Найчастіше на те, що самі твори повторюють риси вже нам відомі з інших. Коли кажемо про „творчість" даної доби, чи даного письменника, користуємось образом, який тільки частинно покривається із справжнім своїм змістом. „Творити" це давати щось нове; творчість різниться тим від виробництва, що вона не бере за зразок готового моделю й не наслідує його, не відтворює ще раз; твір — точно беручи — це сполука

таких елементів, яких не находимо ні в якому іншому попередньому, — це наче новий винахід.

Літературний твір — зразок, що не завдячує нічого своїм попередникам і неподібний ні до одного з сучасних. Та те, що згідно з теоретичним поняттям „твору" та „творчости" повинно бути правилом, у практиці стає недосяжним ідеалом. Нема творів, що не завдячують нічого своїм попередникам, ані таких, що зовсім різні від усіх сучасних. Якби письменник хотів навіть дати такий твір, почуваючи силу свого самостійного ґенія, то не міг би зірвати з усією спадщиною, яку дістає в мові свого народу. Мова повстала з практичних потреб — для порозуміння людей, що живуть громадою. Мета мистецтва зовсім протилежна практичним потребам, і саме тому — як це показав Берґсон — той наш звичайний ум, виховуваний віками в невідхильній конечности заспокоювати практичні потреби в боротьбі з природою, визначається характеристичною прикметою: нерозумінням справжнього, найглибшого процесу життя, яке є однозначне із творчістю, бо воно творить вічно нові речі.

Мова, витворена для порозуміння, виконує свою послугу тим краще, чим більше в ній готових знаків, зрозумілих для якнайбільшої кількости людей; те, що колись було в ній створеними вперше образами, зворотами, метафорами — стало згодом „гаслами", „формулами", які міліони сприймають механічно, не відчуваючи в них ніякої краси, ні оригінальности. Мова, якою користуємось, це наче цвинтарище, де спочивають живі колись, оригіналь-

ні створіння, кожне інше, кожне вперш народжене, що пережило свій вік, і на тому цвинтарищі, серед незапримічуваних сьогодні трупів, виростають квіти — нові образи, нові метафори — барви, пахощі та звуки.

Навіть найбільш ориґінальний твір має в собі тільки якусь кількість нових, досі невідомих нам елєментів, відкритих уперше його автором. Часто, коли їх забагато — ми неспроможні його сприйняти, кажучи, що його не розуміємо. Занадто свідоме намагання дати все самому, не завдячувати нічого своїм попередникам, не рахуватись із виробленими досі засобами, завдяки яким повстають у нас вражіння, вироджується саме у протилежність ориґінальности, у — штучність і чудернацтво.

Звязок між обновою мови й появою нового напрямку такий глибокий, що загал, вихований на мові доби попередньої, здебільша не може сприймати творів сучасної собі доби.

Часто повторюється явище, що твори якогось письменника мусять чекати кільканацять чи кількадесят років, щоб вони стали „зрозумілі". Загал називає це популярно „признанням", на яке великий талант мусів чекати довгі роки — хоч головна причина цього признання в тому, що нові мовні засоби письменника треба було раніше спопуляризувати, вони мусіли були ввійти в запас загальнопринятої мови.

Всі крізи, переломи, революції у країні письменства звязані з процесом перетвору мови. Письменник, що хоче висловити щось нове — надибує

перші труднощі у своїй праці, коли бачить, що мова вироблена довгим рядом його попередників змеханізувалась для його сучасників. Правда, є нові ідеї. Які? Кохання, свобода, праця, щастя, любов ближнього, любов рідного краю, війна... Китайські, перські, грецькі поети не оспівували ідеалів дуже далеких від тих, в які задивлені сучасні поети. Та кожний з них, пробуючи кинути нову ідею, відчував, що мусить це сказати якось інакше, і тоді добирав інших слів, ставив їх у іншій черзі, омінав фрази, яку міг би скласти якийнебудь віршун, шукав таких нових сполук слова, які відповідали б мінливій грі його уяви, яка — так здавалось йому — вперше так уміє віддзеркалювати зверхній світ і людську душу.

Одна з найбільших таємниць поезії — як розяснити вплив нових поетичних засобів, що складаються з більшости тих самих слів і відомих символів, на уяву сотень тисяч і міліонів людей, які відчувають, що нові переживання виринають на поверхню їх буденщини, і що всі звичайні предмети та почування немов би кристалізуються в нові форми підо впливом кількох краплин нового хемічного складника? Уява письменників з допомогою слова творить непередбачені сполуки, які ми стараємось розяснити щойно тоді, коли маємо їх перед собою — у готовому творі, і коли ми вже ствердили вплив цього твору на собі та на інших.

Назва літературного напрямку це найчастіше назва для таких нових мовних засобів, таких дуже різних від інших, що пізнаємо їх навіть тоді, коли

вони носять на собі всі риси індивідуальности письменника, і ще що дивніше: коли вони стають виразником тої самої доби, що дає водночас почин для інших напрямків.

Коли аналізуємо твір, придивляючись його техніці, і всім тим елементам, що їх можемо звести до загального поняття форми, з другого ж боку силкуємось добути з нього те, що звемо „внутрішнім змістом" — такі терміни як „клясик", „романтик", „реаліст" стають нам дуже у пригоді. Таксамо як фахівці в даному ремеслі, вчені, люди свобідної професії, чи мистці (нпр. малярі) вживають постійно багатьох термінів тільки для них добре зрозумілих, так теж існує у критиці чимало устійнених понять позамиканих у слова, наче екстракти в аптикарських слоїках. Та що критика літератури супроти історії літератури займає більш-менше таке саме становище, як метафізика до історії фільософії, то саме ті, так мовити: стандаризовані поняття, що їх приймає історик літератури як самозрозумілі, розбуджують у критика якнайбільше сумнівів.

II

Возьмімо для прикладу найближчу нам літературу в тій її добі, де вперше можемо говорити про напрямки. XIX. вік — закінчений процес, і ми можемо його прирівнювати з подібними процесами в інших країнах. Історики літератури та критики

рідко говорять у нас про псевдоклясицизм, часто про романтизм, реалізм.

Псевдоклясицизм — термін досить зрозумілий: означає він твори, якими письменники наслідували зразки грецько-римської літератури. Траґедії Корнея та Расіна — псевдоклясичні, не тільки тому, що ці автори пробували зберегти ненарушні правила Аристотеля щодо одности місця й позичали сюжети із давньої мітольоґії та історії; патетичний тон усіх дієвих осіб, поетична мова, що не нагадувала нічим буденної, своєрідне розуміння вини та кари — все це грало тут не меншу ролю. Та як назвати те друге покоління драматурґів, що почали наслідувати грецькі зразки вже після романтиків? Німецькі та італійські наслідувачі французької „клясичної" траґедії — Ґотшед, Кронек, Бодмер, Альфієрі, Монті — не мають тої сили слова, що витворює у глядача ілюзію дійсної події, навіть коли він бачить усі її умовности. Зате еспанці та анґлійці ближчі до духа Айсхіля, Софокля, Еврипіда в особах Льопе де Веґи, Кальдерона, Ґіліяма де Кастро, Тірсо де Моліни, Аляркона і того довгого ряду забутих великих траґіків — Марльова, Мессінджера, Ґріна, Ліллі, Бомонта, Флєтчера, Уебстера, Форда, Отвея — що доходить до свого вершка в ґеніяльному розумінні життєвого траґізму Шекспіра. Як назвати драми Шілєра, де поруч усіх впливів псевдоклясичної траґедії, маємо романтичні елєменти, що зробити з Ґетовою „Іфіґенією" та „Торкватом Тассом"?

Псевдоклясицизм найсильніше заступлений у драматичній формі, в нас не має ніякого ґрунту.

Наші письменники XIX. віку не мали ніяких безпосередніх духових звязків із клясичною старовиною, дарма що кількох із них дало перші гарні переклади клясичних архитворів. Від того, що „Енеїду" Котляревського назвемо псевдоклясичним зразком, не розяснимо нічим її звязку з епопеєю Вірґілія, з якою вона не має нічого спільного, ні своїм тоном, ні композицією, ні задумом, ані з сатирами Вольтера, від яких вона стоїть вище шириною малюнку, з другого-ж боку важко нам звязувати її з романтичними поемами, що у свому геройському патосі та переливному ліризмі йдуть у зовсім іншому напрямку.

Романтизм був реакцією на псевдоклясичні зразки поезії, а таких зразків ми в себе не мали. Не мали ми й фільософів, що зясовували б були становище людини до світу. Найчистіші форми клясицизму повстали у Франції, де поруч із літературними творами, йшла ввесь час боротьба за фільософічні ідеї, які стоять поза ними. Французькі „клясики" у трьох своїх періодах, трьох різних поколіннях, виставляють ясно три різні принципи за якими має йти письменник; у першому періоді — маємо докладне наслідування старовинних зразків, у другому — обновлені правила творчости, у третьому — нове розуміння „смаку", і всі вони основані на звеличанні розуму, як єдиного провідника у творчій праці письменника. „Все, що не погоджується з розумом, вражає нас" — писав Ніколь у своїм Traité de la vraie et fausse Beauté. „Любіть розум!" — накликував Боальо. Та, коли появлялись такі твори

як „Сід" Корнея, або комедії Мольєра „розум" сучасних протестував: Сід видавався неймовірним, герої та ситуації Мольєра переборщеними, — нереальними. Високий принцип, що видавався такий ясний: мистецтво повинно наслідувати природу, себто те, що природне, дійсне, реальне, змінявся за кожним разом, коли твори видавалися „штучні". За ввесь XVII. і XVIII. вік французькі письменники хочуть наслідувати „природу". Згодом Лессінґ у свому „Ляокооні" пробуватиме доказати, що великі грецькі траґіки теж не хотіли нічого іншого, коли мали думку зворушувати, перероджувати людину видовищем справжніх, глибоких пристрастей.

Та гляньте в якунебудь сторінку історії літератури від XVII. віку: всяк раз, коли великий письменник починає змальовувати великі пристрасти своєї доби, щоб показати, як виглядає „дійсність", — оборонці клясичної доктрини починають кричати, мовляв, письменник неморальний або брутальний. Ось чому до загальних естетичних канонів уводять так часто „поправний" чи „розясняльний" естетичний принцип про „добрий смак", про те, що мистецтво мусить очищувати сировий реальний матеріял із нечистих елєментів, подавати його вже в „ідеальному" вигляді. Таким робом уже великі клясики попадають у суперечність із тими правилами клясичної доктрини, які формулують „малі клясики". Все те розумне, що пише Шапелєн, Боальо або Вольтер про розумні правила творчости, не погоджується з великими творами. Мольєр у своєму „Дон Жуані" чхає на всесильний принцип

„трьох одностей" і — залишається „клясиком". Клясична теорія домагається від траґедії простого сюжету. Та чи можна назвати таким сюжетом неймовірну історію Расінової „Іфіґенії", або „Андромаки", „Британіка" та „Мітридата"?

Безсумнівний вплив фільософії Декарта на теорію клясицизму прийшов не безпосередньо, а щойно тоді, коли цю фільософію могли без труднощів розуміти. Не доба Боальо та Расіна, а дальше покоління — Фонтенелів та Байлів (Bayle) і ввесь XVIII. вік шукали доріг, як поєднати розум із природою.

Та зважте: вже в тому самому XVIII. віці зароджується нова ідея єднання з природою — ідея Русса, наскрізь романтична. Який хаос! Той самий розум, вихований на клясичних зразках, каже собі, що коли література має висловлювати те, що природне, то треба б передовсім дати волю тому, що рветься природно, бо безпосередньо з душі людини. Коли ж самими розумовими арґументами не можна виправдати тої безпосередньої потреби творчости — то тим гірше для бідного розуму! Поруч розуму має людина уяву, і чи не уява є тим головним джерелом, з якого пливуть мистецькі твори?

Що залишається з безконечних суперечок на тему клясицизму та романтизму в нашій літературі? Їх нема. Вони неактуальні.

Дискусія на літературні теми не може випереджувати самої літератури. Доба нашого літературного відродження не має навіть часу устійнити свого становища ні до попередньої рідної доби, ні до то-

дішніх літературних течій інших народів. Те, що ми називаємо романтизмом, приходить до нас із різними західньо-европейськими випадковими подувами і впливами рідної народньої творчости. Одна з дуже характеристичних рис европейського романтизму — зворот до народньої поезії як символу наївного, безпосереднього, щирого почування, любов народнього побуту як барвистої екзотики — тратить на нашому ґрунті свій „романтичний" характер. Світ простолюддя, народньої пісні, казок, леґенд і вірувань, не є для наших поетів світом чарівних пригод, від якого уява дістає крила. Той самий сюжет, що несе уяву европейського романтика вітрилами від сірої буденщини, до обріїв далеких, нашому поетові нагадує найсірішу буденщину — той нарід, серед якого він живе й супроти якого він має буденні обовязки.

З хвилиною, коли романтична поезія ставить на місце розуму — на пєдестал уяву, вона дає перевагу всім субєктивним переживанням над тими, доцільність яких можна виправдати „обєктивно", себто розумово. Романтичний письменник підносить із великою силою творчу силу одиниці, яку протиставляє загалові, світ індивідуальної уяви — реальному світові, де живе маса пересічних людей. У нашій поезії навіть міт про Прометея дістає в Шевченковому „Кавказі" громадсько-політичну, неіндивідуалістичну ідею.

Що переходить до нас із европейського романтизму, крім слабеньких відгуків деяких літературних творів поодиноких письменників?

Поезія середньовіччя — нам байдужа, занадто вона далека й невідома; католицизм, екзотика, монархічно-католицька реакція, лірична містика — не мають у нас ґрунту, а тільки політична революційність, звязана з національними гаслами, нагадує деякі полумяні поетичні маніфести романтиків. Теоретична боротьба проти устійнених форм у літературних жанрах для нас незрозуміла, бо такі жанри мають у нас щойно повстати; Шекспір протиставлений клясичній та псевдоклясичній траґедії — в нас тільки велике привабливе імя, бо наш театр розвивається на зовсім інших, самобутних основах. Увесь XIX. вік, такий багатий на теоретичні спори на тему завдань літератури, був для нас віком початкової школи, де на проблеми зарано, і творів, як прикладів для дискусії, замало. Коли Драгоманов уперше поставив питання про мету нової літератури і вказав, *що* наші письменники могли б для неї зробити реально, відповідно до вимог часу, то й тоді не найшов він серед письменників співрозмовців, або хочби великих противників, які боронили б іншого літературного ідеалу.

III

Питання романтизму може стати в нас гостро актуальне, як стало воно актуальне тепер у Франції, де стверджують неодну ознаку літературних хвилювань, що нагадують молодечу бурхливість зперед сто років. У нас актуальніше воно тому, що аж від

великої революції почалась у нашій критиці виміна думок, що таке: нові літературні форми? — фахово, з порівняльним матеріялом із чужих літератур. Треба було повного століття — і така відстань часу зовсім нормальна — щоб дійшли до нас ті духові потреби, які проявились у літературах із старою спадщиною, у народів виховуваних від середньої школи до університету на клясичних зразках.

Здається, всім ясно, що коли в нас прикладають термін „клясик" до Котляревського, Вовчка, Шевченка чи навіть Мирного, то маємо на думці тільки письменників „зразкових", може і тих перших, від яких починається розвиток поодиноких жанрів. З таким самим правом зможемо говорити про клясика Коцюбинського або Стефаника, хоч уже перед „Мойсеєм" Франка матимемо сумнів, чи не хочемо тут натякнути на „клясичний" сюжет, або перед деякими драмами Лесі Українки, чи не маємо на думці зразків „псевдоклясичної" драми.

Іще більші труднощі виринають при понятті „романтизму". Людвіґа Тіка вважають за основника німецької романтичної школи. У половині XIX. віку тоді, як романтика вже щезла, він сказав: „Wenn man mich aufforderte, eine Definition des Romantischen zu geben, so würde ich das nicht vermögen. Ich weiss zwischen poetisch und romantisch überhaupt keinen Unterschied zu machen". Відповідь ця дуже характеристична. Прихильники різних літературних напрямків завсіди вважали свій ідеал мистецтва за єдиний, що заступає „правдиве" мистецтво. Романтики відчували дуже гостро потребу підвищити поняття „по-

езії" особистим тоном, чи теж звязком із усіма таємницями життя. Такі дефініції, як: „особистий тон" або „життєві таємниці", є завсіди такі широкі, що в них можна помістити різноманітні твори різних епох; це й дає неодному критикові привід говорити про романтизм Гомера або всієї східньої поезії, то знову про романтизм усього модернізму. Один англійський критик шукаючи дефініції, пише: „Що таке романтизм? Зацікавлення й любов краси, — любов мальовничого та страхітливого, глибоко поперемішувана. Чуттєвий нахил до середньовіччя. Поворот до природи. Віднова нашого хисту відчувати чудо. Надія та кохання, що родяться із віри у величину людської природи. Христос був перший і найбільший із усіх Романтиків". Така дуже широка формула романтизму дає теж право французькому критикові Сеєрові дошукуватись романтиків у всіх добах поромантичної літератури; він приймає як основну характеристичну прикмету романтизму його „ірраціональні" елєменти, збунтовані проти розуму, розуму, що йде впарі з волею та дисципліною, і нараховує шість романтичних поколінь від 1760. року — дати появи головних творів Русса. У рівних відступах трицятьох років маємо роки 1760, 1790, 1820, 1850, 1880 і 1910, до яких належать такі твори — перша доба: Оссіян, „Вертер", Бернарден-де-Сен-Пєр „Розбійники" Шіллєра; друга: Шатобріян, Новаліс, Сенанкур, пані Де Сталь, Байрон; третя: великі французькі романтики, Гайне, Карляйль і Леопарді; четверта: Шопенгауер, Ваґнер, Фльобер, Бодлєр, Дюма-син, Раскін, Нюмен; пята:

Золя, Льоті, Баррес, Ібсен, Ніцше, Шов, Анунціо, Толстой; шоста: покоління післявоєнне — імена, досі ще не устійнені.

Французький критик не вживає тут романтизму у похвальному значінні, а аналізує його скрізь як недугу, недугу не французьку. Відомо, що в 1814 р. прийшли з Німеччини до Франції терміни „клясичний" і „романтизм" як назви ворожих напрямків. Та коли в „Енцикльопедії" Вольтера й Дідро — клясик це був автор, що добре думає, йде за розумом і подобається людям із „смаком" у Бомарше це вже був „педант". За романтизму, в різних його періодах, романтики були представниками раз „чужих", „загальних" суто клясичних ідей, то знову заступали національні, містичні, еґотичні.

Величезна кількість напрямків, шкіл і гуртів, що повстала в літературі від кінця минулого віку, виправдала думку деяких критиків, щоб відкинути занадто частий і припадковий поділ самих письменників, які виступають творцями „нового напрямку", і щоб вернутись до давнього простого поділу на клясиків і романтиків. Грек Жан Мореас, що вів у паризьких каварнях життя романтичного богеміста, пишучи клясичні „Станси", на смертному ложі із призирливим жестом сказав, що поділ на клясиків і романтиків — нісенітниця. Поет часто не бачить межі, де кінчаються елементи одного напрямку, й де починаються засновки другого, коли занадто багато завдячує попереднім, а не може теоретично

зясувати свого бажання перемогти в собі чужі впливи.

Поділ на два головні напрямки: „клясицизм" і „романтизм" улекшував би критикам і письменникам порозуміння таксамо, як надавав „клясичної" ясности завсіди „романтичній" виборчій боротьбі в Анґлії, де існував поділ тільки на дві головні партії „консерватистів" і „лібералів" чи навіть на три в останній добі. Велика кількість літературних напрямків не завсіди є ознакою оживленої творчої праці. Це може теж бути доказ безладдя та теоретичного безсилля, наче в тих бідних народів, що розбиваються на щораз більше ідеольоґічних партій, ґруп і гуртків, не вміючи якслід зясувати собі мети та метод суспільної праці.

Романтики надали вперше головну вагу лірици; „я" одиниці, що виступило на перший плян і стало призмою, де відбивається ввесь світ, стало тим основним тоном, що протиставився цілій добі, наскрізь епічній. У такому розумінні можемо легко й тепер говорити про клясичний характер твору, коли він написаний у спокійній, епічній формі, і про романтичний, де переважає ліричний настрій, де особисті переживання автора перетворюють опис назверхнього світу, навіть характеристику та вчинки дієвих осіб особистим, сильно зазначеним темпераментом.

Клясик має очі звернені на світ реальних предметів (разом із іншими людьми) й вибирає з того світу порозсівані риси, щоб їх звести до одности, до рівних, виразних ліній; він наслідує

природу в її пересічности, загальности, оминає все, що відбігає від законів і норм; маючи перед очима загальний ідеал людини — він хоче змальовувати загальнолюдські риси. Романтик — наскрізь особистий, любить контрасти, суперечности, втечу від реального світу в країну химерної уяви й реальний світ із його примхами, несподіванками, усякими вийнятками і дивоглядами, із безглуздими поривами одиниці, що перемішує межі дійсности та фантазії. І хоч як давно звикли ми протиставляти ці два напрямки один одному, французький критик Рамон Фернандез завважує влучно, що „романтизм це проблєма проживку, клясицизм — проблєма напрямку"*). Поль Валєрі йде далі і кидає наче парадокс, кажучи, що „перед усяким клясицизмом мусів існувати раніше романтизм"**), себто що праця, де поет довіряє надхненню, де нема розмежованої дійсности та уяви, „я" і „не-я" — первісніша стадія, ніж та, де рефлєксія панує над формою і зводить розсіяні враження у виразно зарисовані лінії.

Коли хочемо характеризувати твір, як „тип", приналежний до якогось напрямку, справа характеристики ускладнюється завсіди там, де від чисто технічних, формальних справ переходимо у сферу ідей. Літературний напрямок, що для письменників,

---

*) „Le romantisme est un problème de ravitaillement, le classicisme est un problème de direction".

**) „Tout classicisme suppose un romantisme antérieur".

вихованих на довгому ряді творів, виринає у звязку з цілою низкою чисто технічних проблем, приносить часто із собою загальні гасла — не чисто літературні. Свобода одиниці, обнова духового життя, бунт проти заскорузлих форм сучасного суспільного ладу — як гасла, з яких черпають надхнення письменники — можуть мати у творі тільки подоб, кількс їх має індивідуальна свобода, суспільний лад і письменницький талант.

Нелегко критикові при оцінці творів оминути непорозуміння, коли вживає він терміну „клясичний" та „романтичний" у позитивному, чи неґативному значінні, або коли таке значіння звязує з ними читач. Назви напрямків, що були колись боєвими гаслами, ставали, як неодна інша назва в боротьбі суспільних ідей, самі для себе синонімом якогось ідеалу або чогось гідного погорди. Романтики зправила говорили про „клясика" як про нудного, пережитого автора, таксамо як реалісти говорили про романтика як про людину, що не вміє бачити життя і друкує смішні плоди своєї хорої уяви. Коли чуємо назву якогось напрямку, в нашій уяві виринає черга творів, уже нам відомих, і нас опохлює настрій, наче при увертюрі до твору, який маємо саме почути. Такий настрій може в однаковій мірі влегшити нам зрозуміння нового твору, як і обезсилити ввесь можливий його вплив. З думкою про деякі напрямки ми звязуємо спомини таксамо прихильні або симпатичні, як про деякі народи, партії або одиниці, які знаємо добре, поверховно або з якими майже не мали нагоди ближче познайомитись.

Найкраще було б говорити про напрямки в їх історичному значінні, у звязку з середовищем, де вони повставали й де розвивались. Тоді клясицизм і романтизм наберуть для нас дуже індивідуального обличчя, залежно від доби та народу, — скрізь різні. Від середньовіччя до XIX. віку тягнеться доба така багата на твори й на великих письменників, що ніякі впливи старовинної літератури не зможуть розяснити творів, звязаних із ідеями своєї доби, ідеями сильнішими, ніж найкращі зразки клясиків. Коли стаємо перед творами нашого XIX. віку, то нелегко провести серед них межу, що закінчує романтичну добу. Знаємо, що ця доба тягнеться в Англії та Німеччині від 1800—40 рр., у Франції, Італії та Еспанії до 1850 р., і що після 1850 р. приходить переможний реалізм, не дозволяючи на відступ на давніші позиції. Чуючи про найбільшого представника нашого романтизму А. Метлинського — не уявляємо собі ніодної риси, характеристичної для романтизму европейського; етноґрафічна обстанова, запозичена з нашої бувальщини, таксамо мало індивідуалізує цю поезію, як сентиментально-плаксивий її тон.

Дуже характеристична риса романтизму, що дозволяє деяким критикам говорити про романтизм у сучасних письменників: індивідуальне „я" протиставлене світові, суспільности, середовищу — для наших поетів зовсім нехарактеристична. Вони сумують від самотности, часом линуть на крилах уяви в рідну давнину, і всі їх душевні болі мають точно означену суспільну причину — народнє ли-

холіття. Щойно на порозі XX. віку появляються в нас поодинокі романтичні тони, такі, як мелянхолія, звязана з метафізичною тугою, індивідуалізм протиставлений суспільній доцільности, шукання екзотичних сюжетів, бунт почування проти занадто реально формулованих ідеалів. А все ж треба зазначити, що найбільша зміна приходить у нас у царині поетичної форми. Тоді, як зразки російської поезії мають величезний вплив на віршобудову, все те, що звязане із революційними поглядами на завдання письменства, не може проявити себе в літературних творах ані у критиці, бо приходить нова доба, що залеречує права індивідуальности, доба нових суспільних течій, які тягнуть на своїй поверхні всю літературу, наче порозкидані колоди серед повені.

IV

У XIX. віці нашої літератури маємо твори з деякими дуже своєрідними — не загально европейськими — рисами романтизму й реалізму. Нема причини ділити ввесь цей вік на дві половини, хочби тому, що замало в ньому письменників і творів, далі: що перехід від одної половини до другої не позначується рішучою зміною літературних форм та ідей. Твори нашої романтичної доби мають своїх попередників у різних періодах передромантичної европейської доби. Коли від поезії переходимо до прози, тоді якстій виринає питання, яке може нам розяснити своєрідність умов української літерату-

ри, в якій „реалізм" так близько стояв при „романтизмі".

Якби мати особисті спомини чи признання наших письменників романтичної доби, то можна б мати безпосередні докази на те, що всі вони уявляли собі своє літературне завдання приблизно в таких словах: „служити правді, змальовуючи дійсність такою, як вона існує". Лірики майже не різнились тут від повістярів, тимто поезія наших другорядних поетів занадто часто нагадує непоетичну прозу.

Квітка, М. Вовчок, Куліш, Стороженко, Свидницький, Федькович, Конiський дають свої оповідання та повісти в добі французького реалізму, розвиток якого визначають деякі критики точно на час 1830 до 1868 р., від „Народніх сцен" Монніє до „Тереси Ракен" Золі. Коли слухаєш загальні формули про завдання того нового напрямку, то находиш там такі, як найбільше поширену „щирість у мистецтві", під якою могли б підписатись найбільші вороги реалізму — романтики, що теж ішли за гаслом щирости, даючи повну волю своїм призбираним почуванням. Французькі реалісти, що свідомо творять новий напрямок, щоб поглибити мистецькі засоби змальовування життя, ставляться з погордою до ліричної сповіді у творі й до всіх тих штудерних новинок форми, яких так радо дошукуються романтики.

Реалізм сягає одним коренем до клясичного ідеалу, пробує поєднати з життєвою правдою — красу, з гармонійною формою — раціональний пер-

вень, чи пак: розум, який єдиний може бути провідником у праці суспільного аналітика. Реалізм звязаний із новою формою повісти, і це відразу характеризує його як реакцію на той малюнок життя, в якому письменник міг переплутувати реальні предмети з усіма примхами своєї уяви. Романтик брав собі за героїв найбільше „вийняткові" особи й поміщував їх серед найбільше несподіваних пригод; реаліст хоче передати враження „дійсности" тим, що змальовуватиме зовсім сірих людей серед найзвичайніших обставин. Усі ті, що досі не зазнали чести, щоб називатись „героями", стануть ними автоматично: — члени найнижчої суспільної верстви. Та так розуміють своє завдання тільки другорядні реалісти — популяризатори нового напрямку, що лякаються до своїх „знимок із життя" додати хочби промінчик фантазії: Монніє, Мюрже, Шамфлєрі та інші. Вже у Фльобера метода праці дає твори такого іншого подиху, як „Спокуса св. Антонія" перед якими критики нераз ставили собі питання, чи не служив він більше ідеалові „мистецтва для мистецтва", байдужий до актуальности тем і до тих усіх висновків, які можуть читачі зробити під враженням його творів з погляду громадських і моральних ідеалів. Коли ми тепер уважаємо за великих реалістів і Бальзака, і Стендаля, і Меріме, і Барбей Д'Оревілі, то ніодна з офіціяльних формул, яка зясовує завдання „реалізму", не заваджає нам ствердити, що в тих письменників саме багата творча уява та глибоке внутрішнє життя заважили найбільше на тому, що

„реальність" значила — якнайближчі взаємини їх твору з життям.

Реалізм не хоче ідеалізувати життя, не хоче зображувати дійсности кращою, ніж вона виглядає, кажучи забувати нам про свої почування; передати з дійсности основні, характеристичні прикмети, нехай між її відтвореним образом і читачем не буде посередника — ось метода реалістів. Та хутко, коли реалізм переходить у натуралізм, письменник уважає за свій перший обовязок звертати увагу на погані сторінки життя, знехтовані досі літературою, що їх прикрашувала. Прикметник „натуралістичний" дістає в літературі новий відтінок, відмінний від фільософічного іменника „натураліст". „Натуралісти" були спершу фільософи, які спирались на наукові методи, віруючи, що завдяки ним можна бачити дійсність без особистих ілюзій. Це становище перебрали ті письменники, які у свому малюнку добирали якнайчорніших колірів у обороні „життєвої правди". Таким робом „натуралістом" для одних був письменник „обєктивний", для других однобічний, що бачив тільки гидоту.

Натуралізм, що позначується у другій половині XIX. віку, стає переможною течією щойно у 80-их роках. Терміну цього вживають часто в значінні реалізму, від якого він вийшов. Головні представники натуралізму — Ґонкури, Доде, Золя, Мопасан, Гюісманс, Ренар, Дюма-син додають, кожний зокрема і різними своїми творами, до загальних дефініцій цього напрямку риси, які не важко віднайти в напрямках, що зводили бій з натуралізмом. Май-

же кожний із них міг би сказати про себе словами Фльобера: „Живе в мені двоє різних людей — один, захоплений базіканиною, ліризмом, великими вірлиними помахами, усіма переливами гучномовної фрази та шпилями думки, — другий, що підкопується під правду і яко мога розпорпує її, залюбки підносить таксамо сильно дрібні факти, як і великі, хотів би дати вам відчути відтворювані предмети майже матеріяльно".

Такого розуміння реалізму чи натуралізму в нас не було ніколи, а те, що французи приносили із собою у підході до людини з фільософічного боку — її найсутніших щоденних потреб, не грало в наших письменників ніякої ролі.

Наші письменники стають реалістами під впливом тогочасної російської літератури, зовсім не зацікавившись технічними проблемами повісти. Коли в якійсь літературі появляється новий жанр, то часто треба цілого ряду письменників, щоб вони виробили його форму. Досі, наприклад, нема в українській літературі справжньої інтеліґентської повісти, ні драми; всі спроби можна вважати за невдалі через те, що інтеліґент не вміє ще ставити сам для себе проблєм.Квітка чи М. Вовчок давали щось зовсім „нове" нашою мовою, вся їх увага була зосереджена на те, щоб ввести вперше нових героїв на новому тлі. Їх особисте відношення до цих героїв не було становищем реалістів - експериментаторів, холодних аналітиків, які зображують цікаві, недоглянені досі порухи людської душі; їх єднала з дієвими особами повістей тепла симпатія та суспільний

ідеал, що надавав повістям головний зміст. Коли ми тепер маємо враження, що ці наші першорядні реалісти, вірні життєвій правді та своєму вірному ідеалові, трохи нас нудять, то неважко найти психольоґічну причину цього явища: ці письменники хотіли зміцнити свій малюнок сентиментом, а сентимент вражає нас у творах кожної доби, коли автор не має сили стримати свого почування так, щоб воно промовило з нас саме підо впливом самої змальованої картини.

Справа не в тому, чи ми прихильники сильних, безпосередніх почувань у літературі. Кожний літературний жанр, кожний твір сам для себе приносить разом із своїм матеріялом власну „фільософію", що розяснює доцільність ужитих у ньому засобів. Коли повістяр хоче зворушувати нас словами і вчинками своїх героїв, він мусить достроїти до них свої почування так, щоб не треба було йому скріплювати їх власним сентиментом, завсіди спізненим, занудливим. Реалісти вміли замовкати навіть тоді, коли давали голос мертвим предметам, переконані, що добре відтворений мертвий предмет може краще промовити, ніж романтичний красномовець. Що вже й казати про суспільні болячки та дивогляди які сами від себе кричали?!

Про натуралізм заговорили в нас зовсім випадково з приводу творів XX. віку. Може деякі сторінки автора „Повії" ще найкраще підходили б як приклад цього напрямку. А проте ані Мирний, ані Франко, що без сумніву зазнав впливу Золі, не вміли відтворювати з мистецькою насолодою осоружних

і різких сторінок життя, так щоб можна було прирівнювати їх із характеристичною методою французьких натуралістів. Зате та загальна ідея, якої боронив Золя в „Експериментальному романі", щоб черга фактів виведених письменником у творі відповідала своєю невідхильною льоґікою дотермінізмові дійсних явищ — була ближча всім нашим реалістам, ніж метода праці французьких реалістів. Натуралістичні твори втратили здебільша свою силу тому, що буцім-то науковий принцип, яким хотіли автори користуватись, перемінював дійсний образ життя в тенденцію. Наші письменники не покликувались на Ківіє, могли не читати Кльод Бернара, і не слухати Тена, але поклавши собі за обовязок давати зразки соціяльного лиха, йшли невідхильно до тези, що так часто вироджується у тенденцію. І у французькій літературі ті, що за порадою Ґонкурів збирали тільки документи життя, наче історик, коли хоче відтворити з них образ якоїсь епохи — жили довше, ніж ті, що хотіли охопити життя одною загальною ідеєю.

V

Велика кількість напрямків, яка появляється в нас від великої революції, це здебільша назви або програми, поза якими немає навіть десятка авторів. Появились вони таксамо, як усякі революційні уряди та маніфести, в добі повної анархії, й мало хто пробував зясовувати їх провідні ідеї. Коли який

літературний напрямок родиться підо впливом творів могутньої індивідуальности тому, що зявляється гурт учнів і звеличників — то він може мати якнайхимерніші молодечі ідеї і втриматись, виправдавши себе творами. Коли який гурт молодих письменників протиставляє признаним літературним зразкам своїми творами або хочби добрими теоретичними статтями нові погляди на мистецькі засоби — літературний напрямок виправдує свою доцільність. Та що зробити з назвами, для яких нема навіть прикладів, щоб могти повести дискусію?

Одного дня ми почули про модернізм, декадентизм, імпресіонізм, символізм, футуризм, неоклясицизм... і з однаковим правом можна додати до них іще десять „ізмів" таких, як динамізм та волюнтаризм. Коли одним цим назвам відповідають напрямки, відомі з европейських літератур, більшменше точно означені, ми подибуємо в нас часто такі дефініції, як „пролєтарський поет" або „націоналіст", що можуть містити в собі якенебудь інше поняття, звязане з поетичною формою символізму, неоклясицизму або футуризму.

Про символізм ми почули пізно після війни, зате його заступала загальна передвоєнна назва „модернізму". Саме цього року 18. вересня минає 50 років від першого маніфесту французьких символістів. Була це нова реакція — проти останнього всесильного напрямку реалізму. Поезія проголосила війну прозі — занадто прозаїчній поезії: занадто раціональній, земній та ясній. Напрямок виходив не від гурта, а від поодиноких письменників, дарма

що імен було багато. Обеднувала їх назва „Парнасу", що довго заступала „школу". Із дванацятьох поетів шість залишилось великими іменами: Лєконт де Ліль, Сюллі-Прюдом, Віліє де Ліль-Адам, Гередія, Верлєн і Малярме, і ці шість пішли незабаром різними дорогами. Офіціяльними батьками символізму стають Віліє де Ліль-Адам, Верлєн і Малярме.

Пригадаймо, що майже поруч „символістів" залишався термін „парнасців", — що „символістів" називали теж „декадентами" і що вважали їх за одну вітку великого дерева „імпресіонізму"! Офіціяльним виступам відповідають точні дати, але впливи йдуть продувами понад ними. Мистець „Парнасу" Гередія видає свій зразковий твір „Трофеї" щойно 1893 р., а 12 років перед появою маніфесту „Парнасців", у 1874 р. закінчує свою карієру поета той, що на ввесь символізм мав найбільший вплив — Рембо. Від Рембо йде течія, що охоплює свою „нову" поезію — бажання протиставити занадто закамянілій строфі музичну переливність, розсудливому красномовству — притьмареність, свідомости — підсвідомість, неособистим предметам — особисті химерні настрої, виразним думкам — невиразні натяки.

Брюнетієр і Валєрі — два найбільші контрасти — погоджуються з неодним критиком, що найсутніша риса символізму ввести до поезії — музику. Романтики були передовсім малярі, любили предмети, барви, лінії, символісти — хотять піддавати настрої. Тільки в цій паралєлі зрозуміла роля Бодлєра, назверх майже клясика, Верлєна та Ма-

лярме. Таким робом символісти вже протиставили холодним, занадто ясним різьбярам-парнасцям зовсім новий елемент — „таємничо-незясованого".

Яке значіння могло мати в нас гасло повороту до музики? Вже наша народня поезія була завсіди занадто розспівана, — сутінкової неясности, що так вабила символістів, не бракувало їй ніколи. Наш символізм не мав теж нічого спільного з теорією Шопенгауера та Гартмана, які вказували на ролю „підсвідомости". Він прийшов до нас із російської поезії і приніс без теорій те, що в поезії було завсіди новиною: нові метафори. Символізм поширив романтичну метафору, відкидав вимогу вказувати на звязок між двома предметами, які поет прирівнював у своїй уяві; ці предмети могли не стояти у взаєминах причини й наслідку — досить, коли їх звязував настрій поета та якийсь далекий метафізичний міст, що його мусіла відтворити собі сама уява читача. З такою думкою Малярме свідомо перетворював усі природні сполуки — реальних предметів і духових станів на „надлюдську" мову, доступну тільки для втаємничених. І кілько було символістів, кожний мав власну дефініцію, як саме він творить, зриваючи з надто простою віршобудовою і звичайним „непоетичним" поглядом на світ.

Неоклясицизм не є ні новою віткою символізму, ні його протилежністю. Різьблена строфа, якій поклонявся Ґотіє, це ідеал не тільки Бодлєра та Малярме, але й найзавзятіших російських символістів, що хотіли „науково" устійнювати закони віршобудови.

Чи треба аж доказувати, що наш футуризм не мав нічого спільного з італійським, що прийшов він як анархічне гасло розбити поетичну форму так, щоб поезія могла стати вічевою імпровізацією? У нас розуміють і досі „футуризм", як усякі відміни „дадаїзму", що поетові дозволяє нанизувати свобідно образи та слова, залишаючи їх звязок свобідній інтерпретації читача. Футуризм — нова форма романтизму, коли він кладе головну вагу на безпосередній вислів особистих почувань; має він теж із романтизмом спільне бажання поривати масу, використовуючи всі ірраціональні спонуки. Якби можна ствердити, що символізм прийшов у нас після романтики, після символізму прийшла нова романтична поезія в таких формах, як: футуризм, далі неоклясицизм (чи точніше: клясицизм, бо досі в нас його не було), тоді ми могли б визначити в еволюції наших літературних напрямків зовсім рівну чергу припливу та відпливу — клясичних і романтичних хвиль.

А проте занадто коротка доба — трицять років — від першої появи впливів „модернізму" в нашій літературі, ще й посередині із двома соціяльними революціями, не дозволила розвитись у нас напрямкам, в европейському розумінні — ні теоретично, ні практично.

VI

Нема причини боронити письменникам характеризувати себе на підставі зовсім різних принципів, як воно буває інколи при виборах, коли, поруч теоретичної політичної програми, стає нпр. ґрупа особистих приятелів під назвою „диких" або „безпартійного блоку". Та назви напрямків, які в літературах з тисячами письменників стають орієнтаційними стовпами, — у літературі небагатій на продукцію, де на один напрямок припадає десять томів, збільшують незрозуміння: яка суть й мета напрямку. Ніодну з літературних форм, притаєних у понятті „романтизму", „реалізму" та „натуралізму", наші письменники не довели до тої досконалости, щоб вона починала вироджуватись у манєру.

Кожний новий напрямок виступає в імені „життєвої правди" або „мистецької краси", і ці два поняття „життя" і „мистецтва" чергуються, немов би були двома бігунами тої самої вогненної творчої кулі. Точніше можна це пояснити так, що кожний літературний напрямок доходить до свого знесилення тому, що його продовжники беруть собі за зразок уже готові твори. Реакція проти нього приходить із гаслом зірвати із штучністю, себто книжками, і звернутись до „життя", себто „правди". Зайво пояснювати, що є ґеніяльні твори, які найшли джерело свого надхнення в чужих книжках, і що є зовсім пересічні, що їх автори не були залежні від великих творців, а користувалися тільки власною об-

сервацією, такою буденною, як опис подій неталановитого журналіста.

Назви шкіл та напрямків приходять здебільша під впливом книжок. Наша повоєнна поезія внесла їх найбільше. Заважили на ній найбільше російські поети й живі дискусії про техніку віршування в літературних гуртках Києва та Харкова. Революція допомогла „перемішати жанри" із справжньою романтичною химерністю.

Модернізмом звали у нас іще перед війною загально „модерну літературу", і протиставляли її побутовій і патріотичній; термін цей охоплював поезію та прозу, без ніяких натяків на технічні проблєми. Та часто його заступали призирливою назвою „декадентизму" без ніякого звязку із значінням, яке мала ця назва у французькій поезії.

І не в тому справа, щоб знати історичне значіння напрямків. Найцікавіше явище нашої літератури останніх трицятьох років у тому, що в ній не було змоги розяснити широко, по-академічному, одної основної різниці між поглядами західньо-европейських письменників на завдання мистецтва й нашими думками. Модернізм у різних своїх вітках відродив гасло „мистецтво для мистецтва". Воно означало: „Поете, плекай засоби свого таланту та вислову найближчі твоїй природі — замкненій від світу, передавай те, що ти відчуваєш і переживаєш, як умієш, не журись, чи твір твій потрібний загалові, серед якого ти живеш, чи зрозумілий для нього, — не пробуй ставати ні представником, ні виразником громадянства, бо його ідеї та ідеали належать

до зовсім іншої царини, а втілити ці ідеї у зразки мистецької краси, себто надихати їх індивідуальним теплом — незвичайно важко"...

У нас іще й досі беруть таке становище за поклик відмежувати літературу від життя, зробити з неї аристократичну цяцьку для вибранців. Політичні обставини склалися так, що навіть принципіяльні модерністи вже перед війною переходили на суспільні теми, чи тому, що їх особисте внутрішнє життя було занадто бідне, чи то на те, щоб доказати своє зрозуміння для громадських вимог літератури. Ясно, що принцип „мистецтво для мистецтва" може значити різне, і що можна без застережень виступати проти нього в такому, найгужчому його значінні, буцім-то письменник не потребує зовсім розуміти потреб своїх сучасників, не потребує цікавитись сучасними подіями й може творити тільки „для себе". Письменницька праця стала вже зовсім свідомою суспільною функцією, і письменник не може виправдуватись, що пише тільки „для себе", друкуючи свої книжки в тисячах примірників. Але саме тому, що він щораз свідоміше ставиться до своєї професії, він зрозумів теж неодну її таємницю і здає собі справу (або бодай хоче розуміти) з роду та меж свого таланту, ще із свого становища серед громадянства.

У письменництві мусить панувати той самий принцип, що у кожній іншій доцільно зорґанізованій ділянці праці: кожний мусить працювати відповідно до меж і засобів свого таланту, бо тільки тоді він може виконати свою роботу якнайкраще. Вар-

тість письменника оцінюємо не на підставі його бажань і намагань, а на підставі твору. Нема в письменстві ієрархії родів творчости: автор епопеї не мусить бути вищий від автора збірки лірики, і той хто торкається загальнолюдських проблєм, не стає вже тимсамим вартіснішим від того, хто описує свої чисто особисті траґедії. „Утрачений Рай" і „Месіяда" не стоять вище від „Чайльд Гарольда" або „Книжки пісень", Кулішевий „Магомет і Хадиза" не вище від його інтимної лірики.

Нема сумніву, що найвищий письменник — той, що вміє поєднати із новиною форми й почувань нові суспільні й фільософічні ідеї. Ще більше: тільки завдяки новим ідеям повстають твори, що залишаються придорожніми стовпами на шляху письменства. Великий письменник відчуває живіше, ніж усі інші члени громадянства хвилювання настроїв, що віщують нові переміни, він випереджує своїми творами неодну велику ідею, що мусить чекати, аж викристалізується у громадській боротьбі — боротьбі законів, кляс, партій, звичаїв, соціяльних пристрастей і моральних ідей. Ніхто не заперечить, що найсильніший вплив на громадянство мають письменники, які дають твори, надихані сучасними загальними ідеями: суспільними, моральними, реліґійними, і що таких письменників хотіли б ми мати якнайбільше.

Та чим вище завдання — тим вищі вимоги. Письменникові, як кожному з нас, найлегше проявити свою духову порожнечу в тій царині, де він

найслабший, і де хотів би заблиснути своїм знанням і талантом. Із суспільними, політичними та моральними проблємами своєї доби змагаються великі діячі, соціольоґи, фільософи. Як уявити собі, що такі проблєми може схопити людина, коли вона неознайомлена з ними основно, коли не бачить усіх їх нюансів і взаємин із різними площинами життя, що перехрещуються, наче ті лінії складної теореми? Чим ширшу ідею письменник схоче передати у своєму творі, тим ставить ширші вимоги до цього твору. Коли ж ідею розуміти як таку загальну думку, що її вистачає на ґазетну статтю, тоді й вік твору рівний однодневці-ефемириді.

Історія всесвітнього письменства дає нам безліч прикладів, як великі таланти занепадали, навіть осмішували себе, коли переходили межі своєї інтеліґенції. Гасло „мистецтво для мистецтва", що зявляється вряди-годи серед письменників це тільки один із передостережливих окликів, щоб не покидати світу, де вони панують неподільно, без остраху втратити владу. Інтелєкт не є тим орґаном, якому письменник завдячує свою творчість; він може бути могутній, як могутній розум Джонсона, Вольтера, Ґете, Толстого, Шова, але не має сили перетворювати кожну добре передуману ідею в мистецький твір. Там, де інстинкт, чи пак інтуїція не вміє підповісти талантові ніжно „Verweile doch, du bist so schön" щоб зупинитись тільки на самій красі дотляненого враження — там найрозумніша людина неминуче напише пренудну „Генріяду", попсує претарну по-

вість „Воскресеніе" або зробить із сцени, як на старість Шов проповідну трибуну.

Не можна домагатись від уродженого лірика, щоб він писав реалістичні оповідання, ані від доброго реалістичного оповідача, щоб пробував своїх сил у поезії. Траґедія нашої дотеперішньої літератури в тому, що громадсько-політичні умови виробили серед громадянства погляд, буцім-то письменник мусить робити пером те саме, що кожний із них, коли приходить на збори або пише статтю: пригадувати громадянству його національні та громадські обовязки. Те, чого раз на сто років довершив Шевченко — пробують повторяти десятки письменників, даремне силкуючись поєднати поетичний порив із ідеями, для яких вони не мають звідки позичити всіх колірів веселки. На це є тільки таке пояснення, що ці коліри можуть гармонійно зливатись і переливатись тільки у водограю уяви.

Можемо погодитись, що ідея у творі — це сонце — найсильніше джерело його життя, без якого той твір завмер би. Та рідко коли який письменник може дивитися просто на сонце, коли воно стоїть найвище. Недурно від віків змальовуємо красу сходів і заходів сонця і вони виходять у творі кращі, ніж велика вогниста куля, завішена над головою, для всіх однаково гаряча та осліплива.

І

Довгі роки ми не знали навіть його справжнього прізвища; закривали його книжки й не дуже цікавилися, хто він. „Панас Мирний" звучало, як ім'я мандрівного бандуриста. Після кількадесятьох сторінок залишав він у нашій уяві образ сивобородого діда, що оповідає про давнє лихоліття. Сильніше, ніж інші сучасники, продовжував він головний мотив Квітки, Вовчка та Шевченка: „Кругом неправда і неволя, народ замучений мовчить".

Цікавив нас і напереміну нудив той балакливий дідусь, що ніколи не знав молодости. Чому ж, позіхаючи, не відкидали ми його книжок, чому верталися до них наново тоді, як інші перечитані не мали для нас такої звабливої сили?

Особа Мирного щезала поза змальовуваними ним картинами; ми забували, що читаємо автора, який сам мусить щось переживати; це була одна із сторінок історії поневоленого народу, історії зближеної більше до сліпої долі, ніж до ходу подій, у яких беруть участь, і про які рішають люди своїми намірами й постановами.

Коли ми вже знали, хто він — ми уявляли собі нахиленого над урядовими паперами бюрократа, що нишком, наче член таємної орґанізації, стежить за тим, що діється довкола. І цей образ не був вірний. Мирний поділив своє життя на дві половини, систематично, як воно й личить совісному державному урядовцеві, і його літературна праця нишком дозволяла йому миритися з офіціяльною, нестерпно нудною, часто осоружною роботою. Був час, коли він записував на берегах рахункових книг, чи чорнетках звітів і доручень свої враження, що мали бути матеріялом для задуманих книжок. Це була та „підземельна" революційна праця, до якої він підготовлявся в бюрократичному російському середовищі, якої ніхто й не підозрівав у совісного, солідного, довіреного урядовця. Довгими роками йшов він щораз вище в авансах, і російська поліція, що вміла довгими роками шукати революціонерів, перекручувала іще в 1915 р. його прізвище у своїх таємних стежних листах, поміщуючи його поміж кільканацятьма галицькими соціялістичними діячами, то як Рудчана, то як Ручана, не підозріваючи за псевдонімом „Мирний" мирного „действительного статского советника".

Із юнацького щоденника Мирного бачимо, як у нього прокидалась національна свідомість і літературний хист. Він був скритий, зосереджений, задуманий, з великим нахилом до аналізи, не без того розливного патріотичного сентименту, що був такою характеристичною рисою покоління українофілів, вихованого одним кінчиком душі на російській лі-

тературі, і другим — на народніх етноґрафічних матеріялах. Коли прирівняєте мову, яка проблискує в чисто російських листах його та його брата, до мови тодішнього покоління нашої галицької інтеліґенції, то відразу зрозумієте різницю: в Галичині земляки, явно й гордо признаючись до своєї національности, розмовляли бюрократичним жарґоном, наддніпрянські ж брати хоч самі дома вживали мови російської, черпали повними пригорщами із скарбниці народньої мови — ориґінальної, образової, поетичної, здатної до тих переливів і нюянсів стилю, які брали нас за серце від перших творів Мирного.

Коли переглядаєте спис офіціяльних дат, що зазначують бюрократичну карієру Мирного, будете мати найважніші моменти його життєпису. За тими датами ховалася несмілива вдача скромної людини, яка не мала навіть великої певности, чи те, що вона пише — видрукують, чи має воно яку літературну вартість. І Мирний не дуже дивувався, тільки у глибині душі відчував болючу вразу, що рукописи його творів по галицьких редакціях перетримували десятки років із характеристичною для галицького „шлендріяну" байдужістю до літератури, яка для галичан була тільки дочіпкою до „громадської роботи".

Підготовлявся Мирний до кожного твору з довгою застановою, призбирував матеріял як до якої наукової праці. Ця підготова була одним із найкращих впливів, що йшли від европейських повістярів-реалістів; коли повістяр уважав за найвищу свою вимогу відтворювати дійсне життя в його складних

проявах і конфліктах, він не міг довіряти самій своїй уяві, ні хвилинам надхнення. Мирний, приступаючи до повісти, перший у нас хоче дати їй широкі та глибокі фундаменти, наче під високий міський дім; для скромних побутових нарисів, наче для звичайних сільських хат, досить було кількох каменів на рівній землі.

Він здає собі справу з труднощів своєї праці й користується дуже совісно радами свого старшого брата, що стає його співробітником. Уперше в нашій літературі виринає питання про широко підмальоване тло повісти та його композицію. Виринає воно головно з думкою, що повість, яка має давати образ злиднів і кривди, повинна яко мога виразно зазначувати ці моменти, піддавати їх читачеві так, щоб він сприймав їх як життєву правду.

Пригадаймо, що Мирний не мав справжньої вищої освіти, і що середню він проскочив теж над канцелярськими паперами. Такої освіти не конче потребують великі письменники, але тільки тоді, коли вони мають іскру ґеніяльности. Лектури етнографічних матеріялів та російської літератури ледви чи могло бути досить для свідомого підходу до суспільних проблєм у мистецькому творі.

Мирний не мав за собою нічого більше, крім інстинкту дуже скромної, тихої людини, що не пробує вийти поза межі свого хисту. Те, що деякі його критики називають емфатично „соціольоґічною студією" середовища, зводилося до совісного підмальовування сюжету майже доморобними фарбами самоука. Для повістяра, що хоче провести соціяльну

аналізу обставин, освітлити широку картину конфліктів — цього трохи замало, хоча як широко та голосно вмів би він повторяти: „Обертаю людські очі на страшні картини нужди та горя, буджу жаль у серці...” Око віддавало кращі послуги письменникові, ніж свідоме думання.

Ми не знаємо докладно нічого про те, чи Мирний пережив яку особисту траґедію або порив, такі, що серед провінціяльної буденщини могли були дати йому сюжет, який він міг би надихати власними досвідами. Зате знаємо, що ще замолоду вибраний сюжет про дівчину-зведеницю (уже тоді банальний у нашій літературі) носив він у собі десятки років і вертався до нього кілька разів, неначе б не мав ніякого іншого.

Як письменник і як людина, не мав власних сильних переживань: великі пориви юнацьких бунтарських літ не виринали в його уяві навіть як крила, пробиті ворожою кулею. Він жив тільки громадським обовязком.

II

Уперше при Мирнім можна в нас поставити питання про те, чи повість це оповідання більших розмірів, і чи добрий новеліст може, поширюючи свій сюжет, дати таку саму добру повість. Квітка дав нам тільки більші оповідання. Крім Свидницького — єдиний Мирний пробував дати ширшу епічну картину. Та він, як багато після нього — хто зна, чи й не більшість наших повістярів —

прибільшував ролю „ідеї" у значінні загальної думки, а недоцінював „сюжету", як психольоґічного клубка, на який намотується нитка особистих переживань автора.

Розмежування ідеї твору від його сюжету грає велику ролю в уяві повістяра, що починає писати повість, свідомий, чого хоче й якими засобами йде до цього. Великі повістярі часто не мають готової ідеї, коли сідають до праці над повістю; зате вони мають сюжет — якийсь клаптик людського життя бачений, передуманий і пережитий, який хотять відтворити з такою внутрішньою потребою, немов би опис цієї низки подій і конфліктів мав їм заступити саму функцію безпосередньої участи в житті. Достоєвський, Дікенс, Бальзак або Гарді звязані зі своїми наміреними героями (ще не схопленими словом) так, немов би ці герої носили в собі заздру таємницю, яку вони, письменники, мають завдання вистежити як детективи.

Автор у такій ролі психольоґа не завсіди може знати заздалегідь, чим „скінчиться" гра подій, у якій кожний момент може вести до різних можливостей, непередбачених у самій схемі повісти, ні в найточніше наміченому пляні. „Закінчення", „розвязка", „висновки" — все це другорядні елєменти супроти самої основи твору; а основою є саме перехрещені нитки психольоґії живих постатей.

Повість у нашій літературі не дійшла ще до тієї стадії розвитку щоб доцільно було вказувати на чужинні архитвори. Архитвори не є зразками які можна наслідувати. Єдине доступне до насліду-

вання, це зверхня форма, яку можна собі засвоїти більш-менш таксамо як чужинні назверхні товариські форми. Все те, що з цієї форми переходить у поняття „композиції" і чого можна навчитись, виступає багато виразніше у творах талановитих (а не ґеніяльних!) письменників. Ґеній має змогу розсаджувати форму, тому, що його динамічна сила має чимало з динаміту.

Повість може бути одним довжезним монольоґом самотного серця, яке не хоче нічого знати про вигляд світа і про людську льоґіку. Повістяр може бути лише ліричним поетом і нічим більше, якщо його талант має силу захопити нас самими настроями впродовж кількасот сторінок. Але з хвилиною, коли повість оповідає нам якунебудь історію, до неї прикладаємо те саме домагання, що до кожної оповіданої анекдоти: коли оповідаєте анекдоту, не вважайте свого слухача дурником, якому треба розтовкмачити її притаєний дотеп; не оповідайте її так, щоб заки ви її скінчили, слухач уже знав усе те, що ви хочете йому сказати; не розтягайте того, що мусить бути ядерне, і не пропускайте характеристичних подробиць, без значіння яких передана історія стає незрозуміла.

Композиція повісти звязана безпосередньо із сюжетом. Вибраний раз сюжет накидає письменникові своєрідні домагання, немов середовище і обставини, серед яких живуть живі люди. Ми знайомимось із героями повісти, як із живими особами, з якими зустрілись у житті, зійшлись чи зблизились, і все те, що думаємо про їх учинки та думки

залежне від ступня знайомости з ними, сили зацікавлення їх життям і сили симпатії для їх переживань.

Повістяр ставить собі від перших сторінок повісти якусь мету, свідомо чи несвідомо. Ми оцінюємо його зусилля відповідно до засобів, якими він його здійснює. Цим можна пояснити не для всіх зрозумілий факт, що ми часто боронимо повісти дуже невисокого рівня, із скромними засобами ідей, стилю та композиції, а з нехіттю висловлюємося про твір із високими намаганнями, який не дає нічого з намірів, уявлених автором і сподіваних нами.

Повістяр мусить бути не тільки небуденним мистцем, але психольоґом і фільософом, коли хоче знятись понад величину своїх героїв, щезнути поза ними, не зрадити перед читачем свого становища до них. Коли ж ні, то після першої характеристики дієвих осіб ми починаємо відчувати, а навіть бачити: як близько він із ними споріднений, кілько з свого „я" позичив він їм, щоб їх оживити, з якої висоти він їх охрищує на героїв або їх осуджує. Автор у повісти мусить мати всі ті самі (якщо не більші) дані, що й кожний із нас у житті, коли боронить якихось поглядів, ідей, ідеалів — якоїсь реальної чи вимріяної дійсности. Коли він говорить про інших, тоді аналізує їх думки, вчинки, мрії, ідеали, — розяснює спонуки, вказує можливі перспективи чужого духового розвитку.

Чи треба казати, що герой не може бути вищий від автора, який подекуди наслідує Бога: в мертву глину вдихує душу, яка її оживлює й ро-

сить її людською істотою? Чи не ясне, що те знаряддя, яким користується письменник — слово — зясовує його індивідуальність, світогляд, усю низку його духових і матеріяльних (мовних) засобів багато ясніше та точніше, ніж усі риси тих постатей, які він хоче відтворити перед нашими очима? Тимто в останній аналізі оцінка повісти кінчиться завсіди відповіддю на питання: „Що він хотів нам сказати, чим духово збагатити, чому він вибрав саме такий сюжет і дійшов до такої ідеї при помочі такої форми?"

III

Томив нас Мирний, і коли ми не кидали його книжок, то головно тому, що читали ми його з олівцем у руках, як етноґрафічні матеріяли; за словами і зворотами пропадала нитка оповідання, яке завсіди ще було досить часу наздігнати. Чи не вперше в українських оповіданнях і повістях відчували ми пливкий ритм літературної прози, чи не вперше задумувалися над тим, що письменник може мати власний стиль і що у прозі може бути поезія.

„...Безкрає поле злегка піднімається вгору, тонучи ген-ген у жовто-прозорій блакиті неба, а ліс круто повернув на ліву руч. А то що таке бовваніє на тому зеленому морі марива? Наче журавлі собі, похитуючись тихо попід горою, за ними щось ясне то блисне то стихне... Он під тією деревиною, що мов копиця, зеленіє серед поля, здіймається димок сизий. „Косарі! Косарі!"...

„Вона йшла лугом, зеленою високою травою. Їй любо так іти по тому пелехатому килимі, трава чіпляється за ноги, перечіпає... Вона ще й досі змерзла. Чому ж не нагрітись? Нарошне запуска вона ногу в густішу траву і наче косою пополам розбиває. Злякані коники роєм знімаються зпід трави і стрибають на всі боки. Сюрчать, галасують мов дають звістку переднім товаришам, щоб береглися. Між ними метелики мов лепестки розкішних квіток, носяться, грають. Десь недалеко ударив перепел: „ховав! ховав!" роздалося між травою і стихло... Гарячий степовий вітрець подихнув і обдав польовими пахощами — зігрітою травою, чебрецем, материнкою... Що за розкіш, що за приволля серед степу! Стихають болі пекучі, німіє туга самотна, тиха радість голубить душу, думки не думки, а якісь легкі почуття забавляють серце. Не чутно голосу людського, не примітно клопоту гіркого, а життя так і гра кругом тебе, так і бє у свої страшенні забої. Чуєш, як воно проходить крізь тебе шелестом тихим трави, неугавним голосом коників, хававканням та підпадьомканням перепилиним... і все те якось любе та миле, привітне та рідне..."

Цей совісний реєстратор, що нанизує помітки до поміток, часто каже нам забувати про покладену перед собою мету: шукати причин соціяльного лиха й давати зворушливі приклади його неповинних жертв. Серед своєї праці він сам забуває про це, і саме тоді його оповідання та повісти дістають на мить свіжіший подув.

Ми ділимо з Мирним симпатію для його героїв — змарнованих сил, покривджених покидьків, на хвилину збунтованих у розпуці парій, що нехтують життям, бо не можуть уже нічого більше втратити серед злиднів. А проте чогось бракує його оповіданням і повістям, щось не дає стежити із справжнім зацікавленням за зображеними в них конфліктами. Бракує в них ще того самого, що всім нашим дотеперішнім соціяльним повістям: цікавих осіб, що пережили якусь небуденну подію, зустрілися з захопливими пристрастями, мріями або ідеалами. Тими особами могли бути ті самі звичайні, маленькі люди, яким животіння проминає серед сіренької сірини. Згадайте Дікенса, Фльобера, Тургенєва, Манна... Нам досить однієї усмішки легенько зшилених уст, одного прижмуреного ока автора, коли від них паде промінь на далеку перспективу. Саме цього далекого погляду Мирний немає. Нема у нього тону, що казав би нам шукати в ньому якоїсь непроявленої риси індивідуальности, що знялася понад своїм світом і залишає нам самим відчитувати його дійсний або уявний зміст.

Усі ті загальні міркування, влучні та переконливі, які мав Мирний про „лихо давнє та сьогочасне" тратили свою силу тільки від того, що вони надто часто залишалися загальними міркуваннями там, де повинні були виступати як живі люди та їх конфлікти.

Досить прирівняти „Хиба ревуть воли..." та „Повію" хоч би з найслабшими повістями сучасних Мирному російських письменників, щоб побачити

різницю. Навіть така повість à thèse як „Відродження" Толстого захоплює нас увесь час поодинокими етапами трагедії героїв, і „моральний висновок" приходить у ній на самому кінці механічно, як додана проповідь, про яку якстій забуваємо. У Мирного соціяльна теза вмішується в акцію, наче японський речитатив, що докидає від себе свої замітки з остраху, що глядачі не зрозуміють, у чому річ: з чого вона зродилась, і до чого прямує. Увесь великий талант Мирного йде на те, щоб підтримати нашу увагу повагою проблєми, високим тоном оповідання. Та чим є повага проблєми в літературному творі, *що* таке його „високий тон" супроти композиції, що єдина рішає про нудьгу та зацікавлення?

Смертельною хибою композиції наших соціяльних повістей є те, що наші автори хотять будувати основу твору на тезі, а не на призбираному психольоґічному матеріялі. Те, що Мирний може позичити із свого духового життя Чіпці або Христі, незвичайно бідне у порівнянні з тим, що він вкладає в повість із себе, коли мусить надихати їх ритмом власного серця та оживити власною думкою.

Пережити в собі тип бунтаря-анархіста, що доходить до мізантропії внаслідок ступневої еволюції свого світогляду, було для Мирного таксамо важко, як важко було відкрити якісь нові риси у психольоґії повії.

Прирівняйте якийнебудь тип повії з повістей Золі, Ґонкурів, Мопасана до того типу, що його вивів Мирний. У французів це людина з усіма характеристичними рисами своєї професії, із наскрізь

своєрідним підходом до життя, іншою мораллю, іншим „жестом". Мирний поправді змальовує недолю нещасливої зведеної дівчини, яка не знає нічого про фізіольоґічні потреби, не цікавиться зовсім психольоґією своїх найбільших ворогів і приятелів — представників другого полу; Мирний, що так гарно вміє аналізувати людську душу, говорить нам зовсім не про тип людини, який вибрав собі на предмет своїх дослідів. Вся історія „За водою", виведена з одного дрібного факту, розростається не до величини траґедії одиниці, як це буває в житті, а до соціяльної картини, що з таким фактом малощо має спільного. Те саме діється із змарнованим талантом та життєвою енерґією героя в повісти „Хиба ревуть..." Причини, поодинокі етапи занепаду, обставини — все ясне як на долоні, але сам тип — більш механічний вислід назверхніх сил, ніж людина із складною психольоґією. Мирний не мав у собі багато таких переживань, що міг би був їх позичити Чіпці. Там, де він у „Лихих людях" дивиться на світ, наче крізь мряку, і не вміє відрізнити дійсности від мрій, він глибший, цікавіший.

Пересунені перспективи самого психольоґічного підходу до письменницької праці рішили про те, що Мирний не створив типів, які жили б досі в нашій уяві. Їх не можна рівняти з типами повістей Турґенєва або хоча би Ґончарова, з типами, що виринають перед нами незалежно від того, в якій мірі можемо їх назвати характеристичним для своєї доби. Річ не в тому, що Мирний вибрав на своїх героїв людей, з якими ми, інтеліґенти, ще й XX. віку

мало маємо спільного. Фльобер зумисне підшукував на своїх героїв маленьких, нічим незамітних людців, майже манекіни, а проте зумів їх оживити так, що ми про них можемо розмовляти як про наших знайомих. А чи можна шукати індивідуальности в таких обмежених типах як Бувар і Пекюше або наївненькій провінціялці Боварі?

Дуже нерівно розкладені психольоґічні й формальні елєменти повістей Мирного не є якоюсь випадковою недостачею композиції, яку міг би був виправити його старший брат, якби він був професійним критиком. Мирний не вмів перетворити соціяльного тла повісти на ряд дієвих осіб, на якусь зіндивідуалізовану історію; коли він змальовував загальний соціяльний стан доби, в якій появився Чіпка, він не відчував уже потреби відтворювати цей історичний момент у живих образах, а попросту переходив до постаті свого героя як до прикладу, який досить задемонструвати. Його „реалізм" мало має спільного з теорією і практикою французьких реалістів тому, що герої його повістей не ставали для нього предметом досліду з незворушним поглядом психольоґа. Він скрізь розділює світла й тіні як громадський мораліст, уважаючи це завдання за найважніше. З погляду мистецької композиції можна б розтягнутість його повістей пояснити занадто довгою і занадто докладною працею над подробицями, які не мали сили пронизливих спостережень, як мають їх „документи життя" у такому розумінні, як відтворювали дійсність свідомі чи несвідомі реалісти.

МИХАЙЛО СТАРИЦЬКИЙ

І

Постать як у Тараса Бульби, або в того козака на картині Репіна, що ладен підкрутити вуса на радощах, що за чудовий епітет придумав він для листа до султана! Справжній запорожець — вдачею, темпераментом і свободолюбними ідеями. Те, що його дужа голова та енерґійний вислів обличчя мають у собі із предківської козацької спадщини, поєднане дивним дивом із нахилами інтеліґента, чулого на нові духові потреби.

Він — повен енерґії та завзяття, меткий, товариський, здатний до виснажливої праці й забави, запальний до нового діла і при всьому поважному підході до життя чуткий на гумор у різних його нюянсах. Коли треба — вміє взятись за діло сам і не лякається залишитись сам-один, то знову згуртувати людей, заохотити, підтримати своїм палом.

В історії нашої літератури має М. Старицький притемнене місце; згадують про його заслуги поета, перекладача та автора всяких пєс, але ті заслуги ані не розмежовані, ані не зведені водно для повної характеристики його таланту. Старицький брався

за все потрохи, відповідно до вимог важкого часу, і ще під кінець життя понаписував чимало повістей, що так і не дочекались появи друком. Доречі: його історичні повісти, призначені виключно для популярного вжитку — може й писані тільки для заробітку — мали одну дуже цінну прикмету, що відрізняє їх від подібних галицьких уже й сучасних спроб: — звичаї козаків, їх одяг, вдача, поодинокі історичні моменти відтворені таксамо живо, як їх бачив сам автор, що не шукав за цими подробицями по книжках, а знав їх як добрий знавець рідної історії.

Пєси Старицького, здебільша, побутові; їх нелегко було б відрізнити від пєс Карпенка Карого та Кропивницького, якби ми не знали автора. Ті, до яких критика ставилась з якнайбільшою увагою з огляду на їх суспільну тенденцію, чи так мовити ідеольоґічний підхід, утримались на сцені якнайкоротше, і читати їх теж тепер несила. Даремне Старицький пробує у „Не судилось" та в „Останній ночі" вводити особи з новими поглядами чи голосно говорити про соціяльне питання; — ці драматизовані діяльоґи не тримаються ані на нових думках, ані на цікавій дії. Кільканацять пєс Старицького, що ввійшли до репертуару наших мандрівних ґруп, зазнали долі популярних видовищ, в яких публика ніколи не шукала літературних прикмет. А проте коли з історичної перспективи порівняти з ними репертуар Карпенка Карого, треба признати, що М. Старицький краще знав сцену і вмів находити сюжети більше „драматичні", ніж його сучасники.

Чимало його п'єс має запозичений сюжет: „Чорноморці" від Кухаренка, „За двома зайцями" від Нечуя-Левицького, „Крути та не перекручуй" від Мирного, „Циганка Аза" від Крашевського, „Ой, не ходи Грицю" від В. Александрова. Ці перерібки довели були аж до славного процесу, в якому літературознавці мали прилюдно рішити, чи Старицький не прогрішився пляґіятом. Рішення, що Старицький обробив сюжет наново самостійно, дало право вважати напр. п'єсу „Ой, не ходи Грицю" бодай наполовину за річ Старицького, але не поставило більшости перероблених ним п'єс на той рівень, на який вони заслуговували з погляду еволюції засобів нашого театру.

Щодо самої ориґінальности сюжетів то відомо, що драматурґи різних епох брали їх живцем із чужих джерел. Сюжет новелі чи повісти перероблений на сцену давав майже завсіди новий твір; те, що повістяр передає описом, характеристикою осіб і лірикою, драматурґ мусить перетворити на дію; навіть діяльоґів не можна з повісти переносити на сцену тому, що суть драматичної акції в поступневій розвязці конфлікту, у взаєминах дієвих осіб, переданих відповідною їх появою на сцені, і тим діяльоґом, що заступає їх характеристику.

Старицький ішов за вірним інстинктом доброго знавця сцени, коли не силкувався сам придумувати тем для п'єси, а брав їх від інших, зосередивши свою працю на тому, що можна б назвати „драматичними пружинами". З цього погляду драма „Ой, не ходи Грицю" мала під його рукою успіх

не випадковий. Перед ним і після нього, починаючи від „славного" князя Шаховського, неодин пробував використати мотив цієї популярної народньої пісні і всі такі спроби кінчались примітивним видовищем. Те, що такої перерібки Старицького не зважувались у нас прирівнювати до „поважних" пєс (без співів, гопака і горілки), мало свою причину в невірному погляді на суть драматичного твору. У часі, як Старицький із Тобілевичем і Кропивницьким піклувались за новий репертуар для народнього театру, національні та соціяльні питання висувались на перший плян перед письменником-громадянином. Театр, що майже єдиний обдурював цензуру, ставав трибуною свободолюбних ідей, і драматурґ, що вмів ці ідеї вплести в діяльоґ або прикласти до особи своїх героїв, робив майже революційне діло. Українська публика, що приходила до театру, була дуже вражлива на такі соціяльні натяки, і письменника вважали за свого проводатора та пробудника. Ясно, що проповідувані із сцени погляди були для автора, неначе синтезою його пєси, її ціллю. Такий підхід до оцінки пєс був психольоґічно фальшивий. Навіть найкращого промовця ніхто не хоче слухати кілька разів, коли знаєш, що він повторятиме ту саму промову або відомі нам думки; зате ліричну поезію, що на перший погляд „не має в собі нічого крім гарних слів", можна слухати десятки разів і в інтерпретації кожного нового артиста вона може набрати нової приваби.

Усі пєси, побудовані на „нових соціяльних думках", належали в нас до тенденційних, себто

ідея не була в них вислідом драматичного вражіння, а хотіла це вражіння заступити. Крім цього ці нові соціяльні думки тратили свою притяжливу силу із хвилиною, коли громадянин чув їх скрізь: у товариських гутірках, на засіданнях і читав у публіцистичних статтях. Виринає питання: чи ті пєси із світової літератури, що не постарілись, мають якісь інші, вищі, більше загальнолюдські ідеї? І так, і ні; у них відосередна сила йде із зовсім іншого відношення автора до вибраного сюжету. Коли прирівняємо „Ой, не ходи Грицю" із пєсами буцім-то „ідеольоґічними", можемо зрозуміти у чому перевага навіть звичайної барвистої історії, що межує із популярною кримінальною драмою. Така собі звичайна людська тема заздрощів не спонукує тут автора до ніяких міркувань про кохання, вірність, зраду, ролю припадку в житті людини. Інтриґа, що стає причиною траґедії, хвилює нас тому, що хід дії може кожної хвилини повернутись в інший бік, для нас і для дієвих осіб несподіваний. Драматурґ виводить перед нами добре зарисовані постаті, завязує вузол інтриґи і наче б то залишав різні його кінчики в руках різних осіб: нехай тягнуть, як і куди хто може. Одна із рис притаманних усякій траґедії та, що в ній моральна сила одиниці, т. зв. зокільні сили обставин або сліпого припадку нерівномірно порозкладані, зовсім, як у житті. Спроба драматурґа зрівноважити ці сили — йде в тому напрямку, щоб показати нам психольоґію дієвих осіб підчас їх боротьби із власними вагання-ми, ворогами, ударами долі чи сліпим припадком.

У „Циганці Азі", з якої Старицький робить нашу „Кармен", теж уміє він розбудити траґічне вражіння цією грою нерівних, випадкових сил і пєса, хоч має, як „Гриць" неодну акцесорію сентиментального видовища, завдячує своє вражіння наскрізь людським сильним переживанням. У цих моментах рішає безпосередня біольоґічна сила Старицького, що вмів відчувати сильні пристрасти з усіма контрастами життя. Та ця сила не помагає йому розплутувати складні соціяльні питання, ані ставити їх як драматичну проблєму; для цього треба б було відрізнити проблєми від звичайних популярних думок під рукою, без глибини, без нюянсів, без тієї різногранности, що за кожним явищем життя бачить іншу людину і за кожною людиною інше розуміння житя. Там, де Старицький пробує дати драматичну історичну поему, він хапається за псевдоклясичний патос; його народні водевіллі (з горілкою, гопаком і сватанням) — цікавіші.

III

У поезії Старицький нерівний. Він має небагату уяву, як на поета, і важко йому найти нові теми, навіть нові порівняння.

Його інтимна лірика не має досить нових індивідуальних тонів і громадські теми зведені в нього до занадто загальних настроїв.

І те, що повторюється в наших поетів чи не досі, находимо вже у Старицького ліриці покладе-

не одне поруч одного: тут наскрізь декадентська особиста мелянхолія, там юнацький пал із вірою в національну перемогу. Особисті почування та образки природи немов би пробували перемогти незясований сум з приводу якоїсь-там дівчини, змінити відомий нам рідний краєвид, що настроює поета на занадто простий сентимент. Тут та там відчуваємо намагання найти новий підхід до цих тем. У Старицького помітний вплив европейської поезії. І коли поодинокі його речі не мають досить сили, щоб струснути нами, находимо в них якби натяк, в якому напрямку треба шукати нових поетичних вражінь. Його не задовольняє словник народньої мови, головно той, що вже ошліфований легкою народньою строфою, так і проситься, щоб брати з нього готові звороти. Старицький хоче наблизити свою поезію до інтеліґентської мови, що мусить бути ядерніша і більше абстрактна, ніж народня й мусить мати у свому запасі чимало нових слів, народній непотрібних, бо їм не відповідають у простолюдина відповідні загальні поняття. Старицький не вагається творити нових слів і зрікатися занадто легкої розспіваности в користь шерсткої, але зцементованої строфи.

Коли прирівнюємо оригінали Ґете, Байрона, Пушкіна, Лєрмонтова, Міцкевича із перекладами Старицького, то маємо спершу враження, буцім-то перекладач пробував занадто насильно вбгати у строфу занадто багато нових слів і зворотів; але це враження вертається повсякчас і при найкращих перекладах, коли маємо перед очима чужого

поета, якого ми звикли читати в оригіналі; ми забуваємо тоді, що і в цьому оригіналі є теж силасиленна таких слів і метафор, які ми з погляду пізнішого розвитку мови, віршобудови та естетики осудили б як невироблені, незугарні та штучні. Нема сумніву, що Некрасов і Сирокомля краще вдаються в перекладі Старицькому, ніж Гайне; наша народня мова багата на епітети та назви із сільського побуту, не все може у своїх вироблених зразках народньої поезії, передати нюянси переживань модерного інтеліґента, головно іронії та сарказму, у чому так любувався автор „Книти пісень".

Як перекладач „Гамлєта" має він окрему, велику заслугу. Вибір цього Шекспірового архитвору вказує і на літературний смак Старицького, і на ті широкі перспективи, які він хотів указати українському письменству. Вплив Шекспіра на драматичну техніку Старицького міг теж зробити своє; відчував автор перерібки „Гриця", що в пєсі головна річ — драматична інтриґа та типи. У перекладі „Гамлєта", що може стати у нас підставою для дальших сучасніших перекладів, находимо одну велику прикмету: Старицький старається передавати фразеольоґію — на що така багата анґлійська мова, — нашими оригінальними зворотами, і скрізь, де Шекспір черпає повними пригорщами з народньої мови, маємо і в перекладі Старицького враження її свіжости.

Цікаве те, що навіть при звичайних мотивах поезії Старицького, здебільша забуваємо за тему, заняті самим творивом, яким користується поет,

пробуючи відійти від народньої мельодії. Навіть там, де ця мельодія залишається, він порушує її словами витвореними за народнім зразком — часто і чисто-народніми, мало відомими — але з думкою про їх пластику. Енергійна постава до життя проявляється у Старицького не в покликах, що так часто звучать театральним патосом, легко доступним для красно- і гучномовців; Старицький пробує замінити занадто розливні дієслівні рими — іменниковими і любить іменники без тих закінчень, що вказують на їх звязок із дією без „-ення" „-ання" „-іння", з гострими обрисами, наче матеріяльні предмети. У нього першого з наших поетів находимо тенденцію творити короткі слова, що наче б утратили занадто довгий павиний хвіст, непридатний до бою; є тут: „згин", „спал" „хіть", „згад", „схов", „нуд", „храп", „вбір", „надих", „загар", „загуб", „причал", „розріст", „закут", „звага", „прорва", „спочин", з яких неодне взяте із народньої скарбниці, дістає зовсім нового значіння. Коли Старицький каже про „сховні думи", „спізнілу вечерю", „погорде чоло", „хвилявий серпанок", „хвилинну страту", „темрявий гай", „нудливу землю", „неомірну тугу", „загійне зілля" „мандрівну душу" або вживає форми „скриляти духа", „опросвітити дітей", „змутнити шкло" то йде він майже завсіди за духом нашої мови, що втікає від переважких дієприкметникових форм на „-учий" та „аючий"...

Старицький перший як поет створив власну лябораторію, де творив слова: з іменників — дієслова (мара — маріти, аркан — поарканути, струна —

наструнитися, дурман — дурманити, крила — скрилити), з іменників — прикметники: (погорда — погордий, мова — безмовий, трумно — трумний, друг — дружий, темрява — темрявий, чума — чумний), з дієслів — іменники та прислівники: (схилитися — схил, схилком), із прикметників — дієслова: брудний — бруднити, мутний — мутнитися, проворний — спроворити), з прикметників — іменники: (знадний — знада, придобний — придоба, безпорадний — безпорада, заласний — залассся, недбалий — недбалець, тяжкий — тяжа), з прислівників — прикметники: (заздро — заздрий, около — окольний), з дієслів — прикметники та іменники: (зважитися — зважний, згинути — згин, спалати — спал, пронизувати — прониззя, ринути — рин, припоясати — припояс), з дієслів — прислівники: (схилитися — схилком).

На літературній мові Старицького заважило чимало те, що він народився на Полтавщині, жив довго на Поділлі та ще довше у Києві і впливи народньої мови з цих земель він пробував поєднати у своїй праці. В його поезії замітне те, що він оминає дієслівних рим таких поширених у народній поезії і залюбки заступає їх іменниками; цей засіб може напів несвідомий, надає його поезії нераз енергійного тону навіть тоді, як сам мотив поеми буває сентиментальний. Не для самої ліценції поетіка а свідомо наголошує Старицький нераз слова не так, як нам видається правильно; ці його наголоси часто ближчі до наших сучасних поглядів, ніж до

його доби, коли на них дивились як на чудернацькі примхи.

Великий запас нових слів уведених Старицьким до поезії був для нього орґанічною потребою і відповідав дійсним вимогам розвитку рідної поезії. Вплив великих чужинних поетів заважив тут чимало і Старицький випередив змагання нашої новітньої поезії, щоб використовувати не тільки словник рідної мови, але і збагачувати його новотворами, без огляду на те, чи вони дивуватимуть читача.

Усі переклади Старицького це теж сміливі, справді самостійні спроби, щоб чужинні твори „українізувати" — перетворювати відповідно до духа нашої мови.

КАРПЕНКО КАРИЙ

I

Здорова, сильна людина, вдоволена життям, що вміє боротись із ним та брати з нього те, що тільки можна. Любить працювати від надміру фізичних сил, призбираних у здоровенному орґанізмі, любить лад, добре обдуману працю, але розуміє теж чужі великі пориви. Добросердий, повний спочутливости для чужої недолі, із щирим українським ґумором, із усіма звичками хлібороба, закоханого у праці на землі та у природі.

Актор? Ніхто не повірив би. Той своєрідний тип мандрівного актора, якого не знає, здається, ніодин край поза Україною: актор звязаний якнайтісніше з середовищем, для якого грає й серед якого хотів би залишитися якнайдовше, щоб жити його життям. Людина — практична, із здоровим розумом, з обсерваційним хистом спостерігача, вражливого на недостачі реального життя, працює над кожною пєсою з надумою, совісно, більше з рутиною театрального практика, ніж із уявою поета. Підходить до своїх тем із виробленою думкою палкого суспільного діяча, якого вражають передовсім суспільні болячки.

У цьому помагає йому подекуди гумор із сильним сатиричним нахилом; — усе ж це не той гумор, що сміхом розряджує надмір життєвої енергії, прискає іскрами дотепу, здіймається в небо, як той бальон, щоб із нього глянути на слабощі малих людей — це не гумор Сервантеса, Шекспіра, Мольєра, Гоголя, а свідоме висмівання суспільних хиб громадським діячем, який хоче вразити свого ворога в болюче місце. Коли К. Карий у гурті друзів жартував та оповідав анекдоти, в нього було багато більше того природного йому, справжнього гумору; коли виводив на сцені свої дієві особи — перед ним стояла раз-у-раз поважна провідна думка, якій він служив, і тоді його гумор поважнішав, сумнішав.

II

Карпенко Карий — людина практичного життя, і тоді, коли він на поліційній службі, і тоді, коли як драматург, постачає п'єси для рідного театру. Літературні впливи йдуть до нього не з книжок, а з театру, яким захоплюється змалку. Свої сюжети бере він безпосередньо із власного досвіду та з оповідань живих людей, маючи перед очима довгий ряд осіб, що їх доводилось йому зустрічати у своїх двох різних професіях.

Він свідомий недостач, що їх має наш чисто побутовий театр, і він хотів би його відсвіжити новими темами та типами. Але воно нелегко. „Безталанна", „Наймичка", „Батькова казка" — наче

передраматизовані оповідання з мотивами, в яких глядач аж надто добре знає і провідну думку й настрій. Автор „Бондарівни", „Лихої іскри", „Понад Дніпром" із великим зусиллям пробує погодити етнографізм із драматичною акцією, і не завсіди має перевагу над популярними водевілями, що переривають акцію в якійнебудь хвилині для барвистої картини танців і співів.

„Чумаки" — дуже добрі з погляду композиції залишають і досі враження природної побутової картини. Там, де Карпенко Карий пробує надолужити історичним матеріялом, як у „Саві Чалім" та „Гандзі", він дасть нераз вірну характеристику доби, одну-дві сильні драматичні сцени, але не дасть волі своїй уяві, щоб показати нам козаків у новому світлі. Драматичний вузол не полонює нас перипетіями героїв, тільки сям-там заблиснуть патетичні місця в монольоґах чи діяльоґах героїв.

Карпенко Карий перший у нас творить типи — свідомо, як добрий знавець театру, який хоче дати артистам цікаві ролі. Найкращі типи виходять у нього там, де він змальовує людей хапких на гріш, жадних багатства та почести й таких, що зупинились у житті напів дорозі, непевні, чи варт далі йти і чи життя взагалі має якийсь глузд. У цих випадках він надихує їх своїм гірким досвідом урядовця та громадянина, що надивився на визиск слабших, і письменника-артиста, що думає про особисте щастя.

Найкраще пєса виходить у Карпенка Карого тоді, коли він, як добрий практик, бере сюжет і роз-

роблює його технічно, залишаючи глядача в сумнівах, яку провідну думку автор веде почерез дію. Байдуже, чи побачивши на сцені глитая, ошуканця або чванькуватого багатія, ми занадто скоро зясовуємо своє відношення до дієвих осіб на сцені — „Мартин Боруля" цікавить нас найбільше там, де автор забув в його уста вкласти „сентенції" про свою долю і світ. У пєсах із надто виразно проведеною тенденцією дієві особи знебарвлені, вчинки їх змеханізовані. Зовсім так само, як дивлячись на різні типи „глитаїв абож павуків" Кропивницького і перед прикладами ганебного визиску на рідній землі у Карпенка Карого, ми повторяємо собі занадто просту думку: „Ось де наші вороги, ось куди може завести руїнницька господарка таких галапасів, що обсіли наше громадське життя". Тимчасом сила пєси не в таких загальних висновках, а у конфліктах, плетиво яких мусить охоплювати в однаковій мірі психольоґічну проблєму і всю будову сценічної дії із входами і виходами дієвих осіб.

Побутово-історичні пєси Карпенка Карого викликують у нас тільки поодинокими своїми сценами враження, що, мовляв, звичайна народня траґедія або оперета могла б дістати новий напрямок. У пєсах із громадською тенденцією на тему використовування слабших сильнішими, найкраще виходять ті типи, що дають артистові нагоду захопити глядача грою так, щоб він забув за спрощений підхід до драматичної акції. Без огляду на оригінальність Карпенка Карого в доборі типів, яких він брав із ґалєрії своїх знайомих, без огляду на ясно-

намічені ним теми — він занадто нагадує нам Островського, а не може позичити в нього того, чого ніодин драматург взяти від другого не може драматичного нерву.

III

Пєса це черга вчинків і слів, якими дієві особи реаґують на своє середовище — на вчинки і слова інших осіб, з якими чомусь на короткий чи довший час звязала їх доля. Взаємини драматичних осіб це якийсь момент із їх життя, здебільша вийняткова ситуація, що кидає світло на їх вдачу, спонукує до небуденних учинків. Навіть тоді, коли драматург показує нам своїх героїв такими, якими вони є „завсіди", він мусить вибирати хвилини якоїсь особливої їх реакції, хоч і природної, а не щоденної. Добра пєса це цікаві люди в цікавих ситуаціях, виведені перед нами так, щоб ми могли переживати їх конфлікт із психольоґічною натугою.

Карпенко Карий, повторяючи за Островським деякі теми, заповнює чисто побутовим елєментом прогалину двох найважніших елєментів свого репертуару: цікавих типів і цікавих конфліктів. Те, що він уміє вязати акцію рівно відміреними відступами входів і виходів дієвих осіб, можна назвати „технікою" у вузькому розумінні. З історії театру знаємо, що єдине, що виправдує в очах глядача зовсім несподівані зміни на сцені, це — внутрішня льоґіка виведеної дії — психольоґії героїв і умов, серед яких вони опинились.

Великі критики, сучасні Островському, не щадили йому докорів, навіть коли вишукували в його п'єсах ідеї близькі до тодішніх суспільних течій. Добролюбов найшов у його п'єсах і протест народньої сили проти беззаконности і висунені домагання людської пошани в імені „прав людини". Із погляду таких загальних ідей у добі п'єс Чехова, Островського признали перестарілим побутовим письменником, а тимчасом — він і досі найсильніша підстава російського „клясичного" репертуару.

Карпенко Карий міг би теж не сходити з нашої сцени як побутовий письменник, але він різниться від Островського одною основною рисою: він не такий психольоґ, не так зачіпає за людську душу. Здавалось би: Островський такий самий реаліст, як Карпенко Карий, і коли брати його п'єси за сюжетами, то неодну найдемо спільну з К. Карим. „Буря", „Бідна наречена", „Не у свої сані не сідай", „Дохідне місце", „Скажені гроші", „Важкі дні", „На сміливім становищі", „Безприданиця" — акція всіх цих п'єс кружляє довкола золотого тельця. Із пів сотні п'єс Островського, більша половина це представники купецтва, тієї нової буржуазії, що займала поволі місце соціяльно відсуваного дворянства. Головний рушій життя цієї кляси — жажда гроша; гріш родить гордощі, насолоду життя цих скоробагатьків, а при цьому стає причиною їх траґедій. Оця суспільна ідея захопила теж Карпенка Карого так, що він проводить її почерез сцену, наче нововідкриту правду. А те, що в Островського тримає всю акцію й залишає після п'єси враження життєвої

правди: стихійна, необчисленна сила дієвих осіб, в Карпенка Карого саме зведене до льоґічної розвязки, без динамічної напруги.

Нема в Карпенка Карого, як в Островського, зудару почувань і темпераментів усупереч усякій льоґіці. Хоч одяги на дієвих особах пєс Островського приналежні до якоїсь означеної доби та середовища, ці дієві особи живуть пристрастями та поривами, які вони беруть із безпосередньої жаги життя. Карпенко Карий занадто поміркований, щоб відчувати таку жагу. Коли в „Суєті" та „Житейському морі" він пробує передати траґедію, що близька його душі артиста, йому важко докомпонувати її, продовжуючи своє переживання уявою, і найсильнішим мотивом пєси залишається ліричне зідхання за втраченим чи мріяним щастям. Таким робом фільософія життя находить свій вислів у „техніці" — знесиленій, без драматичної пружини.

IV

Чи не треба б повторити таку очевидну річ, що успіхи Карпенка Карого та його заслуги у спробі заступити самі побутові картини психольоґічними темами? Коли з його 18 пєс, хоч пять може втриматись на сцені — кожна з них може дати артистам і режисерам нагоду добути з них те, про що мріяв автор, коли сам грав на сцені: щоб деякі створені ним типи видавались такими живими, як він їх знав і бачив у своїй уяві.

А проте всі недостачі великого зусилля Карпенка Карого та всі його успіхи звязані ще з нашим народнім театром, наскрізь своєрідним — дарма що за мало загальнолюдським. Наш народній театр задовольняє нашу уяву прикметами своєрідної поезії, яку можна вплітати для підтриму драматичної акції. Один із великих успіхів такого театру в тому, що він переплітає траґедію з комедією, навіть опереткою, наче створюючи оману, що в дійсному житті теж таксамо сльози йдуть поруч усмішок, похорони за танцями чи перед ними. Коли перейти подрібно ввесь репертуар цього театру, можна побачити, що в ньому є готові типи, наче в commedia dell'arte — наскрізь умовні, витворені не мистецькою уявою, а схемами народницького сентименталізму. Ми відходимо щораз далі від психольоґії цих типів і психольоґії тих, що захоплювались ними, переконані в їх реальній правді. Такий театр потребує обнови не тому, що ми маємо тепер нові духові „інтеліґентські" потреби, а тому, що вже тоді, коли він зродився — заступав нам твори ґеніяльних драматурґів із пристрастями та ідеями, які мають досі силу перетворюватись на сцені, — твори занадто далекі від нашого життя.

Ми забуваємо, що великі европейські літератури мають два окремі роди театру: інтеліґентський у літературній мові і народній, у різних говорах. Цей народній театр, без великих ідей і складних проблєм, заспокоює уяву нижчих верстов, часто тільки народню масу частини якоїсь території. Ми, теперішні інтеліґенти, відійшли від свого народньо-

го театру й не засвоїли собі европейського, де герої змагаються із чисто психольоґічними конфліктами, незалежно від середовища й умов, з яких ці конфлікти виросли.

Карпенко Карий відчув, що треба до нашого театру впровадити представників іще іншої кляси поза селянською, людей з новими суспільними потребами, одначе коли виводив їх на сцені, то хотів звязувати їх конче з якимсь соціяльним процесом, наче б вони мали тільки вказувати на цей процес. Те, що він намічував собі програмово, не мало сили ні прикладу для загальної соціяльної теорії, ні живучости траґічного конфлікту, який захоплює нас своєю наскрізь людською сторінкою — спільними переживаннями з нашими. Ті переживання ми переносимо у мистецькому творі уявою на характери та ситуації, що можуть не мати нічого спільного з нашою вдачею й нашим поглядом на життя: — сила драматурґа в тому, щоб розбурхав цю нашу уяву та розбудив у нас почування, про які ми сами не знали.

Пєса, чи не єдиний літературний жанр щодо якого найбільше авторитетним критиком є авдиторія — маса глядачів, що не знає нічого про теорію драми, ані не приходить до театру із високими літературними критеріями. Ця маса стверджує, що більшість пєс Карпенка Карого не може вже втриматись на сцені. Можна пояснити це явище просто і складніше. Попросту найкраще сказати, що пєси ці втратили чимало на своїй актуальности і вже нецікаві, — складніше було б зупинитись на їх психо-

льоґічному матеріялі. Карпенко Карий занадто часто вкладає в уста своїх дієвих осіб загальні думки про людське щастя та суспільне лихо так, немов би ними виповнював їх духовий зміст. Саме цей „зміст" проявляє найсильніше зовсім неглибоке розуміння життя. Драматурґ не мусить давати відповіді на виведені конфлікти й найкраще робить, коли малим людям не дозволяє говорити на високі теми, якщо не бажає їх осмішити. Для Карпенка Карого життя було надто простою соціяльною несправедливістю, і він хотів кожну людську траґедію на тему заведеного щастя довести до послідовного „значіння". Якби дієві особи траґедій мали час передумувати свої постанови, як фільософи — не було б ніодної траґедії. Зудар намірів, мрій і волі із непередбаченими силами — ось причина найбільших траґедій зовсім людських і „природних": їх не треба розяснювати, а змальовувати. Є в „Суєті" та „Житейському морі" моменти, коли нам здається, що автор, забувши про тему, захопився власним почуванням і розлив його на настрій осіб, як це вмів дискретно зробити Турґенев у „Місяці на селі". Тоді маємо враження, немов би на українській сцені появилось на хвилину щось нове — люди, що не говорять про життя суспільно-політичною термінольоґією. У таких моментах Карпенко Карий натякає на новий рід драми, сподіваної, а нездійсненої.

ІВАН ФРАНКО

І

Коли думаємо про живого Франка — нам важко затримати в уяві якийсь один образ звичайної людини з одної доби його життя. Як це часто буває з письменниками, що стають представниками цілої доби літератури, ми різьбимо їх постать на подобу їх творів, і то тих, які вважаємо за найбільше „представницькі". Тимто уявляємо собі Франка раз як мармурову статую Мойсея, то знов як каменяра, дарма що такі постаті мають у собі дуже мало живих людських рис, і ще менше індивідуальних.

Франко скоро дозрів і як не рахувати останніх його літ, коли недуга перемінила його в дідуся, то залишив він нам образ мужа в силі віку здорового, зрівноваженого, роботящого, без ніяких фізичних недостач і ніяких своєрідних нахилів, що стають налогом чи чудацтвом. Не мав він перечуленого себелюбства письменників, що їх так легко вражає чужий осуд, особисті невдачі або байдужість громадянства; не мав і нездорових гордощів тих письменників, що вважають себе за вибранців народу і ждуть на заслужені почести, чи успіхи. Хоч невинна

праця не залишила йому багато часу, щоб підтримувати товариські звязки, Франко любив живу виміну думок, брав радо участь у дискусії, і там, де йшло про загальні погляди, проявляв найкраще свою боєву вдачу. Водночас був він людяний, із щирою прихильністю ставився до чужої праці, без заздрощів до суперників, безкорисно допомагав молодим талантам і тільки тоді, коли мусів прилюдно висловити свій щирий погляд про чужий твір, не рахувався з ніякими іншими оглядами.

Своєрідні галицькі обставини, де товариське життя не могло розвиватись ні у приватних домах, ні по клюбах, дуже скоро зробили з Франка самотника. Не мав він друзів, що постійно обмінювались би з ним думками; у своїй невтомній праці, зацікавлений щораз то новими проявами літератури та науки, не мав довкола себе людей із тими самими духовими потребами.

Приземиста, кремезна постать, що могла б вистачити і фізичному робітникові. Так виглядають на перший погляд не міцні, а жилаві, видержливі типи. Широке чоло і пронизливі очі звертають на себе увагу, коли сидите напроти і стежите за їх напруженою працею. Франко працює скрізь, навіть там, де люди приходять погуторити — у каварні. Цікавиться всім, що приносять часописи й люди, але нелегко дає себе втягнути в дискусію на щоденні теми. За той час, коли інші пересваряться — він уже напише статтю, поезію, може й пічне новелю.

Легко вказати на його німецьку кров і розяснити нею його Sitzfleisch та професорську любов до

розшуків. Усе те, що находимо у вдачі та таланті Франка поза цими прикметами, покладемо на рахунок його рідної спадщини, дарма що із сотні галицьких письменників ніодин не проявив тих самих „рідних" прикмет. Усе це наслідки перехресних впливів, тої предивної хемії, що вияснити її при письменській творчости можемо тільки тоді, коли водночас маємо твори й життєпис; у творах шукаємо того, чого не найшли в життєписі.

Життєпис Франка дуже простий, сірий. Найважніші дати в ньому — заголовки творів. Навіть і вони несутні.

Його твори — з малими винятками — не віддзеркалюють важніших моментів його особистого життя. Найбільше та найінтенсивніше жив він сидячи за столом. Увага Франка звернена на зверхній світ явищ, але цікава книжка, знайдена у бібліотеці, стає для нього живішою спонукою до твору, ніж те його середовище, де він живе, працює, знемагає.

Повітря галицького середовища, ті подуви, що приходили із Заходу й Сходу — мали сильний запах суспільних і наукових ідей. Ішла боротьба за науковий світогляд, що має стати підставою розвитку літератури й суспільного ладу. Живий суспільний нерв Франка і його невтишна жадоба освіти тягнуть його у двох протилежних напрямках: до суспільної та денникарської праці і до студій кабінетного вченого.

Мав Франко перед собою дві ідеальні карієри, що могли забезпечити його матеріяльно й духово, могли дати змогу використати якнайповніше свій

талант та вроджені нахили: кар'єру денникаря та професора. Для обох цих професій мав він у галицьких відносинах забагато самостійних поглядів, занадто велику індивідуальність і забагато знання. Земляки лякалися його на редакційному кріслі, чужі і свої — на університетській катедрі.

Усе життя змагались у душі Франка ці два головні нахили: енцикльопедиста та спеціяліста. Енцикльопедист переважав. Почавши свою літературну діяльність, мав Франко перед собою свобідне поле до праці в усіх жанрах, зразки яких залишив нам.

Франко був першим галицьким письменником, що зважився жити виключно з пера. Кожний, хто повторив би цю спробу і тепер, теж не міг би оминути злиднів та ґрафоманства. Коли письменник живе роками з пера, з дня на день, наче денникар, і бачить, що кожний кинений ним твір, складений нашвидку, недолугий чи надиханий ясновидною іскрою, приймають від нього однаково, без відгомону, — він затрачує мимохіть межу між творчістю і продукцією. Траґедією Франка було те, що він у своїй письменницькій праці мусів невпинно підтягати читачів на вищий рівень літератури чи попросту розбуджувати в них смак до книжки. Робити це роками, значить — непримітно і невідхильно звужуватись до рівня своїх читачів — незясованої сірої маси, невідомо: читачів, чи щойно кандидатів на них.

II

Що залишилось із повістей Франка? Спроба дати соціяльну студію середовища, як у „Boa constrictor“ і „Борислав сміється“ спроба, дати психольоґічну повість як „Для домашнього огнища“ найкращу річ з погляду композиції, легка молодеча спроба „Захар Беркут“, що й досі цікавить шкільну молодь. А проте ні ті перші згадані студії у дусі Золі, ні „Перехресні стежки“ та „Основи суспільности“ не дорівняли ні Свидницькому, ні Мирному, ні суспільницьким тенденційним студіям Чернишевського та Герцена. Всі ці повісти, так само як і „Великий шум“, цікавіші як експерименти, ніж як літературні твори. Коли Франко й мав на думці дати аналізу суспільного середовища, то ані методи ані матеріял, яким він засобився, не довели його до атмосфери могутніх картин автора „Жерміналю“. Франко надто легко зупинявся на завязці, надто простолінійно йшов до розвязки, і те, що складається на саму вартість твору — процес між вихідною і прихідною точкою — не цікавив його; наслідок простий: його герої не мають нічого з тих почувань, що хвилювали його самого, атмосфера, якою вони дишуть, передана ним поверховно, публіцистичною рукою.

Повість із міського життя вже формально була нелегким завданням. Свидницький, Мирний і Нечуй наполовину сиділи в рямцях хроніки, не тільки занадто балакливої, але з психольоґічного погляду мало вибагливої. Франко не знав, здається,

боротьби з композицією; писав він так легко, що не мав часу на зупини, підчас яких психіка героя зазнає дивних перемін — піддається тим незбагненним хемічним реакціям і спонукам, що є найглибшим джерелом усього нашого зацікавлення людиною. Золя міг мати найневірніші погляди на те, що може зробити наука з психольогією людини й еволюцією суспільної машини, а проте, коли починав писати повість, він почував себе частиною могутнього процесу, що втягає людей у конфлікти, пробував відтворити цей процес і його жертви, бачив їх так виразно, що і ми сами бачимо їх заєдно, передавав нам власну гарячку співучасника в цій боротьбі.

Не можемо знати, чи Франко мав у собі завдатки на повістяра. Однакову силу мають дві протилежні тези: що письменник, який розсівається в різних напрямках міг би дати багато кращі твори, коли б обмежився до одного і, що письменник, який працює тільки в одному напрямку, часто не находить свого справжнього таланту, якого повинен би був шукати на інших дорогах. Якого літературного жанру торкнеться Франко, полишає в нас жаль, чому не довів його до майстерства, ціною інших жанрів. Уся його довголітня діяльність будить той старий сумнів, з яким не може дати собі ради критика: „Якби кількість можна перетворити в якість!"

Французький натуралізм не мав впливу на Франка до його перших спроб повісти та оповідання. Навіть згодом, коли він із ним познайомився, вплив цей не був такий сильний, щоб можна було Франка вважати за наслідувача або продовжника натуралі-

стичної школи. Те, на що Франко мусів звернути особливу увагу в натуралізмі, існувало в притаєній формі навіть і в наших зразках побутової повісти: малюнок суспільного середовища. Але Франко думав про суспільне середовище як громадянин, який хоче брати участь у його житті і мати вплив на нього. Натуралісти стежили за різноманітним суспільним процесом як дослідники, яких цікавить саме чергування його явищ і не хотіли вони псувати свого образу питанням про особисте становище до цього процесу.

Франко вважав техніку повісти за надто легку справу. Взявся він до повістей у молодому віці, коли людина не має досить досвіду, ні спокійного погляду на світ, щоб відтворювати середовище та типи. А саме така повість була ідеалом Франка, вродженого й переконаного реаліста. Повість такого типу вимагає боротьби з композицією. У Франка психольоґічний звязок між автором і його героями був занадто поверховний; ці герої не спонукували його до такої аналізи, щоб у ній залишилось тепло, необхідне для життя твору.

Новеля краще підходила до поквапного темпа праці Франка. В ній не треба було давати повних типів, підмальовувати тла, розвязувати суспільних питань. Новеліст міг передавати низку настроїв, що його хвилювали, кинути запит і залишити його читачеві. Та чи можна критикувати із становища европейських вимог такі збірки оповідань як „Добрий заробок", „З бурхливих літ", „Батьківщина", „Маніпулянтка", „Малий Мирон", „Полуйка", „Сім

казок" або „Місія"? Є в них усе, що треба, щоб признати письменникові талант, і бракує в них того „щось", що каже нам вертатись до книжки як до глибокого переживання або цікавої лектури. Є у Франка і ті глибші нотки, що нагадують Коцюбинського. Малі оповідання як „На лоні природи", „Щука", „Дріяда", „Мій злочин" полишають враження невиношених плодів; такі як „Odi profanum vulgus" є наче фраґментом з повісти; „Соїчине крило" — єдине оповідання, де він дав волю своїй уяві, дає лиш приблизне поняття про те, до чого міг би був дійти Франко в новелі, визволений із раціоналістичних нахилів. У новелях із рідним сюжетом не вмів він суспільних питань перетоплювати на чисто психольоґічні проблеми; до загальних вільних сюжетів не находив спонук. Тимто як новеліст, він не відчуває ваги композиції та стилю, як Коцюбинський, не має ядерности та динаміки Стефаника, ні стихійного розмаху Винниченка.

III

У поезії Франко, як Куліш, хотів вийти з кола чисто особистих вражінь у світ загальнолюдських ідей. Вони обидва нахил до чистої лірики єднали з нахилом до загально суспільних питань і обидва користувались віршовою формою більш-менш наче промовець, який, ставши перед юрбою вірить, що у палі красномовства найде досить надхнення, щоб захопити авдиторію своєю думкою. Франко перший

вніс у нашу поезію інтелєктуальні вимоги: вимоги, що поет мусить не тільки щось відчувати, але й думати. Скаля тем, форм і тонів у Франка величезна. Він перший показав нашим поетам, що темою поезії може бути все: перелетне змислове враження, суспільна подія буденщини або літературний мотив, використаний уже іншими. Не йшов Франко за грою слів, які могли, завдяки випадковим сполукам, дати якийсь настрій, не плив він безсило за течією надхнення — а мав завсіди ясну думку, яку хотів ясно висловити.

Молодечі поеми, такі, як „Каменярі" „Наймит", „Земле, моя всеплодючая мати", або написане вже у роках зрілости „Зівяле листя" — залишилось зразками, яких Франко ніколи не перевищив. Є у збірці „Semper tiro" такі прегарні загальнолюдські мотиви як „На ріках вавилонських" — то акорди наболілого серця, що хвилюють мов звуки дзвону, коли забуваємо за красу мельодії. „Зівяле листя" могло б на довго залишитися збіркою, до якої вертатимуться читачі нових поколінь. Це найбільше зосереджений у своїй композиції цикль, найбільше різноманітний щодо форми. Ця лірична сповідь, із тонами зневіри та розпуки, мала в собі багато більше сили, ніж гимн „Вічний революціонер" — зразковий програмовий вірш, добрий під боєву музику.

Великі епічні поеми Франка дають нашій поезії зразки гідні неодної славної романтичної поеми. Вже „Мій Ізмарагд" своїми притчами виявляє сильний епічний талант Франка; у кожній з них маємо

глибшу думку та виразний малюнок. „Іван Вишенський" має ядерний, майже афористичний стиль доброго полемісти. „Поеми" Франка це одна з найсміливіших досі спроб у нашій поезії торкнутись самостійно загальнолюдських сюжетів на чужих мотивах і засвоїти нашій літературі твори, що цікавили здебільша поетів-дослідників. („Смерть Каїна", „Похорон", фраґменти індійських епопей). Ніхто не мав у нас таких винятково даних, як Франко, щоб давати у перекладі водночас інтерпретацію тексту і при свобідному переспіві вплітати зовсім нові думки, ближчі сучасникам.

Та чи не найкраще виходили поеми з гострою громадською думкою, такі як „Панські жарти" або „Лис Микита". „Лис Микита" — неперевершена у нас поема для молоді.

Хоч Франко мав усі дані на те, щоб бути великим новелістом, і мало даних, щоб бути великим поетом — у поезії він дав кращі зразки свого таланту. Коли вдаряв він у суспільну струну — мав раз-у-раз ясну думку енерґійної людини, що не задовольняється дешевим патосом. У поезії, таксамо, як Куліш, хотів він поєднати тони суспільних апострофа та памфлетів із загальнолюдськими ідеями. Порівняння із В. Гюґом — з огляду на ширину тематики та на ролю поета як суспільного провідника — насувається невідхильно. У В. Гюґа найбанальніші ідеї, коли перекласти їх на мову абстракції — оживають завдяки чарові слова. Франко, йдучи за провідною думкою за часто знехтовує мистецьку форму. З цього погляду „Мойсей" — стра-

шенне мало мистецький. Щодо самої ідеї цієї поеми, то її слава поширилась у нас тільки завдяки примітивному поглядові, що таке велика „ідея". Романтично-месіяністична ідея про письменника, який веде народ до Обітованої Землі й жертвується для нього — тепер майже незрозуміла. Письменник виконує одну із суспільних функцій згідно із своїм хистом, як багато інших громадян, і дивитись на нього як на провідника — наївно.

Інтелєктуальний порив Франка розбивався в поезії часто об шкаралющу шерсткої форми. Франко розбивав цю заскорузлу шкаралющу щойно на папері, а не заки написав строфу. Тимто його поезія, немов та фабрична робітня, завалена відламками приготовлюваних моделів, між якими тут та там находимо по мистецькому викінчений зразок. Мав Франко у запасі більшу кількість слів і тем, ніж десятки наших поетів, а проте пишучи, він не відчував, одного великого „секрету поетичної творчости", а саме: що справжній поет виявляється більше в тому, якими словами та якими темами *не* користується, бо вміє ними *не* користуватись, і *не* хоче, ніж у тому, що вживає їх із незвичайною легкістю та свободою.

Дуже цікавий із психольоґічного боку факт, що Франко, природою свого таланту звернений більше в напрямку епіки, не виявив у цьому жанрі поезії одної з найприємніших її прикмет: зрівноваженого спокою у дбайливих описах. Він залюбки змішував описи з ліричними витуками, і навпаки. Наслідком цього було те, що в одному і другому жанрі

поезії він залишив менше та більше вартісні твори, завдяки щасному настроєві, а не завдяки довгому свідомому зусиллю, щоб зжитись з якоюсь темою.

Франко мав теоретичне зрозуміння недостач рідного поетичного слова і, стежачи за розвитком чужинної поезії, старався засвоїти з неї неодин зразок нової форми. А проте ціле своє життя був він під таким сильним впливом громадських ідей, що вони брали в нього верх. Франко склав неодин доказ у своїй письменницькій прозі, що його словник багатий, і що він зможе спромогтися на енергійний, ясний та чистий стиль. І одночасно він склав безліч доказів як поет, що не мав часу дбати за вибагливість вислову, коли починав віршувати як суспільник.

IV

Найбільші дані мав Франко на те, щоб стати літературним критиком, а проте в цій царині не дав він одного великого закінченого твору. Ні на якім роді літературної творчости середовище не може ляти таким важким каменем, як на критиці. Франко, від видрукування свого першого літературного нарису, почував, що пише в середовищі, де не має над собою контролі, й де літературна традиція не накидає у праці високого рівня. Можливо, що до цього почування приєдналось ще інше, більше пригнітливе, в нашій літературі досі всевладне, а саме: що всі т. зв. „вищі" „індивідуальні" зацікавлення

треба знехтувати як несвоєчасні, бо вони й так не найдуть відгуку між непідготованим загалом читачів. Можливо, що тут грав ролю ще інший психольогічний момент.

Франко мусів для заробітку працювати по часописах і журналах. Є в психольоґії публіциста щось із сліпого інстинкту нетлі, яка спалюється в невдержному гоні до світла; публіцист піддається у своїй праці щораз більше владі суґґестії на думку про те, що невпинно може впливати своїм словом на широку масу читачів. Зректися цієї ролі для індивідуальної праці на далеку мету, праці, яку зрозуміють колись може лише нечисленні одиниці, для публіциста таксамо важко, як зважитися на вибір між теперішньою певною популярністю й завтрішньою непевною славою.

Франко стояв далеко від спокус дешевої популярности. Кожна написана ним сторінка промовляла як документ суворої совісти без компромісів. У своїх оцінках він не рахувався з ніякими особистими симпатіями, ні популярними настроями; єдиною основою його поглядів про твір був сам твір. Він не зупинявся перед висновками, які могли мати неприємні наслідки для нього та для інших; він фанатично вірив у те, що найнеприємніша правда мусить бути завсіди корисна, що вона не може бути ніколи шкідлива. Та одночасно з цією величною метою він служив одному з найсумніших завдань, якому може служити критик — завданню постійно інформувати, на точно означений реченець давати матеріял, систематично прочитувати безліч

нецікавого рукописного та друкованого шпарґалля. Така невпинна служба актуальним питанням розвиває читача і вбиває критика. Розвиток читача не може йти глибше, ніж вплив критичної методи та її ідей. Ця метода й її ідеї мусіли у Франка рахуватись із світоглядом самого читача; письменник, який хоче невпинно рахуватись із інтелєктуальним рівнем своїх читачів, непомітно зрікається вищого рівня у власному думанні.

Літературно-критичні нариси Франка родились дуже часто підо впливом таких принагідних подій, як посмертні згадки, ювілеї та роковини. У звязку з такими нагодами він уважав за свій перший обовязок інформувати читачів; доводилося зупинятись на життєписних даних, бібліоґрафічних і переказі змісту. Такий характер мають його нариси про М. Вовчка, Карпенка Карого, Драгоманова, Нечуя-Левицького, Старицького, Самійленка, Павлика і про чужинних письменників як Золя, В. Гюґо, Доде, Гайне, Маєр, тощо. До тої самої категорії належать статті напів полємічного характеру, викликані появою нових книжок, або суспільними подіями. Франко був талановитий уроджений полємі ст. Його гостра аналіза заскорузлих думок або суспільних явищ влучала в центр справи і вміла переконувати своєю ясністю та щирістю. Його дрібні рецензії на новини з нашої літератури були завсіди живою та цінною частиною кожного журналу та часопису. Франко вмів промовляти до свого читача, бо його знав. На жаль, ця прикмета прибирала подекуди зовсім небажаний напрямок, коли справа

йшла про саму аналізу творчости, на яку він не мав часу.

Річ ясна, що серед таких несприятливих умов, найкраще виходили зпід пера Франка — рецензії. Наша література не мала ні перед ним, ні по ньому письменника, який би з таким терпцем, з такою самою чесністю та пронизливістю слідкував за новинами нашого літературного руху. Зі смертю Франка погасло Аґрусове око нашої літератури — вона втратила свого щоденного суддю. Літературні статті Франка на т. зв. загальні теми визначувались небуденними прикметами т. зв. літературних фейлєтонів.

Його живий темперамент реаґував на такі прояви часто глибше своєю безпосередністю, ніж його педантична аналіза. З нагоди відчиту у студентському товаристві Франко кількома рисами зясує найосновніші моменти ідеольоґії Драґоманова; з нагоди смерти Вовчка чи Карпенка Карого, одної поеми Шевченка „Ляхам", або першого тому оповідань Винниченка він кине кілька завваг, які можуть стати вихідним становищем для дальших критиків. Навіть у його молодечих студіях про Шевченка є широко зазначені рямці аналізи. Інші, такі, як про „Марію", визначуються точністю джерельної документації. Його праця про Вишенського це не тільки характеристичний зразок його великої совісности, але й хисту до самостійної аналізи.

Франко був перший галицький письменник, що силкувався втягнути в себе повітря европейської культури. Його становище було в деякому розумінні багато важче, ніж становище хоч би Ку-

ліша та Драгоманова, які могли одночасно писати російською мовою і тимсамим могли звертатись до читачів із відповідною літературною традицією. Кількість читачів, яку Франко міг бачити у своїй уяві як „загал" та „суспільність", обмежувалась до дуже нечисленної галицької інтеліґенції, надто далекої від царини тих літературних зацікавлень, які спокушували талант Франка. Треба тут пригадати, що незалежно від ширини індивідуального внутрішнього життя, яким жив Франко — його літературна праця була, здебільша, обмежена до Галичини.

V

Франко багато більше думав про книжки, які треба написати, ніж про ідеї, які треба передумати. Його вдача притаєного суспільного діяча та снага публіциста природно звернули його уяву в напрямку реалістичної повісти. Не виключене, що Франко носив довго у своїй душі бажання піти слідами автора „Руґон-Макартів" та автора „Людської Комедії". Коли тепер маємо змогу охопити одним поглядом його цілу літературну спадщину, то маємо чимало даних на те, щоб саме в цьому напрямку шукати одної з найосновніших рис його таланту.

Франко не належав до талантів таких, як Шекспір, Бальзак чи Достоєвський, які викидали із себе стихійно мов той вулькан давно призбираний матеріял, талантів, що взявши за перо, були більш-менш зрілими мистцями, із пребагатим світом уяви.

Франко належав до письменників, які розвиваються щойно у процесі своєї літературної праці, поволі, постійно, завдяки своїй енергії, поширюючи більше обсяг своїх ідей, ніж свою мистецьку вражливість. А проте головний напрямок цього розвитку зазначився дуже рано. Кілька головних ідей, принятих уже в першій молодости, залишилось майже на ціле життя рішальними для цього світогляду.

Франко, як письменник та критик, мав душу громадського діяча. На його творчости найбільше заважили письменники заняті аналізою психольогії суспільного середовища. Байдуже, які саме були це письменники. Здається, що найчільніше місце між ними займали, з одного боку, такі автори, як Успенський, Чернишевський або Герцен, з другого — Золя. Важко говорити про вплив котрого з цих письменників як про духового вчителя, до якого Франко звертався думками довший час. Таких провідників він не мав. Його більше цікавили нові книжки, ніж індивідуальности.

Твори та індивідуальність Франка належать до таких появ у літературі, які не полишають за собою проблем, а їх розвязують. У цьому їх сила й їх слабощі. Сила — коли погодитись, що найкраще завдання письменника — впливати на якнайширше коло читачів; слабощі — коли погодитись, що найкраще завдання письменника впливати на невеличке коло читачів, але на довгу мету і глибоко.

Може оцінка Франка як письменника виходить занадто гостро; а проте коли брати рівень оцінки, то Франка не можна оцінювати вимогами ні вузь-

ко-громадських, ні чисто рідних літературних потреб. Усі похвали, які можна б йому скласти, з погляду таких домагань, не визначили б його величини, тільки її понизили. Франко — перший у нас письменник, що пробував утриматись на поверхні літературних домагань сучасної собі чужинної літератури і шукати невпинно спонук до своєї творчости в чужинних зразках. Те, що буденна праця відривала його від свобідної творчости і накладала обовязки, звязані з громадськими потребами, спутувало його лет, виснажувало уяву. Але звязків із західньо-европейською літературою він не переривав ніколи і за кожним разом, коли захопив його якийсь архитвір, чи сколихнуло душею глибше переживання, він підіймався на покинену височінь.

Коли з подивом дивимося на невсипущу та різноманітну діяльність Франка, не можемо одночасно стримати свого зачудування та жалю, що письменник такого великого таланту не залишив ні одного твору який, перекладений на чужі мови, міг би або стати доказом високого рівня нашої літератури або висловити повну індивідуальність такого всестороннього та такого великого письменника. Вся його творчість ішла ясними, простими лініями. Єдиний твір, більший понад усі інші, цікавіший, ніж багато першорядних мистецьких творів нашої літератури, яким Франко не мав часу чи змоги дорівняти, твір недокінчений, над яким можна думати і сперечатися в гіпотезах і тезах це — він сам.

АҐАТАНҐЕЛ КРИМСЬКИЙ

I

Приватний портрет Кримського змальований ним самим у „Лаговськім". Не з найкращого боку, але з того, який він уважав за найважніший у тій добі, коли дослідник арабських фоліянтів і професор не переміг іще поета. Мало хто з нас знав його особисто з тої доби. Коли Кримський залишив за собою Москву та свій молодечий сплін, дивився він на світ спокійним поглядом японського дипльомата, який згадує поезію вишневих садів та досвітніх заграв, але думає про гієроґліфи в чужих мовах.

Носив він у своїй голові цілу бібліотеку. Нагадував неодного славянського приватного енцикльопедиста, що міг би заткнути за пояс десять західньо-европейських професорів, якби вмів використати своє знання і спрямувати його на один предмет. Коли залишався сам — розсівався у щораз нових забаганках і не міг охопити всього, що цікавило його. Процес праці захоплював його більше, ніж сам вислід. Так працюють справжні вчені. Хто раз завів із Кримським розмову про те, чого сам добре навчився в довгих роках праці, той міг оцінити йо-

го величезне знання та хист орієнтуватися в дослідах. Бракувало йому завсіди співробітників, що вміли б добувати з нього те, в чому він був у нас незаступний, єдиний, бракувало тому, що Кримський мав свої примхи та впертість дивака-самотника, незвичного до товариської виміни думок.

Від імені та прізвища аж до професії віяло від нього екзотикою. Професор арабської фільольоґії в Москві і — українські вірші! Це одна з тих несподіванок, яка може трапитись тільки в такій літературі, як наша, де більшість письменників мусіла ввесь вік жити з праці в чужинців. Поезія в фахового фільольоґа нелегко стає найвищим завданням життя. Для Кримського вона була молодечою примхою, летом на Пеґазі у хвилині втоми та дозвілля.

Як добрий знавець чужих літератур, Кримський випередив спроби нашого модернізму та декадентизму в новелі та ліриці. Він перший ясно вибрав собі на героїв психопатів і з їх розстроєних нервів пробував добути звуки, що нічим не нагадували б окликів болю із селянських грудей. Світова література мала від віків неврастеніків, але аж кінець XIX. віку відкрив у людині нерви, зовсім таксамо як XX-ий радіові антени.

Перехід від сюжетів, поширених у чужих літературах, до тих, які мають стати „нашими", відбувається дуже пиняво; дебютанти користуються часто готовими рідними кладками. Перші нариси Кримського пробують дати сатиру на побутовщину. Коли злоза етноґрафічних малюнків починає визи-

рати портрет переніженого інтеліґента, від першої хвилини бачимо, що цей герой може й має багато ерудиції, але він так сильно закоханий у своїй „сміливости", що нема змоги почути від нього щонебудь цікаве. Герой, від якого Кримський кілька разів у своїх передмовах відпекувався буцім-то він його двійник, міг би нездужати не то на істерію, навіть на проказу, міг би бути ще пасивніший, зовсім непридатний до життя, а проте міг би давати якусь аналізу свого стану, скажім за зразком св. Августина чи Русса.

Як страшенне нудьгували романтики й як цікаво вміли оповідати про те, що їх буденщина — пустиня! Чи треба пригадувати хоч би такі документи mal du siècle як Мюссе „Сповідь дитини своєї доби" або ще раніші „Листи Ортіса" Фосколь? Саме тоді, коли Кримський пускав у світ свого „Лаговського", ми захоплювались уже Стріндберґом, Пшибишевським, Банґом, Гамсуном.

Оповідання та повісти Кримського позбавлені композиції — не тільки тому, що думка в них занадто замазана. Нема тут форми твору однозначної з індивідуальністю. Герой, що фільософує про життя, може списати небагато думок, без слова автобіоґрафії й без одної цікавої події — зате може залишити нам увесь світ проблем і ціле своє індивідуальне обличчя в афоризмах. Та знову великий учений може пробувати написати свій життєпис і не найти нічого більше, крім кількох метрикальних дат і заголовків творів.

Найзамітніший літературний прозовий твір Кримського „Андрій Лаговський" замітний тільки тією нескладною змисловістю, що найшла свій повніший вислів у творах Винниченка. Та нудьга, від якої кандидат на вченого професора шукає ліку в еротиці на занадто студентський штиб, налягає на нас нудьгою гутіркової ерудиції, переплутаної дешевенькими анекдотами. Ні типу, ні психольоґії істерика не можна скласти з безладних діяльоґів і монольоґів. Навіть із кількох сцен, які можуть здаватися нам замітнішими в нашім житті, не складемо звичайної хроніки, коли не перетворити їх свідомою аналізою в суцільну картину.

Оповідання та повісти Кримського списані аматором, який певне завагався б, чи слід випускати їх друком, якби був почув щире слово від вірних друзів. У нашій літературі часто появлялись недозрілі молодечі спроби тільки тому, що принагідні письменники віддавали свій мозок зовсім іншій ділянці, нерідко в чужинному світі, яким відмежовували себе від своїх літературних гріхів молодости.

II

Кримський має щасливіші моменти в поезії, хоч його поезія цікавіша як історичний документ, ніж як психольоґічний матеріял, незалежний від головних етапів нашої літератури. „Пальмове гилля", що зветься „екзотичними" поезіями, має кілька дерев і квітів із країн вогнистого сонця, кілька прізвищ

із орієнтальних літератур, з тим і звичайну рідну тугу.

З ідейного боку даремне шукати нюансів між „нечестивим коханням", „коханням по-людському", „святим коханням", „світовими скорботами" і „мусулманським раєм". Усі ці характеристики, вигадливо підібрані Кримським, зливаються в одну одноманітну мельодію тої сентиментальної лірики, що знала тільки два найвищі тони — захоплення й розчарування. Захоплення це безвинні мрії з квітками, сонечком і соловейком, розчарування — докір кинений життю:

І даремне я ізвідкись
Хочу відповідь дістати:
На що тра мені було
І родитись, і вмірати?

Примітивність таких строф тепер нас бентежить. Кримський підтримує свій поетичний хист надто частими старими дієслівними римами, полишає здебільша неримований перший і третій рядок, і взагалі мало він вибагливий щодо провідної думки, яка звязує його строфи. Його переклади Гайне гладкі, вдатні, не мають перлистого гумору ні того тонкого та влучного як рапір удару, яким шматував чужі та власні груди великий іроніст.

Із перекладів чужинних поетів ми знаємо, як повинні виглядати зерна життєвої мудрости, порозсипувані серед арабських і перських поетів. Ґете, Рікерт і Фіцґеральд своїм Каямом, показали нам, як може виглядати клясична простота, різьблена не

для гри формою, а для народин думки. При перекладах Кримського ми маємо враження, що він підходив до них більш як фільольоґ, якого забавляє праця підшукувати рідні слова, ніж як поет, що на готовім шитві вимережує улюблені знаки на спомин пережитих хвилин, спільних із поетами зовсім іншої доби та культури. Фільольоґ, що розуміє нюанси слова і знає його дивні посвоячення із предметами, має завсіди більше даних на перекладача, ніж поет, що не розуміючи якслід тексту втікає від неясних для нього слів до якихнебудь заступних або шукає помочі в готовім перекладі на іншу мову. Кримський не давав нам безвартних перекладів, але вони мали на собі краєчками цвіль засушеного хліба. „Шагнаме", що мала на собі цвіль віків, повинна би мати бодай гладкість старого оксамиту. Поема, за яку автор мав дістати по золотій монеті від кожного рядка, заслуговує бодай на крицевий звук. Поет, що стає перекладачем, не завсіди хоче підсилити засохле джерело свого надхнення, пригадати собі чужими словами власні зворушення, для яких не найшов досить ориґінальної форми; нерідко він оживляє завмерлі поетичні форми свіжою кровю власного серця.

Цієї крови бракувало Кримському. Як фільольоґ, заморожував він її своїм нахилом до надто загальних образів, як поет не мав він власного світу, що завсіди визначується конкретними враженнями і своєрідною мельодією. Може, коли б ми читали літературні твори Кримського несвідомі, хто він такий, ми не шукали б у них роздвоєної душі фільо-

льоґа. Хто зна, чи саме недостача його оригінальности в поезії не в тому, що він залишив автоматично поза своїми плечима те друге „я" — вченого знавця чужих літератур, і такою ціною хотів придбати ліричну наївність.

Нема сумніву, що коли б не імя Кримського як ученого, його поезії та оповідання не звернули б на себе такої великої уваги критиків. Його туга за екзотикою й найчистіша романтична недуга має навіть подібні рими, як у Карманського: декорації в ній більше, — ніж справжньої природи, більше старого рідного смутку, ніж пристрасти з гарячого підсоння. Переклади не стоять на рівні з Самійленковими, а інколи нагадують такого безпретенсійного переспівувача як Грабовський, що часто не знав оригінального тексту.

Дивне, незрозуміле явище, як людина вражлива на чужу поезію і з поетичним хистом може на довгі роки відійти від літературної праці, й пірнути у словниках рідної мови. Нема книжки, що сильніше та частіше могла б спокушувати фільольоґа до поезії як словник; це ж цвинтар померлих слів, на гробах яких виростають найбільше екзотичні квіти. З деякого погляду: ввесь чар новини в поезії — у сполуках слів, старих як світ — перетиканих новими, вперше озолоченими новим захопленням людини, для якої нема старого світу, ні старих слів.

Дивне і те, що Кримський, який проявив у науковій полємиці так багато темпераменту, не показав його у повному світлі в літературних творах.

ВОЛОДИМИР САМІЙЛЕНКО

І

Нагадує чорноморських чумаків, що їздили по сіль волами. Предок такого чумака, побувавши серед усяких людей і вивчившись мов, знатиме про світ багато більше, ніж повірите, поглянувши на його скромну козацьку подобу. Але вдача залишиться та сама: спокійна, недбала, ледача, цікава — нема що й казати, але як дібратись до неї, щоб видобути з неї її талант?

Неодин такий чумак — уроджений поет. Степ, сонце, кавуни, річка — цілими тижнями буде подивляти мовчки природу, а як почне розказувати — не стримаєш, ні краю, ні впину не має. І неодин, вислухавши Самійленка, покиває головою: „Як багато знає... Чому він того всього не спише?"

Хто хоче, той може сказати, що нелегко розкусити таку чисто козацьку закарлючку. Ніби-то сміхун, а як затягне сумовитої, серце холоне. Гуморист, прегарний анекдотист, міг би з монольоґами їздити. Та може й сам не знає, що веселий; ходить із похиленою головою, задумавшись... а може, зов-

сім нічого не думає, тільки гріється до сонця, або думає про рибку, яку піде ловити.

Поет? Вряди-годи пише щось; часом, щоб забити час, часом тільки тому, щоб приятелі відчепились, бо обіцяв дещо написати.

Один із найскромніших і найтихіших наших поетів. Твори? Одна збірка, вязанка розсипаних принагідних віршів, два-три більші переклади. Книжки? Ні з них, ні з ними не жив Самійленко. Справжній поет із божої ласки це небесна птиця, яка повинна радуватись сонцем, насолодою мріяння і почуванням, що перед ним повнота життя... Який жаль переносити ці свіжі почування — тремкі, мов ті весняні метелики — на папір! Яке недоцільне та зайве зусилля!

Коли Самійленко на самоті, серед лінощів, не відчував цього так ясно, то певно надибував таке почування частіше, ніж інші зворушення, коли списував їх віршованою формою. Франко вже багато літ тому схопив основні риси психольоґії Самійленка й передбачив дальший шлях його розвитку. Написана ним спроба характеристики Самійленка — не тільки вірна діяґноза; це один із найкращих літературних портретів, змальованих Франком як критиком. Ось у двох словах оцінка: Самійленко, виступаючи як поет, мав уже сформовану індивідуальність; дальші моменти його розвитку не дають підстави вірити в майбутню велику еволюцію; спокійному, викінченому світоглядові відповідає така сама форма і мова, чисті, своєрідні, безпретенсійні.

Самійленко безумовно цікавіший як людина, ніж поет. Може тільки тому, що його безпосередність, щирість та ясність вислову відкривають так мало сторінок його психольоґії. Це подобає на парадокс. Вічний лірик — вічно захований із своєю душею? Ще й лірик з такою загальнодоступною, чистонародньою формою та мовою? Розяснення цієї буцім-то суперечности в тому, що Самійленко не творив у хвилинах потреби висловити голод та смагу своєї душі. Те, що було найбільше людською частиною його „я", находило заспокоєння в самому процесі життя, в наскрізь біольоґічній насолоді стежити за красою природи.

II

Автор єдиної збірки поезій, позбираних людьми, що цікавились ними більше, як він сам, був не сатириком з болю або обурення, а завдяки дивній сполуці скептицизму з епікуреїзмом. Йому часто, мов крізь серпанок споминів із ґімназійних часів, увижалась Елляда:

Давні Еллини! Як шкода, що не можете ви встать
І приплинуть на Вкраїну у вишневенький садок.
Я хотів би вам дівчаток українських показать,
Як вони, руками сплівшись, виступають у танок
Або весело жартують, зачіпають парубків...

Більш, як грецьку форму строф, любив Самійленко форму українського життя на селі, між вишневими

садками і тихими річками. В усій його поезії не чуємо ні разу зусилля, щоб вийти поза „клясичні" сюжети наших співців. Усе ще маємо весну з її неминучим символом відродження Батьківщини, нарікання на народню недолю й міркування про безплодність сліз, поклики найти в собі крицеву силу, врешті низку принагідних поем із нагоди різних національних роковин. Часом чуємо патос обурення, надибуємо якесь влучне порівняння, але ввесь настрій поем та їх будова не виходять поза „академічні" зразки.

Спроби перекладу Гомера, його „Геростратʼ" або „Елеґії" натякають мало на зацікавлення поета грецьким світом. Його „Геростратʼ" — зразково складений — не тип, навіть не дуже жива людина; нема в ньому найцікавішої психольоґічної проблеми: що міг переживати такий оригінальний герой, зважившись на такий страшний учинок? Такий театральний монольоґ міг би сказати кожний, хто мусить умерти, байдуже з якої причини.

Самійленко — грек із удачею легкосердого своєрідного українця, який любить ідилію наших хуторів і степів, а мусить пробиватися крізь життя як скромний публіцист та ще скромніший урядовець. Коли особисті злидні не повинні родити зморшок на погідному чолі; коли змислове кохання не повинно відбирати людині рівноваги; коли одиниця повинна цінити понад усе власну незалежність; коли мистецтво життя ховається в таємниці добути якнайбільшу суму внутрішнього вдоволення, без огляду на зверхні обставини — то Самійленко мав

у собі чимало з грецького фільософа. Та саме тому, що це був одночасно перипатетик, скептик і епікуреєць та ще й українець — йому досить було ясного світогляду, здорового розуму та сміху, такого, який можна схопити простим словом, зрозумілим для інших, рівних йому звичайних громадян.

Деякі вигладжені Самійленкові строфи залишають нам враження, що якби поет хотів був за їх зразком різьбити інші, то все те, що йде в нього по лінії найменшого спротиву, занадто легко, могло було довести його до праці над перетвором старих схем. Тоді скажемо собі: „Коли б він був тільки хотів більше писати, більше працювати!" Природа не наділила Самійленка одним із найважніших дарів, потрібних тим поетам, що кохаючи рвачкий струмок життя, не дбають, кілько краплин із нього схоплюють своїми пригорщами — вона не наділила його сильною волею. Самійленко писав тільки в почутті вдоволення, а не в напрузі зусилля, накиненого обовязку — собою самим, чи громадянською совістю.

Якби знаття, що треба жить
І сподіватись і бажати,
То жив би так, щоб кожну мить
Для цілі одної віддати,
Щоб і хвилини не згубить, —
Якби знаття, що треба жить!

Іронічна усмішка, що чергувалась у нього із сентиментом, не давала йому вірити у красу хвилин незалежно від якогось високого, національного та вселюдського ідеалу. І тому скептик ставав поетом та-

ки найчастіше тоді, коли хотів служити пером такому загальному ідеалові. З усім тим ішов у парі своєрідний, суто-український сибаритизм, який міг любуватись різьбою поетичних форм і красою слова, бачити зором інтеліґентної людини приземність суспільного ладу і власне знесилення людини без волі, але не міг перемогти цю свою найглибшу природу. Цими рисами Самійленко симпатичний, як один із найщиріших наших поетів. Своїми майстерними перекладами дав він доказ, чим міг би був він стати, якби крім принятої довічної ролі поета, ще й мав змогу виконувати її систематично, днина за дниною.

,Найбільше індивідуальности виявив він у сатирах — власних, переспіваних і перекладених. Беранже і Ляшамбоді могли стати його майстрами. Сатира Самійленка не коле, а легенько всміхнена кепкує, дивиться згори на світ вибачлива для людських слабощів. Вона — легка, завсіди загальна, влучає не тільки у національні, але й загальнолюдські хиби. Як автор принагідних віршованих фейлєтонів, міг би був Самійленко створити незрівняний жанр. Та для цього треба було стати ближче до якогось суспільного орґану, що вміє оцінити талант їдкого та потігного гумориста.

Як перекладач архитворів світової літератури — Самійленко не менше талановитий, чуткий знавець чужих мов і рідної.

Коли бачимо, як Самійленко завертає до тзв. „відвічних" тем — якихнебудь, від мадриґальної еротики починаючи — нечутливий на сучасну літературу, віримо йому на мить, що

Все переспівано, все обговорено дуже докладно,
Все обмальовано так, як тільки можна було;
Ґеніїв ціла сімя прорекли до людей слово правди
Щоб научити всіх справжніми бути людьми.

Поет, який вірить, що всі теми вже вичерпані, уявляє собі поезію тільки як одну з форм поширювання давно або недавно відкритих правд, відомих мудрцям, чи вченим в іншій царині. Для нього поезія — помічниця педаґоґії чи пропаґанди, і може вона була б зовсім зайва, якби „слово правди" можна було до людей сказати ґазетною статтею або на політичному вічі.

Коли уважно простежимо поетичну продукцію Самійленка, побачимо, як часто вона родилась із такої суспільної спонуки, і як мало серед неї зразків чистої лірики, і як рідко вона набирала нових відтінків. Його великий епічний спокій не найшов відповідного вислову в поемах, що передавали б красу природи і те, в чому поет віднаходив насолоду. Треба було аж М. Рильського, щоб показав нам красу таких мотивів.

При всьому індивідуальному тоні Самійленка поезія його має дуже мало моментів, що спонукували би нас переживати її як своєрідний світ. Індивідуальні враження надто легко розливались у Самійленка в загальні, надто загальні тони.

I

Жінка — така жіноча, наче б саме життя було занадто брутальне для неї, і не може вона звикнути ні до його шерсткої буденщини, ні набрати сил до його великих поривів. Може це перша причина, чому вона зранку силкується перемогти свою жіночість, загартуватись до боротьби. Та слабе тіло пригадує щораз частіше, щораз виразніше звязки з матеріяльною шкаралющею життя. Всі її ідеали та мрії не зможуть розвіяти тієї найочевиднішої правди; це і промовить до неї найсильнішим доказом із лектури, з якої формуватиметься світогляд духової вихованиці Драгоманова.

Та що робити з матеріялізмом, соціялізмом, атеїзмом, що з усім тим світом соціяльної боротьби, коли треба лежати в ліжку, просиджувати тижнями в фотелі з ногами і плечима, загорненими у плєди та шалі, як здійснювати всі ті гуманні ідеали, коли людська маса, далека, недоступна, — бє по нервах і вражає на саму думку, що треба б стояти серед неї міцно на ногах, щоб не впасти?

Леся Українка живе як теплична квітка, наче та Ґаршинова Attalea princeps, що хоче пробити шкляну стелю своєї палати. Все, що залишається із впливу чудових розумних книжок і захопливих дискусій, перетворюється в гарячкову уяву. Ту уяву заморожує рефлексія людини, яка нормально повинна витрачувати призбирану у крові енергію тим, що їсть, пє, ходить, танцює й закохується. Леся Українка може тільки мріяти, думати й писати. І все те, що здіймається в неї на мить полумям-бажанням жити й насолоджуватись життям, переходить у слово не як безпосередній досвід, а як відблиск нездійсненого бажання.

Це незвичайно освічена, незвичайно розумна жінка. Серед наших письменників нагадує вона ту першу ученицю, що у клясі серед товаришів-ровесників найкраще все вміє, бо найпильніше вчиться і принесла з дому якнайсолідніщу підготову. Та коли приходять життєві справи, та звичайна знайомість людей із їх траґедіями, причинами траґедій, нахилами й поривами — Леся Українка може зробити прегарний виклад про високі ідеали, обовязки й навіть великі конфлікти між моральними принципами, суспільними та індивідуальними вимогами. Вона „ідеалістка" в тому Плятонському розумінні, що ідеї це єдині правдиві речі у світі, і що всі реальні предмети — тільки їх слаба недосконала відбитка реального життя, якого вона зовсім не знала й не могла розуміти, а уявляла собі, що відкрила його таємницю в „ідеях".

II.

Дві головні проблєми, що виринали невпинно перед деякими нашими письменниками доби Лесі Українки, повторились у неї у різкішій та траґічнішій формі, завдяки її переніжненому жіночому темпераментові та через її затяжну і безнадійну недугу. Перша з них це перехід від сюжетів та ідей навіяних рідною літературою до ширших, европейських, із рівня сучасної тоді чужинної творчости, друга — проблєма індивідуальної та національної сили.

Найбільш особистий рід творчости: лірика, найтісніше звязаний із переливами дрібних переживань щоденщини, найвиразніше позначає труднощі поетки зірвати із традиційними настроями нашої поезії. На підмогу приходить їй Байрон, Гайне, Мюссе та багато інших; вона вчиться від них тонів між сентиментальним патосом і мінорною мелянхолією; знає, як можна єднати найщиріше почування із колючими словами, як можна зустрічати та прощати іронічною усмішкою любовну мрію, збавливу та зрадливу, наче — короткі хвилини захвату.

Сама лірика виповнює Л. Українці тільки одну частину душі; вона бажала б із великих історичних перспектив дивитись на боротьбу старих і нових сил за владу над світом. Можливо, що невпинні дискусії на суспільно-політичні теми в середовищі, де вона зросла, і думки про недалекий прихід соціяльного перевороту рішили головно про те, що вся праця її зрілих літ була спрямована на драму. Ніяка

критична аналіза не розяснить останніх причин, чому письменник покидає один жанр літератури для другого. Можемо сказати, що злиденне своєю сіриною життя вічно недужої не давало досить спонук, щоб обновлювати сповідь самотного серця. Та чи існує свобідніша та чистіша форма для вислову всіх найбільше перелетних вражінь та думок, як лірика? Чи могла існувати витідніша та лекша форма для Лесі Українки, що місяцями лежала в ліжку з власною задумою, так часто в чужому середовищі, серед чужих людей?

Леся Українка мусіла ясно здавати собі справу, що в ліриці не можна торкнутись загальних проблєм, таких близьких її роздумуванням, книжкам, розмовам. Поет може не змагатися з ідеями та не журитися своїм світоглядом: досить, коли він схоплює ритм життя довкола себе та ритм свого серця. У душі Л. Українки горіла потреба передумувати на папері ідеї, які вона здобувала для підвалин свого світогляду.

Вже в її ліриці перемагають теми на тони загально-національної ваги над чисто особистими. У цьому не різнилась вона від наших інших поетів, своїх попередників. Її суспільницький нерв був сильніший, ніж вражливість на форму, що нею поет може передавати всі нюанси своїх зворушень.

Перехід Л. Українки до драм треба розуміти як потребу письменниці наблизитись до життя, яке вабило її до себе зпоза санаторійних вікон. Мрія та діло — як ті два бігуни, довкола яких кружляв світ, належали до головних мотивів її творчости. При всій

позитивістичній освіті її уява була невпинною ареною змагань іще тої доби, коли письменники шукали ідеальної сполуки між мистецтвом і дійсністю, а потім страждали, що її не находять. Літературна творчість не була для Лесі Українки окремим світом, який виправдовує свою доцільність тим, що впливає на одиниці, вражливі на літературні твори; вона бачила перед собою обовязок свої думки втіляти в таку форму, яка мала б у собі найбільше елементів, придатних для здійснення, для реального вияву в суспільному середовищі.

Чому думка про твори загально-европейського духа зєдналась у Л. Українки з постатями з неукраїнського світу, далекої доби та культури? Цензурні огляди не грали тут головної ролі. Найважче для письменника поєднати загальнолюдські ідеї з матеріялом свого найближчого середовища. Для Л. Українки, що не мала змоги жити постійно реальним середовищем і надто болюче сприймала його події — нахил роздумувати над загальними проблемами у драматичній формі ставав щораз природніший. Европейська література давала їй готові зразки таких творів; історія далеких народів давала нагоду до паралєль із рідним; у цій безконечній ґалєрії постатей можна було вибирати собі до вподоби — типи, характери, програмові індивідуальности.

Леся Українка осягнула подвійну мету: найшла форму для боротьби ідей, які мучили її, і показала землякам, що й рідною мовою можна створити „европейський" театр. Та це надто відомі історичні заслуги. Вони нічим не переважають факту,

що ввесь театр Л. Українки наполовину залишається між сторінками книжки; його діяєві особи, що рвуться до діла, — звеличують нестримний порив, сильну волю та свободу індивідуальности тільки тому, що рефлексія вбиває в них природний гін до життя з його спокусами, пристрастями та помилками.

III.

Леси Лесі Українки не драми, а драматичні поеми. Драматичній поемі бракує крови та кісток для дієвих осіб, щоб вони могли жити на сцені. Драматична поема не є в Лесі Українки вислідом свідомого вибору, що саме *така* форма найкраще відповідає її талантові; вона мріє все життя про леси, що кипіли б вогнем людської волі, шукаючи постатей у померках віків і далеких підсоннях, вкладає в уста своїх героїв тільки свою тугу за енергією та силою. Сильні та здорові не згадують невпинно про силу та здоровля.

Ми звикли досі, підо впливом рідної літератури, мірити ідеї не на підставі типів, що оживляють їх своїми вчинками, а на підставі їх слів, заяв, міркувань. Коли б Леся Українка була — як деякі критики хотять — поеткою національної енергії, ірраціонального пориву та чоловічої сили, вона надихала б була цими всіма прикметами свої діеві особи так, що вони поривали б нас як живі люди. А так вони більш символи, поетичні з'явища, ніж діячі, типи та характери; навіть тоді, коли вони ожива-

ють, уся їх воля спрямована на виклад своїх поглядів, а не на участь у житті.

Драматичні поеми Л. Українки це інтеліґентна, небуденна лєктура між рідними книжками; вся їх сила та краса в гострому діяльозі, що інколи блискає як вістря рапірів. Питання національного визволу та духової свободи одиниці перетворені там у тонку діялєктику, що межує інколи з фільософічними діяльоґами. Неодин раз, читаючи їх, спадає на гадку, що, може саме у звичайних діяльоґах, на зразок Фонтенеля чи Ляндора Леся Українка могла б була виявити найкращі риси свого таланту, бо вся та енергія, що йшла в неї на змагання з будовою пєси, могла б була висловитись безпосередніше, не розсівалась би серед сценічних тіней.

Нахил до театру родився у Л. Українки саме як туга за діяльним життям, боротьбою темпераментів та ідей. Залишені нею оповідання ще один доказ, що її уява була більш контемплятивного характеру, не вміла стежити за ниткою конфліктів і звязувати їх у клубок життєвої події. Всесвітня література має різноманітні жанри творчости, що стоять на межі щоденника, психольоґічної студії, споминів; між ними могла б була Л. Українка найти зразки, що дали б були їй повніше використати свої буденні враження та роздумування, ніж у драмі, де треба було щойно перетворювати їх у символи. Якби вона була залишила нам хоч один такий щоденник, як Марія Башкирцева, ми знали б багато більше про її справжню душу, ніж знаємо про неї з її кільканацятьох томів!

Наші критики неодну її пєсу називають архитвором. Архитвір розуміємо як твір, якого не можемо уявити собі в іншій, кращій формі, ніж у тій, якою він впливає на нас. Леся Українка має такі ліричні вірші, та — ніодної пєси.

Леся Українка може більше, як наші інші її сучасники, йшла за европейськими творами, шукаючи в них спонуки та сюжетів. Коли вона приймала зразки віршованої драми напів романтичної, напів реалістичної, їй нелегко було наповнити її потрійним шаром: матеріялом історично згідним із даною добою та країною, новими ідеями, що збігалися б з її світоглядом, і паралєлями, що натякали б на звязок чужого сюжету з долею України.

Чи скажемо щонебудь сутнього про творчість письменника, коли назвемо Л. Українку поєткою індивідуалізму, національної чести, пожертви, пориву, або якимнебудь іншим високолетним, чи багатогранним словом? Таксамо добре можемо дошукуватись індивідуалізму в Шекспіра, Ґете або Ібсена. „Індивідуалізм" та проблєми національної свободи Л. Українки приблизно ті самі, що в Шіллєра. Та які живі, повні дії, характерів і конфліктів драми Шіллєра! Шіллєрові герої живуть перед нами досі, наче історичні постаті без огляду на те, чи до нас промовляє Жанна д'Арк чи Валєнштайн — це не вигадані поєми, а драми з людьми та пристрастями даної доби!

Насувається ще одне ближче порівняння з театром Виспянського. Виспянський мав перед очима ввесь час проблєму національного визволення, сам

задивлений у смерть, немов би жив уже з позагробними тінями. Він перемішав з неймовірною свободою постаті з мітольогії з постатями рідної історії та примарами власної уяви. А щоб усе це могло жити та хвилювати нас, він створив зовсім нову форму драми, де не обовязують ні клясичні правила, ні романтичні ліценції; примари оживають перед нами як історичні постаті, історичні постаті встають, наче покійники з саркофагів.

IV

Леся Українка мала хист передавати деякі загальні риси доби та загальні ідеї. Зате не мала хисту творити типів, відтворювати психольогію, далеку від її світогляду. У своїх пєсах вона прибільшувала значіння теоретичних проблєм і через те нераз попадала в месіяністичний містицизм. Багато з них може стати приводом до затяжної дискусії критиків, що схотять із слів та вчинків відшифровувати символи. Коли згадаємо театр Ібсена, зідхаємо до його людських трагедій. „Лісова пісня", що хоче змальовувати конфлікт між природою й культурою, не будить у нас ні на мить почування, що цей конфлікт справжній, життєвий; проблєма стає гарною феєрією, як „Синя пташка" Метерлінка. Адже „Потонулий дзвін" Гавптмана не зворушує нас своїми звуками про якийсь утрачений ідеал, а мішаниною патетичної лірики з сентиментом дитячих казок.

Усі філіпіки Л. Українки проти християнства в ім'я сильної людини залишаються слабою діялектикою супроти таких почувань, як спочутливість для покривджених і людське милосердя. Адже це не тільки найсильніші тони, на яких соціяльні реформатори підготовляють ідеї революції; спромогтись на вибачливий погляд для слабих і сильних можуть тільки фільософи, що глибоко розуміють слабощі людських пристрастей. Л. Українка, як жінка, що надто легко узагальнює, була занадто однопрямна; однопрямність уважала вона за зрілість світогляду. Як більшість жінок, вона хотіла бути „мужеською"; це одна з найбільше жіночих рис жіночости. Навіть її Дон-Жуан так мало половий, що те все, чим приваблював він собою у змаганні фізичного гону з холодною рефлексією, не існує для Л. Українки навіть як риса його психольоґії.

Леся Українка, як неодна вражлива, навіть переніжнена жінка, соромилася свого кволого серця, що вагається, почуває свою самотність і знесилу. Там, де вона сповідається з тих хвилин і вибухає плачем — вона найсильніша. Погляди на завдання літератури, яка має виковувати панцирі на слабкі груди, казали їй утікати від особистої, мелянхолійної лірики. Це та сама психольоґічна помилка, яку находимо у Самійленка, Кобилянської та Карманського. Л. Українка талановитіша за них силою слова й діяпазоном літературного зацікавлення; тимто навіть надумані нею твори мають проблиски її індивідуального пориву.

Не маємо в нашій літературі другого такого ясного прикладу, як уся праця Л. Українки на доказ, що невпинна боротьба за власну енергію дуже часто ослаблює цю енергію і витворює в письменника оману сили. Більш як за великі історичні полотна та багатомовні поеми ми любимо Л. Українку за ті короткі хвилини сповіді, коли вона передає тільки тремтіння свого серця:

Хотіла б я уплисти за водою,
Немов Офелія уквітчана, безумна,
За мною вслід плили б мої пісні,
Хвилюючи, як та вода лагідна,
Все далі, далі...

У довгих її драматичних поемах трапляється така лірика, у силі своїй зовсім незалежна від намагання письменниці поглибити її актом волі. Акт волі в літературному творі не йде ніколи далі як до форми, що висловлює якесь бажання. Літературний твір різниться цим сутньо від життєвого акту волі, що його бажання не здійснюється практично, а живе як духова напруга, залежно від сили свого вислову.

МИХАЙЛО КОЦЮБИНСЬКИЙ

I

Скромний і тихий, наче професор-спеціяліст, що лякається почати розмову про те, чим він найбільше цікавиться; — можуть його не зрозуміти, іронічно всміхнутись, подумати, що він дивак, або претенсіональний. Те, що він знає, здобув собі повільною, невсипущою працею, і воно не дає йому ні самовпевнених поглядів, ні рухів, навіть серед людей, які не знають нічого. Працює Коцюбинський як якийсь ентомольоґ із маленькою скринькою та сіткою на метеликів — краще, щоб його не бачили. Так працювали великі французькі реалісти, збираючи ті важливі petits faits caractéristiques, без яких не можна було у книжці ні змалювати якоїсь історичної доби, ні клаптика природи, ні одягу героя; треба було знати, як що називається, як воно виглядає насправді.

Чи приходило коли Коцюбинському на думку, що він має занадто скромну посаду як на своє „велике" завдання письменника? Чи рахував він роки своєї першої друкованої новелі, щоб можна було підготовлятись до ювілею? Якби хто був натякнув йо-

му на такі речі, він був би розкрив широко свої очі — завсіди проникливі, завсіди несміливі, і був би всміхнувся тою усмішкою людини, яка знає свою ціну не на те, щоб ходити вулицею з капелюхом і збирати в нього мідяки за свій голос, придатний для оперової сцени.

Не знав Коцюбинський ні сильних слів, ні широких жестів; не бачив перед собою великих придорожніх стовпів, які вказували б усім дорогу, ані широчезних перспектив у своїй уяві, щоб поривати міліони.

Напричуд зрівноважений і свідомий меж свого таланту український письменник. Поволі, зусиллями робітника пера, що виборює собі щораз кращі засоби вислову, здіймається він на щораз вищий рівень мистецтва аж до свого останнього твору. Переходячи від оповідання до оповідання, бачимо, як вражливість Коцюбинського охоплює щораз більшу низку життєвих проявів, щораз краще вибирає із них тони, близькі його темпераментові та барви, доступні його зорові.

II

Можемо не питати, читаючи Коцюбинського, яку він мав освіту, які скінчив школи, які впливи заважили на його таланті. У своїх оповіданнях він ніколи не заведе дискусії, яка може викликати запит: чи не самоук він? Не блисне він ніколи ерудицією, що нагадає павиний хвіст — причеплений до

гордої голови, — не наважиться на сюжет, що тхне модою або чванливою псевдооригінальністю.

Деякі його оповідання пригадають нам може поодинокі моменти його життєпису: подорожі, що заводили його в нове середовище. Таксамо з образів маляра довідуємося куди він їздив. Літературні впливи? Самі бачимо, як він починає від побутових образків, що майже не зривають з традицією рідної літератури. Та коли переходимо до перших його „акварель" із чужим сюжетом і до перших психольоґічних нарисів, не сумніваємося, що російська література, яку він мав на своєму столі, і сучасні европейські письменники мали аж за багато зразків, за якими міг він іти. Коли слухаємо його особистих признань, ми трохи збентежені. Коцюбинський уважає за своїх найбільших учителів Мопасана та Фуріє. Перший для нього — майстер форми, другий — найближчий ідеалами.

Та ні з одного, ні з другого не найдете в Коцюбинського того, що було характеристичною рисою їх індивідуальности. Еротика Мопасана така чужа для Коцюбинського, що можна нераз дивуватись, як узагалі могли таке мале місце займати в сучасного письменника справи, довкола яких кружляла уява найбільших письменників XIX. віку. Досить пригадати хоча б тільки тих улюблених авторів, яких він сам наводить у своїх життєписних даних: Золя, Стріндберґ, Ґарборґ, Гамсун, Від, Верґа, Шніцлєр. Від усіх них Коцюбинський відмежований зовсім іншим світом; подекуди можна казати ще про світ наших письменників із XIX. віку: про природу й сус-

пільні контрасти. Та барви, які він доглянув у людському житті загострили його вражливість так, що він глянув на дійсність іншим оком.

Коли читаємо в нарисах, студіях і підручниках, що Коцюбинський був спершу реалістом, чи натуралістом, згодом імпресіоністом, на вершинах своєї творчости знову завернув до рідного побуту, далі: що в усіх його творах переважав естетизм, субєктивізм чи аристократизм духа, то аж тоді всі ці схеми так нам остобісіли, що ми починаємо все спочатку.

Дехто уявляє собі, що реалізм це назва для одного із щаблів літературної драбини, по якій іде вперед світова література; коли після реалізму прийшов імпресіонізм, то, мовляв, ясно, що Коцюбинський, ідучи від одного щабля до другого, пнувся туди вверх у розвитку свого таланту. Різниця між цими двома щаблями мала б бути в тому, що раніше письменник звертав більш уваги на малюнок зверхнього світу, а згодом, дозріваючи як мистець, звертався до внутрішніх переживань. Виходило б, що сучасні наївні поети-дебютанти, плаваючи у сфері чистих зворушень, сліпі на ввесь зверхній світ, зайшли дальше, ніж великі, дозрілі творці, що дають наскрізь епічні картини, вільні від субєктивних топів...

Наша критика матиме ще довго клопіт із Коцюбинським, який нагадав їй деякі напрямки европейської літератури. У першій добі своєї творчости він був під сильним впливом рідної літератури, у другій — під впливом різних европейських пись-

мешників, не звязаних ніякими спільними рисами творчости. Боротьба за власні форми вислову починається в Коцюбинського одночасно із свідомістю, що ніяково продовжувати сентиментальну побуговщину Нечуя-Левицького, що треба шукати нових сюжетів. Коли-ж брати рідні сюжети, то треба — він почуває це — відокремити з них усе, що робить їх тенденційно-реалістичним малюнком.

Осередок боротьби для Коцюбинського переноситься на вибір сюжету та його обріб. Ця боротьба не має ніяких рис його вийняткової, чисто індивідуальної траґедії. Її мусить вести кожний письменник, що лякається намулу старих літературних рівчаків. Вона стає траґедією для Коцюбинського у звязку із загальним тодішнім станом нашої літератури: він живе як людина духово на вищому рівні, ніж світ рідної літератури. Коцюбинський відчуває високий рівень чужинної творчости, він вражливий на вироблену гнучкість чужих літературних мов. Він хотів би, як письменник, найти перехід до них. Сюжету прядумати не можна; його треба найти, відкрити, доглянути. Коли він під рукою, у найближчім середовищі, тоді є небезпека, що водночас виринуть усі шабльонові примари рідної літератури. Коли він далекий, тоді — як достроїти та дібрати до нього мову, виплекану на описах нешироκого, невибагливого рідного побуту?

Самотність, чи мовчазність Коцюбинського, що зросли в його критиків до епітетів „естетизму" та „духового аристократизму", є природним наслідком факту, що він не мав із ким поділитися працею

у своїй письменській майстерні. Те, над чим він мучиться все життя з найбільшим завзяттям, і що в нього є основою всієї творчости: стиль, не існує у нашій літературі як домагання в його часі, навіть як зрозуміння звязку між уявою, світоглядом і формою твору. Все, що Коцюбинський напише — видруковане негайно, без змін, поправок, порад чи навіть критичної виміни гадок із видавцями. Інтеліґентна людина, незасліплена дешевим просвітянством, захоплена чужинною творчістю, замісць набрати віри у свій талант, находить у собі щораз більші сумніви щодо вартости написаного. Коли минають роки, Коцюбинський сам бачить власні недостачі, ніяковіє від них і боляче відчуває кігті самокритичної рефлєксії.

III.

Коцюбинський — поет у змаганні з прозою. Поняття поета та прози розуміймо якнайширше. Поет це робітник пера, що для вислову своїх почувань і думок приймає цілу низку складних, невідхильних законів гармонії. Такі засоби поезії, як ритм і рима зміняються у прозі у проблєму стилю. Коцюбинський поет іще й тим, що ідеольоґічний підклад твору блідне в його уяві під напором емоціональних елєментів; у сюжеті не полонює його ідея, а сюжет родиться в нього підо впливом чисто зорових, наскрізь малярських вражінь. Ліричне дно психольоґії Коцюбинського таке глибоке, що вся дисци-

пліна його письменської праці не може опанувати мінливих, ледви примітних плес на поверхні життя. Те, що грає в цих плесах і зачинене ним у рямці чарівного краєвиду чи барвистої історії — це тепле прив'язання до життя, яке треба тратити.

Мистецтво Коцюбинського в тому, що він пробує передати свою вражливість, свої наскрізь суб'єктивні зворушення зовсім далеким йому малюнком. Люди, що не можуть оцінити твору, заки не зведуть його до якоїсь „провідної думки", перекладеної на „літературний напрямок", „тенденцію" чи „світогляд", не можуть зрозуміти, чому Коцюбинський вибрав на свої оповідання також теми, де не зясовував виразної ідеї, і теми, з якими не звязував свого переживання.

А проте, поет як і маляр, може находити насолоду в передачі колірів, їх нюансів і тисячних взаємин. Коцюбинський любив життя серцем людини, що вміє дивитися на предмети й живе радощами, що їх бачить і тому, що вони існують. Недуга, що підгризала його орґанізм, зміцнювала наскрізь фізичне привязання до предметів, таких, якими вони є, родила разом із легкою уявою своєрідну втіху переживати хвилини розстання з ними. Люди, що погорджують життям, що не цінять його і думають про смерть з полегкістю, не завсіди мають стілько мелянхолійного усміху, що інші, закохані в його соковитости, а свідомі того, кілько гіркости є в кожночаснім прощанні з життєвими радощами.

Біоґрафи Коцюбинського можуть розпорпувати всі архіви і збирати різні причинки до його

життєпису; вони не вийдуть поза признання, зроблені ним самим за життя, що ввесь його життєпис міститься в кількох сухих рядках. Його мандрівки в чужі країни були тільки або звичайною потребою недужого або нагодою відсвіжити палітру своєї уяви, присипану пилом хуторянства, канцелярщини та одноманітности. Якщо досі збереглись із його бібліотеки книжки улюблених його авторів, то цікаво було б простежити, котрий із них і в якій мірі заважив на його новелях. Ті, що про їх вплив він сам каже, могли б називатись інакше. Коцюбинський завдячує їм лише поширу своєї вражливости, що не задовольнялась ні літературними ідеями, ні невибагливими літературними формами, які були в нас готові.

Чужинні впливи на Коцюбинського не були такі сильні, щоб він сам, перенятий їх ориґінальністю, впливав, захоплений новими овидами, на інших. У його світогляді та вражливости є щось несміливе, мов непевність у людини, що хотіла б найти відповідь на питання: чи наш світ складається більше з реальних предметів, чи більше із субєктивних вражінь. Коли шукати, з ким він споріднений між північними письменниками, то найбільш може з Якобсеном, справжнім поетом у прозі. Кобилянська могла захоплюватись Якобсеном, Коцюбинський міг його не знати. Та те, що в Якобсені вабить тремкою вражливістю уяви, живе як і в Коцюбинського — у його мистецтві слова, зовсім недоступному для Кобилянської.

І Коцюбинський, як Якобсен, що жив із тою самою грудною недугою, мусів надто часто думати про свій недалекий кінець. Обидва вони вміли зупинятись на предметах поглядом останнього прощання, що хоче на дорогу наситити очі соком барв і вуха — мельодією природи.

„Моґенс" має ті самі соковиті коліри та настроєний на ту саму мельодію, що „У дорозі" та „Інтермеццо", — „Зараза в Берґамо" зродилась із того самого почування, що „Хвала життю", коли жах перед смертю каже тим палкіше любити життя. А проте так узагалі байдуже, чи є між Якобсеном та Коцюбинським споріднені сюжети. Коли залишається із новель Коцюбинського якийсь загальний тон, що дозволяє нам краще розуміти людське серце й ті таємниці, з якими воно змагається, то тон той найближчий авторові „Нільса Ліне" та „Марії Ґруббе". Тут — пеан великим романтичним мріям, кращим, ніж усе те реальне, що можна назвати осягом, там — пеан на честь великого кохання, змішаного з буденщиною, що каже платити собі за жагу щораз більшими упадами.

Хто перед Коцюбинським відчував у нашій літературі потребу надавати реченням ритм, находити в ньому переливи гармонії, передавати ним нюанси думки? Мирний надто легко приймає готову мельодійність історичних дум, Франко не має ніколи часу прочитати написаної сторінки наголос. Стиль різниться від прози, згідної з правилами граматичної стилістики таксамо як звичайний хід від танцю; ми ходимо теж ритмічно, — вояки навіть ви-

бивають такт, як віршомази. Коцюбинський має внутрішнє тепло, від якого пливе ритм поетового серця і воно варт більше ніж намагання письменника говорити про свої суспільні ідеали, які має — кожний. Коли при ньому пригадуємо собі Якобсена, то не можемо найти кращого образу, що веде нас у світ европейської літератури.

IV

Коли Коцюбинський належить до тих двох-трьох письменників із усієї нашої літератури, до яких можна вертатись без розчарування, то цю привабливість завдячує він тільки свому змаганню за нове мистецьке знаряддя. На перехрестях літературних шляхів часто вибираємо за провідника не того, що самовпевнено говорить про мету, куди хоче нас вести, а того, що відвертається від старих дороговказів і воліє сам блукати мовчки, в гущавині. Коцюбинський належав до таких нашів заблуканих, що знали велику таємницю творчої сповіді: чар недосказаного, в остраху, щоб не досягти тої межі, де індивідуальне переживання зливається із загальнодоступною громадською та літературною схемою.

Хто цінить Коцюбинського як автора „Інтермеццо" у протилежности до „Фата морґана", той цінить його за ті нариси, що не нагадують нічим творів інших наших письменників. „Фата морґана", що є для марксистів архитвором тому, що з цього оповідання можна добути всякі докази про звязок

сільського пролетаріяту з революцією та її пророками, могла вийти і зпід пера якогось сучасного Панаса Мирного. „Тіні забутих предків" теж архитвір для тих, що люблять змодернізовану побутовщину — не мають у собі нічого з тієї гри колірів, у яких купалась уява Коцюбинського, коли він утікав від предметів і людей, як поет, що хоче відкрити нам нові обрії. Можна подивляти мистецтво Коцюбинського у картинах революції чи гуцульського побуту, таксамо як подивляємо Федьковича, Стефаника або Черемшину, але він найменше подібний до всіх наших новелістів там, де він творить і сюжет і матеріял із власних переживань.

Щодо першої доби: побутових тюжетів Коцюбинського, майже нема суперечки. Це не є „наш", „справжній" Коцюбинський. Він починається від несміливих акварель „У путах шайтана" і „На камені". Та може обидві вони могли вийти і зпід кисти Лесі Українки, закоханої в екзотиці, гарячій, мов пісок під ногами жагучої царівни. Винниченкові-новелістові мало бракує, щоб він міг бути автором „Дарунку на імянини" або „Сміху"; він мусів би дозволити скреслити собі з таких нарисів зайвих кілька міркувань, а може й... закінчення, якими напевно зіпсував би ввесь настрій, бажаючи його зміцнити „чимось сильним".

У збірці Франка „На лоні природи" найдете зразки, як можна написати фейлєтоновий образок „Як ми їздили до Криниці", або реалістичний малюнок „Дебют". Кілька поезій у прозі Коцюбинського

та такі натяки на проблему, як „У грішний світ" найдете у Васильченка, Кобилянської та Яцкова.

Та хто міг би в нас написати „Квіт яблуні", „Хвалу життя", „Невідомого", „Персона ґрата", „У дорозі", „Сон", „Лист", „Над морем" або „Інтермеццо"? Ніодин із наших письменників. Не тому, що це неперевершені архитвори. Коцюбинський не вільний від боротьби з формою в широкім її розумінні. Він вагається між обективністю реаліста, як її розумів і здійснював Фльобер та Турґенєв, і між безпосереднім малюнком Мопасана з реальним поглядом на світ, що свідомо давав у літературі волю і своїм мріям і особистим вражінням.

Мопасан, якого цінив Коцюбинський як свого мистця, не розбудив у ньому зрозуміння для акції в реальних сюжетах. Тимто Коцюбинський немов би зупинився на півдорозі: відійшов від побутових картин, а не вмів їх заступити такими „цікавими історіями" як Турґенєв, що дали б йому багатий психольоґічний матеріял. Це роздвоєння, яке він розумів і розяснював собі на свій лад, найшло відгук у „Квіті яблуні".

Коцюбинський не належить до письменників, які приваблюють нас своєю індивідуальністю або кажуть нам зовсім забувати за себе, даючи нам повне забуття самими своїми творами. Ні одне, ні друге. Зате він належить до тих, що твори їх кажуть нам думати про змагання людини, яка все жертвувала для мистецтва і що собою спонукують нас шукати несхопливих взаємин між мистецтвом і життям.

ЙОСИП МАКОВЕЙ

I

Людина з великим сатиричним нервом; скрізь бачив смішні сторінки життя; вмів глузувати, жартувати й дивитись спокійно на чужі слабощі, ледви замітно всміхаючись під вусом. Умів бавити ціле товариство, але не тужив за ним. Вражала його глупота та хамство — занадто швидко став мізантропом і самотником, закоханий у свому кабінеті та власних мріях.

Тричі вагався Маковей, в якому напрямку використати свій талант: раз, коли ввійшов до редакції часопису, другий, коли писав професорську працю, і третій, коли став директором ґімназії на захисній провінції, щоб мати якнайбільше часу та спокою „для себе". Лірик змагався в ньому все життя з тверезою людиною мурашкової роботящости, може більш німецької, ніж славянської вдачі.

Як більшість тих, що не знали наладити свого життя в повній гармонії з талантом або не вміли „начхати" на обставини під напором творчого пориву, Маковей зовсім непомітно для себе дістав роздвоєне життя на дві нерівні частини; одну, що була

наслідком випадкових назверхніх впливів, і другу, що зливалась якнайтісніше з його вражливістю. Лірична половина душі жила поруч іронічної. З такого сусідства Гайне або Пушкин добували незвичайні тони — гармонії серед життєвої дисгармонії. Та в Маковея ні ліризм не був такий сильний, щоб кричав голосом весняного пориву, ні іронія така гризка та смілива, щоб забарвлювала погляд на світ. Своєю вдачею Маковей був людина занадто рефлєксійна, занадто зрівноважена, щоб іти за безпосереднім поривом — великого захоплення чи великої ненависти.

Коли він безпосередньо перед смертю заявляє: „Мені жаль, що я не мав способу занятися наукою", то цим, може й мимоволі, висловлює одне з розчарувань свого життя, що не добився університетської катедри. Є ще й інший докір, кинений ним з автобіографії, при іншій нагоді, коли він покидав редакцію „Діла": „Лишилося в мене враження, що редактор Іван Белей не вмів видобути з мене те, до чого я мав хист і охоту, або може не потребував мене".

Найживіша частина таланту Маковея проявлялася при зударі із шерсткими вуглами перевулків, якими він пробував увійти на вільний шлях літературної та наукової праці. Конфлікти з людьми, зустрічі з пересічними явищами галицько-буковинської буденщини — загострювали його зір і перо. Маковей потребував сильної безпосередньої спонуки, щоб кинути свої враження на папір без надуми, за голосом першого протесту. Публіцистична

праця приневолювала його писати і приносила свіжий матеріял, який можна було кидати в розпалі гарячкової праці. Мініятурні іронічні нариси, що ними Маковей починав свою дійсну літературну працю при ґазеті, повернулися до нього аж після довгих літ, коли він заволодів своєю формою й віднайшов у тиші ту саму насолоду, що відчував її колись у днях молодости нервами заробляючи на хліб. „Мої знайомі", видані 1901 р., віджили справді аж у збірці „Прижмуреним оком" 1923 р.

Ніхто, хто знає умови праці галицького публіциста, не зможе сказати певне, чи Маковей був би віднайшов дійсний напрямок свого таланту, залишаючись при денникарській праці. У цій праці можна було „долішньою головою" (вибачте Аристофанів вислів) дійти до найбільше передового суспільного становища, до найвищої платні, до найвищих впливів ще й із титулом посла австрійського парляменту, але не до розвитку таланту. А вже сатиричний талант не мав чого робити в галицькій пресі. Вся вона була в руках тих, які передовсім приваблювали око сатирика. Ніодного з ідолів не можна було доторкнутися: ні урядової політики, ні національного сентименталізму, ні обмежених голов суспільного життя. Франко, що пробував у „Ділі" впустити трохи свіжого повітря тільки в літературному фейлєтоні, не загрів там довше місця, як Маковей, що був у порівнянні з ним недоростком.

II

Ліричний поет — у боротьбі з сатириком, кандидат на професора — в боротьбі з публіцистом, побутовий оповідач — у боротьбі з мініятуристом, — таким видається нам Маковей у тих своїх непорозуміннях із життям, що не найшли повного вислову в його творах.

Ліричними віршами починає свою працю майже кожний наш кандидат на письменника, коли почуває на серці надхненні скоботи. Спомин із цієї доби залишив нам Маковей у збірці з 1894 р. п. н. „Поезії". Вони не були гірші від дебюту неодного з наших більших поетів: епічні поеми вбивала балакуча дидактика, але Гайнівський тон не був гірший від Кримського „Пальмового гилля". Маковей віршував щораз менше. Коли 1924 р. я поцікавився, чи Маковей не пише ще коли нишком віршів, він обіцяв мені зібрати все своє поетичне надбання від 1894 р. і переслати. І справді 26. квітня 1925 р. я дістав від нього збірку 47 поезій із рр. 1894—1905. Автор додав до них такий коментар: „Це лірика, взята з особистих переживань і думок, у більшій части, еротичного змісту. Але ця еротика — як тепер дивлюсь на це — якась старопарубоцька, а не студентська. Воно, зрештою, й не диво, бо я оженився 1905 р., маючи 38 літ, значить був ретельним (справжнім) старим парубком". На запит Маковея „Що скажете про них?" — я не мав сміливости потвердити його думки. У поезії він не зробив майже ніякого поступу від днів молодости.

І сатири теж колись віршував Маковей. „Ревун" мав успіх як актуальна політична брошура; „Подорож до Києва" мала деякі вдатні частини; але й тут сентимент узяв верх над жовчю. Збірка „Мої знайомі" — доказ, що Маковей міг би був вигострити своє сатиричне око або стати погідним гумористом. Це був справжній денникар. Його великі сатиричні фейлєтони були в нас першими зразками европейського фейлєтону, і цикль „Світла і тіні" не втратив досі своєї актуальности.

Його оповідання мають неодну добру обсервацію, неодин легко зарисований тип. Відомі „Весняні бурі" взяті з ґімназійних споминів, указують, що скрізь, де Маковей підходить уже до своїх переживань, його око заходить мрякою симпатично-слізливого зворушення. Правда: гуморист, що більше придивляється собі, як іншим, мусить бути для себе немилосерний, бо йому стане ще жаль власної ніжности. Образки, які він вирізував із суспільного життя це були дбайливі, спокійні малюнки, що не хвилювали, ні не обурювали. Аж війна вивела його з рівноваги. Він ненавидів із усієї душі гомін та насилу; його спокійне обличчя викривлялося нераз від болю та обурення. У збірці дрібних нарисів „Кроваве поле" Маковей виявив більше ніж колинебудь ніжного ліризму, щирого бунту та люти.

Маковей мав страх перед суспільними ідеалами — покладеними заздалегідь у твір, знаючи теоретично, що таке свідоме намагання часто відбирає мистецьку вартість творові. Він хотів стежити за порухами людської психольоґії у приємній ціка-

вости, щоб доглянути її та зрозуміти. Та як зрозуміти психольоґію одиниці, коли заплющити очі на її звязки з середовищем, без якого вона перестає бути цікава? Маковей вибирав на своїх героїв аж надто дрібних людей і аж надто спутаних ланцюгами своєї суспільної буденщини, щоб вони могли жити перед нашими очима самостійно. Тимто тільки там де він вдоволяється мініятурною картиною, його напів мелянхолійний, напів гризький усміх нагадує великого майстра Чехова: усміх, стриманий у кутику уст, а від нього легко прижмурене око.

Маковей дуже тішився, коли до останньої збірки його мініятур мені вдалось підобрати заголовок „Прижмуреним оком". Це єдиний заголовок між його книжками, що каже щось про самого автора. Він зясовує ту своєрідну прикмету реалістичного дискретного іроніста, який в однім і тім самім усміху кидає легко затроєну стрілу й добрячу вибачливість. Маковей залюбки показує, як найпростіші події найпростішого життя затроюють людям душу та мозок, а при цьому як герої прохають вибачення за свої дурощі з огляду на обставини.

Здається, що коли б Маковей міг був стати галицьким Остапом Вишнею, який дає раз на тиждень сатиричний малий фейлєтон, то в цьому жанрі він почував би себе найкраще й дав би був найкращі речі. Такий факт, що він умів написати повість із провінціяльного життя або дістати нагороду за історичну повість на конкурсі, занадто часто йшов у нас у парі з іншим фактом, що такі твори мали небагато спільного з літературною появою.

Маковей сам розумів це, як добрий критик. Він умів відкривати таланти, заохочувати їх до праці і піклуватись ними; А. Чайковський, Бордуляк, Ковалів, Кобилянська завдячують йому багато.

III

При маленьких історичних образках Маковея згадуємо недурно Чехова. Новелі та пєси Чехова змальовують безвихідну атмосферу, в якій люди знають її причини, але не мають сил із нею порвати, бо занадто зжилися з нею. Вона розніжнила їх своєю мягкою одноманітністю, сонливими лінощами, і вони можуть із нею боротись тільки їдкими завважаами, гострими рефлєксіями. Ми ніколи не знаємо, чи Чехов спочуває своїм героям, коли показує їх ідіотське сіре життя, чи глумливо вкладає в уста своїх героїв слова віри у працю, поступ і щастя, бо водночас він має сумнів, чи життя, де переважають т а к і люди, буде колись краще та розумніше. І не знаємо, в яку ліричну сповідь і яку злобну критику, вклав Чехов найбільше із своєї душі. Бо його душа, таксамо, як дисгармонійна, суперечлива, збунтована та примирлива душа його героїв не завсіди погоджувалась із гарними думками та вчинками. А справжнє життя це ж була — буденщина. І цю буденщину відтворював Чехов немилосерно, добуваючи складну своєрідну фільософію малих дрібних провінціяльних людей такими дорогими

її важкими засобами, як нюянси, півслова, натяки, недоскази.

І з кожним днем літературні критики стають здивовані наново перед проблємою: якими засобами мистецтва вмів Чехов у невеличких, невибагливих нарисах передати цілий світ життєвих траґедій, таких близьких нам, як наші буденні клопоти, непорозуміння, слабощі, знехтовані мрії та невтишні гордощі. Мистецьким ідеалом Чехова було зупинятись на тій межі, де спиняється якась незясована, темна сила, що її звемо „дійсність", „життя", „доля" або „випадки". Він не силкувався фільософувати на тему її глибин і таємности, а зупинявся перед чисто людським прикладом людського безсилля з напів вибачливою усмішкою у почуванні, що лінія, яка закреслює арену життя для малих людей, є наче б вислідом двох протилежних сил — траґізму та гумору. Чехов указував на зудар ледви примітних елєментів життєвої траґікомедії, а рефлєксії залишав нам. Цей свій погляд на світ зводив він до суворих вимог письменницької техніки, коли напів жарткома радив молодим письменникам відрізувати в оповіданні вступ і закінчення. Вступ це ж розгойдана студентська лірика, закінчення — претенсійна педаґоґія. Це був мистець свідомий своїх засобів і він мав повне право сказати у „Чайці": „Мистецький твір повинен безумовно висловлювати якусь більшу думку. У творі повинна бути ясно-означена думка. Ви повинні знати, навіщо пишете..."

Маковеєві бракувало гостроти того погляду, що з кожної найбільше сірої людини вміє творити тип

і з найбайнальнішої ситуації добувати траґізм, який часто межує з пекольним сміхом. Такого гумору, що їх знали перед Чеховим — Моліер, Сервантес, Дікенс, не мав Маковей мабуть тому, що його життя одною рисою психольоґічно було зближене до життя улюблених ним героїв — воно не зростало до великого конфлікту, а переходило у дрібне, непомітне непорозуміння. Його ліричпа частина душі не давала дійти до голосу сатирикові, і він часто брався за теми, що слабо зачіпали за його переживання близькі йому — болючі та веселі.

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА

I

Найсильніші враження з молодих років — мрії про працю незалежної жінки та ідеальне кохання — залишились Кобилянській як найсильніші творчі спонуки на все її життя. Після недовгих років, коли вона могла користати з товариства близьких їй осіб, що стежили за її літературною працею та допомагали їй у ній, прийшов довгий час самотности та відокремлення. Задумана, мрійлива, сентиментальна — прожила Кобилянська ввесь свій вік у кімнаті, в середовищі для літературної праці несприятливім.

Її заслуги в нашій літературі звязані з модернізмом. Вона належала до тих перших наших авторів, що почали писати виключно з думкою про вибраний гурт інтеліґенції, і про ті літературні зразки, за які йшла боротьба на Заході. Перша її повість і дві перші збірки нарисів приносили сюжети, що поширювали бодай можливости творчих овидів.

Наші письменниці не згадували перед нею про той світ настроїв, що його найкраще висловлює музика — сказати б можна: жіночий світ. Коли Коби-

лянська списувала примхливі, зовсім особисті враження жінки, що тужить і мріє, дарма що не вміла б своєї туги і своїх мрій відтворити в живій постатті або в формі якогось реального ідеалу, там вона залишила нам враження, подібне до музичних акордів — уява наша здоганяє наодинці образи, до яких не треба ні слів, ні занадто ясних думок. Тимто в коротких нарисах, недовгих оповіданнях, де не треба „сюжету", Кобилянська найближча до поезії — незясованого ліричного подиху, який іде від людини, схвильованої якимсь переживанням. Той подих прийшов від нових европейських книжок, де можна було відчути нове зусилля, як передати таємницю життя, чар усіх тих несхопливих тонів, що зворушують новою тугою та мрією.

Таку силу мали напів символістичні мініятури із збірок „Покора" та „До світа", і перехочливі акорди доходили до свого найсильнішого вислову в „Valse mélancolique" та в „Битві". При деяких поемах прозою наші поважні критики вперше не завагались сказати щиро „Не розумію", неначе складали комплімент перед новою таємницею письменницької професії.

І коли б Кобилянська не залишила нічого більше, крім „Царівни" та двох збірок новель, то її місце в історії нашої літератури не було б нітрохи менше.

А проте той її „модернізм", що не був безпосередньо звязаний ні з одним европейським напрямком як свідомою методою нової техніки, зводився в нас до незясованого словами, але виразно відчу-

ваного гасла: „Письменник має право змальовувати все те, що переживає". Несмілива нотка індивідуалізму, що не мала в українській критиці ні одного речника, звучала як поклик зірвати з традиційними побутовими малюнками та соціяльними тезами.

Перші виступи Кобилянської мали дещо з авреолі. Жінка й Буковина — це були у нас дві покривджені жертви. „Царівна" була визовом, який кидала суспільности нова, несподівана сила — еманципаційне жіноцтво. Дарма що її геройка не виходить поза красномовні, мало змістовні заяви й кінчає свою „боротьбу" як начинена фразами гуска, — сам бунт молодої гарної дівчини подобається нам завсіди, без огляду на те, чого вона хоче, і що вона думає. У дискусіях, до яких така неофітка рветься таксамо сліпо, як до романтичного подружжя, впало модне тоді імя „Ніцше". Бідний Ніцше товчеться й досі по статтях про Кобилянську на доказ, що й ті добродії, які вживають його для окраси своєї ерудиції, не зрозуміли з його книжок більш, як зрозуміла Наталка Верковичівна. Ні в одному творі Кобилянської не можна помітити впливів якогонебудь фільософічного світогляду.

Поруч Ніцше, на другому місці згадують Якобсена, тому, що це був улюблений письменник Кобилянської. Можна шукати споріднених сюжетів між мініятурами із збірок „Покора" і „До світа" й новелями Якобсена; можна вважати „Царівну" або „Valse mélancolique" навіть за щось наче „Нільс Ліне", коли погодитися, що Кобилянська хотіла в них дати свій портрет новітнього мрійника. Але

Якобсен як психольоґ, як майстер слова, із глибоким внутрішнім життям, гідний товариш Фльобера або Меріме — тут ніпричому.

Якобсен каже в одному місці про те, що найбільше витоптані стежки проходить мрія, у значінні тієї безсилої мрійливости, яка невпинно завертає до стежок своєї буденщини, від котрої намагається втекти. Вся літературна праця Кобилянської потверджує цю думку глибокого психольоґа, людини засудженої на кімнатне життя. Якобсен рятував себе від банальної одноманітности, придивляючись чужому життю, зором, що вмів бачити змисловий світ, хистом, що передавав барвисту гру пристрастей, часто не зовсім доступних для недужої людини, але тим привабливіших, тим живіших для її ока.

Кобилянська не має ока для зверхнього світу, а про її внутрішній ми чуємо від перших її літературних спроб лише щось дуже загальне, рідко коли нове. Занадто швидко вона переходить у своїй праці до байдужих сюжетів, далеких від неї, придатних тільки для тих великих стилістів, що вміють відтворювати далекі культури та таємні індивідуальности, і то на те, щоб насолоджуватись переживаннями своєї розбурханої, ненаситної уяви.

II

Порозсипувані по книжках Кобилянської різні імення письменників і фільософів не можуть стати

орієнтаційними знаками, де треба шукати джерел надхнення та ідей письменниці. Книжки, якими вона захоплювалась, і що заступали їй часто недостачу товариства, могли осолоджувати їй життя та втишати її уяву, але їх автори не залишали більшого впливу ні на формі її творів, ні на її загальних ідеях. Форма її творів має загально поширені риси „модерної" літератури свого часу, не в розумінні нової композиції або нових засобів стилю, а попросту тої романтичної „свободи", яка дозволяє авторові писати „по-свому", „індивідуально". Цікаво, що у книжках Кобилянської та в її споминах про літературні впливи можна найти такі далекі одне від одного прізвища як Стюарт Міл, Бокль, Біхнер, Дрепер, Спенсер, Дарвін, Лєкі, Шекспір, довгий ряд німецьких письменників від Ґете до Гавптманна, Кант, Сведенборґ, усякі скандинавські письменники й десяток дивно переплутаних від Софокля до Метерлінка. Кожний із нас, у молодечих і пізніших роках, у жадобі знання або захоплений літературою, таксамо перемішував усяких клясиків із модними авторами, соціольоґів із поетами. Але коли йде про студії — один Кант або Шекспір можуть вивернути всю душу та перетворити ввесь світогляд. Коли придивитися ближче до думок, які Кобилянська наводить із поодиноких авторів, або звязує їх із власними думками, то стане ясно, що вона сплачує тільки довг вдячности палкої читачки. Ані поодиноких творів ані тої суттєвої риси індивідуальности письменника, що стає при лектурі спонукою для нас до нової творчої думки, чи нового

переживання, вона орґанічно не сприймає. До речі: таких натяків на улюблених письменників і їх твори находимо повно у модерних повістях, у розмовах дієвих осіб або у споминах деяких авторів про свої студії та нахили. Хоч це й дивно: письменники найчастіше не різняться в цих своїх симпатіях від звичайних смертників, бо люблять якнайбільше несуголосних, ефектовних імен.

Із загальних завваг, що виступають у повістях Кобилянської як додаток до характеристики героїв або з діяльоґів цих героїв, бачимо ясно, що ніодне поважне питання неосвітлене там такою глибшою думкою, що треба б аж пригадувати собі при ній Канта, Спенсера чи Ніцше. Там, де Кобилянська заводить розмову на фільософічні чи суспільні теми, ми відчуваємо, що так може її вести кожний, без відповідної підготови, бо це т. зв. товариська балачка. Ці балачки скрізь — дуже наївні та баналні. „Царівна" це навіть для нас не історичний документ, як уявляло собі тодішнє жіноцтво свій еманципаційний ідеал. Ми маємо тут тільки незясовану тугу за новим життям, і то тугу більш, як постулят, ніж як намагання відтворити новий тип людини. Може в „Valse mélancolique" можна б іще найбільше найти з того індивідуального „я", що завішене між грубою щоденщиною і мрією, пробує завісити золотий міст над землею.

„Ніоба" це ще спроба психольоґічної повісти, невідомо, чи навіяна Йонасом Лі, зрештою — з деякими цікавими моментами. „Земля" — спроба сполучити модерний стиль із мотивами селянського

фаталізму, апотеоза землі не в картинах, не як проблєма, а як ліричний захват без поезії. Вже у деяких дрібних нарисах находимо в Кобилянської нестямну любов до природи; ця любов дика, неуговкана, але передана тільки поодинокими обривчастими вигуками. Кобилянська любить несамовитий настрій, зупиняється на прочутті, пересудах, забобонах, якби натякаючи на містичні (хоч і дуже матеріяльні) звязки людини з природою. Та всі ці мотиви заторкнені мимоходом, непередумані. Сама „Земля" це вже стилізація, село з шабльоновою, „ялинковою позолотою", „У неділю рано", „Через кладку", „За ситуаціями", „Апостол черні" — повісти з дуже слабеньким обсерваційним і психольоґічним матеріялом, технічно зовсім несучасні.

III

Кобилянська не стала професійною рутинованою письменницею, що вміє засвоїти собі легкий стиль, як тисячі авторок цікавих сальонових романів. Її змагання йшло вище, нехтуючи засобами доступними для пересічних повістярів.

Легка цікава повість рідше явище в нашій літературі, ніж поетична душа. Поетична душа Кобилянської при зустрічі з якиминебудь психольоґічними та суспільними питаннями розсівається на настрої, з яких не можна скласти ні двох розділів цікавої повісти. „Цікавої для кого?" — спитає хто. — „Для якоїнебудь частини нашої сучасної інте-

ліґенції, що бере в руки повість із наміром зацікавитись у ній чимнебудь: темою, живою акцією, актуальною, чи метафізичною проблемою".

Якби від перших своїх символічних поем у прозі та „Царівни" Кобилянська перейшла була просто до звичайних повістей із нашого провінціяльного життя, хочби таких, які безліч авторок від 100 років тисячами продукує в Німеччині та в Анґлії, вона заповнила б одну із найважніших прогалин нашої літератури. Таку прогалину виповняють деякі наші письменники популярними дуже слабими історичними повістями.

Не було б нічого дивного, якби котрий із наших критиків спитав обурений: звідки Кобилянська має брати сюжети для таких повістей, коли зважити сірину її життя? Досі ніхто не торкнувся в нас одного найважнішого питання, що пояснює, чому Кобилянська так хутко вичерпала свій талант. Кобилянська не мала ніколи змоги вивчити української мови так, щоб могла давати свої рукописи до друку без основної виправи мови та стилю. Ми знаємо, що десятки авторів засвоїли собі за кілька чи кільканацять літ чужу мову, як рідну. Це явище після війни повторялось нераз із чужинцями в новому середовищі, де вони починали вчитись чужої мови від самого початку. Того, що українською мовою володіє Кобилянська тільки так, як неодин із нас двома-трьома чи шістьома чужими, того факту — не можна пояснити самими обставинами буковинського життя. Кобилянська не має природного хисту до мови, і це йде в парі з її мистецькою вра-

жливістю, дуже слабою, коли маємо на думці передачу психольоґічних нюянсів, тої світлотіні, без якої ні постаті, ні вчинки, ні предмети не дістають ні релєфности, ні перспективи. Тієї „фабули", яку вона вибирає собі для повісти, не може вона виповнити власним внутрішнім життям, ані бодай доповнити композиційною фантазією, як це роблять зручні повістярки, що пишуть не душею, а рутиною.

Звязок між стилем і творчою уявою мало в нас розяснений. Коли з Якобсена відкинути стиль себто, іншими словами найсутніше з його творів, то можна збентежливо спитати: якими ідеями, в якому світі жив цей письменник? Правда: письменник може навіть безладними реченнями оповісти свою життеву траґедію. Сотні таких траґедій оповідають щодня часописні новинки; дві хвилини пізніше ми забуваємо за них і слухаємо з цікавістю якоїсь анекдоти або ґрамофонових плит із радія.

Як довго в молодечому серці Кобилянської йшла якась внутрішня боротьба, навіть не зовсім ясна для нас і для неї, поодинокі моменти цієї боротьби проривались акордами, що мають тепло молодощів і схвильованої шуканини. Тимто як довго Кобилянська говорить нам про свої мрії й шукає для них вислову, хоч би барвами найслабшої уяви, незясованої мов жаль до життя, що минає мимо, хоч би дуже слабими словами — її сповідь промовляє до серця. Це натяки на світ, за якими вона тужить саме тому, що він схвильований і незясований, мов туга за молодощами. Зате там, де вона

переходить до сюжетів, що домагаються малюнку середовища та мінімальної „акції" маємо перед собою книжки такі далекі від її літературних починів, що воліємо ці перші — незрівноважені, молодечі, наївні, ніж її бажання бути сильною, коли її серце найбільше знесилене.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК

I

Уявляєте собі Стефаника таким, як ви бачили його на фотографії до збірки „Моє слово": з похиленою головою так, щоб очі ледви споглядали знад насуплених брів, непривітного, як ті герої його оповідань, яким набридло життя, непримиренні у своїй мовчанці та ненависти, пригнітливого як селянська задума.

Та ось ви зустріли випадково Стефаника в товаристві. Це могло бути й останніми роками, коли він дивився на всю свою літературну працю як на давно закінчену главу, та коли приїжджав до Львова двічі-тричі на рік, на дві конечні невідкладні гостини, які ненавидів із усієї своєї душі: — до лікаря або до банку.

Ви були здивовані, може, зачудовані, що він, давно вже немолодий і недужий, зберіг такий сильний товариський нерв і таку молодість. Він трискає гумором, з нього б'є молодечість, енергія; Стефаник у товаристві — неоцінений учасник забави, ворушкий, дотепний. Його критичний хист небуденний, як на галицького письменника, звичайно засклепле-

ного в собі, настроєного на власні болі; Стефаник живо схоплює різні прояви суспільного життя, реаґує на них короткою, злобною рефлєксією, ніколи не розніжнений, ніколи не сентиментальний. Свідомо, з деякою афектованою гордістю, підкреслює, що він „мужик", і зберігає деякі форми своєрідно-аристократичної поведінки. Але мозок його інтеліґентський, і тільки завдяки ньому він зумів кермувати своїм талантом, обмеженим до такого невеличкого світу і таких простих мистецьких засобів.

Від першого свого нарису до останнього Стефаник не змінив традиційної теми нашого письменництва: маємо ще раз село, щераз його траґедії; без одного ясного промінчика. Та ось щораз виразніше вражіння: таке якби автор від темних фарб своїх попередників перейшов до одної чорної як китайська туша у ґрафіці.

Мініятурні нариси та оповідання мають у собі зосереджену силу тих героїв, що говорять мало, рідко або сповідаються нараз із усього, без останку в переломовій хвилині. Новий тон звязаний тут із новим стилем, стиль із новим підходом до селянської психольоґії. Коли ми думаємо над їх взаєминами, то нас бере часто спокуса розвязати їх одною простою фразою: „Стефаник відкрив нам нові сторінки народньої душі", або „Стефаник змальовує село таким, яким воно є справді".

Чи ми не повторяємо таких фраз надто часто, залишаючись надалі із ніяковим почуванням, що хотіли просто на папері якоюсь одною формулкою схопити поетову уяву? Стефаникові селяни не правди-

віші за селян Квітки, Мирного, чи Коцюбинського; „сторінки їх душі" майже нам відомі. Коли починаємо піддаватись іще раз атмосфері горя, нужди та безсилля нашого селянина під вражінням нарисів Стефаника, то при всіх змальованих ним траґедіях відчуваємо немов — якусь полегкість. Це новий тон, що зродився як реакція на сентиментальне оспівування сільської недолі. Є дещо в завзятті Стефаникових героїв, що має силу визову, хоч би той визов був тільки мовчазним протестом.

Кожний написаний Стефаником рядок неначе видертий із напів здушеного горла, немов різьблений пальцями на камяних стінах вязничої келії засудженцем, що хоче написати своє останнє слово. Сказати це слово незвичайно важко тому, що Стефаник відчуває різногранність мужицького світу, з яким зжився тілько років і не має сміливости охопити його в одній широкій картині. Його мініятури це наслідок незвичайної гострої вражливости: давати тільки клаптики вражінь, обривки розмов — нехай вони промовляють тими проблисками, тими рідкими хвилинами, коли людина щось переживає. Зберігаючи покутський говір у розмовах своїх героїв, Стефаник відступає їм слово; сам залюбки ховається за їх учинки та мовчанку, що мають силу виявити повніше, ніж загальні міркування, те незглибне царство вікового досвіду, пересудів, мудрости, геройства та знесилення, з яким зжився наш селянин.

II.

Стефаник із своїми сюжетами й говором залишився мистцем для вибраних. Це подобає на парадокс. Якби не досить було факту, що його книжки не могли найти читачів, треба б сперечатись за слово „мистець". Стефаник досі видається пересічному інтеліґентові, спрагненому цікавої лектури, продовжником побутовщини; такий інтеліґент підкладає під текст мініятурних нарисів автора „Кленових листків" усі відомі йому мельодії, починаючи від Квітчиної „Марусі", і це — природне, майже неминуче.

Нелегко віднайти звязок між стилем Стефаника і його поглядом на той світ, у якому він різьбив своє слово. Чули ми вже з приводу його оповідань про імпресіонізм, експресіонізм, та інші модні терміни. Є вже й такі критики, що зробили з нього боєвого „енерґетиста", інші — співця жертв капіталістичної експльоатації. На кожний випадок — і націоналісти, й комуністи пробували підлити його нариси тою підливою, якою найкраще розмазувати програмові статті: боєвим динамізмом.

Правда: Стефаник добув із селянської душі могутні акорди бунту. Кожний із тих акордів можна однаково добре вплести в ту музику, яка шумить у вухах людям, вражливим тільки на одну мельодію. Коли підходити до оцінки творів із становища „ідей", у розумінні ідеольоґії, незалежної від того, як вона висловлена, коли залишити на боці мистецькі засоби, якими орудує письменник, — тоді немає

ніяких труднощів, щоб підібрати із нарисів Стефаника приклади його „боєздатности" — націоналістичного, соціялістичного та комуністичного забарвлення. Герой „Синів" має хвилини наскрізь національного пориву. Стефаник неодин раз промовляє як радикал на соціяльну тему, а совітські критики повизбирували з його оповідань чимало рис пролетарської психольоґії нашого спролетаризованого нуждою мужика. Сюжет — твору (у популярному розумінні „історії") затирає в нас досі ті глибші його засоби, що промовляють до читачів різних ідеольоґій.

Стефаник не намагався вкладати у свої картини суспільних проблєм, ні підкладати під них провідних думок. Те, про що він може розумно розмовляти за столом як інтеліґент, не стає предметом балачок його героїв, дарма що такі балачки чує він довкола себе роками. Єдина загальна суспільна проблєма для нього занадто проста й очевидна — на нашому селі погано. Погано, бо нема землі й нема засобів боротись із цим проклоном так довго, як довго ця земля „не наша". У цьому простому факті вся фільософія і вся траґедія. Та ось зверніть увагу на якунебудь характеристичну рису Стефаникових героїв, нпр. те, що вони так багато пють. Можете однаково добре сказати, що вони мусять пити з розпуки, з нужди, і що це явище відповідає реальному станові економічної нужди на селі, як і заявити, що таке явище нехарактеристичне, бо по наших селах пють щораз менше. Легко зробити навіть висновок: в оповіданнях Стефаника нема ні-

де сліду орґанізаційної праці, кооперативного руху, тощо.

Стефаник надихує свої картини двома-трьома тонами, близькими між собою, байдужий до того, чи вони співзвучні з гармонією якогось „дійсного", чи „ідеального" села. У гурті членів „Молодої Польщі" у Кракові, де вперше пробудилась у ньому мистецька свідомість, він мусів почути неодин арґумент на те, що твір це „клаптик дійсности, пропущений крізь призму темпераменту мистця". І хоч слів Золі в добі переможного модернізму не посмів би наводити ніхто з остраху, щоб його не осміяти, і хоч гасла „мистецтво для мистецтва" не мали нічого спільного із селянським світом, — Стефаник почав відтворювати той світ, який знав і якнайближче відчував — зовсім модерними засобами, залишаючи питання про вірний образ „дійсности" та селянської душі так, якби воно для нього не існувало.

Вірний інстинкт письменника погоджувався з вірною психольоґічною теорією: подбати за нову мову, за новий стиль, дозволити дієвим особам твору казати тільки те, що необхідне, аби ми могли їх побачити. Стефаник признався раз, що великий вплив на нього мав Ґлєб Успєнський. Коли прочитаєте Успєнського й шукатимете ниток спорідненя із Стефаником — то залишиться перше враження, буцім-то Стефаник не міг найти в ньому нічого, чого не було вже в нашій літературі, із таким багатим реєстром селянських кривд. А проте в Успєнського є брутальна, майже біольоґічна сила, що різниться

від сили наших побутових письменників таксамо, як біль покривдженого різниться від затиснутого пястука збунтованого парія. Усіх „крепких" слів, які так довго вражали в оповіданнях Стефаниика, хоч чули ми їх нераз на селі, — може і не зважився б він ужити після дискусій краківських модерністів про „свободу мистця", якби він не знав Успенського. Похвальне у Стефаника те, що він не пішов за прикладом Успенського в широкій розповіді та тих широких розмовах, таких характеристичних для селянської літератури, коли письменник може відтворювати настрої та погляди селян, попросту повторяючи їх безконечні балачки. Неодна новеля Черемшини тратить усю свою силу саме через ту методу, небезпечну навіть у руці доброго знавця селянської психольоґії. Незрівняний у своїх новелях Федькович почав нудити нас, коли ми збайдужіли до розмов неуговканих синів диких гір, бо ми стали вражливіші на психольоґічні проблеми.

III.

Пригадаймо собі, поруч Стефаника, єдиного члена „Молодої Польщі", що пішов тим самим шляхом, що він — Владислава Оркана. Хтось у польській критиці сказав панеґірично, що Оркан написав кращу повість із селянського життя („Джевєй"), ніж „Селяни", за які Реймонт дістав нагороду Нобеля. Бжозовський протиставляв Оркана Реймонтові за його краще розуміння селянської душі та

глибший підхід до неї. Оркан, таксамо, як Стефаник, виріс із простолюддя, зжився з ним, до смерти жив у своїй рідній закутині й писав рідним говором. Починав він від „образків", але хутко перейшов на ширші картини з епічним розмахом. Той розмах тягнув його до патосу. Постаті головних героїв не були для нього такі важні, як підмальоване тло. Оркан не виростав понад світ своїх героїв; він жив їх пересудами та пристрастями, як людина, що може визволитися на мить від якогось почування, тільки за ціну тверезого погляду — для цього почування вбивчого. Душа верховинця має проблиски великої ясности в обличчі смерти і син землі приймає невблаганну долю з вибачливою усмішкою мудрця, а все ж ця ясність не прояснює його світу, його мудрість не поглиблює існування того всім нам спільного — єдино цікавого життя.

Стефаник дуже близький Орканові. Обидва з головою інтеліґента, обидва з темпераментом, що відчуває однако добре каварняний настрій, як і сільський, переживали дуже гостро хвилини духової порожнечі, зневіри та розпуки таксамо як неодин їх найближчий односельчанин або великоміський декадент. Над чаркою находили вони хвилини найбільшого песимізму і найбільшого просвітку — непереможний їх нахил вкорочував їм життя в переносному значінні і дослівному. Обидва мають радикальні суспільні погляди, єднаючи з ними вражливість і пересуди мужика. Пишуть у хвилинах, коли почувають себе найближче зєднаними з траґе-

діями і просвітками селянського світу, якнайменше зрозумілого у своїй мовчанці та нехіті до інтеліґента.

IV.

А проте найкращі анальоґії із Стефаником можна б найти серед скандинавських письменників, зокрема — норвезьких. Оповідання та повісти Арне Ґарборґа дали б нам багато матеріялу для літературної оцінки подібних тем і різних засобів. Читаючи такі речі як „Селяни-студенти", „Низького походження", „Проданий нечистому" мимохіть думаємо про те, як виглядав би Стефаник, коли б він мав легкість пера і вмів переходити матеморфози ціною своєї звязкости та замкнутости. Чи можна уявити собі, щоб автор „Кленових листків" міг водночас написати таку повість із життя молодечого як „Утомлені душі"?

Не можна. Тому, що Стефаник має дуже малорис професійного письменника. Його запевнення у відповідь численним видавцям, які замовляли в нього всякі оповідання, що він, мовляв, „справді не вміє писати", не були прибраною позою. Його поема прозою „Моє слово" — майже єдина річ, яка дозволяла б підозрівати в ньому нахил „писати для себе", з усіма назверхніми ознаками „мистецтва". Роками чули ми про те, що Стефаник приготовляє драму, й за кожним разом, коли приходила вістка, що він уже вибирається з рукописом своєї пєси до Киева або до Харкова, ми не вірили далі. Таксамо

не можемо уявити собі Стефаника як автора чогось такого, як селянська епопея — „Селяни" Реймонта або „Благословенство землі" Гамсуна.

Стефаник мав мабуть вражіння ціле життя, що все те найкраще, що він мав написати — не написав. Таке почування родиться найчастіше в тих, які відчувають „муки слова". Здавалось йому, і він сповідався раз із того гарною довгою прилюдною промовою — що несила списати всієї тої краси, на яку дивляться його очі на селі, не сила передати, як виглядають прекрасні мужицькі діти, як вони родяться, ростуть, виховуються. Робив він, що міг — перетоплював те мужицьке слово, яке мав коло себе, аж йому пальці викручувалися з болю, і він їх гриз. Більше перекреслював і викидав під стіл, ніж писав, на пів аркуша друку йшли сотні аркушів, і він здавав собі ясно справу з недостачі своєї праці. А все, що писав — його боліло. Волів би був занятися чимось іншим, та на селі, у Русові, коли дні та ночі такі безконечно довгі та самотні, мусів для себе найти якесь виправдання, що живе й думає.

Таксамо, як Коцюбинському, Стефаникові не залежало ніколи на тому, що і як пишуть про нього. Але коли хто вразив його гордість, він мусів признатись до неї і зовсім ясно сказати, чого хоче й чому пише так, а не інакше. В одній із таких своїх приватних сповідей — він сказав:

„І коли вже маю казати далі вам правду, то скажу, що коли слухаю вас, як про мене говорите, то мені вічно видається, що ви заглядаєте мені за пазуху і скрізь, так, що сам уже дивлюсь коло себе.

чи яких онуч не маю, бо так ви мене з цим моїм песимізмом роздягаєте. Не знаю, як вам на це відповісти. Та мені здається, що з вас, тут усіх, можна би скласти всяку мозаїку, яку завгодно... тут у місті помішались вам фарби... Але коли в мене на селі робиться ясно, тоді я бачу перед собою такий один великий різьблений камінь, якого не можна обійти, інакше змалювати. І чого ж ви хочете? Як я побачив те, що там перед моїми очима робиться, як я вам напняв струну мужицької душі (я знаю, що про „душу" нині недобре говорити, бо це неточне слово, але не знаю, як це назвати!) до такої грянищі, що вона ось-ось могла обірватись, як я розтягнув ці нерви так, що вони грають як у Бетговена, то звідки ви маєте право казати, що я — песиміст? Я застерігаюся проти песимізму. Бо те, що мужик не має що їсти, таксамо як ви, те, що він ломить собі голову над хлібом або вмирає — то це не є ніякий песимізм. А як є десь там у мене якесь бідне хлопчище, якого мама посилає із дзбаночком по воду, і воно мусить іти — то чи в цьому не можна б, наприклад, бачити таксамо добре зразку кольосальної дисципліни? Я не люблю говорити, що мужики скривджені. Може ви, інтеліґенти, делікатні, переніжнені, часом бідніші, як вони. А чи ви самі не признаєте, що у вас нема тої сили, що в мужика, чи ви вічно не звертаєтесь за тою силою до нього? Я епіґон, але не песиміст, і вважаю себе оптимістом..."

Стефаник виводив свої нариси буква за буквою, мов афоризми, і люди не знали, чи дивитись

на них як на хлопський мущицький борщ, чи на панський десер. Селяни не люблять Стефаника, бо гадають, що він із них сміється, інтеліґенти не люблять його, бо гадають, що він плаче над селянами.

А при цьому це єдиний наш сучасний письменник, якого можна в цілости перекласти на якунебудь чужу мову без огляду, що доведеться соромитись за „хуторянство" нашої літератури.

І якби треба пояснити одною фразою те зосереджене враження, яке залишає він своїми нарисами, то досить було повторити його власні слова, що сміх його — невисміяний, плач — невиплаканий.

ЛЕСЬ МАРТОВИЧ

I

Жив як справжній богеміст і як вічний кандидат на адвоката на галицькій провінції. Вічні процеси селян за дрібниці та за кривавицю всього життя можуть відкрити вродженому сатирикові не тільки „суєту-суєт" нашого буття, але і зродити ненависть до адвокатського іспиту. Що зробити з бурлацькою вдачею богеміста, коли хто дістає у дарунку від долі найзвичайніший життєпис галицького урядовця?

Єдині „поетичні" пориви Мартовича це виїзди до Львова, де можна розважити душу в ширшому гурті й найти людей, що краще вміють оцінити дотеп. Перли цього дотепу він розсипав у товаристві за шклянкою. В однім оповіданні каже Мартович: „Бо нашими краями по містах дуже скучно. Нехай хто добрий скаже, що мають робити, урядники, учителі й їх господині? З уряду до дому, з дому до уряду, та й усе, й однако, й однако. І так день-у-день ціле життя. Хвала Богу, як лучиться таке, що можна другому розповісти. Воно зводить людей докупи та

й приневолює їх пригадати собі, що люди можуть зі собою приставати".

А при чому краще оповідати новинки та сплітки як не при чарці? І нехай хто добрий скаже, що залишається кращого інтеліґентній і талановитій людині у провінціяльнім середовищі, як розважити душу? Чи не зясував цієї проблеми вже давно безсмертний Тетерев Ґоркого?

Мартович мав на провінції місяці, коли ніодної ночі не лягав спати сном „поміркованого міщанина". Інколи вранці був час тільки вмитись і йти до суду. Всі, що знали його, дарма що мусіли вислухувати найгостріші слова небажаної правди про себе, признають згідно, що не було кращого розмовника за столом. Мартович ставав оживником кожного товариства, джерелом бездонного гумору та бадьорости.

Тільки невеличка частина з того, що він оповідав, по-мистецькому передаючи голос і жести дієвих осіб, перейшла згодом на папір. Причина не в самих ліпощах Мартовича. Для письменника дуже часто тратить сюжет або ідея всяку вартість, коли він її голосно оповість, заки пробував списати. При цьому роля сміхуна може здеморалізувати людину з найбільшим талантом. Людина, що живо відчуває нерв життя дає себе нести хвилі безпосередніх вражінь і воліє купатися на її поверхні, ніж іти у глибінь своєї душі, студеної та рвачкої.

Кохався він у поезії ліпощів. Його твори повставали випадково, як примха, найчастіше на настирливі домагання редакторів.

Літературна праця Мартовича не була різноманітніша, як його праця на хліб насушний. Коли він став редактором „Громадського Голосу" й потребував раз-у-раз літератури до фейлетонів, почав містити там свої рукописи, що валялись по шухлядах. Його тягла більше політична діяльність, і його оповідання були безпосередньо звязані з цією його потребою. Та з хвилиною, коли він брав за перо, літературний хист не дозволяв йому кидати нарису, щоб якнайшвидше його позбутись.

Це була совісність людини, вражливої на вартість слова.

Вся літературна спадщина Мартовича — три томи новель і одна повість. Новелі не втратили нічого із своєї свіжости, повість „Забобон", на жаль, може бути тільки натяком на те, чим вона хотіла бути.

II

Нема сумніву, що Мартович узяв із собою в могилу найкращу частину свого „я", яке тільки одною своєю сторінкою розгорнулось на сторінках, записаних нам на спомин аматорам літератури. Усе, що він мав у собі з дужого поетичного пориву, витратилось на боротьбу, щоб визволитись від атмосфери, в якій потопав і мусів пливати. Деяким нашим письменникам-урядовцям професія защіплює таку любов до пера, що вони починають водити ним із нестямною насолодою і майже не потребують чорнила, бо пишуть водою. Мартович належав до тих,

що інакше перо брав у своїй канцелярії, інакше, коли писав до друку. В його пошані для друку було чимало з почування осоруги. Він знав свою суспільність і знав, що не варт бути для неї щирим. Мало хто з наших письменників був такий природний і безпосередній у буденнім житті та в літературі, як Мартович.

Його стиль не має в собі ні поетичної пози, ні бюрократичної обважнілости, ні публіцистичної повчальности. Щодо світогляду, то він признається без сорому, що найсильніше вірить у матеріяльну частину світу й людської подоби, і що небо над головою видається найкращим тільки тому, що поза ним нема іншого кращого, а під ним нічого тривкішого від сірої землі.

Цей клясичний матеріялізм, хто зна, чи не найближчий душі нашого селянина, якого Мартович не підбілює ніколи на янгола і не підчорнює на демона. Тимто оповідання Мартовича трохи вражають тендітну совість нашої цукрованої інтеліґенції, яка хотіла б завсіди погодити радикалів із усіма традиціями церкви, селянина із своїм „поступом" і всі свої пересуди з усіма „літературними єресями".

Мартович був незвичайно мало сентиментальною людиною. Його листи, коли де ще залишилися у світі, нагадували б про нього те, чого він найбільше не любив: судові повідомлення або шинкарські рахунки. Дві-три любовні історії, які інший письменник перетворив би в романтичні сюжети або скандальні хроніки, були для Мартовича звичайними приємними епізодами, природними, мов потре-

ба вишити, з радощів чи з розпуки. У „Забобоні" є відгуки цих пригод. Але тільки відгуки. Таксамо вся повість має у своїй основі два чисто особисті мотиви з життя Мартовича, що переслідують настирливо виснажений мозок героя „Забобону" — думки про недугу й думки про іспит. Нема сумніву, що ці два образи були найчастішими примарами неспокійних ночей Мартовича. Коли зважити, що в характері „героя" Славка Мартович схопив неодне власне переживання, — то можна зрозуміти, кілько глуму та їді вмів він добувати з себе, щоб дивитись на людину таким зимним оком!

Один із найвеселіших наших письменників полишив повість, що нагадує: „Обломова" та „Мелкого бєса". Хоч як воно дивно, та не слід забувати, що деякі найвеселіші люди в товаристві стають найсумніші на самоті. Мартович не мав у собі нічого з лірика, що сповідається на папері. Коли він писав, почував себе більше громадянином, ніж письменником, задуманим над собою. Його оповідання, між якими є архитвори як ось „Мужицька смерть" (вищий, ніж нарис у мистця Коцюбинського на споріднену тему „Що записано в книгу життя") — це виняткові в нас зразки свідомої публіцистики та тенденційної літератури, що мають у собі свободу справжньої творчости.

Діяпазон сюжетів Мартовича — невеликий. Коли взяти село, то в них повторяються найсильніше два мотиви, що є двома найсильнішими пружинами конфліктів: освітньо-політична акція й горілка. Читальня й корчма — це два огнища сільських

пристрастей. Читальня відкриває мужикові новий світ, якого він не знає, корчма закриває йому на мить старий світ, якого він не хоче знати. Освітньо-політична акція та горілка — це ж були дві найбільше пекучі потреби самого Мартовича, завдяки яким життя вряди-годи наповнювалося для нього змістом.

Мартович не лірик. Не тому, що не мав поетичного таланту, а тому, що хвилини ліризму вважав слабощами. Хіба непоет може схопити такий образ?: „За дорогою в садку ловила вишня молодим цвітом перелітаючі бджоли й не пускала їх доти, доки вони з цих цвітів солодкий піт не позлизували?". Краса природи, що з ліричної душі вміє добути акорди найбільших радощів і суму, для нього майже не існувала. Він любив більше тварини, як це буває з особами, що шукають людяности у тварин, тому, що находять надто багато тваринности в людей.

Простота мистецьких засобів Мартовича непомітна для читача. Читач не відчуває нічого з „літератури", що пахтить книжковими фразами. Це може одна з головних причин, чому ймення Мартовича майже ніколи не згадують між нашими „великими", від яких відгонить пахом літературного кадила.

Мужицький світ і інтеліґентська галицька провінція усміхнуться часом до нас рисами його безжурної погоди, зморшками викривленого глумливо обличчя, борознами, пооранними від жовчі.

Мартович, як письменник, ставиться до життя багато більше по-мужеському, як Черемшина. Він

не йде за настроєм, а опановує його думкою. Його стиль не залежний від його знайомости покутського селянського говору, а виходить поза його межі. Мартович не вдоволяється, як Стефаник, картиною, що має промовити сама за себе. Його нариси не мають у собі динамізму Стефаника, маломовного мов ті чуткі люди перед жертвами свіжої траґедії, — зате вони кидають на дану хвилинку повне денне світло без сутінків. Від Мартовича знаємо певно, що він думає про чужі траґедії та комічні епізоди. Він не лишає нам щодо них ні здогадів, ні сумнівів.

А проте цей ясний його погляд інколи важче витримати, ніж схвильовану непевність. Мартовичеві траґедії межують інколи з фарсою. Таксамо як його роля товариського сміхуна межувала кряди-годи з його траґедією письменника.

Всяко можна дивитись на змарнований талант. Найпопулярніший погляд такий, що коли б обставини, серед яких працював письменник, були кращі, то він написав би був кращі твори. Є чимало великих письменників, про яких можна з такою самою певністю сказати, що вони полишили б були нам кращі твори, коли б були працювали в гірших обставинах, себто мусіли пером працювати на свій прожиток, а не писати тільки у хвилинах дозвілля.

Мартович довгі роки ждав дозвілля, щоб із „Мужицької смерти" зробити „трильоґію": доповнити смерть панщизняного мужика смертю спролетаризованого мужика та мужика третього покоління: майбутнього. Від одної такої ідеї оповідання може перетворитись у довгу повість, а талант, що об-

межувався до коротких нарисів, може розгорнутись у монументальній картині.

Коли закриваємо книжки Мартовича, маємо враження, що він писав їх лише одним кінчиком своєї душі. Цей кінчик нагадує кінчик адвокатського пера, легкого та поквапного. Життя притягало його сильніше, ніж література. Література мала в собі дещо з обовязку, який Мартович розумів у повнішій відповідальности, ніж перед трибуналом життя, що було паршивенькою буденщиною.

Мартович належав до письменників, які завсіди, коли писали, мали щось сказати, та не завсіди, коли мали щось сказати — хотіли це написати.

І

Коли ви сиділи поруч Івана Семанюка — ніколи ви не знали, сумний він чи веселий. Він сам теж міг цього не знати. Казав про себе, що має обличчя поділене на дві половини: на промінну і понуру, і пробував, придивляючись своїй ході і зорям на небі, означити свою буденну постать і поетичну вдачу. Відчував, що живуть у ньому прадідні голоси гуцулів і прокидаються естетичні потреби інтеліґента, і раз було йому з цим добре, то знову ніяково.

Змалку слабого здоровля, у пізнішому віці нездужав на серце і — не вільно йому було хвилюватись. А проте ніодин з його побратимів пера, скупих на слово — ні Стефаник, ні Мартович — не вміли давати так багато волі своїм почуванням, пишучи, як Черемшина. Те, чого не можна було витратити в забаві серед людей та влюті на людей щоденно, находило в нього тим кращий вислів на папері.

Вся літературна праця М. Черемшини, що не перейшла двох томів, розділена двацятлітньою мовчанкою, пройшла поза смугою літературного руху,

немов би він не журився ні його напрямком, ні його метою.

Спорідненість сюжетів із новелями Стефаника і Мартовича та говір вплетений у літературну мову, причинились до того, що перша молодеча збірка Черемшини пройшла серед читацької публики майже безслідно, і ніколи в Галичині не була перевидана, може тому, що появилася у — Чернівцях, новелі ж із останньої його доби залишились по журналах. Щойно наддніпрянські критики зуміли його оцінити та добути з нього ті характеристичні прикмети, що їх не можна підтягти під шабльонову назву покутської школи, або під засвоєну манєру побутових письменників.

Черемшина поєднав епічний реалізм із „імпресіоністичним" ліризмом, даючи у зрілому віці, під кінець свого життя — перевагу ліризмові. Це приблизно такий самий шлях, як у Коцюбинського від „По-людському" та „Ціповяза" до „Інтермеццо". Можна поставити собі питання: яким особистим переживанням чи якій еволюції поглядів на методу письменської праці відповідали ці два роди новелістичної техніки. Життєпис не поміг би тут багато, а сама аналіза новель Черемшини могла би ствердити, що у другій добі своєї праці залишився він таксамо вірний селянському світові, як і в першій, не відчуваючи потреби поширювати його іншими сюжетами. Коли вважати за особисті переживання картини запілля підчас війни, то приклади насил та знущання над людиною, невидані за мирних часів, могли пробудити в ньому такі сильні почуван-

ня, що він почав кричати на ввесь голос і не стримував свого крику. Таким робом новим сюжетам відповідав природно інший тон. З погляду письменської техніки можна теж легко зрозуміти явище, що автор у пізнішому віці, коли краще володіє мовою та стилем, зважується на безпосередній вислів своїх почувань, не ніяковіє при них і знає, як звязати їх з темою зовсім „неособистою".

Вже в заспіві до „Карбів" ми маємо ліричну увертюру, що нагадує пізніше Стефаникове „Моє слово". Коли поруч такої лірики йшов звичайний реалістичний образок, то це не вражало нас ні трохи. Не тільки у Федьковича находимо такі ритмічні заспіви, що підготовляють настрій читача, але і для самої народньої поезії вони дуже характеристичні. Саме в нашій народній поезії — і не тільки нашій — переходи від ліричної сповіді до малюнку краєвиду або до виведеної дії дуже часті, і простолюддя вважало їх завсіди за таксамо „природні", як голоси покійників, нечистої сили або всіх тих духів, що встрявали до людського життя.

Черемшина приймає ввесь реальний світ своїх предків разом із його демонольогією і не протиставляє йому своїх рефлексій і почувань стороннього інтеліґента, людини іншого світовідчування. Його заспіви та ліричні вставки, як це ствердили вже критики, нагадують наші народні голосіння, де імпровізація грала таку велику ролю.

Коли вживаємо термінів „епік" і „лірик", маємо мимохіть нахил передавати ними якесь становище автора до життя. Розповідний стиль епіка та

його увага, спрямовані на опис людей та дію, повинні би відповідати спокійному, зрівноваженому поглядові на світ, зате ж лірик, занятий занадто своїм „я", виступає в нашій уяві — неспокійний, незрівноважений. А проте коли маємо на думці прозу — ці терміни не мають того самого значіння, що в поезії, де теж цей поділ не збігається з точно-означеним світовідчуванням, наче у фільософічних напрямках.

Черемшина йде за сюжетом, і це розяснює найпростіше різні його тони, де ми хотіли б раз найти натяк на його психольоґічну еволюцію, то знову на зміну письменської техніки. Сюжет, правда, не приносить із собою вже готової „форми" — кожний може підійти до нього інакше, чи пак він народжується вже як індивідуально сприйнята „форма". У Черемшини цікаве саме те, що коли його талант окріп, він не оглядався за тим, що написав, і не журився, чи такий підхід до теми, який відповідав найкраще його настроєві, не порушить якихось загально принятих законів композиції.

II

Прочитавши всі новелі Черемшини, нам важко сказати, якому почуванню присвятив він найбільше уваги, чи за яким ішов найрадніше. Все те, що скажемо у звязку з селянською недолею й національною траґедією, не охопить одної дуже важної риси того письменника, що любив і вмів дивитися

на світ, не вибираючи ні траґічних його сторінок, ні веселих, а попросту спинявся на тих, що його зацікавили. Це пояснює розмірно досить багату скалю сюжетів, між якими гуморески стоять поруч прозових поем.

Черемшина — у душі поет-лірик у тому розумінні, що схоплює тільки поодинокі моменти життя, вміє ними насолоджуватись, незалежно від того, чи вони прикрі або приємні — схоплює їх для самої насолоди закріпити їх, щоб вони не пропали. Те, що нам видається спокійним „епічним" розповідним тоном — вислід не зрівнюваженого погляду на світ, а примирення з тим світом, серед якого він живе, і який передає так, немов би не треба нам його пояснювати.

Черемшина дозрів як письменник уже тоді, коли найближча йому мова — мова його батьків, відкрила перед ним приваби, яких він раніше не бачив. Він почав нею орудувати, як поет, що одного дня заволодів технічними засобами віршування і свобідно може висловити те, що раніше вбачалося йому тільки серед хвилинного настрою. Сама праця над висловом цього настрою відкриває перед Черемшиною несподівані можливости, і він пливе за ним, якби давав себе нести ліричному струмкові.

Лірика вимагає від поета вічного здивування на вид найпростіших явищ; хто охопив світ одним всеохопливим поглядом — нелегко може піддатись надхненню. Черемшина мав „поетичнішу" душу, як Стефаник і Мартович, тому, що радніше піддавався настроям, не бачив так виразно матеріяльного світу

і не вмів змальовувати боротьби як незворушний спостерігач. Його нариси залишали більше неспокійних тонів, не давали зосередитись на одному почуванню, на одному погляді, що міг би наближувати нас до погляду автора. Через те сам Черемшина не відчував так виразно межі між чисто мистецьким підходом до сюжету й зовсім випадковим настроєм, що підсував йому тему до легкої гуморески або суспільної сатири. Та непевність, чи звичайний образок, переданий ним так, як він його собі попросту надумав („Св. Николай у гарті", „Хіба даруймо воду") могла довгі роки бути причиною сумнівів, чи те, що він пише — „справжня література".

В нарисах Черемшини можуть здивувати історика літератури два моменти, коли він спробує прирівняти їх із творами інших галицьких тодішніх письменників. У цих нарисах уперше зачеплена проблема кохання не сентиментально, а в тій її реальній повазі, яка вона в наших гуцулів.

Досить тут натяку на те, як наш селянин підходить до любовних справ, як приймає предківський досвід там, де даремне широко міркувати, і де даремне обходити життєву потребу. З одного боку, має свою силу традиція — всесильний звичай, якому треба піддатись як розумному законові, з другого боку має свою силу стихійний гін, що стає джерелом злочинів і дикої, несамовитої краси. Наша багата побутова література завсіди обминала малюнок первісної жаги, що так нерозривно сплелася з життям на лоні природи, з безпосередніми поривами селянина та його — на перший погляд — про-

стим „матеріяльним" підходом до „кохання" та подружжя. Наші „реалісти" приймали психольоґію без фізіольоґії — згадували багато про ідеали у звязку із шлунком, але дуже мало говорили про серце у звязку з рештою тіла.

Відомо, як мало картин залишила в нашій літературі велика війна. Ніодин із галицьких письменників не змалював її страхіть із таким щирим жахом, як це зробив Черемшина, змішуючи лірічний патос із картиною, що не потребувала у своїй біснуватій іронії слів захололого від болю очевидця.

Саме перед такими картинами відчуваємо, якими неточними поняттями ми користуємось раз-у-раз, коли кажемо про „реальний образ" життя, про погляд обєктивного спостерігача, чи ґаму ліричних тонів письменника. У Черемшини все це поперемішуване, наче в тих народніх оповіданнях і співанках, де герой раз дивиться на себе глумливим оком судді і за хвилину сповідається від наглого зворушення.

Невеличка літературна спадщина Черемшини пригадує ще одним прикладом наші незавидні обставини, серед яких письменник, засуджений на провінціяльне життя, тільки вряди-годи пригадував собі, що серед канцелярійних паперів валяються розпочаті рукописи. Слабі спонуки — слабі спромоги.

І

Велика чуприна й розмашна краватка — на знак, що він — поет. І голову носить так гордо, що видко аж на другу вулицю, з ким маєш діло. Міг би бути й актором. Актором теж пробував бути. Ще більше: цілу драматичну школу пробував вести, коли треба було заробляти на прожиток.

Актором залишився таки на ціле життя. Навіть „артистом життя", коли найбільше мистецтво — жити майже не працюючи й залишати враження метушливої діяльности. Один із предтеч тих „модерних" поетів, які вважають себе за вибранців народу, сіль землі. На їх послуги повинно бути і громадянство, і преса з реклямою. Усе, що вони роблять — важне. Кожний написаний вірш повинні передруковувати всі журнали, а коли цього не роблять, то поет, на ганьбу всій суспільности, сам мусить обносити їх по редакціях. Поезія це вам не ґазетна стаття, яку вшкваришь, коли хочеш, — а треба мати надхнення.

І Вороний вірив щиро у своє боже походження, тричі святкував свій ювілей. Симпатії мав

у всіх партій, бо кожній написав або переклав гимн, і то зовсім щиро. Любив, щоб те, що пише, чути було голосно. Мав вухо, чутке на мельодію й на деякі прізвища. Коли б ви були завели з ним розмову про модерну поезію, то так би вам гукнув якимось Сюлі Прюдомом, що ви якстій почали б сумніватись, чи прочитав він бодай одну збірку його поезій, хоч переклав з нього аж 7 віршів!

Чи умів він щонебудь, крім віршування — можна було сумніватись. Вірив у свою надхненну ролю співця, й цього йому було досить на довге, легке життя. Коли б він був італійцем, ходив би по місті з ґітарою, деклямував би чужинцям свої „Три фази кохання" й показував би їм усі кутки, де не тільки можна напитись прегарного вина, але де писали свої найкращі вірші — він і Петрарка.

II

Така характеристика може виглядати неповажно; але навіть злобна карикатура може схоплювати одну основну рису, що відтворює духовий портрет людини. Неодин дуже талановитий поет як приватна людина нагадував більше карикатуру, ніж живу людину. Ніхто з нас не ставить собі питання про духове життя акробата, хоч може захоплюватися його мистецтвом.

М. Вороний з рідної хати виніс любов до рідної пісні, із школи народовольчо-революційні гасла, з мандрівного театру — акторську позу та жест, із

першого побуту у Львові, де зблизився з Франком і поетами „Молодої Польщі" — захоплення новими напрямками европейської поезії.

М. Вороний — один із наших перших свідомих модерністів. Модернізм мав у своїх починах тисяч зміїних голов; свідомість того, проти чого він бунтується у поезії, і чого в ній хоче, зводилась у Вороного до одної ясної відповіді: „мистецтво для мистецтва". Не дивуймось із перспективи літ, коли й тепер доводиться нам так часто боронити прав мистця, висловлювати те, що він сам відчуває та що бачить, — не дивуймось, що гасло, „чистого мистецтва" та свободи творчости було й тоді тьмяномолодече, замазане і так часто несхопне.

М. Вороний хотів іти за европейськими тогочасними напрямками і у свому розгоні натрапив на богів тодішньої поезії: декадентизм і символізм. Він залишився на все життя тільки ліриком. Лірика приваблювала його найбільше своєю музичною сторінкою.

Усе те нове, що запозичив Вороний із російської, польської та французької поезії, зводилося в нього до збагачування форми вірша. Коли мати на думці ідеї та сюжети, то він належить зовсім до романтизму, який містив у собі всі напрямки: реялізм, містицизм, республиканські гасла, соціялізм, анархізм — як і личило школі, що проголосила для поетів повну свободу співати про все те, чим накипіла душа, і довкола хвилювало життя.

Хто хотів би на підставі всього поетичного надбання Вороного здати собі справу, які були йо-

то погляди на суспільне життя, чи на життя взагалі, які його пересвідчення та ідеали, той узяв би на свою голову недоцільну та безцільну працю. Вороний мелянхолійно зідхав до дівчат і до зір, говорив про свою зневіру та віру в життя, перекладав „Марселієзу" й „Інтернаціонал", складав офіціяльні віршовані привітання з приводу літературних свят і похоронів, витав революційні події й повторяв сентиментальні епітети на адресу неньки-України, що ні тоном ні думкою не різнились від його мадриґалів amoroso.

Це була послідовна — аж до глуму — праця поета, що не бачив ніякої суперечности між ідейними та літературними напрямками, не розумів не тільки їх нюансів, але навіть основних принципів, зате вмів дуже метко та зручно засвоювати деякі секрети поетичної техніки. Одна з його збірок називається „У сяйві мрій". Цей наскрізь декоративний заголовок підмічує вдатно його уяву: Вороний любить заплющити очі від осяйного блиску. Реальний світ майже для нього не існує. У його поезії ви не найдете ніяких поміток, ніяких метафор, що натякали б на нововідкриті сторінки природи.

Вороний і не психольоґ. Ліричний настрій не стає в нього подувом, що розбуджує враження, наче ті плеса на озері, одне за одним. Він немає поезій, що схвильовують рефлєксією, залишають недоспіваний акорд, за яким зринає мрія як за таємним тремтінням, дарма що він залюбки натякає на тремтіння душі та на тайни життя.

Усю лірику Вороного можна поділити на дві рівні половини, ясні та прості, як впливи, що слідні на них. Цей модерніст, збунтований проти тісних овидів ужиткової рідної літератури, продовжує від своїх перших програмово революційних дебютів аж до останніх днів деякі основні сюжети та тони нашої давньої патріотичної, суспільницької та сентиментальної поезії. Це сюжети та тони не тільки Самійленкові, а навіть подекуди всяких „позичених кобз". Друга половина його надхнення це здебільша „література" з другої руки; картини з великого міста, картини природи, елеґії, любовні вірші, ґротески — мають у собі так мало індивідуальних рис, так мало ориґінального тону, що від 25 літ маємо завсіди враження, що це переспіви з не нових чужинних антольоґій.

Саме та духова порожнеча, яку почуваємо за словом Вороного, його образами та чисто реторичними рефлексіями, дала йому легкість шліфувати строфу. Його вабили різноманітні форми строф у чужинних поетів, і він наслідував усякі розміри із задоволенням техніка-спеціяліста. Для цього наскрізь назверхнього їх обрису й мельодії він мусів надто часто йти на компроміси: повторяв не тільки старі дієслівні, іменникові та прикметникові рими, але й epitheton-и ornantia, банальні, як те суспільницьке та штамбухове красномовство.

Любов до театру, що тримала Вороного на театральних дошках і за кулісами — позначилась у його поезії сильним нахилом до реторичного пафосу. Все, що він міг сказати про службу чистому

мистецтву, за яке боровся як речник нової течії, зводилось до більш-менш ефектних фраз.

Краса! На світі тім Краса —
Надхненна чарівниця,
Що відкриває небеса,
Вершить найбільші чудеса,
Мов казкова цариця.

Її я славлю і хвалю,
І кожну їй хвилину
Готов оддати без жалю.
Мій друже, Я Красу люблю...
Як рідну Україну!

Крім зверхньої, майже ґеометричної форми нема в таких строфах ніодного натяку на те, чим різний ідеал краси цього модерніста від ідеалу поетів інших напрямків. Сполука любови до краси з любовю до України, могла б тепер скидатися на сатиру.

Живу і мрію...
Але нікому
Я сяйва мрій тих не несу.
В душі лелію,
В собі самому,
Блакитно-чисто їх красу.

Ось характеристична реторика, де даремне шукати конкретних образів. Залишаємо на боці думку, таку модну для декадентів: пишу для себе. Та вже від самої фрази: „сяйва мрій не несу" аж відгонить від суспільницької програми, буцімто поет мусить нести комусь свої мрії; „в душі" і „в собі

самому" — звичайна тавтольоґія, — „краса" могла б бути однаково добре „криштально-чиста", „осяйно-чиста", „рожево-ясна", „прозоро-сніжна" — байдуже, це тільки епітет для рівного числа складів.

Європейські символісти, парнасисти та декаденти добирали образів та настроїв, що своїм контрастом до засобів, уживаних їх попередниками, зображали новий ідеал краси; ці настрої та образи можуть іще нині видаватись чудернацькі або силувані, проте на дні їх лежать нові зорові спостереження, нові слухові враження, нові естетичні теорії. Поезії Вороного це тільки поверховні імітації, і ми можемо їх наслідувати без труднощів таксамо, як усіх наслідувачів великих поетів. Можемо погодитися, що є між його поезіями гарні, чепурні строфи, але всі вони разом не витворюють духової атмосфери, якою бажали б ми дихати в ті хвилини, коли рука простягається за збіркою, що не старіється.

Із двох заповідей Верлєна „Передовсім музики, завсіди музики" і „Вхопи красномовство та вкороти йому вязи", Вороний силкувався йти тільки за першою, розуміючи „музику" як — музичність, мельодійність. Мельодійної строфи потребував він не для того, щоб передавати складні, примхуваті настрої, що гидують дефініціями, а для чисто формального вдоволення. Він залишився резонером і плекав у поезії красномовство як найпересічніший романтик.

Романтика Вороного з післяромантичними тонами, безладно запозиченими, не мала ні пишноти барв, ні зусилля виявити свою індивідуальність. Це не вина напрямку, естетичних канонів або ідей, а попросту — недостача виразного духового обличчя. Коли Вороний звеличував природу, жінку, батьківщину, революцію, красу або власну мрію, вони не мали якихось нових рис, і ми не мали ніколи враження, що поет має сказати про них щось нове. Для нього це були тільки теми, завсіди дуже загальні, незіндивідуалізовані.

Вороний має за собою тільки формальні осяги в еволюції техніки нашого віршування. При ньому стверджуємо один-два ступені вперед після народницької поезії, що майже не знала переживань інтеліґента. Хто знає, як важко виборювати нові технічні засоби в поезії, як важко годити надхнення з домаганнями чистої літературної мови та граматикою, той мусить мати зрозуміння для праці поета, що нагадує робітника в фабриці порцеляни: як надуває посудини і вкриває їх блискітливою поливою.

БОГДАН ЛЕПКИЙ

І

Мягка вдача й добра людина, всім прихильна, рада б яко-мога злагіднити всякі непорозуміння людей із світом. Ідеаліст, для якого темні сторінки життя це теж тільки тимчасове непорозуміння. Зір Лепкого відвертається від обставин, що доводять до грубих конфліктів. Коли він говорить про людей і справи, немов би вбирав їх у вату, щоб не боліли нас життєві рани. Приємно слухати його: здається — сидиш на оксамитному фотелі, брудні беріжки предметів і людей покриваються позоліткою.

Найсильніші враження всього життя залишились Лепкому із дитячих і ґімназійних років. І досі він уміє завертати до них із такою свіжістю спомину, що ніхто з наймолодших майстрів вірша не може написати такої доброї поезії про Різдво або Великдень, як Лепкий, який написав їх досі не десятки, а сотні. Село — його поетичний чар для студента, що приїжджає на свята або на вакації, сам настрій свят, — хвилина дозвілля, коли міщух після річної праці насолоджується простором нив, зупиняє свій зір на хатинках, уявляє собі за барвистими струж-

ками крайнебо, за димом чи деревиною — крила молодощів — ось світ Богдана Лепкого.

Ще як студент — може навіть як ґімназист — Лепкий найшов для своєї мелянхолійної мрійливости найкращий символ в образі осінньої природи. „Листки падуть" і „Осінь" назвав він свої дві збірки, що висловлюють найповніше його духове обличчя. Ніщо легше, як назвати Лепкого „поетом осени" і приняти такий епітетон орнанс так, немов би кожну із таких поетичних дефініцій не можна прикласти до сотні інших, зовсім різних — і справжніх творців і пересічних авторів.

Лепкий поет своєрідної української осени, родовід якої не важко було б вивести на підставі самої антольоґії української поезії. Від корифеїв нашої народньої та романтичної поезії він дістав у спадщині тужливу мелянхолію, що може й досі є для деяких поетів і критиків синонімом поета. Таксамо наша нинішня молодь з цього і того боку Збруча витворює силоміць новий тип народнього співця — ударного боєвика.

Поетична струна відзивається у Лепкого двома тонами: особистого незясованого смутку, найрадніше пробудженого споминами за безжурними днями молодощів, і смутку — з приводу народньої недолі. Із першого тону добув Лепкий ліричні поезії, що зворушують нас своєю невибагливою простотою. Із другого — ряд таких самих простих сільських оповідань у першій добі своєї праці.

Коли можна зводити світовідчування поета до одного образу, то Лепкий дивиться на світ із кімна-

ти, крізь шибку, залиту осіннім дощем, — із теплої кімнати, де у ватрані палахкотить огонь. Так рідне тепло єднає він залюбки із зідханням, у тій порі року, що найсильніше нагадує рефрен: „Все йде, все минає..."

Ця задума переспівувана на мотив:

Вибирався я, брате,
Вибирався я жити,
Довелося на світі
За життям лиш тужити...

Простота й безпосередність, з якою Лепкий уміє передавати свої настрої, не дозволяли йому ніколи йти за сторонніми впливами. Проживши довгі роки в осередку „Молодої Польщі", з особистими звязками серед модерних польських поетів, він не прислухувався ніколи до теоретичних дискусій на тему нових завдань поезії і не піддався чарові модерної літератури. Майже єдиним джерелом його надхнення було власне „я", що надибувало найчастіше власні причини до смутку і загальнонаціональні, ці й ті — майже незмінні.

Нема в нього тонів розпуки, а є мрійлива, майже заспокійлива мелянхолія, посеред якої поет спокійно та погідно починає вірити у кращу майбутність. Рідко ця мелянхолія зміняє свій основний мотив. „Над рікою" — найсильніша поема Лепкого єднає в собі тиху лірику з нотками траґічного патосу.

Після Франка та Самійленка інтимна лірика не мала ще мягкости та тої легкости, що пливе сво-

бідно як розмова. Лепкий віршує, наче б розмовляв, без ніякого зусилля, і він дав нам перші зразки сальонової лірики — лірики для всіх, ясної, зрозумілої, без якихнебудь „небезпечних" тонів — з морального чи суспільного погляду. Підчас війни дав він силу-силенну патріотичних віршів — здебільша придатних для деклямації. Єдиний виняток — такий настроєвий цикль як „Ноктурн", справжня патріотична поезія.

Лепкий навчив теж наших молодших поетів писати на кожне бажання чи замовлення пристойні святочні вірші, хоч нікому не вмів передати того тепла, з яким він уміє згадувати найзвичайніші предмети звязані з такими святами: крашанки, дзвони, ялинку, дідуха, кутю — ввесь той обрядовий репертуар, що має свою окрему поезію, недоступну для скептиків і вільнодумців.

Чимало з цієї поезії мають теж дрібні оповідання Лепкого — ліричні образки, повні сентименту. Лепкий добуває часом із себе нотки легкої іронії. Саме тоді, коли він дає нариси „отак собі" від руки, вони виходять краще, ніж тоді, коли засідає з насупленим чолом до чогось „дуже поважного".

Так саме було з його повістями.

Лепкий дуже добре знає священиче життя нашої провінції і з цього середовища міг би дати добрі, вірні хроніки, що відтворили б добу та обичаї того галицького духовенства, яке щораз більше переходить до леґенди — із своєю гостинністю, родинним теплом і загально громадськими прикметами „світських діячів".

II

Великою несподіванкою для всіх, що знали Лепкого, була його спроба дати велику історичну повість, що розбуджувала б енергію. Його „Мазепа" мав відповісти загально національній потребі після національної катастрофи: бачити перед собою якнайбільше зразків патріотизму, геройства, саможертви, прикладів державного будівництва. Таким робом Мазепа, замість стати індивідуальністю, повною пристрастей, суперечностей, духових прірв, таємною, навіть демонічною постаттю, незрозумілою для свого середовища, навіть незбагнутою для себе самого, став зрівноваженим поміркованим володарем, що виголошує директорські промови. Не інакше і з Карлом. У своїй „Історії Карла XII" Вольтер каже про нього, що „ніхто не знав його вдачі, і він сам не знав її, заки бурі, що повстали нежданно на півночі, не дали нагоди розвинутись його притаєним талантам". Є в цій „Історії" навіть окремий заголовок „Незвичайна й несподівана зміна в характері Карла XII.". Усе те, що могло стати психольоґічною проблємою, Лепкий залишив на боці; замість проблєми зробив „моральний сенс", а замість боротьби характерів і війни, зробив шкільну панораму. Не вміє він відтворити історичного тла, не знає епохи, ні місцевостей, які змальовує.

Мазепа став героєм поезії Віктора Гюґо, Байрона і Словацького тому, що його постать навівала образи бунтарської, невговканої вдачі. Козаки та їх історія поривають нас досі свободолюбними пори-

вами, що не йдуть у парі з ідеалами зовсім іншого державного ладу: позитивно-конструктивного. У повісти, що має на меті звеличати Мазепу й тих його однодумців, що боронили його ідеї, ми шукаємо невідхильно могутнього подиху степів, нестримного розгону, посвояченого з вітром і тирсою. Цього степового запаху не чути в повісти Лепкого.

Як широка картина діяльности Мазепи, вона задумана як наскрізь епічний твір. Тимчасом увесь він складається з поодиноких фраґментів, так мовити: прозової поезії. Лепкий як повістяр залишився ліриком. Ліричною є його композиція повісти, вся без динаміки й без „акції", ліричні є її численні рефлєксії на тему обовязків супроти власного народу, будування держави, суспільної згоди чи безладдя. Навіть такий прецікавий сюжет для повістяра: як Мотря закохалася у Мазепі чи він у ній і чому він не затримав її при собі — вийшов як студентське невинне кохання.

Провідна ідея збройної визвольної боротьби України з Московщиною не вийшла в низці могутніх картин, що надавали б їй поваги та сили.

Мазепа та його дружина співробітників є більше кабінетними балакунами, як дієвими вояками й людьми, що промовляють до нас ділами. А з героями повісти не інакше, як з живими людьми: коли вони сказали нам раз те, що повторюють удруге, і коли ми заздалегідь передбачуємо їх учинки, щей до цього зовсім пересічні, вони цікавлять нас щораз менше.

Європейська історична повість має так багато прегарних зразків, що найкраще було б спитати, за яким із них пробував піти Лепкий у своїй спробі. Коли він мав на меті розбудити в наших читачів смак до цього привабливого жанру то даючи аж 6 томів, не повинен був призабути за успіхи Вальтер Скота, Дюма або Сенкевича, чи хоч би Їраска. Часто чути в нас голоси, що порівняльна метода добра скрізь, тільки не в нас. І в цьому є зерно правди. Коли читач, беручи в руки повість, не знає Бальзака або Фльобера або вміє про них підчас лектури забути, то навіщо йому критичні порівняння?

Читаючи трильоґію „Мазепа", не можна було не думати над тим, чи Лепкий сідав до цієї повісти з думкою бодай про одну чужинну повість, з якою рівняти її буде кожний український читач: з трильоґією Сенкевича. Він сам не міг не думати про неї. Від 30 років український читач тужить за твором, який належав би до того типу літератури. Трильоґія Сенкевича могла бути для нас зразком погромної, назадницької літератури, історично брехливої, ідеольоґічно осоружної. Але коли хто, знаючи про це — робить висновок, що її не можна читати, та що вона погано написана, той не розуміє в чому сила твору, який впливає на уяву — уявою, а не арґументами та історичними документами. Даремне добрі критики Леон Доде та Бжозовський обурюються на „Quo Vadis" як на наївний малюнок християнства римської культури. А проте: найкраще бажання, яке можемо скласти рідній літературі — мати покищо твори, які мали б таке широке коло чужинних чита-

чів, як їх має „Quo Vadis“ і таке коло рідних, як має трильоґія Сенкевича.

Це не є найвищі домагання, які ставить собі автор і не найвищі критерії, які можна прикласти до творів. Одначе успіх твору серед найширшого кола читачів не мусить бути суперечний із його тривкістю та глибиною. Найти шлях до смаку пересічного інтеліґентного загалу — це інколи також велика тайна таланту. Дати такому загалові потрібну лектуру, до якої він не мусів би підтягатись, а яка розбуджувала б у ньому голод книжки — це один із перших обовязків кожної літератури, свідомої всіх своїх завдань супроти суспільности.

Лепкий від довгих літ хотів служити якнайширшій масі читачів і зовсім свідомо давав для неї книжки, відгадуючи її настрої, щоб підбадьорувати її у патріотичному дусі. На таку працю йде багато сил і багато таланту. Найбільшою нагородою для письменника на такій службі є тільки свідомість, що він робить корисне діло, як виховник.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ

І

Закоханий у рідких книжках і буденних таємницях, яких ніхто не добачує. Із здоровенними нервами селянського сина єднає каварняні нахили декадента. Ненавидить юрбу, політику, та обставини.

Перший бунт молодости, що скінчився для Яцкова прогнанням із ґімназії за радикалізм, залишився йому на все життя. Яцків закохався в ролі „прогнаного" та „виклятого" і плекав у собі заздро почування збунтованого самотника. Коли, замісць бурлакувати, став він банковим урядовцем у рідній інституції, найшов він щоденну спонуку до протестів проти затхлої атмосфери, що спиняє всякий порив індивідуальности. Його останній бунт проти суцільного національного фронту у 1920 році, коли він хопив за перо боєвого публіциста, був таким самим траґічним непорозумінням, як і його кільканацятьлітня подиву гідна служба в осоружній для нього бюрократичній атмосфері.

Найбільший галицький модерніст, єдиний із свого покоління закоханий у найхимерніших подувах сучасної йому европейської літератури, був си-

ном села, яке кохав нестямно тугою селюха, приневоленого жити в міському крутіжі. Яцків навчився розуміти й любити світ своїх батьків, і ця любов, як усе, що він любить і ненавидить, має в нього містичне забарвлення. Місто було для нього початком важкої щоденної боротьби й гірких досвідів. Воно приваблювало його своєю безглуздою метушнею і грюкотом складної зубчастої машини, від якої він утікав залюбки до сільської ідилії. За кожним разом, коли він кидає проклони молохові механічної праці та низьким інстинктам суспільности, віднаходить у собі слова цілющої злагоди при самій згадці про дитячі роки.

Його нариси та повісти належать до двох зовсім різних напрямків, і там, де ці напрямки перехрещуються, читач стає не менше збентежений, як автор. Своє літературне імя завдячує Яцків невеличким, напів символічним нарисам і мініятурам. Такі оповідання, як „Боротьба з головою" або „Адонай і Бербера", відкривають найвиразніше його зусилля звязати реалістичний малюнок із лірикою, що замазує картину акордом і поему прозою квітчає звертистою лінією рефлексії.

Реалістичний малюнок не задовольняє Яцкова. Його образки із сільського та військового життя мають у собі неспокій автора, що відвертає очі від того, що бачить. Деякі з тих образків наводять думку, що Яцків міг би був стати зразковим учнем Фльобера й дати нам перші оповідання вільні від повчальних тез. А проте він надто сильно ненавидів дійсність і буденщину, щоб зображувати їх як ана-

том. Цю дійсність заступали йому книжки із пянким запахом макабричної святині.

Вплив демонічної атмосфери деяких творів заважив на ньому сильніше, ніж якийнебудь світогляд і яканебудь мистецька метода. Його полонив чар таємниче-жахливого настрою, і він найшов двох богів, що залишились у його мистецькій святині на все життя недосяжними ідеалами: Бодлєр та Едґар По. Достоєвський, Пшибишевський, Гамсун, Андреєв і деякі німецькі романтики зміцнювали тільки головний вплив цих двох його вчителів. Якийсь чародійний, зовсім нереальний вплив мали на Яцкова письменники мало відомі, ще нечитані аматорами літератури, найчастіше з екзотичними йменнями. До таких належали фінляндці Пієтарі Пайварінта та Югані Аго.

Наслідуючи Едґара По у несамовитих картинах, не мав Яцків прикмет ґеніяльного американця: — думки гострої як вістря секційного ножа, льоґіки великого математика та уяви візіонера. Бодлєрові „Дрібні прозові поеми" теж важко було йому наслідувати; це була наскрізь оригінальна лірика, що її не можна схопити ані технічними засобами ані передати примхуватими сюжетами. Е. По відчував жах життя, яке перемінюється у цвіль і порох, таксамо як Паскаль страхітливу мовчанку неба; Бодлєр зустрічався віч-на-віч із гріхом, наче Дон-Жуан, що не переставав бути „вірним" Церкві й собі, а проте мусів слухати голосу сильнішого, ніж сила власної волі — голосу спокус. Те „нове тремтіння", яке перейшло від них по літературі не було

звичаєвим мистецтвом — мистецтвом володіти пером; По та Бодлєр аналізували себе, наче великий лікар, який віднаходить у собі рідку недугу і має нагоду зробити небувалий експеримент ціною страждань і свого цілого життя.

Яцків хотів наводити жах не невблаганною льогікою, яка відкривала прірви буття, не власним острахом, а вигаданими несамовитими настроями. Такі поодинокі настрої не мають у Яцкова спільного психольогічного дна — це тільки „теми".

Таємність і жах, холодно переаналізовані, люди, перетворені в тіні, і тіні, закарлючені в питайний знак, що натякає на тайни буття — ось улюблений мотив символічних ребусів Яцкова. „Дівчина на чорнім коні" та „Дорійське підсіння" — конструкції найбільше характеристичні для його таланту. У тому напрямку, що мало мав спільного із психольогією автора „Нечистивих квітів" і проникливою методою автора „Ворона", заспокоював Яцків свій голод „новини", спокусливих дрижаків, від яких ішов мороз поза спину.

Із таємниць людського духа Яцків зробив щось наче естетичний канон. Ціла низка індивідуальних переживань і проблєм поодиноких письменників перемінювалася в нього на метафізичний абстракт і виринала як ворухання одної великої тайни життєвого Сфінкса. Він і не пробував її зрозувіти навіть у творах, якими захоплювався. Він перетворював майже механічно деякі назверхні враження в символи, полишаючи ввесь клопіт розуміти їх тим, що теж захоплювалися модерною літературою.

Суспільні пристрасти, злочини, невідповідальні жертви і гріхи, груба дарвінівська struggle for life — довкола цих образів кружляє світогляд Яцкова. Гробові тіні, живі трупи, трупячі маски приваблюють його уяву, бо вони належать водночас до обох світів: відомого й невідомого, затираючи різниці між натуралізмом і символізмом. Яцків-натураліст — у всіх суспільних явищах шукає доказу „глибшої сути", надаючи їм символічний зміст; Яцків-символіст дуже рідко вміє йти за своєю уявою без грубих натуралістичних образів.

II

З приводу Яцкова можна б торкнутись питання, *що* таке щирість письменника. Нелегко означити засоби, якими автор заховує своє „правдиве" обличчя. Він виявляє нам із свого „я" те, що вважає за найцінніше, і те, що вміє якнайкраще виявити. Нераз нас збирає охота спитати, чому так важко збагнути ідею, притаєну в нарисах Яцкова. Деякі з тих нарисів пригадують віск, виливаний у свято-Андріївський вечір: якби його ліпити свідомо, то хто зна, чи можна б йому надати цікавіший вигляд.

Життєву фільософію Яцкова можна звести до загальної тези, що світ має безліч таємниць, які можна підглядати з різного боку, і часто треба задовольнитись безрадним жестом: „Хто там знає, у чому їх глибина". Та коли життя має якийнебудь глузд, то в с е в ньому мусить щ о с ь значити.

Там, де Яцків обмежується до передачі примхуватих настроїв і психічних натяків, ми часто находимо більше, ніж він сам свідомо туди вклав. Деякі буденні, зовсім несимволічні прояви передані „настроєво" простягають обрії ширші, ніж авторська рефлексія. На жаль, коли автор хоче сам перетворити таку мережку в малярську композицію, тоді ліричний настрій переходить у символічний ребус, інколи й у вірменську загадку з помальованим оселедцем.

Хто раз засмакував овочів із дерева метафізики, нелегко зупиняється на безпосередній обсервації. Молодечі слабенькі „Огні горять" стоять вище, ніж претенсіональні „Блискавиці" і куди вище від спроби памфлету „Танець тіней", перевантаженої балакливою суспільницькою публіцистикою. Там, де Яцків хотів зробити злобну карикатуру з людей, щоб їх натаврувати як точно-означені живі особи, — він забував про літературні засоби. Коли ж хотів творити у погорді для живих людей, часто забував, що уявлені постаті потребують людської крови. Яцків один із численних прикладів у нашому письменстві: як глибина безпосереднього таланту стає порожнечою, коли письменник пробує вийти поза світ свого „реалізму", де досить бистрого ока.

Яцків — перший наш модерніст, що наслідував техніку чужих письменників, щоб змальовувати глибінь невідкритих життєвих таємниць; він перший пригадав у нас величезний вплив царини „несвідомого" у житті та мистецтві і ролю „ми-

стецького" лябораторійного стилю у праці над твором. Він перший, що вмів сміливо наслідувати чужинні твори, якими захоплювався, часто не розуміючи, в чому приваблива сила їх сутінкового Рембрандтівського тла та нових сюжетів. При цьому мав він усі дані на першорядного наскрізь реалістичного письменника, що самими жестами вміє передавати смішні сторінки людської вдачі.

Такі його книжки як „Чорні крила" та „Казка про перстень" — одні з найцікавіших документів нашої модерністичної доби. Неодин нинішній автор, що передає примхуваті настрої або шукає несамовитих тем, був би здивований, що неодне написав уже Яцків краще та глибше. „Душі кланяються" — збірка, що може стояти поруч добрих нарисів Стефаника та Мартовича.

Яцків від двадцятьох років мовчить із величезною втратою для нашої літератури, зокрема для галицького літературного руху. Це був письменник, що вмів невпинно розвиватись, завдяки двом рідким у нас прикметам: любови до праці та любови до чужинних книжок. Зламала його спокуса стати діячем; збили із шляху політичні події, вбило непорозуміння з середовищем, з яким він не вмів ніколи найти спільної мови, — схибили теж талант і деякі впливи декадентизму.

Яцків непотрібно хотів поглиблювати таємниці поза кулісами життя, шукаючи символів, які були б глибші та вартніші, ніж живі люди та дійсне життя. Так надолужував він „фільософією" там, де досить було уяви.

Творча уява, що добуває собі власний світ не потребує ще й окремої фільософії, яка поглиблює змальовані події та характери. Поетична уява Едґара По та Бодлєра вживала аналітичної рефлєксії як помічного знаряддя для розвязки чисто технічних питань композиції. Рефлєксія була в них критичним перевірним орґаном, а не представницею фільософічного світогляду. Символ є в їх творах тому символом, що не потребує посередника, який перекладав би його зміст на поодинокі „думки"; він ясніший і простіший, ніж абстракти. Символи Яцкова нагадують японські лямпіони, що стають головною атракцією дитячого свята. Яцків сам має менше уяви, ніж домагається її від читачів, коли кидає перед нами із своєї маґічної ліхтарні тремкі тіні в надії, що вони відкриють нам світ жахливих таємниць і нерозгадних запитів.

Звідсіля вже тільки один крок до злобної гри, щоб з мистецької конструкції зробити експеримент і сміятись нишком із своїх читачів, що вони шукають у творі „чогось" над чим найдовше міг би думати сам автор.

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ

І

Вічно захмарений, рідко коли вдоволений, Карманський у буденщині так мовити — засновок на того поета, для якого світ був чорною безоднею і безцільним пустарем. Карманський має одну бездонну тему для розмов: себе — свої непорозуміння із середовищем, без огляду на те, чи воно рідне, чи те чужинне, куди рвався роками. Тип неврастеніка, з нервами — мов посторонки. Доля не була для нього дуже ласкава. Але серед найкращих умов праці, про які його товариші тільки мріяли, він почував себе таксамо нещасливим і покривдженим, як і тоді, коли не міг витримати ударів від людей із сильним пястуком, зовсім нерозумно встряваючи у громадську працю, найменше для нього відповідну.

Галичина була завсіди для Карманського за тісна. Він відчував приваби чужих літератур, чужих культур і краєвидів, засвоюючи собі чужі мови. Кілька разів удалось йому довше побувати на чужині: в Італії, в Канаді, у Бразилії — з наміром не вертатись ніколи до тої проклятої та тісної

закутини, звідкіль тікав із серцем повним урази, гіркоти й ненависти. Досить було кілька місяців побути серед чужинців, щоб почати знову тужити за рідним краєм, почувати себе засудженим засланцем. Не міг Карманський ніколи зжитись із своїм середовищем, задовольнитись умовами праці. Скрізь псували йому життя — люди. Відчував надто сильно їх злобу, сильні лікті, підлоту, — терпів від тих усіх „конвенціональних брехонь людства", яке не дозволяло ні голосно сказати правду в очі людям з нечистими, ні надто сильними руками.

Карманський — клясичний зразок поета з таким духовим механізмом, який ніколи не може потрапити на ритм дійсного життя. Коли такий поет починає зясовувати своє становище до реального світу, хочби в якійнебудь статті написаній прозою — ми відразу чуємо міркування великої дитини, яка могла б нас зворушити тільки — своїм плачем.

Уся історія Карманського це плач людини, заблуканої на цій планеті.

Сотні поетів, що нездужали на неврастенію, і шукали на неї ліку в невпинній мандрівці, не находили у світі нічого більше, тільки своє власне втомлене серце. Карманський належить саме до таких ліриків. Коли серед мурів богословської академії в Римі вперше скристалізувався його поетичний хист, він відкрив одночасно найглибшу свою струну. Самотність і втома — два основні мотиви, що вертаються до нього з настирливістю хронічної недуги.

З усіх його мандрівок найсильніше враження залишив перший молодечий побут у Римі. Тоді Карманський найшов для своєї мелянхолії перші символи в кількох образах італійської природи: кипарисах, міртах, асфоделях, там він вирізьбив свої перші строфи, що захололи наче мавзолеї, на спомин похоронених мрій своєї молодости. Від цього часу він вертався до них, як до споминів про одну велику втрату на все життя, і повторяв їх, наче слова молитви, завсіди ті самі, інколи трохи зміненим тоном, інколи машинально, щасливий на мить, що відчуває деяку полегкість.

II

Увесь світ Карманського і всі його поетичні засоби находимо вже в першій його зібрці. „Ой, люлі, смутку". Після „Зівялого листя" ми не мали в Галичині суцільнішої збірки, що повніше висловлювала б усю індивідуальність поета. Франкова збірка різноманітніша, драматичніша, коли зважити її матеріял, складена рукою куди більшого майстра форми. Зате Карманського збірка глибша одноцільністю свого переживання, коли шукати у творі у першій мірі цілого письменника з його цілою душею.

Дарма що згодом Карманський розширив трошечки скалю своїх сюжетів і свій словник, по суті „Ой, люлі, смутку", має в собі вже всі можливости його дальшого розвитку і зясовує ввесь його талант.

Даремне шукати причин, чому такого роду талант, як у Карманського, не міг розвиватись. Те, що він дав у свому дебюті, було вже зріле, наче яблуко, що паде від першого сильнішого подуву, вже румяне, хоч передучасне та невеличке, привабливе, хоч із червяком усередині. Прихильник методи Тена, або марксист, заблуканий у літературу, залюбки повторить слово таємної діяґнози від усіх творчих недуг — „обставини".

Мабуть ніодин із наших письменників не мав так багато сприятливих нагод, щоб перейти кілька несподіваних метаморфоз, що Карманський. Яких десять років із різними наворотами жив він у чужих екзотичних середовищах. Хист до мов дав йому ключі до трьох культур: італійської, анґлійської та португальської. При всій журбі за хліб насушний він мав досить часу, щоб віршувати, чого доказом хочби та кількість віршів, які написав він на чужині. Чого треба поетові більше, як кількох хвилин дозвілля, щоб записати кілька строф, що кільчаться при найтяжчій, найосоружнішій праці, проникають підчас сну, або зринають на проході?

Світ людей, предметів, подій не існував для Карманського. Два-три предмети із чужої рістні, що змінялись для нього наче яка театральна декорація, кілька слів, навіяних італійською або португальською мовою, які чув він часто довкола себе — ось і все, що переходило до його поезії. За ввесь час поетичної праці залишався він із тими самими кількома тонами й тими самими загальними образами, що заступали йому панораму різних культур,

підсонь і середовищ, однаковий у львівському кавярняному димі, чи Римі, у Тернополі чи Прудентополі.

III

Єдиний і непереможний вплив мала на Карманського Італія, як символ туги за теплішим сонцем і морем і — яка іронія! — той її поет, для якого це сонце було закрите хмарою найчорнішої меланхолії і для якого море було тільки mare tenebrarum! — Леопарді. Хто цікавий, може взяти в руки поезії Леопардія й повишукувати в них навіть думки, які Карманський транспонував несвідомо, пробуючи висловити „страшну порожнечу" своєї душі, наче ту „зимну келію черця".

„Усе пусте, святий лиш людський біль" — це рефрен за Леопардієм: tutto è vano, altro che il duolo.

Леопарді тільки поглибив у Карманського його нахил до песимізму, не поглибивши теоретичних основ світовідчування. Песимізм Леопардія не особистий, а загальнолюдський, надиханий грецькою фільософією. Як це ствердив один із його найпроникливіших критиків, Леопарді міццю своїх почувань привязує нас до ідеалів і насолод життя, замісць нас від них відвертати, і в неодному місці перехрещується своїми ідеями із світоглядом Шопенгауера. Кардуччі не міг теж мати іншого впливу на Карманського, хоч міг його нераз заохочувати до боєвого патосу.

Сумували наші поети перед Карманським і після нього сумувало їх чимало. Вони самі, їх критики та читачі вважали, що мають до цього суму виправдані причини: вони сумували тому, що рідний край у неволі, тому, що віддали своє серце в неволю дівчині, тому, що не видко давно сподіваного сонця свободи. Карманський був сумний без „тому, що", без тої „глибшої причини", якою міг виправдувати у своїй сповіді почування, що не бачив перед собою життєвої мети.

В моїй душі страшна порожня,
Як в зимній келії черця,
І я стою як придорожня
Стара святиня без жерця.

Сум буває модний у молодечих роках, і в неодній добі літератури, що починає реаґувати на надто дешевий, надто молодечий оптимізм боєвих письменників. Критики, що звязували сум Карманського з „модернізмом" або називали його песимізмом, і тимсамим уважали, що осудили його в самій основі, — не повинні би і словом згадувати про найбільших усесвітніх поетів, здебільша, песимістів. Лірика Карманського простягає перед нами вузький овид не тому, що вона вся надихана безнадійною мелянхолією, і не тому, що в ній незвичайно мало нових ідей. Із хвилин розпуки та зневіри, чорної як тьма кромішня, добували мистці джерело надхнення живіше, ніж із хвилин переможних радощів і поклонів животворному Сонцю.

Із поезій, начинених ідеалами, наче правильник для інституток, часто не можна добути ніодного настрою й ніодної думки.

Карманського лірика нездужає трохи за великим нахилом до абстрактних ідей, яких поет не вміє перетворювати в чисті почування та образи. „Смуток", „тута", „біль", „одчай", „знемога", „зневіра", „журба", „самота", заступають у нього образи власної уяви, і він залюбки прикрашує їх такими найзвичайнішими епітетами, як „бездонний" або „безмежний". Замісць передавати нюанси свого індивідуального смутку, Карманський бере його зовсім неособисту форму і пробує зміцнити її загальною рефлєксією. Погляд, що талановитого поета може вбити надмірна рефлєксія, може мати хіба таке значіння, що поет хоче із загальних думок, зовсім неособистих, незвязаних із моментами свого внутрішнього розвитку, добути своїми міркуваннями те, що можна найти тільки серед реальних переживань. Із низки безпосередньо сприйнятих вражінь можна добути найглибші думки про світ і людину, із низки думок не можна добути конкретних уявлінь і переживань, якими живе лірика.

Карманського надхнення не могло зростати від „ідей" тому, що у світі ідей він був заблуканою дитиною.

Мов невід в океан, спускаєм наші очі
В безодню вічних Тайн, щоби про біль забути,
Над нами чорний Сфінкс простер кирею Ночі
І бє нас батогом іроній і смути(?).

Важко було б уявити собі, у що він вірить, і якими стежками переходить від зневіри в мету буття до гимнів на честь національного духа. Там, де він ударяє в арфу Тиртея уявляє собі, що наслідує Кардуччія, а тимчасом він стає тільки суперником популярних підспівувачів. Ані тоді, коли він обвинувачує суспільність у тому, що вона не розуміє великої ролі поета, ані тоді, коли хоче загріти її до бою, він не находить сили, що рівна була б його знемозі „неопереної пташини".

Його сатири, що мають неодну вдатну картину й характеристику затхлої міщанської провінції, не мають при всій своїй жовчі — вістря іроніста, який почуває себе свобідним від особистих порахунків. Не інакше виходили сатиричні спроби Олеся. Самійленко давно показав, як повинна виглядати громадська сатира.

Карманський один із тих дуже нечисленних наших поетів, що тужить і плаче від приступів знесиленого серця, тугою та плачем космічного болю. Він не бачить різниць між сірим, осіннім овидом із рідними вербами і вічновсміхненою блакиттю італійського моря, де шукає забуття.

Карманський стає поетом тільки в одному моменті: коли хоче скинути із свого серця тягар розчарування життям. Кохання це тільки одна з форм тої невпинної омани, таксамо, як зневіра в чесність людей або у кращу долю батьківщини. Біль таких хвилин приневолює його різьбити строфу, де кожне слово паде, наче крапля на камінь. Багато, забагато цих крапель подібних. Може ще з часів бо-

гословських студій залишилась у Карманського звичка повторяти механічно слова молитви — невпинно ті самі слова, в вірі, що так легше приходить полегкість.

Нудьга, яка налягає на груди Карманського, передається і нам, коли він уперто завертає до своїх скорбних антифонів. Ми можемо не находити в його скаргах нічого нового, а проте відчуваємо те невпинне змагання з порожнечою, яку хотів би він перемогти. Тоді, коли він сам відчуває безвиглядність такого зусилля, резиґнація нашіптує йому найкращі слова сповіді:

Засну як легіт в сірій скибі,
Розвіюсь мов рідка імла;
Візьму з собою злидні й болі, —
Оставлю вам самі діла.

I

Людина повна енергії та громадського нерву — жива, зрівноважена, із тверезим поглядом на світ. Один із тих типів „народників", що відчувають постійно духовий звязок із широкою масою та розуміють її потреби. Єфремов — щирий, навіть занадто щирий у поведінці, і коли підсолоджує деякі правди, то робить це тільки з мяткої вдачі, щоб не вражати непотрібно людей. Говорить заокругленими фразами, досить самовпевнено, немов би навчав і розяснював. Коли він сидить за книжками — виглядає так, неначе б виконував один із тих обовязків, до яких має природний хист: обовязок публіциста, громадського діяча або професора.

Між його літературною роботою і громадською нема відступів ні непорозумінь. Коли промовляє на зборах або викладає, то немов би писав статтю, — коли пише, то немов би промовляв і викладав.

Навіть коли він має які сумніви, то обминає їх, розсіває заспокійливим жестом; діячі та професори не люблять показувати по собі, що сумніваються.

II

Єфремов майже ідеальний критик довгої доби, коли кожний талант треба було підтримувати огрійливим теплом із патріотичного обовязку, з думкою про долю літератури, що мала стати огнищем національної свідомости. Цей обовязок виконував він до останньої хвилини, відчуваючи, що актуальність такої пропаґанди не зменшилась навіть тоді, коли справу самостійної української літератури вирішили історичні події. Після великої революції він не переставав зазначувати національних моментів у творах, де переважали моменти соціяльні.

Від Огоновського до Єфремова така більш-менше віддаль, як від ґімназійного підручника до університетського. Огоновський залишив на своїй катедрі традицію примітивної біо-бібліоґрафії — замісць критичної аналізи. Франко, що міг стати европейським критиком, кидав свої нариси та оцінки доривково, більш із актуальної, ніж із внутрішньої потреби. Літературні проблєми розвязував він як письменник у творах, які писав, а не як критик, що передумує чужі твори.

Єфремова теж не цікавила ні психольоґічна, ні фільософічна сторінка творчости. Він міг би з повним правом сказати, що не бачив ніякої потреби займатися ними при тих творах, які досліджував та оцінював перед тою громадою, до якої звертався.

Стверджувати талант, його силу та його відношення до інших, проводити від нього нитки до

середовища,, де твір повстав — усе це низка дуже складних психольоґічних і фільософічних проблєм. Єфремов вільний від них, завдяки незвичайно простій меті, яку собі визначив, і такому самому світоглядові, ясному, як добрий популярний виклад.

Літературний твір має, на думку Єфремова, прокидати серед громадянства передовсім національну свідомість, далі зміцнювати її, єднати з високими загальнолюдськими ідеалами гуманности, справедливости, свободи одиниці та народів. Самозрозуміло, що твір мусить визначуватись і чисто літературними прикметами, і — чим вищі ці прикмети, тим вартісніший твір, але чим більше громадських рис має твір, тим вплив його сильніший.

Єфремов не зясовував своїх критеріїв; не передумував він того невідхильного petitio principii, що твір може видаватися гарним, коли нас зворушує, і може зворушувати, коли нам видається гарним.

Метода Єфремова була більш-менш така: він пригадував загальний стан літератури при появі нового письменника та середовище, де зріс талант автора; кількома загальними рисами давав характеристику твору і так само загально говорив про його значіння та працю письменника. Оцінка не була для Єфремова найцікавішим питанням критики; її найважнішою функцією не був теж смак. Він мало критикував і мало насолоджувався твором, а залюбки зупинявся на суспільних ідеалах письменника, теж не звязуючи їх із фільософічним світоглядом.

Вплив російських критиків на Єфремова безсумнівний, бо єдиний. Але чи мав він серед них справжніх учителів — на підставі його книжок сказати важко. Бєлінський не розбудив у ньому зацікавлення до теоретичних питань про творчу психольоґію й літературознавство; Міхайловський не дав йому соціольоґічної освіти; Пісарев не заохочував його до психольоґічної аналізи; Добролюбов, найближчий йому своїми ідеалами, не влив йому того вогню, що палить як незагоєна рана.

Єфремов не мав наміру торкатись ані відношення літератури до інших форм мистецтва, ані до поодиноких наук; змальований у творах світ не спонукував його ніколи до таких рисковних питань, як відношення творчої уяви до дійсности, літературні напрямки не ворушили в ньому сумнівів, якому забарвленню мистецької вражливости або дійсности вони відповідають. Світ, у якому жив Єфремов, майже збігався з тим „простим" реалізмом наших побутових письменників, що брали світ „таким, як він є".

III

25 літ тому, при перших гострих виступах Єфремова проти декадентства, він видався нам, тодішньому поколінню, захопленому новими европейськими напрямками, символом хуторянського назадництва та деякої тупости. Аж згодом ми побачили, що час виправдав його скептицизм супроти

модних, гомінких гасел; сам він теж пішов згодом назустріч молодим талантам у тому, що було в них зріле та оригінальне.

Важко нам було б уявити собі творчий ідеал Єфремова; він уважав своїм обовязком хвалити надто різні твори за сам їх вклад у скарбницю літератури. Коли читаємо його — рідко протестуємо проти його загальних оцінок; вони згідні з пересічним поглядом пересічного інтеліґента, який теж уміє відрізняти першорядні таланти від другорядних, коли дотого ці другорядні споріднені між собою такою сіриною, як у нашій літературі. Зате всі найвірніші завваги та висновки Єфремова не заспокоюють нашого голоду, коли шукаємо у критика, як у кожного письменника, нових овидів, що повинні хвилювати нас нововідкритою красою.

Із усіх критичних студій Єфремова даремне ми хотіли б дізнатися, чи знав він якунебудь царину дослідів поза українською літературою. Він писав тільки про рідних письменників і з цього погляду він теж відбивав той стан української літератури, яка його виховала. Коли не згадував він европейських письменників та літературних течій на чужині, то це могло бути похвальною скромністю і щирим пересвідченням, що при дослідах над українською літературою можна обійтись без порівнянь із чужинною.

Історик літератури, що із скирти матеріялів старається скласти загальний огляд, може не мати часу на лектуру книжок „для себе". У величезній подиву гідній праці Єфремова не найдемо ніодного

нарису, де він передав би нам свої особисті переживання з приводу якоїсь вийняткової книжки, що його захопила, схвилювала, зворушила. Критик, це ж письменник, для якого книжки — найважніші події його особистого життя. Для Єфремова, як для різних професорів літератури XIX. віку, книжки були тільки насушним хлібом; коли він читав їх — думав не про те, що вони кажуть йому, а про те, що він мусить сказати про них своїм слухачам.

Його „Історія української літератури" написана легко, просто та живо, не навчила б нікого, *що* таке література, і чим вона різниться від громадської праці та публіцистики. Такий невеликий літературний талант як Грінченко, виростає там до величини Франка, Грабовський, маленький поет, це для нього „зразок коли не найталановитішого, то найтиповішого поета-громадянина в нашому письменстві(!)", дарма що саме таких типових поетів-громадян мали ми на десятки.

Поезія — слабе місце у Єфремова-критика; він сприймає з неї найлегше те, що можна перекласти на суспільні поклики; все те, чим вона різниться від прози, слабо промовляє до нього.

„Перед нашими очима пересовуються і неситі, що все бажали б собі загарбати; і тихі та тверезі-богобоязливі, що тільки й чигають на свого ближнього; і щедрі роскішники-патріоти, що з рідного краю кров як воду точать; і ті, що людськими душами торгують, що важать на добро, працю, честь і щастя людські". Хто догадався б, що тут критик передає поезію Шевченка? „Образи кріпацького ли-

ха звичайно домінують у нашого поета" — ось характеристика „Кобзаря".

Публіцистика заливає неодну характеристику в Єфремова: „Правда, що взагалі не багато на світі таких великих душ, як у Шевченка, і не часто доводиться їм зазнавати такої долі важкої, якої він зазнав. І талант Шевченка, і його безталання — це незвичайна траґедія виборної людської натури, що виходить сам-на-сам битися з убійчими обставинами околишнього життя й наостанці силою свого духа таки перемагає їх".

Він перечислює сюжети „Кобзаря", немов би це був цикль соціяльних повістей, і заявляє, що там „образи кріпацького лиха звичайно домінують"; і скрізь тут повно таких фраз, як „взагалі не багато на світі таких великих душ, як у Шевченка"; Леся Українка — „найсучасніший із наших письменників", „Кримського твори — це безупинне шукання людини", Коцюбинський „всюду шукав і знаходив красу" — готові фрази, прегарні на часописну передовицю або на концертову промову.

Єфремов мало чуткий на психольоґічні прояви та ті дивні взаємини, що єднають письменника з твором та світом поза буденщиною, дуже живо відчуває звязок письменника з його суспільним середовищем і найрадніше зупиняється на настроях цього середовища. Там, де він може ширше розгорнути картину, з усіма фактами життєпису автора, він дає живу, совісну моноґрафію, яка так і нагадує повісти-хроніки наших письменників старшого покоління. Його праці про Панаса Мирного, Нечуя-Ле-

вицького або Карпенка Карого вказують на те, що тільки там, де мусить занадто коротко, кількома загальними штрихами давати характеристику автора, він використовує готові фрази, наче випозичувані костюми, придатні для різних людей; — зате у ширшій розповідній формі він уміє відтворити атмосферу праці автора та вивести перед наші очі його героїв так, щоб вони були якнайближчі до понять і навіть слів самого письменника. Там, де літературного твору не можна передати сюжетом, де сюжету не можна заступити самою „провідною думкою", і де навіть герої не мають на собі виразних слідів соціяльної, родинної чи паспортової приналежности, Єфремов, як у випадку із Коцюбинським, мусить обмежуватись загальниками, кажучи про глибоку знайомість психольоґічних тонкощів автора, про його любов краси і правди.

За ввесь час своєї критичної праці Єфремов стояв на тому, що літературний твір повинен бути ясний і його доцільність, так мовити, повинна бути виправдана самою провідною думкою, виразно зазначеною. Як щирий оборонець суспільної і „життєвої" правди, він відкидав із твору та психольоґії письменника все те, що було обгорнене серпанком сумнівів, і що не погоджувалось із лінією його національно-суспільних ідеалів. З цього погляду заслуга Єфремова як громадського діяча — дуже велика, дарма що історія літератури виходила у своїх загальних висновках зпід його руки, наче яке звідомлення статутового товариства з резолюціями загальних зборів. У цій історії іноді важко відрізнити

громадського діяча, який віршував або писав оповідання з патріотичного обовязку, чи попросту під напором такої старої недуги, як ґрафоманія — від письменницького таланту. З того погляду дістають в його історії літератури свої окремі сторінки Чернявський, Кобринська або Тесленко тоді, як у нас появлялись десятки молодих талантів із одною збіркою, вартнішою від десятка томів таких добросердих літературних „кооператорів".

Дуже мало вражливий на різниці літературних напрямків та на фільософічні ідеї своєї доби, Єфремов усе ж умів із хистом талановитого публіциста відтворити неодну добу літератури так, немов би в ній справді йшла боротьба за напрямки та літературні ідеї. З почуттям великої міри, як і личить історикові, що головно реєструє замітніші факти та події, старався він передати кожний напрямок зокрема, підносячи його вагу, пробуючи кожний зрозуміти, із скромністю людини, яка вважає себе тільки за одне з колісцят у великому історичному процесі великого народу, нестримно спрямованого вперед.

ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО

І

Глянете на обличчя, побачите кілька рухів і не потребуєте чекати розмови, щоб відчути, що маєте перед собою людину енергійну, рішучу, навіть владну. Винниченко знає, чого хоче, і вміє кожний свій намір вязати з практичним його переведенням. Він не має „поетичних" нездійснених бажань, — його пориви це постанови з практичною метою. Він увесь рветься до громадської діяльности, і ваша перша розмова з ним може легко перемінитись у політичну дискусію, палку, аж до грубої суперечки на тему: що і як треба зробити у сучасних обставинах, щоб змінити наш теперішній нестерпний стан.

А той „наш стан" був для Винниченка завсіди нестерпний: і тоді, коли він, як революційний діяч, мусів ховатися перед царською поліцією, і тоді, коли жив передвоєнним еміґрантом у Парижі — чужому для нього і незрозумілому мовою та культурою, і тоді, коли після большевицької революції осів під Берліном годуючи голубів і курей, і згодом, коли у чудовім закутку Рівієри, перемінився на виноградниках мов на глум у справжнього „винничен-

ка", далеко від громадської діяльности — може навіть і тоді, коли, як голова революційного українського уряду, відчував довкола себе безладдя та брак людей енергійних, сміливих та з орґанізаційним хистом.

Як воно не диво, а Винниченко анархіст — не позбавлений орґанізаційного хисту. З темпераменту він соціяльний реформатор, і коли б політичні події були склались інакше, він найкраще почував би себе на становищі державного діяча в Совєтах, де міг би одною рукою давати знаки масі, коли має бити оплески й мовчати, а другою писати повісти та драми очевидячки, революційного змісту... у державному видавництві. Винниченко — письменник із найбільшою матеріяльною карієрою в українській літературі: перший, що почав жити виключно із своїх творів, і то писаних чужою мовою, перший, що дійшов хоч коротко до найвищого суспільного щабля — премієра міністрів, чи пак: голови революційного уряду.

Винниченко — професійний революціонер. Усе те бурхливе, невгамовне та стихійне, що прибране у слові „революціонер", дістає риси змелянхолізованої поваги від прикметника „професійний". Перші оповідання Винниченка киплять молодечим бунтом. Їх перші герої — покидьки суспільности, спролетаризована голота, далі партійні товариші, що працюють у „підземеллі", мають усю нашу симпатію, як довго йдуть за поривом обурення та ненависти проти суспільного гнету. Те, що вони рискують своїм життям із надміру призбираної енергії

й мають для небезпеки зневажливий усміх молодих, що вірять у свою перемогу, — заступає нам їх ідеї.

Рідко хто з наших письменників умів переносити у твори безпосередньо питання, що хвилювали в якусь хвилину його самого та громадянство. Винниченко мав той природний розмах, що його недоставало навіть Франкові-новелістові: поставити питання руба, вивести тип гостро протиставлений пересічному середовищу. Він не ховав особистих поглядів за ліричний настрій або невиразно підмальоване тло, — його становище до людей та їх поглядів було якмога найвиразніше. Там, де Винниченко передає своє захоплення та обурення одним акордом, не поширюючи його мотивами чи арґументами, він уміє захопити й нас, перелити кров у постаті своїх героїв. Як новеліст уміє він хвилювати одною яскравою картиною, одним сильним тоном, наче яке кинене обвинувачення.

Та як оминути ідей, коли автор починає нам зображати духову сторінку орґанізаторів і представників революції? Винниченко не оминає ідей, а надто швидко починає добувати з них головний матеріял для своїх творів. Від цієї хвилини у його творах зарисовується щораз більша щілина, крізь яку щораз більшою течією проривається вода. Із сучасної йому російської літератури він запозичив одну, дуже популярну риску й підкрасив нею всі свої твори. Це було питання полової моралі — однаково модне, що й революційне. Неодин критик і читач дивувався, чому дискусії в революційних гуртках кружляли так часто довкола цього питання,

безпосередньо звязаного із широкою проблємою „свободи одиниці".

Гасла свободи, рівности, справедливости та братерства мусіли зачепити за одну з підстав суспільного ладу: родинну та індивідуальну мораль. Для підготови революції, чи для зміцнення традиції письменники віками передумували взаємини чоловіка та жінки. Винниченко наважився на одну з найскладніших і найширших проблєм, якій усесвітня література присвятила неодин архитвір і сотні тисяч сензаційної макулятури.

Велика заслуга Винниченка в тому, що він перший у нашій літературі показав поза механічно повторюваним сентиментальним словом „кохання" полове питання, яке в суспільній громаді має більшу силу, ніж т. зв. ідеали. Роля Винниченка анальогічна до ролі Пшибишевського в польській літературі, до Арцибашева та Сологуба у російській. Пшибишевський панував над тодішньою російською літературою. Цікаво, що там, де у Пшибишевського sexus є могутньою ірраціональною силою, рівнозначною із життєвим щастям або проклоном, для Винниченка це тільки фізіольогічний акт, мовляв — зовсім зрозумілий, поза яким нема чого дошукуватись „глибшого змісту". Вся фільософія Винниченка, розведена на тему полової моралі, не покидає ступеня „наївного реалізму", для якого проблєми тому такі прості, що вони не існують. Досить узяти популярні тепер книжки Расселя та Ліндсея на тему реформи сексуальної моралі, щоб побачити, як

ті зовсім прості справи, зростають до ваги індивідуальної та суспільної проблеми.

Велика психольоґічна помилка реформаторських тез Винниченка в тому, що його „революційне" становище як моралїста мало за собою трохи занадто молодечі арґументи. Повна свобода одиниці прегарний ідеал, коли забути те, що вона живе в суспільности, і що „чесність із собою" одної людини надто часто звязана із обмеженням свободи та кривдою другої. Арцибашевий „Санін" користувався безшабашною свободою тому, що почував себе здоровим і не бачив ніякої причини, чому не мав би йти за природним гоном, тим більше, коли цей гін вів до джерела насолод. Ганс Ґєр у „Богемі Христіянії" на десятки літ раніше змалював свій конфлікт із заскорузлим своїм громадянством і дав на цю тему картину та арґументи, що й досі більш переконливі від теольоґічної „чесности з собою", якою може користуватись кожний як йому до вподоби.

Та справа не в полємиці з сексуальною моралю Винниченка та його революційним світоглядом. Є ж сотні великих письменників, що з їх ідеями важко було б нам погодитися. Коли ми ставимось до палких промов Винниченкових героїв холодно, то робимо це не тому, що не погоджуємось з їх ідеями, а тому, що відчуваємо, як письменник кладе головну вагу на міркування там, де треба виводити людей і змальовувати їх духову шамотню. Ніяка кількість життєвих прикладів, зібраних письменником, не має сили доказового матеріялу. Письменник змальовує нам людей і проблеми, що

спонукують нас до думок над складними проявами життя та людської психольогії. Його світогляд помагає йому й нам розуміти ці взаємини, а не є основою, з якої він може брати засновки та висновки.

Ми завсіди волімо письменника, що вірить у якийсь ідеал і палко боронить його, ніж скептика, що полишає нас у своїй холодній лябораторії. А проте, навіть тоді, коли маємо спільні з ним ідеали, стаємо скептиками, коли він уживає їх для пропаґанди. Пропаґанда починається в письменника там, де кінчається його уява.

II

Винниченко міг від своїх побутових малюнків іти, як Коцюбинський, із ступеня на ступінь до щораз складніших сюжетів: до етюдів у „натуралістичному" дусі, „імпресіоністичних" акварель і психольоґічних портретів. Його стихійний талант, що в першій своїй стадії так сильно нагадував талант Ґоркого або Купріна, надто хутко перескочив усі етапи праці совісного обсерватора та праці над мовою і стилем. Перехід Ґоркого від новелі до повісти не вражає нас диспропорцією завдання: навіть там, де Ґоркий ставить собі найвиразнішу тенденцію, все його зусилля артиста йде на те, щоб тенденцію зрівноважити якнайбільшою кількістю психольоґічних нюансів, складним шитвом інтриґи та рядом типів, що їх слова і вчинки, наче діяльність живих людей можуть мати для кожного з нас різне значін-

ня, залежно від становища, з якого дивимось на них. Неодна повість Ґоркого починає наводити нудьгу, коли стає надто розтяжна й повторяє надто відомі типи з попередніх його творів. Але нема між ними ніодної такої схибленої у самому психольоґічному засновку, як більшість повістей Винниченка.

Не краще стоїть справа з Винниченковим театром. Сцена стала для нього ареною, де він виступає як тореадор. Він виходить із своєю червоною плахтою і дратує нею биків — здоровенних дідуганів, що наче опасисті ченці пропадають за схоластичними дискусіями. Увесь драматичний конфлікт потрібний Винниченкові на те, щоб звести бій над тезою, розвязку якої приносить він найчастіше готову в кишені. Цим пояснюється факт, що із двох десятків його пєс не більш як дві-три втримуються на сцені. Це ті, де покладену тезу переважила складна ситуація так, що глядач може битись у сумнівах разом із дієвими особами пєси.

Коли і тут пригадаємо Ґоркого, то зрозуміємо, чому „Міщани" та „На дні" це майже архітвори безпосередньої обсервації, перед якими забуваємо за драматичну техніку. Розмови дієвих осіб існують там тільки на те, щоб дієві особи жили перед нами з усіма смішними та траґічними рисами своєї вдачі, професії та фільософії, складеної з таких самих випадкових і водночас неминучих впливів, як їх одяг, харч і щоденне товариство.

Більшість книжок Винниченка нездужає на те, що автор хоче давати нам зразки сильної людини на підставі її сильних арґументів. Навіть фі-

льософ не будує своєї сили на аргументах. Джек Льондон — якого так дуже бракує в нашій літературі і якого міг би був заступити Винниченко — не має глибокої фільософії життя, але його „Морський вовк" має в собі силу завдяки психольоґічній аналізі: як людина доходить до сили. Ібсенів „Ворог народу", не тому сильний, що стоїть сам проти суспільности, а стає проти суспільности тому, що сильний ідеєю, якій служить, дарма що ця ідея тільки звичайний суспільний обовязок, якого не треба виправдовувати фільософічними доказами.

Як можуть виглядати пєси з палкими дискусіями на теми моралі, суспільної та життєвої фільософії, це можемо бачити в театрі Шова. Фільософія не суперечить у нього дії, навпаки — вона надає розмовам дієвих осіб дріжджів, від яких росте наша уява. Ми бачимо, як кожна ідея, що видається найбільше безсумнівна, має тільки переливів, кілько у світі може бути брудних інтересів, пересудів і поетових примх. Коли Шов проводить гостро суспільну ідею, він сам хвилюється від сумнівів, які вона розбуджує в ньому; у тому причина, чому публика та критика так часто збентежена питає: на якому боці барикади стоїть Шов? чи боронить традиції чи революції? Шов недурно пише сатири та комедії; він розуміє, що питання перебудови суспільного ладу та боротьби з пересудами надто поважні справи, щоб їх можна рішати ex cathedra професорським тоном. Усе те, що майорить перед ним як ідеал людства, виринає з усіма сумнівами щодо інтелектуальної та духової спромоги його ближніх, що

в суті не так уже багато різняться від нього — наперемінну фанатика і скептика, індивідуаліста й комуніста, фільософа і комедіянта.

Найбільш неповажною сторінкою творчости Винниченка є його повага, з якою він береться розв'язувати проблеми. Цій повазі відповідає та самовпевнена претенсіональність партійних політиків, які до всіх проблем підходять із безшабашною свободою — байдужі, що в даній справі сказали всі попередники, вчені, фільософи та всі ті, які вміють передумувати чужі думки та світогляди.

Його пєсам, як і повістям, бракує дії та психольоґічної аналізи; це одна і та сама хиба — недостача уяви. Коли Винниченко повірив у свою уяву й написав утопійну повість („Соняшна машина") — вийшов наївний, нудний, паперовий препарат.

III

В усіх творах Винниченка можна провести межу між мистцем, що пробує відтворити суспільні та психольоґічні конфлікти, як він їх доглянув чи підглянув, і резонером у позі соціяльного фільософа. Перші та пізніші оповідання Винниченка мають у собі не менше виразну суспільну тезу, інколи й тенденцію, як його пєси та пізніші повісти. А проте, як довго оповідання обмежується кількома картинами, зпоза яких автор не має часу або нагоди виступити перед нами як режисер, воно має всю силу клаптика дійсности, що може нас хвилювати

і спонукувати до власних рефлєксій. Між цими оповіданнями є такі, що мають подих бурлацької свободи Ґоркого чи Гамсуна.

Винниченко — сильний, ориґінальний новеліст, що творить типи і вміє змалювати зудар темпераментів, поглядів, різних стихійних сил. У парі з цим він має у собі ніжність, якої не проявляє безпосередньо; він навіть соромязливо закриває її як у всіх тих сценах, де виводить діти або згадує про них. Характеристичне явище: як він — революціонер, що бореться за „вільну любов", тужить за найбільшим ідеалом родинного щастя — дитиною. Тут маємо клясичний Фройдівський комплєкс, що дав почин для неодного його оповідання та неодної пєси.

Винниченко вміє теж орудувати іронією; у сатиричних образках та діяльоґах вона гостра як погорда для слабшого противника.

Його мова повна москалізмів, головно у фразеольоґії, і непорозумінь з духом нашої мови; з усім тим Винниченко має власний енерґійний стиль і вміє творити нові вдатні слова, з яких неодне перейшло вже до нашої літературної мови.

Великі прикмети та великі хиби перемішані у творах Винниченка так само, як у його громадській діяльности, що нераз дивувала всіх своїми несподіваними „змінами", де тактика впливала на ідеольоґію. Громадянство відповідало на ці зміни такими самими сліпими відрухами, раз звеличуючи його як свого провідника, то знову перемазуючи одним махом усі його заслуги. Винниченко любив таку боротьбу і не лякався її; як письменник він

не пробував ніколи підлабузнюватись ширшій безкритичній масі. Навіть його слабші книжки вміли розбуджувати фермент, приневолювали передумувати неодне знехтоване питання.

Те, що Винниченко видавав багато своїх книжок водночас російською мовою, було найкращим доказом його небуденного таланту в умовах нашої літератури. Десятками літ не могли про такий успіх думати наші автори, засуджені на вузеньке коло рідних читачів. Винниченко зумів схопити подуви тодішньої російської літератури, дарма що від них не завсіди дуло озоном. А проте він хотів іти вперед, розвиватися, реаґувати як жива людина на сучасне життя. Це було незвичайно важке завдання; Франко нераз утікав від сучасности до наукових дослідів і перекладів із старовинної літератури. Навіть тоді, коли твір Винниченка був тільки новою сміливою спробою, що не виправдовував сподівань на його талант, то і тоді не проходив він непомітно — будив слова спротиву чи протесту.

Величезна більшість наших письменників надто рано костеніла, замикаючись у дуже вузькому колі мотивів і думок, — Винниченко належав до тих небуденних, що міг завсіди дати щось нове, несподіване. Він дуже сміливий і дуже незрівноважений письменник. Мало хто з наших чільних авторів зазнав так багато як він — непересічних успіхів і банальних невдач.

О. ОЛЕСЬ

I

. Портрети поетів найцікавіші тим, що ми, здивовані, питаємо себе нераз, як мало поет подібний до того образу, який утворили ми собі під вражінням його поезій. Крім буйної колись чуприни, Олесь не мав нічого більше на портреті, що могла б була вималювати собі наша уява. Хто зустрівся з ним уперше, міг дивуватись, що так мало „поетично" виглядає автор „З журбою радість обнялась". Хто зустрівся з ним удруге, міг не вийти з дива, як мало цікавить Олеся поезія і вся література. За третім разом ви могли вже шукати відповіді на ту загадку, що можна писати вірші таксамо, як Журден говорив прозою, і можна бути соловєм у подобі найзвичайнішого горобця, який живе цілий тиждень так, як живе дрібноміщанин, що тужить та рветься до ресторану під неділю. Вже на прикладі пави й жайворонка дала природа наглядний доказ, що краса не мусить іти в парі з голосом, і на прикладі великих красунь, великих тенорів і навіть великих поетів, що чарівний голос не мусить іти в парі з великим інтелєктом.

Олесь усе завдячує природі, нічого культурі. Зовсім таксамо, як зверхній вигляд людини не завсіди проявляє її духові прикмети, — освіта і спосіб життя не є передумовою таланту поета, якому наче дитині досить малого струмка або калабані, щоб пускати собі човники та будувати замки.

Широкоплечий, з короткою шиєю, з налитим обличчям, обважнілий Олесь, міг би своєю появою пояснити нам тільки те, що вже знаємо з його довгої літературної праці, якто він не піддавався стороннім впливам, не сприймав нічого із своєї найближчої атмосфери і всередині залишався майже все життя такий, яким він виявився нам своїм дебютом.

Перший його спів нагадував неодному Гайне. Мав Олесь багато з бадьорого, безжурного птаха, і його голос не нагадував ні мелянхолійних типів у любовній ліриці, ні того патріотичного патосу, що мав у собі чимало з народницьких програмових маніфестів. Пісні про кохання чергувалися з пеанами на честь революції, що теж приносила весну, нестямні пориви, розширювала груди. Від Олесевих строф віяло молодечою бадьорістю, іншою, як у його попередників, що вірили більш у прихід весни, ніж її бачили, і навіть коли пробували її оспівувати, то не мали в собі досить її сонця, щоб нас загріти. Кажемо „не мали досить сонця" з думкою про те, що від Самійленка, Франка та Лесі Українки минуло було в нас досить часу, щоб появилась у поезії потреба передати настрої, ближчі тодішнім сучасникам. Спроби галицької нової лірики не могли визволитись від мелянхолії, що відходила від

настроїв активнішого громадянства й поруч енерґійного, бадьорого тону Франка завсіди видавались — кволі, нежиттєздатні. Леся Українка тільки у статтях деяких теоретиків виявляла боєвий тип; її боєві поклики були тільки мріями про життєву енерґію, її поезія нагадувала жертівний огонь — призначений не на те, щоб огрівати людей.

Для такого поета, як Олесь, було в нас вільне, ніким незаняте місце. Можна навіть сказати, що таких вільних місць у кожній літературі є завсіди дуже багато, бо їх найбільший успіх мають поети, зрозумілі для загалу, з легкою формою, з загальними темами, з усіма прикметами т. зв. „вічної молодости": — щирі, наївні, бадьорі, самовпевнені, красномовні, повні віри, надії та любови.

О, слово рідне! Орле скутий!
Чужинцям кинуте на сміх!
Співочий грім батьків моїх
Дітьми безпамятно забутий.

О, слово рідне! Шум дерев,
Музика зір блакитнооких,
Шовковий спів степів широких,
Дніпра між ними левій рев...

О, слово! Будь мечем моїм!
Ні, сонцем встань! Вгорі спинися,
Осяй мій край і розлетися
Дощами судними над ним!

Патріотичний патос єднався тут із незвичайною простотою вислову. Все це наче б ми вже десь чули від часів Шевченка, але тон був інший, дарма що

так багато тих самих слів. Може і термін „тон" тут неточний. Кожний поет має свій власний „тон", навіть коли він іде за дуже поширеними настроями своїх читачів і приймає майже готові технічні здобутки своїх попередників. Олесь став незвичайно популярним поетом і на кільканацять літ найкращим представником нашої лірики тому, що він приняв дві умови, які загал читачів ставить завсіди до нового поета: не зміняти занадто принятих форм віршування й не давати нових, себто незрозумілих ідей.

Неґативно завсіди легше схопити характеристику поета, коли його індивідуальність слабо зарисована та ще й успіх його звязаний із надто легкими мистецькими засобами. Саме ті старі хореї, ямби та анапести, від яких утікали модерні поети, любо лоскотали в Олесевих строфах вухо пересічного читача, байдужого до питання „ритміки", саме ті давно відомі „наші вороги", козаки, степ, Дніпро, кайдани, сподівана воля, нові шакалі, вампіри та гієни — як боєві епітети на доказ сильного патріотичного палу — промовляли якнайсильніше до читачів. Поруч цього плила любовна лірика таксамо нескладна, не менше цупко звязана із старим словником, де сонце, місяць, зорі, серце й весна стояли на своїх місцях і заводили танок під ритм дуже приємної, якоїсь дуже близької, бо рідної мельодії.

II

Незвичайно важко розяснити, *що* рішає про поетичний талант: який це хист, що творить сполуки слів з ідеями. Автім у кожному поодинокому випадку можна ствердити, чи матеріял, з якого поет будує поему, має в собі два елєменти, не менше „матеріяльні", себто доторкальні, ніж залізо та бетон: конкретні образи, які відтворює наша уява, наче „відбитки" предметів зверхнього світу та індивідуальні переживання, що творять із тих самих слів зовсім нові сполуки.

Олесь мав безперечно великий поетичний талант; був це хист навіть із мало ориґінальних образів та нескладної мельодії легко витворювати „поетичний настрій": той своєрідний стан піднесення, в якому уява читача вміє довкола образів і мельодії простягати серпанок, забарвлений власними почуваннями. Інколи здається, що поетичний талант, це тільки хист надавати словам музичний ритм, — іншим разом, що це хист прибільшувати їх вагу в житті, підносити їх до величини символів. Коли розділяємо тут ці дві речі, то тільки тому, що в поетів із досить обмеженим репертуаром музичним та ідейним часто не можна навіть говорити про взаємини слова-образу і слова-поняття (ідеї). Читаючи Олеся, ми признаємо йому поетичний талант більший, ніж його сучасникам-товаришам від 1907 до 1917 року, а водночас відчуваємо незвичайно скромний баґаж його уяви та інтелєк-

ту. Ось характеристичний зразок такого таланту в його пересічній продукції:

В дитинстві ще... давно, давно колись,
Я вибіг з хати в день майовий...
Шумів травою степ шовковий,
Сміявся день, пісні лились...

Ввесь божий світ сміявсь, радів...
Раділо сонце, ниви, луки...
І я не виніс щастя-муки,
І задзвеніли в серці звуки,
І розітнувсь мій перший спів...

Олесь може у двох малих строфах повторити тричі те, що світ усміхався до нього, не вжити ніодного нового епітету, не дати ніодного образу, кинути зовсім недоладну фразу „я не виніс щастя-муки", і — зворушити, — зворушити тих, що не аналізують зворушень, і не дати ніодної нової думки тим, що у вірші нових думок не шукають.

Секрет Олесевого таланту і в тому, що він рідко виходить поза світ відомих явищ і нескладних почувань. Цим він брав за серце пересічного громадянина, коли з приводу першої революції співав гимни свободі більш-менше таксамо, як другій революції. Його революційна лірика не відбиває ніодного дійсного громадського настрою, дарма що небагато революцій мало такий своєрідний характер, як наша. Олесь відгукувався на громадські настрої, але не схоплював із них того, що мали вони в собі неповторно-індивідуального, як кожна історична подія даного часу та даного середовища.

Оклик радощів із приводу перемоги або вигук розпуки після траґедії мають у нього зовсім загальний характер, і тільки такі слова як Київ, Дніпро, або інші назви з роками натякають на добу та її події.

Те саме з лірикою. Олесь, співаючи про кохання, має тільки за тло рідний краєвид, бо всі його почування такі загальні, якби він писав поезії для закоханого друга. Не є це кохання ані якоїсь доби, ані якихось точно означених людей із усіма їх людськими прикметами: темпераментом, смаком, примхами, переконаннями. Олесь не відрізняє жінок, як індивідуальні особи, а має у своїй уяві „ідеал", наче яку статую богині, якій складає дитирамби. Ніхто з нас не шукає в поезії реального портрету осіб, між якими йде духовий діяльог; чим більше загальні риси вміє поет надати особі, образ якої має перед собою, тим легше може зблизитися до ідеалу вселюдського поета, який із досвіду своєї доби творить типи т. зв. вічні і здіймається до вершин загальнолюдських проблєм. Одначе на зовсім протилежному кінці таких проблєм і таких типів стоять ті плоди уяви, що не змальовують ані людей своєї доби, ані індивідуальних ідей, ані процесу складних переживань.

Характеристичні любовні поезії Олеся розливаються в таких „загальних" настроях:

Одну я любив за веселість,
Другу я за вроду кохав,
А третій за соняшний усміх
Квітками дорогу встилав.

Ти зовсім була не вродлива,
І завжди, як вечір, сумна...
Чого ж ти з усіх моїх милих
У серці осталась одна?!

На мить здається — Гайне. Бракує тільки іншої рефлексії. І чим є рефлексія в ліриці, як не тою провідною думкою, що перетворює ввесь настрій одним найсильнішим акордом? В Олеся рефлексія не приходить ніколи — як блиск оригінальної думки, ніколи — як іронія або нова метафора. Більшости його лірик недостає ще останньої строфи, яка виправдала б попередні, надала б їм змісту, — інші залишають враження недокінченої імпровізації, хоч мають завсіди гладке „закінчення".

Все ж Олесь рідко коли викликає в нас протест або розчаровує нас своєю повною невдачею. Він тримається своїм здоровим інстинктом тої „золотої середини", від якої почав, коли всім нараз сподобався, нікого не приголомшив своєю ориґінальністю й не захопив своєю індивідуальністю. Коли часом згадав хто про Гайне або іншого европейського поета, то це був тільки натяк на подібні мотиви. Скаля мотивів Олеся була дуже обмежена, і він не поширив їх ніколи, навіть тоді, коли пробував перейти на більші поеми. Коли вже конче шукати порівнянь, то може найскоріше можна б їх найти, розкривши збірки Петефія або Кернера.

Психольоґічно Олесь — досить поширений у нас тип поета. Більші та менші таланти цього типу не можуть розвиватись через недостачу вну-

трішньої дисципліни і через зверхні причини. Для них недоступна природа в безлічі своїх метаморфоз, далеке від них суспільне життя тому, що вони надто рано і надто легко заступили його кількома загальними „символами", і що найважніше: їх духове життя не має поживи. Коли майже після 30 літ від Олесевого виступу схочемо пригадати собі його найкращі поезії, то повторяємо його „Чари ночі":

Сміються, плачуть солов'ї
І бють піснями в груди:
„Цілуй, цілуй, цілуй її, —
Знов молодість не буде!"

а за ними „Казку ночі", може навіть оранжерійні „Айстри" — алєґорію, якої ніхто з нас і не силкувався відгадати.

Олесь дав теж кілька драматичних поем. Ті, що залишались простим, безпосереднім настроєм мали всі прикмети його недраматичної лірики, там, де він починав виводити якісь символи — важко було схопити настрій, неможливо — провідну думку. У сатирі проявив трохи сміливого гумору, але була це сатира невисокого поетичного рівня. Те, що написав неодну прегарну поемку для дітей — доказ його щирого сентименту і незвичайної легкости віршування. Навіщо переспівував „Гаявату" не маючи змоги прочитати її в оригіналі — незрозуміло так само, як і те, що за довгі роки на чужині не вивчив ніодної мови і не поцікавився чужим середовищем. Може саме такою ціною плекав він

у собі щиру наївність земляка, байдужого до всього поза рідними спогадами.

Зате Олесь визначався безпретенсіональністю та скромністю, — прикметами, що щораз більше щезають серед покоління наших молодих поетів. Навіть тоді, коли він ставав „народнім співцем" — його патос не мав рис месіяністичної меґальоманії. Олесь збагатив нашу поезію великою кількістю гарних, співних, зворушливих поезій, що плили від серця та йшли до серця — серця щирого та простого, вихованого на народній тужливій ліриці та такій самій молодечій бадьорости. Про його Музу можна б повторити слова із славного вірша Люї Бує, що навіть у найрідкіших хвилинах була вона тільки банальним інструментом і що з порожнечі її серця вмів він виспівувати свою мрію, наче вітер, що у порожньому лісі дзвенить як ґітара.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА

I

Гайдамацька вдача, невгамовний темперамент, — анархіст, патріот, богеміст. Такий поет, що найрадніше, як усі наші, йде за настроєм, мало дбаючи про те, чи інші вже писали вірші. Його музикальне вухо переловило нові ритми з російської поезії. Бо й літературна заслуга Чупринки записана більш-менш так, що він більше, як його попередники та сучасники, звернув увагу на мельодійність вірша. Культ чистої краси, реклямований на ввесь голос Вороним, відбився луною у строфах Чупринки. Народня поезія всіх віків і народів навчила нас не дуже журитись за текст пісень, коли це пісні; ми співаємо їх, і мельодія заступає нам зміст: їх зміст у мельодії.

Коли цей самозрозумілий принцип перенести до лірики, що жде свого композитора, то треба передовсім шукати в ній музики, незалежно від слів. А це не менше важко, як переконати себе, що ми повинні шукати в пісні, яку хочемо полюбити, тільки музики й її голосу, вважаючи всі слова другорядним явищем.

Чупринка без огляду на те, які кінчив школи та як доповнював їх самоосвітою — пів-інтелігент, що відчуває потребу мчати наздогін за модерними російськими поетами. Якби в цій потребі він зупинився на чисто формальних рисах поезії і творив „музику без слів", себто не хотів поглиблювати мельодійних строф щораз глибшими словами — ми могли б досі читати його з насолодою, як слухаємо деяких не дуже мудрих циганських романсів.

Поезія Чупринки ще один приклад, яку ролю грає в поета недостача систематичної освіти та самокритицизму. У наївні настроєві малюнки вдираються в нього абстрактні терміни, паперові символи, і він не відчуває комізму, коли напр. мету життя змальовує як постать добру на сценічну аматорську виставу, ще й у такій підстрибуватій строфі:

Вся в кульочках, вся в гірляндах,
І в тернах, і в пишних квітах,
Вся в коштовних діямантах,
І в блискучих огнецвітах
В мрі горить моя мета —
І гріховна і свята.

Коли він починає фільософувати на теми буття, терміни із словника чужих слів, або публіцистичної статті тицяє без вагання в лірику. Наприклад:

Що таке — переживання?
Ряд умовин!
Пісня рання про кохання
Скута холодом хуртовин
Воскресає в цвіті травня

Тільки з цвітом і проходить;
Туга чорна, туга давня,
Жар кохання,
Оповідання.
Снігом-льодом розхолодить.

Настрій ллється з такою безконтрольною красномовністю, наче рими з рукава:

Я так легко розсипаю
Без журби
Що-хвилини
Всі перлини,
Усі скарби;
Хто ж збере їх, я не знаю,
Для культурної, живої і святої боротьби.

Перлини розсипані як коріяндолі на карнавалі і — культурна боротьба!

Кожну хвильку, кожну мить
Ловить ухо шелест листу,
Пахнуть квіти, сад шумить,
Як мельодія без змісту.

Це зветься „Зміст краси". Інша така поезія з проблємою „Звідкіль ґеній воду пє?" називається „Тайна ґенія".

Краса, „істина", свобода, щастя, творчість, дух, мета, причина — всі ці абстракти є для Чупринки такими простими самозрозумілими словами, як квітка, метелик, веселка, дощ, хмарка, чи яканебудь інша прикраса його вічно пливкого словни-

ка, де поруч звичайних рідних слів, стоять хитромудрі чужомовні-багатомовні.

Часто маємо враження малюнків із дитячих книжок, де на одній сторінці можна помістити пів копи предметів і підписати це все якимсь поважним словом „праця". Дисонанси між заголовками поезій Чупринки і їх змістом — характеристичні. Він полонений таємною глибиною абстрактів: „Майбутність", „Надхнення", „Найвищий лозунг", „Творчі сльози", „Муки творчости", „На аванпості", „Забуття", „Звуки тайни", „Цвіт душі", „Дилєма", „Контрасти", „Паралєлі", „Над життям", „Зміст краси", „Блиски душі"... Коли читаєш такі промовисті надписи, стоїш немов перед воротами Сезаму, а чуєш тільки бренькіт карузельної музики.

II

Не скажемо нічого нового, даремне: мусимо повторити думку знавців поезії, що слава Чупринки, як майстра ритму та римування від першої хвилини сильно переборщена. Строфа в нього не те, що не різноманітна, а здебільша дуже нескладна, легка тільки назверхнім ефектом. Рими надто часто засновані на машинальній черзі дуже близьких між собою дієслів, іменників, прикметників.

Мабуть найбільший вплив мав на нього майстер легкозвучности — Бальмонт. Порівняння Чупринки з таким дуже освіченим і ніжним поетом, універсальним знавцем мов і літератур, було б не-

доцільне. Досить узяти найзвичайнішу поезію Бальмонта — таку, де дієслівні рими аж переливаються, щоб побачити в чому його мистецтво.

Только бы встречаться.
Только бы глядеть.
Молча сердцем петь.
Вздрогнуть и признаться.
Вдруг поцеловаться.
Ближе быть, обняться.
Сном одним гореть.
Двум в одно смешаться.
Без конца сливаться.
И не разставаться.
Вместе умереть.

Тут у кожному рядку думка, за кожною думкою — новий образ.

Чупринка не вміє ані заволодіти строфою, ані зосередити настрій на одному почуванню, одній думці.

Як сплелися всі мотиви
В красоті твоїй:
Там десь бються різкі співи,
Там і квіти,
Там і сльози
І привіти,
І погрози,
Там приливи і відливи
Невмираючих надій.

Це характеристичний зразок Чупринкового шабльону, що не розгортається, не скидає з себе фразеольогії і з „усіх мотивів" і „різних співів" не

вміє найти ні одного припливу ні відпливу. Репертуар його тем такий сам, як у Самійленка, Вороного, Олеся, або Карманського: серце зажурене народнім горем, гимни до єдиної дівчини, пал віри, промінь надії, акорди зневіри.

Один із настирливих мотивів поетичного настрою Чупринки — роздумування над власним надхненням. Він залюбки бачить себе у дзеркалі, як сидить і пише. І ця функція видається йому повною небесної глибини та величі. Тайни творчости ходять біля нього, мов гуски по леваді. І коли він тільки переходить цю межу української левади, щоб перескочити річку, яка ввижається йому Летою, зустрічається із світом банальної паперової літератури. Приємна, стерпна наївність, з мельодійним вухом стає нестерпною наївністю неосвіченого балакуна, що мудрує на метафізичні теми,

З усім цим прирівняйте ви зусилля Чупринки з галицькими поетами останнього трицятьліття й побачите, що й вони при усій своїй університетській освіті, не почувають себе краще в цій „европейській" царині. Не лише тримаються вузьких рямок своєрідних тем, але навіть не зважились на обнову поетичної форми. Чупринка зробив бодай те, що міг схопити оком і вухом із російської поезії. На ньому повторилось не вперше загально відоме явище, що легкість віршувати стає для деякого типу талантів драбиною швидкої слави і найближчої дороги на горище. Ще кілька щаблів вище, і маємо — дах клуні, себто футуризм. Тоді поет зрікається претенсії думати над тим, що відчуває і що хоче сказати,

нехтує порядком слів і їх взаєминами, а хоче конче сидіти на даху та кричати, щоб усі могли його чути.

Ах! правда, перед футуризмом був іще імпресіонізм, символізм, парнасизм і десять інших напрямків і течій, які не мали в нас своїх представників. І саме тому деякі наші критики навіть у такого психольоґічно нескладного поета, як Чупринка, дошукуються аж кількох напрямків уодночас. А тимчасом він лише микав із різних російських поетів різні настрої, не переходячи ніодного сильного впливу.

Зате він мав вплив на наймолодше покоління, виховане вже в метушні революційної війни: воно навчилось від нього нанизувати на один рядок усякі слова, що спадали на голову з тим, щоб полишити їх зміст головам читачів.

МИКОЛА ФІЛЯНСЬКИЙ

I

Після народин „Молодої Музи" у Львові в 1906. р. збірка Філянського, що прийшла з Москви, була одною з найбільших літературних подій. Саме в ній — єдиній на той час збірці поезій, віднаходили члени гуртка, невдоволеного дотеперішніми шляхами нашого письменства — той новий подих, що зродився поза вимогами громадської „вжитковости". Так і не довелось нам побачити Філянського ніколи, і він тепер увійшов до антольоґії, як „вислужений" поет, взявшися за якусь практичну працю, необхідну для мрійників у добі дуже реальних соціяльних обставин.

У Галичині Філянський майже досі невідомий, на Наддніпрянщині від великої революції не міг він із своєю інтимною лірикою витримати суперництва з молодшими співцями.

Говоримо часто про „інтимну" лірику, протиставляючи її такій, що не обмежується до зовсім особистих зворушень, а торкається ширших громадських тем. Філянський не належав до „інтимних" поетів, зовсім нечутких на громадські мотиви. В йо-

го першій збірці часто вертається рефрен туги за батьківщиною та згадки про славну бувальщину, що приваблює його своїм таємничим блиском.

О, зоре ясная! в чужині ти палаєш
І в душу сумную ти тихо ллєш бальсам,
Луною рідною в душі моїй лунаєш,
Вітаєш окликом по рідним, по ланам.

І я — покірний син хвилин давно минулих,
На тихий оклик твій без огляду іду,
І зву останки дум, в чужім краю заснулих,
Розмови рідної в чужині серцем жду.

І в час той ла́скавий, як зайде в серце спомин,
І встане в розкоші Україна моя —
На твій вечірній час, на твій далекий гомін
Сльозою чистою несу відмову я —

О, світ очей моїх, о серця ясний промінь,
О, зоре ясная, вечірняя моя...

Патріотичне почування передане тут немов упів-голос і розлите в картині природи так ніжно, що увага зосереджувалась більше на справжній, вечірній зорі, ніж на символі — тузі за рідним краєм. Дивне було те, що в цілій поемі присвяченій красі забутої нами давнини („Спить ряд могил давно німих"), Філянський дійшов у одному місці до патетичної апострофи, що нагадувала Кулішеві докори землякам, а проте загальне враження „інтимної лірики" не змінялось.

Ми пісні рідної не зберегли в свій час,
На кволий серця жаль звели її до нас,

Нікчемним окликом вона між нами йде,
Луни вечірньої з собою не веде.

На кін перенесли ми жарти та кохання,
Зразки нікчемнії забутого убрання,
І раді й досі ми, що є в його базарі
Горілка, мед, гопак та сині шаравари.

І в усій поемі, наче над цими сильними словами, проносилась іще сильніша луна, в яку заслухався поет, задивлений у далину, сприймаючи шум ланів разом із їх переливними колірами.

Вже від першої збірки поезій Філянського віяло якоюсь одноманітністю, і друга цю одноманітність іще збільшила. Поет любувався в кількох образах, що вертались до нього настирливо, немов ті заклини, що мають чародійну міць. Можна сказати більше: дуже мало було в цих збірках викінчених, добре написаних поезій, і ще менше таких, що їх ясно можна було б відокремити. Можна було декламувати „Хвала", „І рідний гай", ще два-три, і легко можна було перемішати строфи різних поезій, починаючи неодну зсередини. Та важне було головне враження: поета, що мав уже власний тон, заглибленого в собі, наче байдужого до чужих голосів, дуже вражливого, гордого та самотнього.

Можна було шукати духових батьків Філянського в Метлинського та Щоголева, але не ближчих, щодо часу. Саме та характеристична риса ближчої до нас поезії, що єднала Франка, Самійленка та Лесю Українку — соціяльних та звязаних з ними індивідуальних мотивів, немала нічого спіль-

ного з Філянським. У часі його дебюту поети, що вважали себе за „модерністів", шукали свідомо тем, якими могли б відзначити свій „індивідуалізм", своє нове розуміння мистецтва. У Філянського ми навіть не відчували, що має він охоту сказати щось ближче про свої найближчі ідеали.

Для тих, що живо цікавились питанням: які формальні та „змістові" прикмети мусить мати новий поет, приємно було перед книжкою Філянського ствердити, що ці прикмети незалежні від критеріїв дуже важних в інших ділянках творчости та людської діяльности. Ми мали перед собою людину, що думала образами і вміла їх передати разом із музикою неподібною до того ритму, що його розбуджували в нашому серці інші наші поети.

II

Коли тепер із історичної перспективи можемо легко назвати Філянського предтечею „неоклясиків", то цим означенням ми вказуємо тільки на спокійну, рефлексійну форму його поезії, бо ніякого іншого споріднення з ідеалами клясичної поезії він не мав. Якби ми пробували передати кількома загальними словами його світовідчування, то мусіли б спинитись на якійсь досить незясованій мелянхолії, що не має нічого спільного із песимізмом деяких великих романтиків, або відомим смутком наших різних поетів.

Мелянхолія Філянського надихана якимось пянким захопленням людини, що втягує в себе якийсь таємний запах життя, захопленням не тому, що це життя йде вперед і вабить своєю силою, а тому, що воно минає. На чомунебудь зупиниться погляд — з усім треба розставатись. Усе, що бачить Філянський довкола — нагадує йому тлінь померлих днів, неповерненних, — з усім він наче мусів би прощатися востаннє. І саме в тих хвилинах поет відчуває дивну насолоду, якби випивав із життєвої чаші останні краплини — найкращі з тих, які залишаються на її дні. Його поезії, немов би вривались у таких хвилинах — без сильнішого акорду, без рефлєксії; вони нагадують чергування хвилин одноманітних, із власною мельодією, наче такт Верленових краплин підчас дощу, коли із туги вирінають найкращі спогади. Така поезія нагадує охлялу втому, коли минуле, природа та кохання видаються трьома різними формами того самого почування, — почування:

Як тяжко згадувать про ясні зірниці,
Про світ вечірньої, що довго так не гас!
Як тяжко згадувать... Як тяжко, як присниться.
Пори недавньої навік минулий час!

Має Філянський свої трохи передавнені слова з лєксикону наших старших поетів — не завсіди рідні, деякі залишені у спадщині з російської мови; має Філянський свої улюблені, занадто спрощені рими, яких сучасна критика не хоче вибачити ані старшим поетам як „ліценцію", ані дебютантам

як огріх несвідомости; має Філянський занадто мало сюжетів та ідей, і, пригадавши ще неодне застереження, ми легко можемо погодитися, що він поет невеликий. Та коли шукаємо перед великою революцією між нашими поетами таких, що нагадували б нам бодай деякими своїми тонами чужих поетів, якими ми захоплювались, Філянський займає між ними одне з перших місць. Не має він майстерної руки ніодного з чотирьох великих „Б" тодішньої російської поезії, але й не наслідує він тем, ані не хапається денникарських рефлєксій, як це нераз траплялось Вороному, чи Чупринці. Його своєрідна мелянхолія, що має епікурейські нотки, нагадує часом Жана Мореаса, — два-три акорди, де чути якби звук похоронного дзвону і барви цвітів із запахом цвіллі, навівають далекий спомин із деяких поезій Едґара По.

Одного дня, може під чаром поеми Блока, задивився він у красу природи й дав нам свій „Бузовий кущ", де всі пянкі важкі пахощі злились із свіжими легкими, і коліри, якби прояснились від щасливого погляду, що може спочити на літньому, не осінньому краєвиді:

...Я йшов без напрямку, без дум.
Але якийсь таємний сум,
Чи то нудьга немов якась
Мені запала в душу враз.
Там ясно так, весняно, пишно,
Там фарби грають, як огні,
Тут саван чорний, лист торішній,
І сумно, наче у труні.

І вже вернутися назад
Бажав. Дивлюсь — поперед мене,
Де велетнів роздався ряд,
Мигнуло променем зеленим,
І зпід хвилястих темних віт
Ударив сонця гострий світ.

Уся повна сяйв і фарби й літа,
Мовчанням лісовим повита,
Полявина в красі німій
Спинила раптом погляд мій,
І пишний, гордий серед неї,
Серед полявини тієї,
У своїй смарагдовій обнові
Стоїть єдиний кущ бузовий.

Ця поема має неодне місце, коли пригадуються найкращі описи природи Мирного. Така багата на коліри та нюанси наша природа дуже мало поетів надхнула до поем, з яких ішов би запах дерев, квітів і повітря такого паморочливого, коли зустрічаємось із ними віч-на-віч. І досі природа віддає послугу нашим поетам, наче той маґазин театральних лаштунків, з яких вони вибирають собі костюми до ролі, замість користати з неї як із найкращого видовища — дивитись і слухати.

СТЕПАН ВАСИЛЬЧЕНКО

I

Ще раз село, ще раз у романтичному серпанку. З одного боку, Марко Вовчок із своїми простими картинами побуту, де матеріяльні злидні злагіднені ідеалістичною вірою у краще завтра, інколи хвиляста фраза Мирного, то знову щось наче нахил до лірики Коцюбинського серед мальованих мініятур Стефаника.

Васильченко має свій власний стиль, що каже відрізнити його від корифеїв нашої оповідної літератури попередньої доби та сучасної, він робить щире зусилля, щоб зірвати із шабльоном, а проте все те, що він написав не відбігає далеко від манєри. Від манєри один крок до шабльону; манєру можна мати „власну" — створити собі свій стиль і наслідувати його; це незапозичений власний шабльон. Манєра — одна з тайн мистецтва малих індивідуальностей. До таких саме належить Васильченко.

Його сила у скромних рямках, якими він обводить намічений сюжет; він відчуває інстинктовно, що краще йому не виходити поза низку накинених вражінь. Та як полишати ці враження без звязку?

Васильченко відійшов трошки від реалістично-побутової школи і зупинився на пів-дорозі до нових напрямків; задовольняється засобом для якого не треба аж свідомо передумувати письменську методу: він забарвлює картину кількома поетичними акордами.

Якщо треба би дати відповідь на запит про світовідчування Васильченка, то здається, треба б його шукати на межі між дрібними спостереженнями з буденщини й замріяною задумою. Може тільки напів свідомо Васильченко оминає конкретні натяки на середовище, на характер змальованих осіб, на основу їх конфліктів. А одночасно він увесь залюблений у сіро-рожевих тонах, якими підмальовує тло, він не вміє бачити інших людей, як тільки у двох колірах — у білому та чорному. Там, де треба дати психольоґію дієвих осіб, він воліє переходити до назверхнього орнаменту.

Усе скромне мистецтво Васильченка в його хисті розпорошувати поезію на дрібні враження, картини на мініятури та плямки. Звичайні обсервації буденщини стають для нього спонукою до лірики. Наче павук у сірому кутку, він тче нитку за ниткою, залишаючи між ними великі віконця.

Його герої сірі, дрібні люди, часто дітвора або великі досмертні діти з очима, впялениими у просторінь. Коли з ними трапиться якась нещаслива пригода, або попросту вони не спроможні стати на бій з обставинами, на них приходить хвилина задумливої мрії; від цього менту запалюється в них поетична іскра, і все довкола починає горіти свято-

іванським сяйвом. Це тільки одна коротка мить, після якої приходить сувора проза буденщини, і ці бідні затуркані створіння кажуть собі нишком: „мріймо".

Васильченко має дар розбуджувати в нас настрій дитячих літ. У тій добі ми найчастіше та найлегше переходили від сліз до сміху і від звичайних реальних предметів до казок. Саме після плачу діти відчувають найсильніше потребу всміхнутись і з буденної обстанови вміють творити казкові палати та чарівні метаморфози. Небо, сонце, місяць, зорі, вітрець грають у цих перемінах не меншу ролю, як дієві особи. Васильченко вміє від найбуденнішої обстанови злинути непримітно до дієвих осіб природи і від сонця чи хмар до найбуденнішої дії.

„...В напільне вікно почало видніти. Дивуються діти, думали — вже ніч, а воно знову дніє.

„І знову синіє небо, а на ньому золоте сонце — сипне скрізь гарячими, блискучими бризками. По шляху біжать жваві струмочки — крутяться, підстрибують, танцюють, весело про щось буркочуть.

„Пишається проти сонця гай, увесь у блискучих краплях, як у дорогому намисті. Густішою стіною сплелося жито, що почало вже квітувати — пустило із себе дух свого цвіту. Поміж його стеблами засіяли волошки, немов посвітились сині лампадки. Зажаріли голівки горицвіту, загула бджола. Високо під небом китикнула чайка, блиснула срібним крилом.

„Битим шляхом скриплять вози, лунає бадьорий гомін — люди вертаються з базару.

„Веселий шлях: з одного боку дуби — як стіна, з другого — лавою буйні хліба. Здіймає чоловік шапку на возі, милується божими розкошами.

„Із квітника од землянки вибігають три маленькі, обідрані бідні примари".

Ось і манера Васильченка: на килимі природи кілька плям або мух: клаптики людського життя та кілька порухів маленьких крил.

II

Піддаючись настроєві маленьких оповідань Васильченка, ми питаємось мимохіть: у чому секрет їх поезії, коли поза нею не бачимо виразної індивідуальности автора, і в ній не почуваємо такого дужого струменя, щоб міг нас пірвати? Половина цього секрету у великій скромности письменника, що не виходить поза межі двох-трьох спостережень, з яких складає сентиментальний образок. Васильченко не ставить перед нами своїх героїв у плєнері, не пробує їх ближче з нами познайомити. Вони самі для нього трошечки невиразні, трошки замало поважні, щоб аж підносити їх учинки та думки.

Автор часто нагадує нам тих соромязних селян та дітей із своїх оповідань, що не зважуються висловити голосно свою думку у прияві москалів і „старших". Він обривчасто переходить від півдумки до мовчанки і тією мовчанкою пестить своє вражене почування.

Найкращі оповідання Васильченка про мрійливих, збиточних і чутливих дітей. Його гуморески на болючі національні питання надиво дискретні, коли зважити, що наші письменники вважають досі за велику свою силу висувати наперед і розмазувати думки, якими нема причини чванитись — такі вони прості та загально відомі. Його сценічні „малюнки" міг би написати хтонебудь, неконче письменник; це не театр, де шукаємо дії та живих типів. Усе ж вони викінчені, настроєні, не приносять йому сорому як письменникові.

Коли Васильченко покидає розміри своїх наївних зворушливих нарисів і пробує дати оповідання із завязкою, перипетіями та розвязкою, провідна нитка рветься. Ще важче почуває він себе там, де хоче дати малюнок „нового ширшого життя" і приняти позитивно нову дійсність; тоді його манєра „опоетизовувати" героїв стає звичайним шабльоном. Він же ніколи не знав і не хотів знати, як оцінювати клаптики життя, що складались на людські радощі та траґедії. Ми любили його за наївну усмішку з мелянхолійною хмаринкою, коли він прижмурює очі, щоб те, що бачить, видавалось краще, „поетичніше". Це не прижмурене око Маковея — іроніста, що ясно знає, з чого і чому він глузує, а око аматора перелетних картин, наче з вікна поїзду, коли калюжа, обдряпана хатина, обідрана дитина видаються гарні на тлі барвистої природи. Це ідеальний письменник для дітвори і молоді, заки вона почала собі ставити питання про взаємини дійсности та літератури.

У совєтській критиці виринуло питання, чи Васильченко — імпресіоніст чи символіст, бож ці напрямки для марксистів є висловом цілого фільософічного світогляду. Коли стилістичні засоби кожного таланту можна перекласти на гасла якогось мистецького напрямку і всякі ознаки стилю на фільософічні ідеї, тоді й Васильченко належить до якогось модерного напрямку, але до старого світогляду.

Та навіщо робити з первісного, несвідомого реаліста — реаліста у сучасному розумінні, чи символіста, коли перехід до Васильченка від наших старих „побутовців" легкий і простий, як від розтяжного, трохи одноманітного опису до кількох нервових вражінь на вид тої самої картини. Васильченко належав до покоління, яке, під впливом чужих книжок, починало розуміти, що все розуміти у книжках це — непоетично. Коли він зберігав свій вроджений талант, то тільки там, де він пробував перетворювати його на свідому письменську методу, що у 99 відсотках кінчалась у наших письменників літературою à thèse.

Одна з найхарактеристичніших рис методи Васильченка (коли вже конче про методу треба казати) — це потреба підшукувати поетично-маніжливі прикметники для звичайних іменників. Та нерідко Васильченко зупиняється на епітетах занадто банальних; восени ніч для нього вітряна, місяць — золотий серп, хмаринки — ворухливі, дерево — заплакане і шумке, лист — сухий. Так змальовують дітям світ казкописці, коли кажуть, що ніч була чорна-чорніська, зате людина, яка жила

серед неї — дивна-предивна. Усе лихо в тому, що предмети в казці — символи, й найбуденніші їх дії мають „глибший зміст"; це параболі, алєґоричні притчі. Коли б ми хотіли шукати такого символічного змісту у Васильченка, ми не найшли б у ньому навіть тої поверховної правди, що не всі вчинки людей і всесильні впливи обставин мусять щось більше значити, як те, що вони сплітаються в низку картин.

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО

I

Літературні критики не вживали досі ґрафольоґії як помічного засобу для характеристики вдачі автора. Може з недовіря до ґрафольоґії надто ще молодої науки, може і з недовіря до авторової „вдачі", яку нераз краще залишити на боці, щоб не псувати собі безпосереднього вражіння, полишеного його творами. Якби можна читати твори в рукописах, то може авторове письмо не давало б заглибитися в історію зовсім інших людей описаних у книжці, з якими автор так часто не хоче мати нічого спільного. Та відкидати рукопис автора як документ, можуть тільки ті, яким письмо не каже більше, як обличчя людини; письмо каже нам про нього не менше, ніж особиста зустріч.

Не знаю особисто Черкасенка. Його книжки кажуть мені про нього небагато, хоч у поезіях говорив він нераз про те, що любить і ненавидить, у що вірить і за чим тужить. А все ж із цих книжок не можна витворити собі хоча б приблизного погляду про його відношення до двох найважніших „ідей"

у Геґелевому розумінні: — життя та мистецтва. Та ось перед вами зовсім звичайний діловий лист, і ви бачите перед собою відразу людину — систематичну, з нахилом до педантизму, скромну, тиху, закохану в собі, без великого розмаху та проникливости, — тип ідеального урядовця, що ніколи не втомився би переписуючи папери, ще й відчував би насолоду при писанні.

Така характеристика на перший погляд має мало спільного з характеристикою письменника. Коли ж перейдете до книжок Черкасенка, може навіть вас здивувати їх різноманітність: поезії, новелі, драми — на всякі теми.

Іменя придбав собі Черкасенко як драматурґ. Його „Казка старого млина", трималася довго на афішах наших театрів і „подобалась". Раніші дві пєси теж входили до репертуару; коли публика витала їх оплесками, то виручала критику, якій ніяково було повторяти, що „звичайно, такі пєси в нас конче потрібні, бо вони заповнюють велику прогалину нашого репертуару для ширших верств громадянства, тим більше, що вони писані чистою народньою мовою...", тощо. Ось вам усім відома „Казка старого млина". Хтось із марксівських критиків доглянув у ній навіть слід доби, коли до нашого села почали доходити впливи капіталістичного ладу. А ми, слухаючи її, маємо враження, що вона з тої доби, коли до наших каварень почали доходити відгуки романтичної символіки та народолюбні гасла. Це пєса з тої старої доби — ще в памяті не дуже старого покоління — коли так мало

було наших гірничих інжинірів, що героя пєси краще було назвати Ваґнером, ніж Іваненком, і коли так багато було романтично-сентиментальної поезії у старих млинах, що на кожному колесі крутився один дідько, а на кожному плесі гуляв водяник із русалками. Це доба, коли з Заходу вітер доносив звуки „Потонулих дзвонів", які зливалися з мельодіями нашого степу і творили дивну сполуку наївного символізму з наївним реалізмом. Маряна з „Казки старого млина" має в собі більше з „Сердешної Оксани", ніж із Гавптманової русалки; мотив бідної дівчини, зведеної паничем — один з тих, що розбуджував струни ніжних почувань довгі-довгі роки в нашій літературі.

Легко тепер написати критику на таку пєсу. А проте якби ще з десять авторів дало десяток таких пєс, наші сцени мали би що грати, а публика мала би чим зворушуватись. Правда, що для акторів це менше підхожа пєса: крім ролі Маряни, нема в ній матеріялу для цікавої креації. А як страшенне важко деклямувати вірші про буденні справи, навіть передавати цілі фрази, начинені високими, абстрактними словами!

Коли Черкасенко покидає народній побут або пробує з нього створити пєсу на глибшому ідеольоґічному підкладі, можна дивитись тільки на ті сцени, що нагадують побут і слухати тільки тих місць, що торкаються звичайних буденних справ. Коли він переходить на ліричний тон, тоді починаємо тужити за якоюнебудь дією на сцені, хоч би з гопаком і горілкою. Коли прирівняти „Казку старого млина"

до такого скромного твору, як Риделеве „Зачароване коло" — різниця занадто ясна; Ридель справді зумів із двох світів: природного та надприродного створити театральне видовище, що хвилює глядача конфліктами та інтриґою, і поезія тут достроєна до дієвих осіб.

Сміливу спробу зробив Черкасенко своїм „Дон Хуаном і Розітою". Наші драматурґи, крім Лесі Українки, не зважуються використовувати загальноєвропейських сюжетів, щоб дати нову версію відомого мотиву. Черкасенко мало журиться типом Дон-Жуана із психольоґічного боку. Все те, що від Тірсо да Моліни до Шова сказали про цю таємничу постать, зовсім непотрібне авторові, який попросту хоче змалювати одну інтриґу небезпечного спокусника й дати „цікаву" пєсу. Кажемо „цікаву" із становища нашого пересічного глядача, що побачивши Дон-Жуана на сцені, не буде томити себе питанням: у чому була життєва траґедія героя еспанської леґенди, і *що* саме приваблює в ньому уяву багатьох мистців? Вийшовши з театру, похвалимо Черкасенка за сценічний хист і про всі проблєми у звязку з Дон-Жуаном механічно забудемо.

Черкасенко має в рукописі ще неодну пєсу (як неодну повість), і хто зна, чи нема між ними кращих, ніж ті, що надруковані. Він орудує чистою, літературною мовою, знає її та вміє її плекати, — успіх неодного твору міг би в нього залежати саме від чисто технічної зручности: як підійти до сюжету, що відповідав би якнайкраще його талантові.

Його пєси з української історії — вірні, совісні малюнки, трохи псевдоклясичного стилю, без тих нерівних підстрибів, якими хотять здоганяти романтичні драматичні поеми деякі наші поети забріхані патосом.

Найважче зясувати рід такого таланту, дарма що він найбільше поширений у великих літературах. Черкасенко — справжній „робітник пера", — щось посереднє між журналістом і автором.

Проф. В. Сімович при редаґуванні „Української Загальної Енцикльопедії", пропонував був, щоб при деяких авторах увести дефініцію „робітник пера", таксамо, як при характеристиці деяких авторів уживати звороту „пробував своїх сил... у" — поезії, повісти, драмі, тощо. „Робітник пера" не пробує своїх сил, а кидає книжки одна за одною з такою силою, якби навантажував ними корабель. А проте, коли вказуємо на різницю між ним і письменником, маємо на думці, що книжки — одна річ, твори — друга.

Коли візьмемо, нпр., поезії, що їх Черкасенко понаписував дуже багато, то від перших прочитаних сторінок якоїнебудь збірки, пригадуєте симпатичного, чесного та повчального Грінченка. Вірші Грінченків і Черкасенків неоцінений скарб для шкільних читанок і настільних „декляматорів", коли погодитися з тим, що у віршованій формі дітвора та учні найлегше памятають усякі поуки про зразкове життя та всякі обовязки. У кількох томах поезій Черкасенка вражає вас ніби-то велика кількість тем і навіть деяка різноманітність віршобу-

дови, а коли закриваєте якунебудь його збірку, не можете ані піддатись її настроєві, ані вловити того електричного струму, що переходить на вас іноді від одного дотику до книжки поета. Черкасенко вміє однаково легко написати поезію про весну, про Шевченка, про шахту, про Галичину, про кохану, про війну та Прометея і здається, що найкраще пише саме тоді, коли хтось звертається до нього з готовою темою і проханням постачити вірш на означений реченець.

Неодин великий письменник творив, наче фабричний робітник, на означений реченець, за умовлену плату і нераз під напором такої сильної потреби, як заробіток. У нашій літературі ми маємо досі замало професійних письменників, хочби й невеликого таланту, що систематично постачають книжки й живуть із них, задовольняючи смак широкої публики — тих усіх аматорів легких повістей усякого роду, легких пєс, чи улюблених поезій.

Черкасенко міг би стати в нас саме таким професійним письменником, що заробляє й робить добре діло, вкладаючи в руки книжку тим, що не взяли б її ніколи, коли б знали, що це — борони Боже! — „чисто літературна річ". Кажемо „міг би", — з думкою про єдину перепону — зовсім неналаднаний у нас книгарський збут книжок, що чекає ще фахових видавців, які зуміли би виховати читацьку публику.

Черкасенко вміє писати часом „добрі", навіть „гарні" вірші, — ніжні, бадьорі, сумні, — всі гладкі та прозорі, і такі самі пєси та оповідання.

А проте питання про величину чи силу таланту можна б і треба б залишити на боці з тої принципіяльної причини, що воно має глузд тільки тоді, коли ми боронимо величини якогось письменника з огляду на непризнані в ньому сторінки, незрозумілі, знехтовані серед громадської метушні. Робітники пера, що мають перед і за собою масу читачів, зазнають успіхів поза лябораторіями критиків. Двітри пєси Черкасенка дають йому більше право ввійти до нашої літератури, ніж неодному авторові, який придбав собі назву „письменник" тільки на підставі своїх громадських прикмет. А всеж з приводу численних творів Черкасенка, найкраще було би сказати „пробував своїх сил", коли цим хочемо зазначити те трохи вище домагання: щоб твір передавав нам щось із духового життя письменника, вводив нас у якісь взаємини з життям завдяки приспішеному темпу нашого живчика, що бється зовсім інакше, коли слухаємо письменника із багатим внутрішнім життям і з поглядом на зовнішній світ. Черкасенко повторяє всякі національні та громадські ідеали, але всі ті його ясні, прості думки, висловлені бездоганною літературною мовою, можна б таксамо добре, коли не ясніше, передати у статті, а їх „поетична" вартість від цього мало змінилася б.

Нема двох більших контрастів, як Черкасенко і Хвильовий. Думки Хвильового — мряковинні, його мова подекуди неохайна аж моторошно стає, але розкрийте якунебудь його сторінку — побачите різницю.

МИКОЛА ХВИЛЬОВИЙ

I

Можна уявити собі Хвильового на тлі паризької богеми, що живе всіма наркотиками, перемінюючи день у ніч і вночі оспівуючи сонце. Поруч дівчат і вина, міг би бути опій, гашиш, навіть — революція. Революція родить і лікує неврастеніків. Неврастеніки мають у собі багато жіночости, тужать невпинно за зміною настроїв і ждуть небувалих перемін.

Хвильовий — сильна індивідуальність на тлі маси робітників пера, що почали чорнилом поглиблювати революцію, щоб утриматись на її поверхні. Він пристав до цієї революції таксамо, якби був причалив до якого острову збунтованих моряків. Він відчував потребу бунтуватися проти всіх традиційних форм не тому, що цим формам протиставляв новий світогляд, а тому, що любив зміну, рух, романтичні мрії.

Називав він себе романтиком революції у значінні того письменника, що любить поезію — все те, чим можна захоплюватись: примху сьогоднішньої днини й непередбаченість завтрішньої. І захоплював-

ся він навіть аґітками та сельбудами, наче передніми стежами того великого походу в майбутнє, що зрівняє минуле з землею, щоб вибудувати на ній електричні вежі на хвалу Людини. Людина була для нього на мент однозначна з Революціонером — вона простує нові шляхи вогнем революційних полків і вогнем революційних ідей.

Та хутко, занадто хутко — революційна сучасність та її ідеї почали викликати у Хвильового зневажливу усмішку. Сучасність мала в собі занадто дореволюційної старовини — не змінялась від могутніх гасел, корчилась, викривлялась, паршивіла. Революційні ідеї пахли „казьонщиною" та большевицьким катехизмом. Хвильовий — правовірний комуніст мусів повторювати їх за іншими і пробував надати їм дещо романтичного запаху — змішував із своїми безпосередніми враженнями інтеліґента, що прагне новини, пориву, бодай спонуки до пориву, щоб не бачити надто сірої буденщини.

Коли провідники большевизму почали щораз частіше повторювати фразу про потребу перегнати Европу революційними осягами совєтського будівництва, Хвильовий кинувся на цю „европейську" ідею з фанатизмом неофіта. Він мав виніжнені нерви, його інтеліґентський ум шукав вибагливішої страви, ніж нацьковування маси літературою. Коли література мала допомогти совєтській владі у боротьбі з европейською буржуазією, тоді послідовність буцім-то наказувала перемінити совєтську, тимсамим і українську літературу, в таке знаряддя, що могло б рівнятись на культурному фронті так-

само з европейськими, як на воєннім рівняються нові системи гармат і літаків. І Хвильовий узявся доказувати факт для всіх ясний — проте досі промовчуваний — що та комуністична література, яку підтримує держава, та ті її представники, що взяли у свої руки її ідеольоґічний провід, це звичайна просвітянщина, „халтура" і чорт зна що... А причина цього проста: — літературу можуть творити таланти, а не писальні наймити.

І Хвильовий загнався так, що аж захехекався. Коли прийшла черга на критику його творів, ті, яких він учора критикував, не мали великих труднощів, щоб доказати, що революції та владі, яку він буцім-то звеличує, пускає він за багато їдких колючок, і що це його романтичне захоплення нічим не різниться від ворожої критики. У цьому була їх чиста правда. Хвильовий — хвилювався: доливав куті меду, щоб доказати свою вірність „радвладі", і нападав ще гостріше на „казьонну шпону", щоб доказати, що не боїться її обвинувачень. Адже „радвлада" аж надто сильна, щоб лякатися критики письменників, що їй служать; ця ж критика пливе з найщирішого серця оборонців комуністичної революції, таких, як він — Хвильовий...

Може ми не знатимемо ніколи, що думав у глибині свого серця автор новелі „Редактор Карк", коли вів боротьбу на два фронти: з геґемонією буржуазії в Европі й геґемонією пролєтаріяту в українській літературі. Те, що залишилося з тієї його боротьби на папері, вказує ясно, що Хвильовий не мав ніяких даних на ідеольоґічного й літе-

ратурного критика і, що крім гомону довкола своєї особи, не зробив нічого. Метода його полємiки наскрізь особиста, суто публіцистична, не виявила великого знання европейської літератури, ні психольоґії своїх противників, ні навіть „марксівської діялєктики" — необхідного катехизму у такій большевицькій схолястичній дискусії.

Полємічні брошури Хвильового, що придбали йому більше популярности, ніж його новелі, це тільки коментарі до його психольоґії, хоч і в його новелях находимо ту саму духову метушню та те саме ідеольоґічне мряковиння.

Коли вільно вживати в літературній критиці такого незясованого терміну як „імпресіонізм", то він відповідав би якнайкраще письменницькій техніці Хвильового. Малярський напрямок тут ні при чому. Можна б однаково легко сказати, що Хвильовий пленерист, поантеліст, сюрреаліст чи футурист, коли шукати анальоґій з малярською технікою, до речі: — анальоґій найчастіше фальшивих. Хвильовий — імпресіоніст тому, що йде за враженнями, не пробуючи зєднати їх якнебудь ниткою рефлєксії або композиції. Хвилинами дає він несвідомо зразки „дадаїзму" — тої зовсім невідповідальної забави, що вміла на глум своїх читачів стати літературним „напрямком" і дала доступ до друку тисячам ґрафоманів.

Ось клясичний зразок такої романтичної революційної літератури, — роззявляйте роти з дива пролєтарі та буржуї:

„Мої любі читачі! — простий і зрозумілий лист. — Я боюсь, що ви мою новелу не дочитаєте до кінця. Ви в лабетах просвітянської літератури. І я поважаю. Та кожному свій час. Творити то є творити. Да. Соловей — от як дерева здалека пухкі, а між дерев біліє, а біля дерева зарясніло — солов'ї ще не однаково співають, прислухайтесь. Свої Моцарти, Бетховени, чув і Лисенка — соловя. Переспівувати — не творити, малшувати. І читач творець, не тільки я, не тільки ми — письменники. Я шукаю і ви шукайте. Спершу від новаторів — і я теж — це нічого: від них, щоб далі можна. А твір мій буде цілком художній — треба продумати, треба знати... Ах, зелені мої сни за далеким невимовним. Ах, моя молодість — на фабричних посьолках тебе залишив, заблукалась ти ніччю в шахтярських огнях, на степах запорозьких безмежних".

Так виглядає окремий уступ у новелі, що має оповідати про пролетарського редактора і розсипується самими диґресіями: тут акорд, наче початок поеми прозою, там дисонанс, наче клаптик чорнетки з ґазетної статті, — попросту обривки з записника пяного поета. Поезія партизанів-анархістів із нервами й піднебінням декадентів.

II

Хвильовий належить до письменників, що із щирости роблять собі позу. У тій щирости він так загнався, що часом не знав, чи не краще грати ко-

медію. Атмосфера, в якій писав Хвильовий, дозволяла все — читач не мав сміливости признатись, що не розуміє. Читача та інтеліґента формували серед революційного хаосу за 24 години, як ударні баталіони, що мали залякувати буржуазну Европу. Хвильовий хотів одним стрибком „проскочити" в европейську моду й за відбивню взяв собі те, шо мав під рукою — російських письменників.

Чи пише він щиро, чи тільки хоче підтягнути себе на вищий щабель такою безшабашною сповіддю, говорячи про себе?

„Я погоджуюсь з тими вельмишановними критиками, що не бачать у моїх творах нічого оригінального. Вони мають рацію: весь я в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів. Мова моїх творів незвичайно кострубата. Окремі вирази бувають буквально безграмотні".

Свята правда. Не було часу навчатися мови, коли треба було воювати пером за революцію і коли ще по державних видавництвах не провірювали граматичних та мовних помилок, а тільки — ідеольоґічні.

Хвильовий, „чистий л і р и к", хотів зображувати е п і ч н у красу революції й захехекувався. У ліричний словник проскакували занадто прозаїчні слова, в марксівсько-ленінські принципи — еретичні „ухили". Йому було байдуже до такої реальної революції, яка виклювалась із большевицького яйця — він був би оспівував кожну революцію за те, що була бунтом проти суспільних обмежень. А тут знову прийшла влада, знову закони, знову

дисципліна — проти яких не вільно було бунтуватись.

І він бунтувався, обороняючи бодай окрему українську літературу, протиставляючи її московській. Обороняв національні права, бо така оборона була тоді революційним, протидержавним актом. Та той український дух, якого шукав Хвильовий у нашій бувальщині, щоб надихати ним революційну сучасність, мав у собі за багато московщини. Ненависть Хвильового до московської культури і туга за европейською це був — бунт проти того всього, з чого він вийшов, від чого не міг відірватись, до чого не міг дійти.

Сміливість, з якою Хвильовий починав розгортати сюжет, зовсім непередуманий, і „безшабашність" супроти мови та стилю, мали в собі дещо з тих революційних жестів, які заступають неодне діло. Він хотів показати московським письменникам, що по-українськи можна таксамо добре йти наймодернішими вихилясами назустріч новій революційній добі, і в цьому проявив він талант доброго діялектика. Мав Хвильовий власний стиль — енерґійний, примхуватий, образовий, легко переходив від звязких, обривчастих речень до ліричного патосу. Можна його не любити, але бути супроти нього байдужим не можна. Навіть там, де він дратує нас своєю позою або занадто великою щирістю, що межує з садизмом — можна його слухати на те, щоб зрозуміти новий хаос ідей і почувань, із яких діячі та письменники пробують витесати „нову людину".

На тему його „ідеольоґічної" підбудови, чи надбудови напевне будуть писати багато. Тема подібна до комплєксу Гоголя: вірний державному режимові письменник, чи бунтар? Цитати з творів та всякі життєписні дані тут не поможуть. Поети завсіди більше нагадували хамелєонів, ніж панцирних лицарів.

Хвильовий мав як новеліст великий талант не ставити крапки над „і". Усі його крапки були за великі — його перо скапувало плямами. Там, де він передавав психіку так, як вона проливалась йому крізь пальці та кидав поквапні слова, він був найглибший, найцікавіший. Він був здатний піддаватись усяким впливам і проти всіх протестувати в ім'я своєї ориґінальности. Його „Повість про санаторійну зону" якби живцем узята з „Двацять одного дня неврастеніка" Мірбо. „Сад тортур", де головну ролю грав би чекіст — міг би стати його улюбленою темою. Він мучився і любив мучити, немов би хотів проявити ту силу, якої йому недоставало. Його твори сильніше, ніж інші, висловлюють дисонанси та безглуздя нового життя та сміливіше, ніж інші, шукають його краси там, де людина „вчорашнього дня" діставала від огиди — судорогів.

Важко уявити собі в европейській літературі письменника, який, знаючи так слабо літературну мову, як Хвильовий, і пишучи таким жарґоном, міг би проявити такий поетичний порив, таке почуття стилю і мати такий вплив на інших.

НОВА ДОБА — НОВА ЛІТЕРАТУРА

І

З теперішнього віку ми пережили ледви третину; ця третина, наче самозакохана 36-літня жінка, яка повірила у свою першу справжню дозрілу молодість і не вірить, що була вже раз молода і що матиме ще роки багатіші на досвід.

Перша революція 1905. року збудила надії на недалеке національне визволення; патріотично-соціяльна струна бреніла тоді на поетових арфах дуже сильно. Дванацять літ пізніше її звук заглушив на мить усі інші. Від великої революції прориває́ться цілий хор голосів — таких численних і таких сильних, як ніколи передтим. Найважніша літературна подія, що й досі заважує на всьому літературному руху — нова одність літературної мови для всіх наших земель. Безпосередня масова зустріч галичан із наддніпрянськими земляками мала більше значіння, ніж впливи книжок за кількадесят літ. Галичани переконалися, що вони роками вживали російських слів і грішили проти народньої складні, творили канцелярську мову, хибно уявляючи собі, що втікають від переможного впливу польської мо-

ви. Зате наддніпрянці скористали з неодного готового нового вислову галичан, виробленого при праці над абстрактною термінольоґією.

Наддніпрянщина, як і в попередніх періодах великих зривів, веде перед кількістю нових талантів, величезним видавничим рухом, новими напрямками та працею над мовою.

Після смерти Франка в Галичині панує притнітлива мовчанка. Після війни — літературний рух мало чим різниться від водостою тих передвоєнних років, коли кілька книжок на рік відповідало малому гурткові письменників, які з великими труднощами знаходили видавців і читачів.

Від часу, коли на наддніпрянських землях запанувала совєтська влада, вся наша література дістає нове обличчя. Це єдина в Европі література такого багатоміліонового народу, пошматована наче ґеоґрафічна карта, політичними впливами на ворожі області. Українська література поза кордонами С. С. С. Р. стоїть куди далі від літератури у межах С. С. С. Р., ніж бельґійська та швайцарська у французькій мові від французької з духовим осередком Парижем або американська від анґлійської.

Критикам, що живуть поза межами Совєтського Союзу незвичайно важко зрозуміти атмосферу, серед якої твориться там новий тип літератури. Ця нова література надихана ідеольоґією ворожою до того буржуазного світу, з яким усі ми повязані ідеями та почуваннями. Ми не розуміємо спонук, що дають почин до творів у зовсім нових соціяльних умовах і не можемо їх сприймати у всіх тих части-

нах, де вони відтворюють боєвий настрій громадянина, який почуває себе співробітником „нового світового ладу".

Величезний кількісний зріст українських творів у Совєтському Союзі мав свою першу причину в тому, що тут „письменництво" признавали за самостійну професію нарівні з іншими, а то й із деякими привілеями. Видавництва з величезними державними допомогами, переходячи щораз більше на власність держави — могли дати працю сотням авторів і находили збут для міліонових накладів. І хоч літературна продукція мала перед собою те саме завдання, що вся державна політика — пропаґанду, все ж дедалі то ясніше зарисовувалась у ній межа між книжками для масового читача та аґітко́ю й мистецькими творами. Поруч великих поетів, появились на Совєтщині проникливі критики — добрі знавці европейської літератури, і вони відразу приняли високий рівень оцінки: за передумову вважали мистецькі прикмети твору й порівнювали українські твори з анальоґічними західньо-европейськими. Цей підхід посунув наперед давнішу методу народницької критики, яка недостачу літературних прикмет у творі заступала похвалами за його патріотичну тенденцію або попросту за звичайну освітньо-виховну роботу. Марксівська метода, прикладена до літературних явищ, при всій своїй однобокости поширювала перспективи історичних явищ; за Марксом стояв Геґель, соціольоґія, економія, і критик нераз мусів робити спробу аналізи понять —

шукати у поетичних знаках та засобах стилю натяків на те, як автор ставиться до реальної дійсности.

Велике зрозуміння для поезії було одною з найбільших заслуг совєтської критики. Саме з гурта добрих аналітиків і знавців поезії виросли гарні спроби европеїзувати українську поезію. Українська поезія почала навчатися нових таємниць віршобудови та ритміки і в цьому напрямку зробила вона величезний поступ, за яким ідуть галицькі поети.

Два такі зовсім протилежні таланти, як Тичина і Рильський указують на охоплену широчінь засобів і сюжетів. З одного боку маємо лірику, де передана пянка захопленість національною революцією, де музичність народньої поезії зведена до зосереджених акордів, де народня символіка транспонована на урбаністичні мотиви, де чітко зарисована форма залишає багато просторони для особистих недоспіваних почувань; з другого боку маємо епіку, де всі відгомони великого соціяльного перевороту — перетворені у задумливий потяг і де вони зміцнюють іще спокій людини закоханої у красі природи та в усіх своїх природних насолодах.

Поезія з доби нашої революції, громадянських воєн і „закріплювання революції" за большевицького режіму, перемішала з великою сміливістю — як европейська в добі романтизму — лірику з епікою, громадські мотиви з особистими настроями, бунтарство з любовю для нової буденщини. Подив для так званих технічних осягів при соціяльній перебудові йшов у парі із захопленням для твердої праці нової кляси, що збиралася перебирати владу над сві-

том — для пролетарів. Коли забути повінь віршованої „халтури", всю принагідницьку макулятуру з гимнами на честь канонізованої революції та її вождів, поклики, що нагадують афіші, а мати на увазі справжню поезію, то нас здивує ширина її сюжетів, різноманітність віршованої форми: від поезій на клясичні теми в чисто клясичному дусі до великих поем, що відтворюють темпо модерного міста та інтимні химерні настрої поета. У перекладах із великих чужинних поетів найдете нюанси оригіналу, передані своєрідними засобами, такими доступними нашій мові, можете подивляти серед них неодин мистецький успіх, зроблений за прикладом великих чужинних перекладачів.

Повість і новеля порвали різко з давніми сюжетами та побутовою манєрою. Одні письменники кидались навманя на всі актуальні теми, щоб відзначити своє зрозуміння для нових вимог літератури, витворюваної наоспіх державним апаратом, другі несміливо вплітали до своїх особистих переживань Leitmotiv про потребу зміцнювати комуністичний лад і йому служити. Незалежно від тенденційного підходу до твору, техніка оповідання йшла здебільша за модерними зразками. Там, де оповідач не вмів дати волі своїй уяві та своїм почуванням, він тримався совісно реалістичної методи — передавав бачене і не все псував твір обовязковим „моральним сенсом". Добре доглянений і вірно переданий клаптик життя має в літературному творі силу впливати на нас незалежно від того, чи автор додає до нього свої рефлєксії; ці рефлєксії можуть зовсім блід-

нути перед відтвореною картиною і намагана тенденція твору може затратитись у живому матеріялі. Саме цим можна пояснити собі явище, що всупереч найкращій (чи пак: найгіршій) волі автора, добре написаний твір може не позбавляти читача естетичного враження.

Письменники Совєтської України дали нам оповідання, де найбільше використовували мотиви громадянської війни та „мирної", ще жорстокішої боротьби за комунізм на селі й у місті. Повставала нова побутова література із зовсім новим словником — створеним таксамо машинально, як машинально поутворювалися ті становища та предмети, довкола яких пообсідала ціла армія нових громадян. Повість поширила сюжети та техніку; появилися в ній чужинні краєвиди та типи, картини модерного міста, море, екзотична далечінь з просторами іншими, як рідний степ; виринули перспективи майбутнього, і головно нові люди серед нової реальної обстанови і нових ідей. Чи вийшла вже повість із стадії спроб? Письменники, що одною частиною душі жили ще в передбольшевицькому світі, не находили в цій душі так багато захоплення, щоб викресати з нього іскру, яка освітила б широку картину необхідну для повісти; а писати повість про свої внутрішні знемоги ще важче. Покоління, виховане вже серед нового режиму, було ще за молоде для повісти; повість це здебільша твір зрілого віку.

Найважче говорити нам про театр, бо його не можна оцінювати на підставі лектури. Саме в театрі зворот до нових літературних форм позначився най-

сильніше. Український совєтський театр пішов на експерименти навзаводи з російським, що належить до передових в Европі з погляду виводу пєс, обстанови, співпраці масового актора з режисером. Спроби дати власний оригінальний репертуар із гармонійної співучасти великих режисерів, артистів, мистців і композиторів — були найбільшим успіхом, якого ми могли сподіватися. А проте такий театр часто не залишає творів; вони щезають разом із режисером та акторами — нагадують прегарні циркові видовища для маси. З того нового репертуару не перейшли ще пєси на европейські сцени. У Галичині від війни не мали ми ніодного драматичного твору літературної стійности.

Величезний вплив на рівень усього літературного руху мусіла мати перекладна праця цілого ряду видавництв, що почали видавати архитвори світової літератури. Літературний рівень інтелігенції в колишній Росії був завсіди дуже високий, завдяки свіжим, добірним перекладам, нераз і повної збірки творів навіть менших авторів. Наші письменники та кандидати на них з молодшого покоління мусіли відчути вагу такого контакту з чужинною творчістю. Хоч часто такі переклади виходили зпід руки людей, що ледви почали вчитись української мови і бралися за таку роботу для заробітку — серед сотні томів залишалися десятки, зроблені справжніми майстрами, і неодин з них — вислід спільної праці кількох знавців.

Поза межами Совєтської України залишалась тільки Галичина як літературна одиниця. Політич-

на еміґрація дала всього кілька імен; великі европейські осередки проковтнули тих, що там осіли на довше; американська не дала, як і раніше, ніодного таланту; Закарпаття ледви пробує наслідувати передвоєнні вірші.

Велика й визвольна війна не сприяла обнові нового літературного руху в Галичині; те, що винесли з неї старші та молоді автори, обмежувалось до більш-менше вдатних воєнних пісень та нарисів, переважали спомини. Коли наші автори почали ретроспективно відтворювати ясніші моменти геройських поривів, вони викидали із себе патріотичну лєктуру — неспроможні дати ні могутніх епічних картин, ні ориґінальних типів. Можливо, що твори европейських письменників, які випередили їх, пригнічували їх своєю вищістю, а кіно притьмарило їх уяву несамовитими сценами з поля бою, багатством воєнних пригод і романтичних геройств.

Та найпростіше пояснення — для якого найдемо неодин доказ у реальних умовах нашого життя — таке, що велика й визвольна війна, зовсім таксамо, як пізніша національна програна на міжнародній арені, спрямували всі думки та почування на політичний фронт. Не оживилося від цього громадське життя, і письменство не відчуло припливу свіжих сил у Галичині; ми не маємо ні кількох великих талантів, ані кількадесятьох малих. Коли приняти цифру тільки пять міліонів нашого населення в межах Польщі, дорахувати до нього всю европейську та американську еміґрацію, від цих міліонів відрахувати мінімальний процент інтеліґен-

ції, то для самої цієї інтеліґенції ми повинні б мати бодай 150 активних письменників і видавати річно бодай 300 томів белєтристики з перекладами включно. Та в нас число томів і авторів не перевищає неймовірного малого числа — 30!

Коли зважити, що від книжок із Совєтської України ми відмежовані, з політичних причин, китайським муром, і що наша інтеліґенція з політичних мотивів психічно не сприймає польської літератури — то найдемо одне з розяснень, чому в нас таланти не родяться, і чому не розвиваються. Кандидат на письменника, який не підтримує звязків із літературою, нагадує медика, що не цікавиться медициною. Факт, що в різних статтях на літературні теми появляються в нас щораз частіше всякі натяки на европейську літературу і навіть цитати з европейських авторів, зовсім не вказує на справжні взаємини із західньо-европейськими літературами. Впливи далекої від нас культури — мовою, звичаями та своєрідним світовідчуванням, що є вислідом вікової традиції — бувають дуже рідкі і слабенькі.

Пригадаймо собі злиденні обставини галицької інтеліґенції після війни. Одна частина молодих людей утратила найкращі роки студій і не мала змоги їх доповнити; друга почала їх у такому часі, що не могла з них користати або їх продовжувати. Гарячка політичних настроїв і щораз частіша пригадка, що інтеліґентська освіта не дає запоруки заробітку — втримали ціле покоління нашої інтеліґенції у стадії непочатих і недокінчених студентів.

Водночас ішли щораз частіші гасла, що треба творити нову, сильну, боєву літературу, яка зриває з традицією і всіма ворогами, приспособлюватися до вимог нової великої доби. Саме ці гасла це одна із спільних рис для всієї нашої післявоєнної літератури у Совєтському Союзі та поза його кордонами. Війна та революція не змінили в нас старого погляду, що письменник повинен формувати ідеольоґію, чи „світогляд" маси й вести її до Обітованої Землі. Большевизм і націоналізм змінили тільки зміст цього гасла, не змінивши суспільно-політичного підходу до літератури.

З погляду розвитку літератури, талантів і вартости творів байдуже, які ідеї мав письменник укласти у свій твір, коли найважнішим його завданням було тільки вкласти ці ідеї. Психольоґічно письменник уважав свого читача за учня, якого має виховувати, за представника тої сірої маси, якій має розкрити очі на нову велику правду і вести її вперед за світлом нової правди. Таким робом ми далі продовжували просвітянське письменство: боєві письменники з цього і того боку вірили, що їх „вірую" надає творові найбільшу силу та вийняткову вартість. Інтеліґенція, що говорила про потребу виховання маси в новому дусі, сама таких творів не сприймала, не переживала їх; однодумці носили в собі гордо те, що ці твори могли їм дати: нову ідеольоґію. Найдивоглядніщою рисою більшости нових творів було те, що абстрактна мова та наскрізь модерністичний стиль робив їх зовсім непридатними на лектуру пересічного пів-інтеліґентного

читача, який ставав обєктом „ідеольоґічного перевиховання".

Боєвий тон завдячує наша література від вибуху війни — воєнним гаслам, пізніше революційним і далі — таким самим політичним. Віра в перемогу була завсіди могутньою спонукою для поетів. А проте літературні твори раз-у-раз нездужали на публіцистичну водянку, коли популярні патріотичні чи революційні гасла були єдиним джерелом надхнення їх авторів, — єдиною їх духовою основою.

Наші сучасні письменники, що хотіли давати нові сильні твори, які мали б виховувати нове життездатне покоління — здорове, бадьоре, сміливе — повинні були раніше сами себе спитати, чи мають вони у власній психіці ті елєменти та спромоги, з яких повстають сильні ідеї та ідеальні постаті творів. Коли б наші письменники мали більше психольоґічної вражливости, фільософічного хисту, то легко відкрили б у собі причину тої молодечої туги за сильною людиною, сильною владою та залізним ланцюгом ідей. Вони шукали в літературі того, що легше могли б були найти у спорті, щоденній руханці або санаторії для нервово недужих.

Політичний европейський хаос був єдиною школою наших теоретиків-ідеольоґів та боєвих письменників. У цьому хаосі вони звернули головну увагу на те, що повсякчас притягало нефільософічно настроєного члена маси: на сильні слова, на енерґійні жести демаґоґів та диктаторів. Залишаючи на боці складне і для критики літератури далеке питання: в якому напрямку піде завтрішня політична

Европа — досить зазначити, що наша т. зв. боєва література бере свою головну поживу з політичної публіцистики, з того пропаґандивного архіву диктаторських урядів, де можна найти як у циліндрі престидиґітатора все — від революційного штилєту до мирного голуба, крім одного — якоїсь одної творчої ідеї.

Політичні діячі та керманичі держав орудують ідеями для практичних цілей. Звичайна демаґоґічна фраза кинена ними у відповідну хвилину, інтонація голосу перед мікрофоном, роблять більше враження, ніж глибокий виклад ученого на міжнародньому конґресі про причини кризи. Диктатор, що захопив у свої руки владу і спрямовує життя великої держави в зовсім новий бік, це людина із зовсім спеціяльним хистом панувати над масою, наче полководець, що знає, коли кидати заклик до наступу й до відступу. Більшість його думок нагадує орієнтаційні знаки на дорогах: „праворуч", „ліворуч", „обережно", „звільнити ходи" — знаки зовсім непридатні на іншому ситуаційному пляні. Все те, що він каже про свою тактику, методи боротьби та мету, до якої прямує, вартне як світогляд тільки, що інтервю тенора про свої успіхи. Хто хотів би об'єктивно оцінити інтелєктуальну вартість ідей такого „духового" провідника, повинен послухати програмової промови не свого однодумця, тільки представника ворожого табору — вся вічева пустомельщина та акторська демаґоґія, яка вражає вас у вашого ворога, це саме найбільша суґестивна сила всіх їх,

йому подібних — політичних сурмачів і барабанщиків.

Великий поет із пустих великих слів і кількох акторських жестів може зробити поему і теж захопити нею масу таксамо, як захоплює її марш військової орхестри або промова спортового чемпіона. Але з тої цілої маґії слів, не можна добути ані погляду на світ, ані одної ідеї про те, де нарід повинен шукати визволення. У наших дискусіях над завданнями літератури вилізає завсіди те старе шило з мішка шевців, що беруться за кравецтво — суспільні діячі говорять про книжки потрібні їм для пропаґанди *їх* справи і хотіли би обділити своїми ідеями письменників. Але ж цих ідей не досить навіть для них самих, бо вони запозичені з політичних дискусій, а не з творів мистців, учених і фільософів.

II

На такому самому рівні стоїть у нас питання відношення нашої літератури до европейської. З европейської літератури наші полємісти вибирають собі довільні прізвища, довільні цитати, та вплітають їх до своєї характеристики того найважнішого духового напрямку, якому вони виворожили якнайкраще майбутнє в завтрішній Европі.

В европейській критиці від війни часто аналізують питання „европейського духа" та єдність европейської культури. Війна дала нагоду народам познайомитися ближче з мовами та країнами своїх

ворогів, але збільшила взаємне недовіря до спільної культурної мети.

Живемо в добі великого скептицизму та фанатичних вірувань. Є тепер в Европі фільософи, учені й письменники, що віщують нехибну загибіль дотеперішній европейській культурі, інші, що добачують животворні ознаки її відродження у зусиллях примирити дотеперішні ворожі інтереси народів і непримиренні дисонанси світоглядів.

Вже коли повторяємо слова „европейська культура" та „нова доба", маємо труднощі, щоб уявити собі суцільну картину. Вирізуючи з цього поняття хоч дві великі передові держави, що починають перебудову свого ладу на зовсім нових основах, зараз надаємо „европейській культурі" якийсь новий відтінок, за який щойно йде бій між різними силами не зовсім іще ясно зарисованими.

Дуже часто нам здається, що живемо у добі кризи, „напереломі" двох великих епох, після подій багатих на історичні наслідки, напередодні великих довершень у царині духових ідей і суспільних форм. Неодне покоління від ассирійсько-вавилонської культури аж до війни з 1914 р., мало теж таке вражіння, що воно переживає вийняткову духову кризу, серед якої розваляться золоті тельці, а з них повстануть скрижалі із заповідями нової віри.

Характеристика доби, не тільки сучасної нам, але й минулої, залежить чимало від того, чи добу характеризувати головно на підставі вірувань маси чи поглядів вибраних одиниць. Маса змінює свої вражіння поволі. Навіть, коли суспільні та побу-

тові форми від суспільного або державного перевороту змінилися — старі ідеї живуть іще довго в нових формах. На підставі чого оцінювати ту зміну? Вся література в якнайширшому розумінні: залишені памятки друкованого слова про якусь добу це ж твори одиниць, що дають образ подій, згідно із особистим поглядом на них, малюють обичаї, настрої й бажання сучасників крізь призму власних обичаїв, настроїв і бажань; навіть хронікарі, мемуаристи та історики, що за найвищий обовязок свого життя вважають реєструвати „сухі", „голі факти", добирають ці факти, звертають на них увагу й нанизують на одну провідну нитку відповідно до своїх поглядів: у чому їх вага та який їх звязок із минулим; головну ролю грає тут критичний хист, що вміє відрізнити дійсне від недійсного, загальне від випадкового.

Наш погляд на якусь добу залежить у великій мірі від довіря до її історика, що його симпатії для суспільних змагань і чисто індивідуальних ідеалів сходяться із нашими. Коли думаємо про таку добу — бачимо здебільша у своїй уяві ряд її представників — вибрані одиниці, що збирають порозсівані ідеї своєї доби, доповняють їх, перетворюють, надають їм новий зміст. Є між цими виразниками духа якоїсь доби часто такі, що небагато мають спільного з її психольогією та ідеалами, бо її випереджують, боряться з нею, втікають у свій світ ідей з ненависти до сучасности.

Важко уявити собі духа сучасної доби в формі якихось скристалізованих потреб. Коли й погоди-

тися, що характеристичною її рисою є потреба змінити сучасний стан і шукати тривкіших основ духового й економічного розвитку, то бажання щодо шляхів цієї зміни йдуть у всіх напрямках: від віри в бальсам, що зберігає непорушно предків, аж до віри в динаміт, що очищує місце від румовищ дотеперішньої зігнилої культури.

З одноцільністю европейської літератури не краще. Чи до анґлійської, французької та німецької треба додати теж такі мало відомі у нас як літературу італійську та еспанську і таке нерозмежоване поняття як літератури „скандинавські", подібне до поняття літератур „славянських", якого часто вживають на Заході, знаючи тільки доривково якусь одну славянську літературу? Чи ми поняття европейської літератури поширюємо на всі покоління живих письменників, починаючи від 30-літніх до 80-літніх? Чи вся сучасна европейська література має якісь спільні актуальні питання? Чи вільно нам називати европейською літературою тих нечисленних представників у різних державах і країнах, що шукають у своїх переживаннях та ідеях спільних ниток порозуміння з огляду на спільну культурну традицію та можливість завтрішньої загрози зпоза Европи? Чи не добачаємо в того самого письменника, що знає схоплювати настрої свого середовища в різних моментах його праці, твори зовсім іншого типу, характеристичні для різних літературних напрямків, часом із зовсім новими ідеями, твори, що їх не можна звязати гармонійно з творами його попередньої доби?

Чим ближче будемо зазнайомлюватися з літературою якогось великого народу, тим важче буде нам сотню великих письменників даної доби підтягти під одну характеристику. Література шістьох найбільших держав і націй і дванацятьох менших відтворює невпинно у сотнях нових творів найзагальніші ідеї, типи та настрої рідного середовища та всієї доби й найбільше індивідуальні, що не мають, а то й свідомо не хочуть мати нічого спільного із загальними настроями. Найдете в них і сильно звеличані ідеали традиції та різної релігійної віри, і анархічний протест одиниці проти ненавидного соціяльного ладу, і спокійну віру в силу людського розуму та вроджене почуття справедливости, і апогеозу сліпих інстинктів, збунтованих проти всяких норм суспільної та індивідуальної моралі. Хочете мати гармонійно викінчений образ цього стану серед невпинної метушливої праці відомих уже творців і щораз-то нових талантів, зазнайомиться уважливо з якоюнебудь добою европейської літератури зперед 30, 60 або 100 років; там теж найдете поруч традиціоналістів і революціонерів — клясиків і романтиків, авторів із сильним суспільним нервом і диких самотників, песимістів, що не вірять у поступ людства і палких неофітів нової віри, що хочуть обновити світ.

Більшість із нас, звертаючись до творів европейської літератури, хотіла б найти в них відповідь на сучасну кризу, яку відчуваємо довкола — зразки нової моралі та нового здорового мистецтва. Хто заступить поняття европейської літератури та куль-

тури кількома прізвищами та кількома явищами, той таку відповідь зможе найти без труднощів. Та коли перейде кордони держав, а то і звернеться від письменників одного покоління до покоління старшого, почує голоси, що прорвуться дисонансом у найкраще дібраному хорі.

Европейський письменник не вирішує сучасних проблєм так, як це в нас уявляють собі люди, що хотіли б у літературному творі найти партійну програму, загально національну й педаґоґічну лектуру. І ніколи великі письменники не вирішували цих проблєм інакше ,як на це дозволяє сама психольоґія літературного твору, підпорядкованого зовсім іншим законам впливу, відповідно до свого матеріялу та засобів. Коли переходите від творів одного великого письменника до книжок другого, перед вами розгортається зовсім новий світ, що часто дуже мало має спільного з тим дійсним світом, який пізнаєте всіма своїми змислами та всіма засобами модерної техніки, починаючи від часописів аж до літаків, кіна та радія. Одні письменники обмежуються тим, що відтворюють тільки один клаптик із сучасної собі дійсности, другі хотять дати тільки перелетне враження чогось пережитого, байдуже, чи воно суголосне з переживаннями сучасників, треті пробують дати одноцілу візію нового могутнього процесу, вживаючи побільшального шкла чи користуючись подрібною аналізою, якби зпід мікроскопу.

Нам вільно вживати такої ґіперболі, що література віддзеркалює життя своєї доби. Але в цьому випадку в поняття „життя" вкладаємо всі мрії та

фантазії одиниць, що доповнюють дійсність, випереджують свою добу або втікають від неї до власного „я" — непримиренного з реальними формами обставин та ідеями, які формують новий соціяльно-політичний лад.

Коли взяти покоління письменників бодай 50-літніх, то можна буде в їх різних книжках і поглядах найти немов би спільний тон, натяк на те, як вони ставляться до сучасної доби та культури. Вони, як люди, що пережили вже неодну духову кризу, хотіли б примирити „вчорашній" досвід із теперішніми змаганнями, підготовити якнайменше болючий перехід від теперішности до майбутнього, зєднати творчий гін, інстинкт і волю, із світом критичного розуму. Та чи нове покоління, що хоче творити історичну главу, чи воно може уважно слухати голосів таких ветеранів як Шов, Велс, Гавптман, Гамсун, Піранделльо, Унамуно, Валєрі, Жід, Жіль Ромен, Манн, Мережковський, Йоганнес Єнсен, головно ж таких фільософів, як Кроче, Рассель або Кайзерлінґ, що ставлять діяґнозу недуги свого віку? Навіть коли б молоді вміли їх слухати, то може були б збентежені занадто великою несміливістю, з якою сучасні творці зупиняються перед великими проблємами. Одна безсумнівна спільна риса західньо-европейських письменників це та, що вони вважають себе передовсім за письменників-мистців, які відтворюють пливкі та змінливі життєві прояви, а не зважуються на їх однобарвну синтезу. Европейський письменник не має претенсій заступати керманича держави, міністра, посла, священика чи ев-

ґеніка, які мусять мати готову відповідь на звернені до них запити. Читач для европейського письменника — людина того самого духового рівня, що й він сам, і він може з нею тільки ділитись почуваннями, звязаними з різними високими ідеями, що хвилюють нас усякраз наново, коли пробуємо їх зясувати. Европейський письменник здебільша зображує, відтворює, передає, а не навчає, проповідує, веде. Хоч він має часто міліони читачів, то він бачить їх у своїй уяві не як масу, якою можна орудувати, а як міліони різних одиниць з індивідуальним світоглядом, смаком, темпераментом, і кожна з них зокрема є малим причинком до зрозуміння нової доби.

Киньмо оком на сучасну фільософію, що має завдання дати нам суцільний образ світу — справжній світогляд; вона теж відбиває боротьбу різних напрямків, далека від гармонійної синтези. Величезна маса людей, що саме шукають такої синтези, звертаються здебільша до астрольоґії, спіритизму, окультизму, теозофії, антропозофії, або попросту до доґм якоїсь реліґійної віри, щоб не мати сумнівів. Міліонова маса, що легко піддається наказам якогось одного провідника теж іде за тою самою духовою потребою. Діло заступає думання тим, що не працюють умово, — не письменникам і фільософам.

Сучасний стан фільософії нагадує 90-ті роки минулого століття. Тоді теж незвичайно голосно ставили питання: де шукати нового пізнання? Ідеалізм, що виступає проти лябораторійних метод природознавства, пригадає, що людина це не тільки один із творів природи, а створіння з потребами духової

культури та вищої мети. Абсолютистичні напрямки відкинуть обмеження психольоґічних та історичних дослідів, які пригадали походження „субєктивно-людських" ідей і вернуться до розуму як до джерела єдиного безоглядного пізнання, подібно як раціоналісти XVII. і XVIII. в. Проти прибільшених домагань розуму повстане інтуїтивний напрямок, що вкаже на першорядну ролю переживання, „симпатії" до досліджуваного предмету; фільософ, як мистець, мусить відкрити те, що індивідуальне, ориґінальне, єдине та неповторне в життєвому процесі. Праґматизм зазначить нерозривні звязки пізнання з діяльністю; для нього світ — безліч світоглядів, правдивість їх виправдовує щойно їх проявлений зміст. Одні найдуть тут повну умовність усіх правд, інші самозадовільний абсолют.

Сама суперечка про завдання та межі метафізики розділює фільософів на тілько напрямків, кілько може бути світоглядів, створених ориґінальними дослідниками, що передумують відношення людини до світу. Деякі з тих світоглядів виключають інші, деякі доповнюють нам образ світу, вироблений на підставі занадто спрощених абстрактних ідей, яким ми не могли надати пластичної живучости.

І зовсім таксамо як фільософ, що виходить від одного простого безпосереднього погляду на світ, в якому єднає він суперечности, — письменник у свому творі, зупинившись на одному переживанні, передає нам вражіння своєрідної гармонії. Не можемо від фільософа домагатись натяків на всі реальні предмети, що стоять поза його ідеями. Не мо-

жемо й від письменника домагатись натяків на всі абстрактні ідеї, що стоять поза реальними предметами, серед яких блукає його уява. Вони обидва залишають нам свою працю, щоб ми її продовжували зусиллям, яке відповідатиме нашій індивідуальній потребі.

III

Європейські критики стверджують у всіх сучасних літературах величезну кількість творів різного духового напрямку, сміливих спроб зірвати із передвоєнною спадщиною та таких, що звязують свою творчість з найкращими підставами національної та загально-европейської традиції. Ці критики, зважуючися нераз на синтезу „нового духа", не забувають додавати застереження, що така синтеза скоріше необхідна спроба здати собі справу з творчої праці, ніж картина, що охоплює найчільніші письменницькі індивідуальности та твори. Серед незвичайно інтенсивного розвитку европейської літератури, маємо часто вражіння хаосу, зпоза якого не видко ні шляхів, ні краєвидів. Таке вражіння мали сучасники неодної минулої доби, коли хотіли мати ясну та просту відповідь на таке складне питання: куди йти та якій провідній зорі довірити майбутнє?

А проте ті, що шукають у літературі того, чим вона сама живе і чим може годувати інших, відчувають тим більше багатство переживань та ідей у письменників, чим ближче з ними познайомились.

Французи, як завсіди, так і тепер уміють з великою сміливістю та ясністю виводити конфлікти одиниці із своїм середовищем, новими обставинами, із громадянством, і доводити проблему індивідуалізму до крайніх меж. Письменники старшого покоління такі як Жід, Ґурмон, Кльодель, Валєрі все ще залишаються духовими провідниками, але без шкіл, ґруп, напрямків чи ґуртів, суперничають із молодшими своєю повною незалежністю, самостійністю та самотністю у праці, ідеях та ідеалах. Так само як їх, не можна вважати за характеристичних представників нової доби бунтарського Сюареза, безнадійного, хоч вічно спрагненого віри Моріяка, напів зневірених то повних кращої віри в европейську культуру Жіль Ромена та Дюгамеля, ані повного „еспанських" суперечностей Монтерляна.

Можемо додати до цих мимоходом наведених — іще двацять нових великих імен; кожне з них представляє окремий світ. Французькі письменники висловлюють з незвичайною силою те, що відчувають довколо себе в „атмосфері доби", то знову те, як реаґує на цю атмосферу їх власна вражливість, їх жадоба новини, їх потреба духової рівноваги; їх ненависть до всього пересічного, раз уже висловленого. Таким робом загальні суспільні ідеї йдуть у парі з працею над чисто технічними, наскрізь мистецькими завданнями. Поезія Валєрі та проза Жіроду — два найхарактеристичніші приклади такої праці, де ідеї важко відрізнити від форми. І коли з одного боку Пруст своєю мікроскопійною аналізою перевищив „подрібність" таких аналітиків-стилістів

як Стендаль і Фльобер, Селін вибухами свого ліризму пішов далі, ніж покоління Бльоа та Мірбо. Валєрі це ціла нова поетика звязана з математикою та мовознавством, Ґійом Аполінер — усі експерименти в шуканні нових літературних форм і чужих культур. Французи, немов би втомилися досконалістю та легкістю форми і відвічною темою „кохання" — починають писати, як славяни, широко та з довгими епізодами, — анґлійці та німці починають писати легко та живо, як французи.

В Анґлії після імперіялізму Кіплінґа, соціялізму Шова, гуманітаризму Велса та католицького лібералізму Честертона приходить покоління, що своїми творами знову нагадує більше психольоґічні студії Мередіта, Г. Джеймса та Джозефа Конрада, ніж широкі, виразні лінії письменників, які займали супроти великих справ становище учасників суспільної боротьби. Джойс, Вірджінія Вульф, Катерина Менсфільд, Сомерсет-Моґем або Гакслєй — хоч кожний з них має іншу письменську методу — воліють нахилятися над людським серцем із скальпелем, ніж промовляти до того серця як виховники.

Ж. Роні питався недавно, здивований, хто міг трицять років тому сподіватись, що з британського острову вийдуть у світ такі книжки, як „Любко леді Чатерлєй" або „Криниця самотности".

В італійській літературі ні сліду тої гармонії, яку назверх представляє фашистівський режім. Відчуваємо в ній недовіря до красномовних фраз, якими захоплювали публику так довго Д'Анунціо та Марінетті, і бачимо у письменників поворот до ре-

ального життя. Та все ж найхарактеристичніші для неї такі блудні сини як Папіні або Софічі — хамелеони, все наново готові здирати чужу маску, якби були дієвими особами театру Піранделля або такі outsider-и як Цеккі та Бонтемпеллі.

Еспанські письменники посунули протест, примху, сарказм, самобичування та погорду для реального життя куди дальше, як російські „вічні революціонери". Їх звязок із расово національною традицією, що стає для них предметом поклонів і проклонів, теж сильніший, як у Достоєвського та Толстого. Та тоді як Ортеґа І Ґассет або Д'Орс заняті проблємами европеїзації Еспанії, Унамуно питає себе: чи не слід було б еспанізувати Европу, а Ґомез де Ля Серна доводить до наскрізь донкіхотської фантазії еспанську погорду для дійсности та доцільности всяких людських учинків.

Ті два гасла, які прийшли до нас з Німеччини із двома модними термінами „Untergang des Abendlandes" та „Die neue Sachlichkeit" відповідають у творах німецьких письменників двом дуже характеристичним для німців духовим рисам: метафізичному нахилові та совісній мікроскопійній праці. Старше покоління письменників із Гавптманом. Томасом і Гайнріхом Маннами, Васерманом, Дебліном, Верфелем і Дайблєром мало неодну спільну рису з тим новим поколінням, яке серед духової метушні шукає нових ідей та нових метод праці. Щодо ідей то у сучасній німецькій літературі мусять нас дивувати такі впливи як Стендаля, Достоєвського або Жіда; у техніці можемо подивляти простоту, яку

у 1924 р. Рудольф Кайзер проголошував як програмове домагання. Якнайбільша пристрасть перетворена у найхолоднішу аналізу — ось програма „нової школи" людей, що після месіяністичного воєнного патосу зненавиділи всі красномовні слова та величезні абстракції. К. Едшмід, Йозеф Рот, Бруно Франк чи Зіскінд — дають твори повні зосередженої, спокійної динаміки.

У всіх европейських літературах находимо твори, від яких віє сумнівами, чи сучасна людина зможе дати собі раду із щораз складнішим механізмом життя, чи зможе витримати і зміцнити вікову культурну спадщину, то знову надибуємо твори надихані вірою в перемогу розуму, волі та дисципліни. Письменники найчастіше змальовують моменти духової кризи, як одиниця розгублена та безсила серед нових умов життя, реаґує на них. Спонукою для літературного твору стають саме ті різні „зміни", що на одних наводять жах, інших уводять у піднесений настрій радощів: в якій, мовляв, цікавій добі доводиться жити. У творах віддзеркалюються нові форми державного ладу, економічних обставин, звичаїв, моральних принципів, нові технічні винаходи та наукові ідеї. Якоїнебудь теми сучасний письменник тільки торкнеться — бачить перед собою зміни, які принесла сама дійсність і наука. Література кожного нового покоління стає своєрідною екольоґією, що досліджує відношення нових орґанізмів до зверхнього світу. Нові фізичні теорії про матерію змінили наші погляди про будову світу, космічна фізика та астрономія поширила нам його

межі, сам час і простір зазнали таких перемін, що ми затратили змогу розуміти їх взаємини. Берґсон, Айнштайн, Джінс, Еддінґтон чи Фройд забарвили наш погляд на світ, і кожний письменник, який має дані на те, щоб використовувати здобутки якої-небудь наукової царини, може показати нам світ із такої несподіваної сторони, якби ми побачили нераз людей і предмети із середини рухомого вальця карузелі.

Знаємо такі твори, що наче на килимі з „Тисячі й одної ночі" переносять нас у зовсім новий, казковий світ. Це не тільки казки та фантастичні оповідання. Навіть письменник-реаліст, що зображує подрібно середовище, відоме нам більш-менше з історії та ґеоґрафії, може перемінити наші несвідомі мрії в літаки. На звичайні речі, які, як видається нам, ми знали віддавна, несподівано паде погляд мистця, і ось вони блиснули якимось відтінком чи променем невидного для нас сонця так, що пересунулись усі перспективи нашого дотеперішнього овиду. Переконання та принципи, які зміцнили ми віддавна теоріями та дискусіями, забарвлюються нераз одною новою краплиною людського досвіду: — це письменник показав нам конфлікти людини з середовищем, докорами власної совісти або з непередбаченими ударами долі.

IV

Чи не вражає кожного з нас віддавна таке предивне явище, що наша сучасна та вчорашня літера-

тура так мало відтворила живих людей своєї доби, суспільних подій, дійсних конфліктів у всіх ділянках нашого життя? Не маємо досі повістярів, що вміли б виводити типи, які бачимо щодня довкола себе, тзв. громадських провідників, мистців, урядовців, священиків, жіноцтво, молодь, сотні тих сірих людей, що складаються на поняття „маси", „публики", партій, орґанізацій, установ, або хоч би сотні тих диваків, про яких кожний із нас може оповідати годинами неймовірно-правдиві анекдоти. Письменники наші виходять занадто часто від абстрактних ідей, від готових схем, думаючи, що найшли високу національну ідею і з неї зможуть добути велике полумя надхнення. Навіть тоді, коли вони виходять від кількох свіжих обсерваций і пробують змальовувати дієві особи — вони часто в половині своєї праці піддаються течії, що несе їх силоміць до механічної розвязки — до тенденції.

Коли сучасна українська література не задовольняє наших духових потреб, — байдуже за кількість та якість творів — то головну причину її недостач треба добачати в тому, що наші письменники занадто легко вибирають собі становища боєвих рядовиків або комендантів. Наша література передвоєнної доби, яку розяснювали педаґоґи та політичні публіцисти, закорінила серед загалу погляд, що найбільша її заслуга була в тому, що вона доцільно та послідовно працювала на користь народу, бо просвічувала його національно, засівала зерно національного та суспільного „світогляду". І тепер більшість наших письменників хотіла б служити пе-

ром народові в переконанні, що досить змінити тільки загально відомі ідеї відповідно до нових вимог, щоб виконати своє високе завдання. Незвичайна вбогість на ідеї та мистецькі форми є в нас наслідком саме дуже спрощеного, майже провінціяльного погляду на характер літературного твору.

Минули ті часи, коли писане слово заступало в нас усяку іншу форму національної та суспільної праці. Письменник може тепер залишити діячам і суспільним керманичам неодне з тих гасел, які треба повторяти масі так довго і так ясно, поки маса не почне їх повторяти. Не думаємо звужувати рямок літератури до творів призначених для вибранців, до ідей наскрізь індивідуальних, що зродилися в самотників, позбавлених суспільного нерву. Нехай літературний твір гуде від питань, які виринають у кожній товариській розмові, ґазетній статті, прилюдній дискусії, але нехай має в собі той подих конкретних образів, які без доказів переконують нас, що мистецький талант різниться від здатности повторяти загально відомі думки в формі, яка дуже мало різниться від товариської розмови, ґазетної статті, або прилюдної дискусії.

Ніхто не думає домагатися творів тільки найвищого мистецького рівня, на зразок творів передових чужинних письменників, бо це значило б не рахуватись з дійсними можливостями. Автім архитвори та ґенії не завсіди найлегше приспішують культурний розвиток даної країни, дарма що вони залишаються найкращими памятками її культури. Хочемо тільки, щоб таланти, які можуть родитися

на нашій землі, таксамо як на якійнебудь іншій, чужинній, не ниділи, щоб вони не розтрачували своїх сил, коли могли б їх зберегти та розвинути. Літературні таланти розвиваються нормально, коли беруть на себе завдання, відповідне до своєї сили. Кожний письменник мусить сам відповісти собі на питання: до чого почуває він себе здатним; і хоча свідомість меж свого таланту та самокритицизм належать до найрідших прикмет письменника, то проте він їх може заступити бодай одною певністю; певністю, чого він *не* знає. Щоб дати літературний твір із великою суспільною, фільософічною та реліґійною ідеєю, для того мало таланту, мало поетичної уяви: треба мати багато ідей.

Легкість і сміливість, з якою наші письменники беруться за твори з високими суспільними ідеями, нагадує хоробрість юнаків, що йшли на війну, не знаючи, яка це велетенська та пекельна машина — горді, що можуть умерти за святу справу. І якстій почуєте в нас наївну відповідь, що краще, коли письменник жертвує своїм талантом для такої великої ідеї, як боротьба за батьківщину, ніж він мав би писати твори нікому непотрібні, а то й у такий відповідальний час шкідливі. Погляд цей — доказ подвійної незрілости: суспільної й літературної. Поганий діяч, що хоче доказати свій орґанізаційний хист новелями або поезіями, поганий письменник, що вміє сказати нам у книжках тільки те, що можна вичитати щодня в часописах, і почути на засіданнях. Коли хочемо найти у творах наших письменників якнайбільше життєвих питань — гро-

мадських, фільософічних, реліґійних, зовсім таксамо, як у творах чужинних письменників, то передовсім твори нашої літератури мусять суперничати з европейськими. Кількох наших співаків, що втрималися на чужих великих сценах і кількох наших малярів, імення яких стали відомі серед чужинців швидше, ніж у нас, пригадали нам, яке велике значіння має для таланту чисто технічна підготова та вплив творчого середовища. Наші письменники, під гаслами націоналізму та комунізму, часто продовжують стару доморобну „фільософію" наших діячів з орієнтацією „на власні сили".

Наша література не знала досі сильних, животворних впливів. Той консерватизм, який зберіг нам щасливо народню мову серед маси, що не піддавалася ворожій культурі, став для інтеліґентів-творців щитом черепахи. Анґлія, Італія, Франція та Німеччина обмінювалися впливами, які перероджували неодну добу їх літератури, коли національні джерела повисихали. Навіть поодинокі письменники вносили завсіди фермент до чужих літератур, що нагадував сполуку нововідкритих елементів. Оссіян, Шекспір, Руссо, Ґете, Геґель, Гайне, В. Скотт, Байрон, Ніцше, Достоєвський, Уітман, По, Бодлєр дали почин десяткам великих творів, сотням і тисячам малих, що розбуджували новий фермент.

Чим більше якась література має в собі талантів із засновками розвитку, тим легше може вона сприймати сторонні впливи і перетворювати їх на власні оригінальні твори.

Нові, оригінальні твори кожної літератури звязані із своєрідними умовинами життя народу, заторкують загальні проблєми у всіх тих неповторних проявах і подобах, що їх витворює національне життя. Всі хочемо, щоб наша література мала якнайбільше своєрідних, індивідуальних рис, себто, щоб була національна. Дехто розуміє домагання її національности так, що твір повинен передовсім висловлювати та поширювати ідеї боротьби за національну незалежність та за державність нації. Коли найдуться такі письменники, що зуміють поєднати таке високе та важке домагання з прикметами мистецького твору — ми будемо горді, бо вони зроблять подвійне діло.

А проте боротися за ідеї в літературі, це те саме, що боротися за поширення її досвіду, вражливости, інтеліґенції, сюжетів. Коли провідна ідея твору не родить у автора цілої низки інших ідей, однозначних із проблємами, тоді вона не зможе зродити і в нас того ферменту, що потрібний серцю та мозкові, з якого повстає нова синтеза. З деякого становища занепад творчого таланту можна завсіди вважати за наслідок такого процесу, коли письменник хоче необмежені перехрестя уяви заступити самим інтелєктом: суворими лініями засновків і висновків. Мистець не має змоги доказувати й переконувати: зображені ним приклади це індивідуальні пригоди одиниць, байдуже: вийняткові чи пересічні — завсіди тільки випадкові, залежні від різних причин, що тратять увесь свій глузд, коли хочемо надати їм силу загального закону, правила, явища, норми або

вказівки. Твір має змогу впливати на нас аналоґіями, що їх не може збагнути ніякий ґеній творця, впливає на нас асоціяціями, звязаними з нашими індивідуальними переживаннями, асоціяціями недоступними нікому іншому крім нас, саме у такій формі. Наші письменники занадто наївно нанизують свої спостереження на мотузок, що йде від тези до наміченого заздалегідь доказу. Замість відтворювати те, що бачать і переживають, — рішають, *що* вони повинні бачити і *що* вільно їм переживати. У нашій літературі переважають автодидакти та дидактики.

Нашій літературі завжди бракувало ідей тому, що *всі* мали „ідеї". Наші письменники заступали загальними думками та гаслами особисті переживання, неспроможні змалювати боротьбу за поодинокі моменти свого світогляду. В европейських творах можемо віднайти таких кілька загальних рис, що відокремлюють письменницьку творчість від інших родів писаного слова та від практичної діяльности.

Перша з тих рис: розуміння письменницької творчости, як свобідного вислову свого „я", без огляду на те, чи воно покривається з загально поширеними ідеями, течіями та змаганнями. Европейський письменник не гадає вести маси до ханананьскої землі; це завдання він залишає іншим апостолам.

Друга риса: читач для европейського письменника — людина того самого духового рівня. Як можна говорити перед рівними собі про високі обовяз-

ки патріотизму, саможертву, любов до покривджених, любов до людства та Бога — немов би про нововідкриті правди перед неофітами? Письменник може тільки сповідатися з почувань, які народжуються від думок про такі високі ідеї, почувань, які хвилюють нас кожний раз наново, коли пробуємо їх зясувати загальними думками.

Третя риса: коли берете французьку, анґлійську чи німецьку книжку, знаєте від її перших сторінок — часто вже з самого прізвища автора — до якого кола читачів він звертається, який ступінь освіти та духової зрілости є першим щаблем доступу до даного твору. У творі европейського письменника, навіть друго- та третьорядного, находите те найцікавіше, що він бачив, передумав і пережив, виведене так, немов би мав перед собою друга, з яким не мав досі нагоди поділитися вражіннями підчас своєї далекої мандрівки або несподіваної траґедії.

Те, що ми домагаємося від літературних творів ідей, що світили б як маяки, — природне явище. Таксамо можемо домагатися таких ідей від фільософічних і наукових творів. Сучасний фільософ і вчений мав би не менші труднощі, коли мусів би відповісти на питання: в якому напрямку повинен іти нарід і людство, які ідеали можуть запевнити розвиток новій, сильній людині.

Нема у творчости простих і гладких стежок, що ведуть до загальних ідей, — придатних для всіх. Ця творчість — боротьба з пралісом життя, де треба прокладати собі дорогу серед безлічі перехресних

ліян. Нема одної, одноцілої та суцільної літератури, наче економічна система, яка дозволяє громадянам одного народу і різним державам вимінювати між собою цінності замкнені у монетах. Література — різні індивідуальні досвіди непересічних одиниць, здебільша збунтованих проти суспільних схем, що хотять звести одиницю до поняття маси й масу піддати машині. Представники европейської літератури бунтуються проти стандаризації, нормалізації, соціялізації чи націоналізації літературної творчости в обороні духового розвитку одиниці. Коли вільно говорити про ідеали західньо-европейської культури, якої найкращим виразником стає її мистецтво, то цей ідеал звязаний із змаганням, щоб якнайбільша кількість людей могла якнайповніше проявити своє „я" — найти вислів для найбільше особистих своїх спонук, бажань, мрій і незамінних потреб.

Ідея свободи була й буде одною з найбільше животворних ідей літератури. Кроче вважає її за наймогутнішу ідею історії.

А проте і вона, коли стає творчою спонукою це тільки нитка Аріядни в лябіринті життя. Над твором кожний із нас мусить сам розплутувати. Письменник сам надто часто бачить, що заплутав її в ґордійський вузол, а не може наслідувати Александра Великого, — клаптика життя мечем не розрубаєш. Перо — не меч, і слово — не діло.

ПРИМІТКИ

ст. 37. Критика має часто жаль до критиків...

Анґлійський критик М. Робертс у спробі зясувати: що таке поезія виходить від погляду, що „Читати і писати вірші це експериментальні функції, а систематична критика їх раціоналізує. У критиці як науці нема безоглядної та остаточної правди, і ані поет ані читач не потребують звертатися до якоїнебудь теорії, навіть власної, щоб вона вязала їх дію. На іншому місці пише: „Коли Кітс каже: „Те, що Уява схоплює як Красу мусить бути Правдою", то має на ду[illegible] дві різні речі. Поперше — всякий твір, який розбуджує гармонійний настрій (відношення до світу) або задовільну чергу вражінь має таку саму вагу як наукова теорія або танцюг думок, подруге — найвартісніші оцінки — ті, що задовольняють нас уодночас інтелєктуально та емоціонально". У цій книжці маємо спробу поєднати індивідуальний релятивізм з обєктивним критерієм. Michael Roberts: „Cirtique of Poetry".

Цікаво прирівняти з цими поглядами думки великого знавця лірики в польській літературі О. Ортвіна. Він каже:

Poemat liryczny, wykwit wzruszeń najosobistszych i najskrajniej subjektywnych, jest przetworem ulotnej, pierzchliwej, mijającej chwili. Zarazem jednak, jako dzieło sztuki, dochodzi do pełni znaczenia i wartości artystycznej wtedy dopiero, gdy umie zapomocą środków i metod artystycznych wznieść się ponad tę znikomość doraźnej chwili i ponad zmienną, nietrwałą doczesność jednostki, gdy z potocznych, przygodnych i przypadkowych pierwiastków czysto indywidualnego przeżycia wysnuwa ich wiekuisty, ogólnoludzki wątek, gdy w wiecznotrwałym materjale języka uzewnętrznia je, przygważdża raz na zawsze i upowszechnia, czyniąc je dla wszystkich uchwytnemi i zrozumiałemi.

Stąd właściwością charakterystyczną liryki jest jej chwiejna równowaga, wahadłująca bezustannie między surowym, nieobrobionym subjektywizmem osobistego przeżycia a absolutną, od poszczególnej jednostki całkowicie oderwaną objektywizacją jej stanów duchowych.

...Tem się bowiem właśnie dzięki swej formie różnią wypowiedzi liryczne od zwykłych zwierzeń, wyznań czy spowiedzi. że treść ich odrywa się całkowicie od osoby autora i nabiera znaczenia samoistnego i niezależnego od wszelkich z nim związków. Utwór liryczny przeto, jak każde dzieło sztuki, ma swą odrębną żywotność i swą własną całkowitą rację bytu sam w sobie i poza sobą nie trzeba mu żadnych punktów oparcia w osobie autora. Znaczenie zaś jego, estetyczna wartość i piękno nie zależą bynajmniej od tego, czy i o ile nadaje się on skądinąd na dokument psychologiczny czy biograficzny. Ostap Ortwin „Próby przekrojów".

ст. 59. М. Зеров присвятив дві глибоко продумані студії...

У своїй книжці „Від Куліша до Винниченка", див. „Бібліографія".

До розділу „Напрямки та напрямні" можна було використати чимало праць у різних мовах, але не найшли ми ніодної, що давала б огляд усіх літературних напрямків. Після великої студії Брандеса: „Головні течії XIX. віку", ніхто не дав такої самої для нового століття. Не знаємо теж синтетичної спроби, що зясовувала б головні літературні напрямки з фільософічного становища — на підставі аналізи понять, якими вони користуються.

ст. 104. Книжок на тему романтизму появилося з приводу його недавніх сотих роковин сила-силенна. У даній хвилині маємо перед очима такі: Emile Deschanel „Romantisme des Classiques", Pierre Moreau „Classicisme des Romantiques", René Bray „La formation de la Doctrine classique en France", Louis Reynaud „La crise de notre littérature".

Книжка Рено дає не тільки аналізу літератури минулих епох, але звязує питання давніх напрямків із сучасними течіями.

ст. 106. Один англійський критик... — а саме: Olwen Ward Campbell у студії: „Shelley and the Unromantics".

ст. 226. І з кожним днем літературні критики...

Овсяніко-Куліковський зазначує у Чехова його сучасність кажучи, що в нього „сама действительность, переработанная художественным опытом, выдает тайну тоски человѣческой, где из серых красок, из тусклых тонов захудалой жизни слагается потрясающая — смело скажу — м у з ы к а л ь н а я картина душевных томлений и „безкрылых желаний", которыя так характерны для современнаго

человечества и так нужны и целебны для всех нас, больных детей выздоровливающаго века". Д. Н. Овсянико-Куликовский „Собрание сочинений", т. VI.

ст. 293. Як це ствердив один із його найпроникливіших критиків...

Ф. де Санктіс у студії „Шопенгауер і Леопарді", Francesco de Sanctis „Saggi critici", том V.

ст. 314. Фільософія не суперечить у нього дії...

„Мабуть найвеселішим завданням, яке ставила собі літературна критика, і безсумніву найнеобхіднішою частиною драматичної критики було розсліджувати кожну пєсу, в театрі чи підчас лектури, питаючись: „Де саме відбувається перипетія?" і після цього переходити до студії цілої будови пєси".

Gilbert Norwood: „Euripides and Bernard Shaw".

ст. 340. Чотири великі „Б" новітньої російської поезії: Бальмонт, Брюсов, Блок і Белий.

ст. 327. ...слова із славного вірша Люї Буе:

Tu n'as jamais été dans tes jours les plus rares
Qu'un banal instrument sous mon archet vainqueur
Et comme un air qui sonne au bois creux des guitares,
J'ai fait chanter mon rêve au vide de ton coeur.
Louis Bouilhet „A une femme".

Ти — тільки скрипка та, що я мельодій чари
Смичком звитяжницьким пробуджую у ній.
Як ніжний спів дзвенить в порожняві ґітари,
Співа мов душа в твоїй душі пустій.
(Перекл. М. Рильського).

ст. 393. Кожний письменник мусить сам відповісти собі на питання...

„Folgendes sind allgemeingültige Grundgesetze der schriftstellerischen Mitteilung: 1) man muss etwas haben, was mitgeteilt werden soll, 2) man muss jemanden haben, dem man's mitteilen darf, 3) man muss es wirklich mitteilen, mit ihm teilen können, nicht bloss sich äussern, allein, sonst wäre es treffender, zu schweigen". Friedrich Schlegel „Fragmenten und Ideen".

Нова доба — нова література.

У книжці, якою завершив свою довголітню працю найбільший сучасний фільософ Бергсон, находимо незвичайно глибоку аналізу моралі у звязку з чисто інтелектуальними, наскрізь метафізичними вимогами, і соціяльними

умовами. Берґсон показує, що в якомунебудь напрямку йдемо вперед — для оборони природних прав суспільної громади, чи для втишення надприродного голосу свого „я" як одиниці, надибуємо на свому шляху небезпеку попасти під кола механізму. Сучасний вік, що так високо поставив машину, не знає, яким близьким є її культ до проблєм, що належать до зовсім протилежного світу — духового. З менту, коли машина зможе заступити людині необхідну працю, вона розбурхує в ньому духа містицизму; інтелєкт, що виснажується досі у зусиллях забезпечити людству якнайбільші матеріяльні вигоди, буде вільний від дотеперішнього проклону. Людина тим різна від тваринного світу, що вміє творити машини і казки. Як далеко розвине вона дві основні сили своєї творчости — розум та уяву — невідомо. Відомі тільки непереможні труднощі, коли одна з тих сил хоче заступити другу. Не можемо уявити собі, як виглядатиме їх співпраця, коли розум визволиться від нахилу механізувати життєві явища, а уява дасть змогу людині передбачувати напрям змінливої, звертистої життєвої ріки.

Henri Bergson: „Les deux sources de la morale et de la religion".

Суспільну сторінку тої самої проблєми розглядає один із найориґінальніших сучасних критиків Ортеґа І Ґассет (професор метафізики у мадридському університеті) у своїй книжці: „Бунт мас" (La rebellion de las masas). Провідна думка цієї книжки така:

Пересічний европеєць не розуміє, що новий світ, де він живе, повстав завдяки ґаслам ліберальної демократії, що проголосила однакові права для всіх, без огляду на їх вроджені чи індивідуальні прикмети та завдяки праці вчених, що забезпечили нечуваний розвиток сучасній техніці. Европейська культура опинилась у парадоксальній ситуації від хвилини, коли представники маси проголосили себе панами життя, не признаючи ніяких інших авторитетів, крім бажання якнайвигідніше жити, і коли ідей, які вони мають, вузьких поглядів мало освічених фанатиків із твердими ліктями — мало, щоб зорієнтуватись у складнім механізмі сучасних держав. Сучасна „масова людина" байдужа до дійсних прояв культури. У своїй самопевности вона перемазує зневажливим жестом здобутки минулих віків, пересвідчена що від неї починається світ. Фашизм і більшовизм, захоплення машиною, спортом, крикливими масовими покликами — характеристичні прояви цього примітивного варварства. Навіть учені, що в минулих століттях були індивідуальними творцями із широким світоглядом підпали тепер під страшний вплив спеціялізації. Великі вчені сучасно-

сти не охоплюють загального образу життя; коли вони вряди-годи забирають голос про питання, що виходять поза вузьку царину їх дослідів, виявляють свою повну неспромогу зорієнтуватись у всій ширині проблем, що є у тісних взаєминах з іншими ділянками знання та життя. Гассет дає характеристику психольогії маси, державних керманичів. великоміських центрів, пересічного европейського та американського інтеліґента, державного орґанізму, засобів сучасної насили і можливостей, що простягається перед сучасною культурою. Ідеї Ортеґи І Ґассет в основних своїх тезах згідні з ідеями великих сучасних оборонців свободи одиниці та суспільного ладу, збудованого на пошані людської індивідуальности, та ворогів усякого насильства: Кроче, Ферера, Лє Бона, Расселя, Менкена. Усі вони не вірять у занепад европейської культури, але не виключають повної її катастрофи, якщо в ній не появляться вийняткові одиниці, що перетворять психіку сучасної спантеличеної людини. Сучасна людина, наче розпещена багата дитина, що простягає руки до всіх цяцьок, усіма невдоволена і у своїх примхах нікому непокірлива, слухняна тільки тоді, коли побачить батіг. А за цей батіг надто часто хапають педаґоґи — садисти.

ст. 376. В европейській критиці від війни...

Найбільше на цю тему находимо книжок та статтей у Франції. Відома книжка Массіса „Оборона Заходу" дала притоку до широкої дискусії; після неї появилася неодна студія на тему занепаду чи пак обнови европейської культури. Теж незалежно від нього анальоґічних проблем у різних формах торкаються Alain, Jules de Gaultier, Ernest Seillière, Pierre Lasserre, Julien Benda, Jacques Maritain, René Guillouin та ін.

Аналізу сучасного містицизму, що виріс на ґрунті суспільних змагань можна знайти у книжці Ernest Seillière „Le péril mystique dans l'inspiration des démocraties contemporaines".

П. Ґольтіе, що дає гостру, песимістичну аналізу післявоєнного катаклізму, висловлює думку, що „може молодь вирятує своєю простотою цивілізацію, яка без неї розкладається". (Jules Gaultier „Les moeurs du temps").

Молодий французький критик М. Арлян пробував дати відповідь на питання: „Яку підтримку та який напрямок (у літературі) могла найти наша (французька) молодь, що виросла в Европі розгубленій серед крови та ненависти, посеред людей божевільних чи задубілих від жаху" .Він аналізує „nouveau mal du siècle" у двох коротких відступах — у 1924. і 1930 р. Marcel Arland „Essais critiques"

ст. 386. Так само як їх, не можна вважати...

Про відношення письменника до свого середовища і своєї доби написав Сюарез один із тих своїх нарисів, що найбезоглядніше зясовує непримиренну незалежність поета, закоханого у своїй свободі, а проте й оборонця ладу. „Ознакою великої душі є те, що вона завсіди бунтується проти того, що не є ладом. Доба (в якій живе така душа), це завсіди — безладдя. Чи вона слухає мене? Її повсякчас заливають тимчасові інтереси та мода". André Suarès „Sur la vie" II-ий т. розділ „Le poète et le siècle".

ст. 390. Бергсон. Айнштайн, Джінс, Еддінгтон, чи Фройд...

Як може виглядати найближче майбутнє, багате на нові здобутки науки, засновки якої маємо вже тепер — на це пробує відповісти Джуліен Гакслі (внук славного англійського вченого Томаса Гакслі) у свіжій своїй книжці „Що я смію думати", перекладеній на різні мови. Він вірить у ясне світло розуму людської раси, але вказує на те, що поступ є тільки неминучою конечністю йти вперед, а не шляхом автоматичного розвитку. Біольогічні відкриття можуть довести людину до чудесних вислідів, що можуть перетворити умови її існування, але великі, приємні успіхи в одному напрямку часто доводять до великих, прикрих невдач у другій царині. Людина мусить сама великими зусиллями волі утримувати рівновагу між різними силами природи, яка не знає „природної гармонії".

ст. 390. Знаємо такі твори...

Поль Гольтіе пояснює, чому „всі плоди уяви письменника родяться мертві, коли емоціональність автора не така сильна, щоб могла їх оживити. „Всі інші прикмети письменника: — „esprit", ідея, обсервація, малярське відчуття, проникліва аналіза, моральні елементи та технічні засоби — виводяться від неї, стають її „функцією". („La leçon des moeurs contemporaines").

ст. 398. Кроче вважає...

Бенедетто Кроче змальовує у своїй „Історії Европи XIX. віку" боротьбу за ідею свободи, кажучи, що „за ніяку іншу, люди, — як це стверджують історичні факти, — не зважувались на такі жорстокі війни, не доходили до таких перемог, не проливали більше крови у гордому почуванні своєї сили, з таким завзяттям воювали, так радо і так весело йшли на жертви, як саме для неї".

У такому самому дусі написана свіжа історія XIX. віку Б. Расселя.

ЖИТТЄПИСИ І ТВОРИ

Подаємо спис творів поодиноких письменників здебільша за появою книжок. Цей принцип загально засвоєний у бібліографії може дати привід до неодного непорозуміння, коли ми при аналізі творчости письменника думали б, що письменник писав свої твори у такій черзі, як вони появлялися друком. Часто трапляється напр., що песа, яка йде роками на сцені — щойно згодом виходить окремою книжкою, або оповідання друковані по журналах збирає письменник пізніше у збірку. Автори нераз у своїх збірках передруковують іще раз поезії та новелі, даючи книжці новий заголовок.

Не для всіх письменників біо- та бібліографічні дані мають однакове значіння. Коли письменник працює водночас у кількох різних жанрах і ці жанри часто зміняє (як напр. Франко), тоді нелегко простежити розвиток його таланту на поодиноких творах у їх черзі. Для таких письменників, як Коцюбинський, що не покидають свого жанру і невпинно його досконалять, інколи дуже важно означити точно час появи творів.

Васильченко Степан, правдиве прізвище Панасенко, нар. 1878 р. в м. Ічні, прилуцького повіту на Полтавщині в убогій родині козака. Із сільської школи перейшов до вчительського Інституту у Глухові. Служив народнім учителем по різних кутках України, поки 1905 р. не попав у вязницю за революційну діяльність. Через це втратив посаду й опинився у великій біді. Видавець „Ради" Є. Чикаленко звернув увагу на його оповідання прислані до „Ради" і перетягнув

його до Києва. У „Раді" працює до опанування України большевиками, опісля вертається до вчительської праці. Помер у Києві 11. VIII., 1932 р.

„Ескізи", 1911. „На перші гулі", пєса 1911. „Зіля Королевич", „Недоросток", 1913. „Оповідання", 1915. „Куди вітер віє", 1919. „Кармелюк", 1924.

59 оповідань Васильченка ввійшло у Повну збірку творів (5 томів, Державне В-во України 1924—1930); крім цього вміщені там „Осетинські казки" та мініятюри „Крилаті слова"; в окремому (3-ому) томі драматичні твори.

Вороний Микола, нар. 24. листопада (7. грудня) 1871 р. на Катеринославщині; батьки міщани. Початкова та реальна школа в Харкові та Ростові. У 1893. стає одним із основників української громади в Ростові і починає брати участь у потайних українських революційних гуртках. У 1895 їде до Відня та Львова, де записується на університет; тут до 1897 р., знайомиться із Франком і українськими соціялістами, редаґує „Зорю", стає режисером театру „Рускої Бесіди". Звідти їде до Москви до трупи Кропивницького, з Москви до трупи Саксаганського й Садовського, та до інших мандрівних, українських і російських театрів, що обїздили Україну та Крим. Від 1901 р. працює в банку в Катеринограді та в часописі „Донская Речь", звідти переїжджає на короткий побут до Харкова та Одеси, у 1903 р. відвідує Київ як делеґат одеської „Старої Громади" на зїзд загальної орґанізації всіх українських „громад". Від 1904 до 1910 живе в Чернигові, працюючи в „Земському Статистичному Бюрі". У 1910 р. переїжджає на постійне до Києва. У 1917 стає директором „Національного театру". У 1918 р. виїжджає на короткий час до Ростова, вертається до Києва підчас Директорії, а в 1920 р. виїжджає з армією УНР, що відступає з Києва, до Галичини і живе до квітня 1926 р. у Львові; тоді вертається до Києва.

„Ліричні поезії", 1912. „В сяйві мрій", 1913. Всі поезії ввійшли до ювілейного видання „Поезії", Харків, вид. „Рух" 1929.

Винниченко Володимир, нар. 26. VII. 1880 р. в Єлисаветі (Херсонщина), де скінчив ґімназію. 1901 р. вписався у київський університет, у 1902 р. арештований за політично-революційну роботу і виключений з київського університету. На початку 1903 р. виїжджає нелеґально за кордон, щоб не служити у війську, куди його взяли, перебуває у Львові. Коли перевозить на Наддніпрянщину транспорт нелеґальної літератури (Рев. Укр. Партії), його арештують

на кордоні і спочатку засуджують у Києві за дезертирство у „дисциплінарний баталіон“ (тодішня київська каторга). Після 20 місяців випускають його з нагоди амнестійного закону (революція 1905 р.). Працює в ЦКУСДРП (Центр. Комітет Укр. Соціял-Демократ. Робітн. Партії) і як члена цієї партії арештують його у 1907 р. Після 8 місяців випускають його з вязниці „на поруки“ — за грошевий застав, складений українськими заможніми політичними діячами. Перед загрозою каторги втікає за кордон і перебуває спочатку в Швайцарії, потім у Парижі. Вертається вряди-годи потай на Україну для партійної пропаґанди. Війна захопила його на Україні підчас такої подорожі. Від 1914—1917 живе нелеґально, ховаючися перед поліцією. Після революції 1917 р. бере участь в орґанізації Центральної Ради, за Директорії стає її головою. Після перемоги большевиків утікає за кордон і живе головно у Берліні та Парижі. Пробує вернутись на Советську Україну, але не маючи певности, що зможе там працювати, залишається у Франції.

Оповідання (від 1903 р.). Краса й сила. — Заручини. — Контрасти. — Антрепренер. — Гаркун Задунайський. — Голота. — Біля машини. — Мнімий господин. — Дим. — Темна сила. — Хто ворог. — На пристані. — Уміркований та щирий. — Раб краси. — Малорос-европеєць. — Голод. — Честь. — Ланцюг. — Момент. — Глум. — Рабині справжнього. — Записна книжка. — Купля. — Кумедія з Костем. — Щось більше за нас. — Зіна. — Дрібниця. — Студент. — Кузь та Грицунь. — Таємна пригода. — Чудний епізод. — Тайна. — Історія Якимового будинку. — Промінь сонця. — Федько Халамидник. — Маленька рисочка. — Чекання. — Таємність. — Виривок. — Босяк. — Радість. — Терень. — Талісман. — Олаф Стефензон. — Баришенька. — Бабусин подарунок. — Сліпий. — На лоні природи. — У графському маєтку. — Боротьба. — Роботи. — Суд. — Народній дітч. — Хома Прядка. — Хвостаті. — „Намисто“, „перший разок“ (збірка).

Повісти: „Голота“, 1905. „Чесність з собою“, 1907. „Рівновага“, „По-свій“ 1913, „Божки“, 1914. „Записки кирпатого Мефістофеля“, 1917. „Хочу“, 1919. „Соняшна машина“ 1928.

Песи: „Дисгармонія“, „Щаблі життя“, „Великий Молох“, 1907. „Мементо“, „Чужі люди“, 1909. „Базар“, „Брехня“, 1910. „Співочі товариства“, „Чорна Пантера і Білий Ведмідь“, 1911. „Дочка жандарма“, „Натусь“, 1912. „Молода кров“, 1913. „Пригвождені“, 1917. „Панна Мара“, 1918. „Між двох сил“, 1919. „Гріх“ 1922. „Закон“, 1923. „Великий секрет“, 1928. „Чад“, 1929. „Пісня Ізраіля“, 1930.

Єфремов Сергій, нар. 6. X. 1876 р. в с. Пальчику, Звенигородського пов. на Київщині у родині священичій. Учився спершу в духовній школі в Умані, опісля в духовній семинарії в Києві; кинувши її в 1896 р., вписався в університет на правничий відділ, який скінчив 1901 р. Замолоду посвятився журналістичній праці; працював у „Київській Старині" та „Літ. Наук. Вістнику" і від заснування українського щоденника в Києві — „Громадська Думка", опісля „Рада" стає постійним співробітником цих органів. У 1917 р. був заступником голови Української Центральної Ради та першим Генеральним Секретарем для міжнаціональних справ. З заснуванням Української Академії Наук у Києві стає заступником її президента. У 1929 р. в процесі „Спілки визволення України" засуджений большевиками на 10 літ вязниці.

„В поисках новой красоты", 1902. „Пѣвец борьбы и контрастов" (про Франка), 1903. (По укр. „Співець боротьби і контрастів" 1913). „На мертвой точке", 1904. „Марко Вовчок", 1907. „Літературний намул", 1908. „Карпенко Карий, 1908 (доповнене видання 1924). „Гнучка чесність", 1909. „Муза гніву та зневіря" (Олесь), 1910. „Історія українського письменства", 1911 (пізніше видання у 2 томах). „Шевченко", 1914. „М. Коцюбинський", 1922. „Нечуй-Левицький", 1924. „Іван Франко", 1926. „Панас Мирний", 1928.

Карманський Петро, нар. 29. V. 1878 у Чесанові. Ґімназію скінчив у Перемишлі у 1899 р. Тоді вписався на фільос. факультет львівського університету, працюючи як канцелярист у „Дністрі". Рік пізніше виїхав до Риму як студент богословія і став питомцем у т. зв. „Коллеґіо Рутено". Наставники перед кінцем студій виключили його з колеґії за неслухняність. Докінчив богословія в Перемишлі, але не „висвятився". У 1905 р. дістає двохлітню стипендію з фонду В. Лесевича і вписується знову на фільос. факультет. Якийсь час редаґує політ. тижневик „Гайдамаки" і є членом редакц. колеґії орґану „Молодої Музи" — „Світ". У 1906 р. виїжджає на посаду приватного вчителя до одної української родини в Льоврані. У 1909 р. вчителює в ґімназії, спершу у Золочеві, потім у Львові і в Тернополі. На один рік 1913—1914 виїжджає до Канади на посаду вчителя української мови в державній учительській семинарії в Брендоні. У 1915—16 рр. редаґує часописи военних полонених у німецьких таборах, де викладає теж історію України. Від 1917 р. учителює в ґімназії сокальській та тернопільській, у 1918 р. викладає на курсах українознавства в Херсоні та Винниці. У тому самому році редаґує в Тернополі тижневик „Голос Поділля". У 1919 р. виїжджає від

уряду Української Директорії як секретар дипльоматичної місії при Ватикані і залишається в Римі до осени 1920 р. У 1922 р. виїжджає як делеґат уряду З. У. Н. Р. до Бразилії, де видає тижневик „Український Хлібороб" і веде середню школу. Від грудня 1926 р. працює серед лісів стейту Сан-Павло, як хлібороб на плянтаціях кави. Від липня 1931 р. вчителює у ґімназії „Рідної Школи" у Дрогобичі.

Поезії: „Ой, люлі смутку", 1906. „Блудні огні", 1907. „Пливем по морі тьми", 1909. „Al fresco", 1917. „За честь і волю", 1923. „Плач бразилійської пущі", 1927.

Карпенко Карий, псевдонім Івана Тобілевича, нар. 29. VIII. 1845 р. у селі Аранівці, біля Єлисавету, на Херсонщині, з дрібної т. зв. ходачкової шляхти. Два молодші його брати — відомі артисти Микола Садовський і Опанас Саксаганський. Учився у повітовій школі у м. Бобринці до 13-го р. життя; від 1860 р. писарює у казначействі, міській управі, повітовім суді у Бобринці та Єлисаветі, потім стає секретарем міської поліції в Херсоні і знов у Єлисаветі. Коло 1863 р. ставить із Кропивницьким перші українські вистави у Бобринці. Від 1868 р. Тобілевич, як свідомий українець, почуває себе ніяково на російській службі і мріє про те, як би її покинути та служити народові. Його любов до театру така велика, що занедбує службу і кількадесят верстов проходить пішки, щоб побувати на виставі. Дуже рано стає добрим актором-аматором у всяких ролях. У 70 р. перші літературні спроби-переклади російських пес та оповідання. У 1883 р. звільняють його із поліційної служби за те, що підтримував звязки з діяльними членами рев. руху і переховував нелеґальну літературу. На рік раніше померла йому дружина; Тобілевич, залишивши діти при своєму батькові на своєму маленькому хутірці, вступає на українську сцену разом із своїми братами. Міністерство карає його адміністративним засланням до Новочеркаська, де пробуває 3 роки до 9. III. 1887 р. На засланні пише перші свої песи, заробляючи на прожиток як коваль і палітурник. Два роки живе на своєму хуторі, вдруге оженившись, і працює на землі. У 1890 р. засновує із своїм братом Саксаганським українське драматичне товариство, а від 1895 р., коли зняли заборону ставити українські песи, їх трупа грає взимі щороку у Києві. У 1900/1 рр. виступають там разом Кропивницький, Заньковецька і Садовський. Від того часу життя минає йому між сценою й улюбленою працею на своїм хуторі „Надежда" біля Тостанівки, де написав більшість своїх пес. Помер 2. IX. 1907 р. у Берліні на рака печінки.

„Бурлака", 1882. „Безталанна", „Розумний і дурень", 1886. „Наймичка", 1887. „Що було, то мохом поросло" (Підпанки), 1890. „Сто тисяч", „Мартин Боруля", 1891. „Паливода XVIII. ст.". 1893. „Лиха іскра", 1896. „Батькова казка", „Бурлака", 1897. „Чумаки", 1898. „Сава Чалий", „Понад Дніпром", 1889. „Хазяїн", 1900. „Гандзя", 1903. „Суєта", „Житейское море", 1904. „Старе гніздо" (недокінч.), 1905.

Кобилянська Ольга, нар. 27. XI. 1865. у містечку Гура-Гуморі на Буковині, в урядничій родині. Через матеріяльні обставини скінчила тільки чотири кляси народньої школи. Вже у восьмому році життя покинула своє родинне містечко й переселилася до Сучави, де жила до 23 року свого життя. Пізніш переїхала до Кімполюнґу; якийсь час жила у с. Димках (Серетського повіту), а від 1891. в Чернівцях, де поховала своїх батьків, брата й сестру. У Чернівцях живе й досі, самітня.

„Царівна" пов., 1896. „Некультурна", 1897. „Людина" опов., „Покора" 1899. „Земля" пов., 1902. „До світа" нов„ „Ніоба" пов., 1905. „В неділю рано зілля копала" пов., 1909. „Через кладку" пов., 1913. „За ситуаціями" пов., 1914. „Апостол черні" пов., 1926—1936.

Коцюбинський Михайло, нар. 18. IX. 1864 р. у Винниці на Поділлі в родині урядовця. Учився від 1877 р., спершу у Барській початковій школі на Могилівщині, потім у духовній школі в Шаргороді; здає іспит з 4-ох кляс середньої школи, діставши титул „народнього вчителя". У 1881 р. вступає у Камянці Подільському до духовної семинарії, з якої прогнали його за „неблагонадежность" і тут працює в таємних революційних гуртках. Після того жив у м. Станиславчику, де батько його був волосним писарем. Після смерти батька переноситься до Винниці, де утримується з приватних лекцій. У 1890 р. їде до Галичини. У 1892 р. вступає на службу до урядової „Фільоксерної Комісії" для боротьби з фільоксерою: з нею виїжджає до села Каменчі в Бесарабії, а в рр. 1895—7 на південний берег Криму. У 1897 р. через недугу покидає державну службу і працює два роки як редактор газети „Волынь" у Житомирі, наприкінці 1897 р. переноситься до Чернигова на земську службу, як статистик. Через недугу серця кидає її в половині 1911 р. і живе з літературного заробітку виїжджаючи кілька разів за кордон — у 1909, 1910, 1911 рр. на Капрі, у 1912 р. на Гуцульщину. Помер у Чернигові 25. IV. 1913 р.

„Пятизолотник", „На віру", 1892. „Ціповяз", 1893. „Хо". 1894. „Для загального добра", „Пе-коптьор", 1896. „Посол від чорного царя", 1897. „В путах шайтана", 1899.

„По-людському", 1900. „На камені", „Дорогою ціною", „Помстився", 1902. „Лялечка", „Поєдинок", „На камені", 1903. „Фата морґана", „Цвіт яблуні", 1904. „Під мінаретами", „У грішний світ", „З глибини", 1905. „Сміх", „Він іде!", 1906. „Невідомий", „В дорозі", 1907. „Persona grata", „Як ми їздили до Криниці", 1908. „Інтермеццо", „Дебют", 1905. „Фата морґана" ч. II., 1910. „Що записано в книгу життя", „Сон", 1911. „Лист", „Тіні забутих предків", „Подарунок на імени-ни", „Коні не винні", „Хвала життю!", 1912. „На острові", 1913.

Всі ці оповідання ще з деякими дитячими вміщені у 5-томовому виданні „Криниці", Київ 1918, а все, що написав Коцюбинський крім новель, разом із недокінченими творами та матеріялами ввійшло до 5-томового видання під редакцією С. Єфремова „Твори Коцюбинського" Держ. В-во України, 1922—25.

Кримський Агатанґел, нар. 15. І. 1871. у Володимирі Волинському, як син гімназ. учителя, що походив із бахчисарайського татарського роду. Середню освіту придбав у прогімназії в Острозі, далі в II-ій київській гімназ. та колегії Павла Галаґана, де на нього великий вплив мав П. Житецький; — вищу в Лазаревському Інституті Східніх Мов у Москві та на іст. фільол. відділі моск. університету. У 1896 р., скінчивши університет, залишений при університеті як кандидат на професора; у 1900 р. обраний приват-доцентом арабської фільольоґії та історії Сходу. Від того часу викладав в університеті 18 літ, пройшовши всі наукові ступні до звичайного професора. У 1918 р. переходить до Київського Державного Українського Університету на катедру східньої історії; коли ж заснували Українську Академію Наук у Києві, стає її членом, одним з її головних орґанізаторів і неодмінним секретарем. Після процесу „Спілки визволення України" усунений із секретарства та відповідальних становищ.

„В народ", 1892. „Повістки й ескізи з українського життя", 1895. „Пальмове гилля" ч. I., 1901, ч. II., 1908, ч. III., 1922. „Андрій Лаговський", 1905. „Бейрутські оповідання", 1906.

Лепкий Богдан, нар. 9. XI. 1872 р. у Крегульці, чортківського пов., у священичій родині, батько — Данило, що писав поезії під псевдонімом Марко Мурава. До гімназії ходив у Бережанах, де 1891 р. здав матуру. Після короткого побуту у Відні, куди їздив учитися малювати, скінчив фільософію у Львові 1895 р. і став гімназ. учителем у Бережанах, а від 1899 р. учителював у Кракові. У Кракові під-

тримував близькі взаємини з польськими письменниками та мистцями у добі, коли творилася „Молода Польща". Коли вибухла війна у 1914 р., виїжджає до Відня, де працює у гімназії, у „Союзі визволення України" і в „Культурній Раді". У 1915 р. військова влада призначила його до просвітньої праці в таборі для полонених у Фрайштаті, у 1916. переїхав до табору у Вецлярі; влітку 1917 р. відвідав Галичину; з Вецляру, де пробув до весни 1920 р., переїхав на кілька місяців до Шпандав, біля Берліна, а від 1921 р. на постійне до Берліна, мешкаючи здебільша в його околиці (Ванзе). В р. 1925. вернувся до Кракова, де став доцентом, згодом професором університету, викладаючи українську літературу.

Поезії. „Стрічки", 1901 .„Листки падуть", „Осінь". 1902. „На чужині", 1904. „З глибин душі", „Над рікою", 1905. „Поезіе, розрадо одинока", 1908. „Знад моря", 1913. „Слота", 1926.

Оповідання: „З села", 1898. „З життя", 1899. „Оповідання", 1901. „Щаслива година", 1901. „Нова збірка", 1903. „В горах", 1904. „Кара", „По дорозі життя", 1905. „Кидаю слова" (нариси), 1911. „От так собі", 1926. „Сотниківна", 1927. „Зірка", 1929. „Під ялинку" (нариси й поезії), 1930. „Орли" іст. оп., 1934. „Каяла" іст. опов., 1935.

Повісти: „Під тихий вечір", „Мазепа" (трильогія). 1926—29. „Веселка над пустарем", „Вадим", 1930.

Поезії й оповідання ввійшли до двох томів „Писань", видання Української Накладні, Київ—Ляйпціґ.

Маковей Йосип, нар. 23. VIII. 1867 р. в Яворові. У 1887. кінчить українську гімназію у Львові, у 1889 р. йде до війська, де здає офіцирський іспит, у 1891 р. на рік вступає до редакції „Діла", потім до „Народньої Часописі". У 1893 р. скінчив університет. Від 1895—1897 редагує у Чернівцях „Буковину", у 1898—1899 рр. стає співредактором „Літ.-Наук. Вістника". У 1899 р. приймає посаду в учительській семинарії в Чернівцях, де залишається 11 років. У 1913 р. стає директором учительської семинарії в Заліщиках. Підчас світової війни працює при різних канцеляріях австр. генерального штабу недалеко фронту, у Чернівцях і на Мадярщині як перекладач і цензор листів. Умирає на удар серця в Заліщиках 21. VIII. 1925 р.

„Оферма" нов., 1895. „Поезії", 1895. „Залісся" повість, „Подорож до Киева", поема, 1897. „Наші знакомі", опов. 1901. „Оповідання", 1904. „Ярошенко" пов., 1905. „Пустельник з Путни" опов., 1909. „Ревун" поема, 1910. „Нові часи" опов.,

1917. „Кроваве поле" нариси, 1921. „Прижмуреним оком" опов., 1923.

Мартович Лесь, над. 12. II. 1871 у Торговиці (Городенський пов.). У 1882 р. йде до ґімназії в Коломиї, у 1892. переходить до VII. кл. до Дрогобича, підчас виборів до парляменту покидає школу, бо їде на села аґітувати; у 1892. здає матуру і вписується на правничий факультет у Львові. Його університетські студії тягнуться кільканацять років. Як помічник адвоката працює у Снятині, Кутах, Львові, Городку, на парцеляції ґрунтів у Сірім (Самбірщина), — від 1911 р. переїжджає як недужий до Улицька біля Рави Руської, до свого приятеля. На весну 1914 р. здає правничий докторат. 31 січня 1916 р. мав іти на війну як колишній австрійський „ляйтнант", та 11 січня помер у селі Погарисько.

„Нечитальник" опов., 1889 і 1900. „Хитрий Панько" опов., 1903. „Стрибожий дарунок" опов., 1903. „Забобон" повість, 1917.

Мирний Панас, псевдонім Панаса Рудченка. Нар. І. V. (ст. ст.) 1849 р. у Миргороді. У 1857 р. пішов до „приходського училища" в Миргороді, потім до „повітової школи" в Гадячім, де вчився чотири роки. У 1863 р. вступає на службу до Гадяцького повітовго суду „канцелярським служителем", — з суду переходить до скарбової палати, у 1867. стає помічником книговода у миргородській скарбовій палаті, у 1871 р. книговодом у Полтаві. Тут він прожив до самої смерти 15. І. 1920 р., перейшовши всі щаблі урядової посади аж до становища директора Скарбової Палати, до титулу „действительного статского советника" — нагороджений ордерами за свою совісну та тяжку працю. Жив дуже самотньо, не мав багатьох знайомих і не хотів змінняти місця свого осідку, хоч його брат пропонував йому ще у 1881 р. кращу посаду в Києві. Перші свої твори написав спільно із своїм братом Іваном, що придбав собі псевдонім Білика; до кінця 88-их рр. Панас М. ділився з ним з усіма своїми літературними плянами. Іван Рудченко — талановитий письменник та етноґраф, покидає літературну працю для бюрократичної карієри.

„Лихий попутав" опов., 1872. „Пяниця" опов., 1874. „Лихі люди" повість, 1877. „Хіба ревуть воли, як ясла повні" пов. (до спілки з І. Біликом), 1880. „Повія" пов. у 3-х част., 1883, 1884, 1919. „Як ведеться — так і живеться" опов., 1884. „Передумав", комедія, 1886. „Лови", опов., 1887. „Казка про Правду та Кривду", 1889. „Лимерівна" драма, 1892. „Моро-

зенко" опов., 1898. „Лихий попутав" опов., 1899. „Серед степів" збірка опов., 1903. „Спокуса" містерія на 4 дії, 1908. „Дурниця" опов., 1909. „За водою" опов., 1918. У III-ій книжці творів (1907) є ще п'єса „Згуба".

Олесь, правдиве прізвище Олександер Кандиба, нар. 1878 р. на Харківщині. Був ветеринарним лікарем у Києві до кінця 1918 р. Тоді після перемоги большевиків, виїхав як член дипльоматичної місії У. Н. Р. до Будапешту. Жив кілька років у Відні, пізніше у Празі, де живе й досі.

„З журбою радість обнялась", 1906. „Поезії" книжка II., 1909. „Що-року", 1911. „Поезії" книжка III., 1912. „Поезії" IV—V., 1917—18. „Чужиною" (поезії кн. VII.), 1919. „На зелених горах", 1919. „Перезва", 1921 (під псевд. Валентін) „Поезії" кн. X. „Кому повім печаль мою", 1931.

Драм етюди: „По дорозі в казку", 1910. „Трагедія серця", „Над Дніпром", 1911. „Тихого вечора", 1912. „Танець життя", 1913. „При світлі ватри", 1913. — „Хвеськo Андибер", драма, 1917. Льонфелло: „Пісня про Гаявату" перекл., 1912.

Самійленко Володимир, нар. 22. I. 1864 р. у Сорочинцях, миргородського повіту. Ходив до гімназії в Полтаві, у 1884 р. вписався до київського університету, де головно студіював чужі мови: латинську, грецьку, французьку та італійську. Університету не скінчив, а пішов на службу як телеґрафіст. По двох роках побуту в Києві, виїхав до Чернигова на становище редактора „Земского Сборника". Там у земстві пробув кільканацять літ. У 1900 р. переїхав до Катеринодару, де працював в Обласному Управлінні, — два роки пізніше секретарем Повітової Земської Управи у Миргороді на такому самому становищі і по двох роках вертається до Земської Управи до Чернигова, де перебуває до першої революції 1905 р. Від того часу живе в Києві — якийсь час як співробітник „Ради". Від 1907 р. виконує обовязки „нотаря" в Добрянці, на Чернигівщині до 1917 р. За часів Центральної Ради служить у Ґенеральному Секретаріяті Народньої Освіти, а в 1918—19 за Гетьманства в міністерстві фінансів. У 1919 р. з іншими урядовцями міністерства освіти У. Н. Р.виїжджає за кордон. У Галичині живе до червня 1924 р., після чого вертається до Києва. Помер у Боярці б. Києва 12. IX. 1925 р.

„Маруся Чураївна" драма, 1886. „Геростpат" драм. монольог, 1889. „З поезій", 1890. „Україні" поезії, 1906. „Шіснадцять поезій", 1908. — Переклади: Гомерова „Іліяда"

І. пісня, Данте „Пекло“ І—X. пісня, Бласко Ібанес „Хатина“, Моліер „Шлюб із примусу“, Моліер „Тартюф“, Бомарше „Одруження Фіґаро“, К. Мендес „Поезії“.

Старицький Михайло, народився 2. XII. (ст. ст.) 1840 р. в с. Кліщинцях Золотоноського повіту на Полтавщині в багатій поміщицькій родині. Вчасно втративши своїх батьків, виховувався у своїх родичів — Лисенків, батьків відомого композитора Миколи. Оженившися згодом з його сестрою, Старицький іще більше зійшовся з Лисенками. Скінчивши ґімназію в Полтаві, вчився на університеті в Харкові на фізично-математичному відділі, опісля в Києві на відділі правничім. В р. 1871 осідає в Києві й займається літературною та театральною діяльністю, ставши на чолі аматорського гуртка, що час від часу виставляв укр. пєси. В 1882 р. приїздить до Києва трупа Кропивницького. Старицький захопившися грою, близько сходиться з Кропивницьким та в 1883 р. стає разом із ним на чолі трупи (Кропивницький режисер, він — антрепренер). Розійшовшися незабаром із Кропивницьким, орґанізує власну трупу, з якою грає в рр. 1885—1887. На ці театральні підприємства витрачає майже ввесь свій маєток. Та й по розпаді трупи не кидає Ст. театру й пізніше нераз виступає режисером по різних українських мандрівних трупах. Помер 14. (27) IV. 1904 р. у Києві, де до смерти перебував, займаючися літературною діяльністю, головно драматичною.

„Байки Крилова“. „Різдвяна ніч“, оперета, 1874. „Сербські народні думи і пісні“, 1876. „Чорноморці“, оперета, 1878. „Як ковбаса та чарка“, 1881. „З давнього зшитку“ І—II, 1881—3. „Не судилось“, драма 1883. „Сорочинський ярмарок“, „За двома зайцями“, „Ой, не ходи Грицю“, „По модному“, „Зимовий вечір“, 1890. „В темряві“, 1893. „Облога Буші“, іст. пов. 1894, „Крути та не перекручуй“, „Циганка Аза“, „Ніч під Івана Купала“, 1894. „Богдан Хмельницький“, 1897. „Маруся Богуславка“, 1899. „Поезії“ (1861—1904), 1908. „Юрко Довбиш“, „Тарас Бульба“, 1910. Повісти: „Перед бурею“ та „Кармалюк“, написані по російськи, щойно пізніше вийшли в різних укр. перекладах. У рукописах кілька оригінальних українських повістей. Більшість пєс увійшла до видання „Драматичні твори“ І—III. 1907—10.

Стефаник Василь, нар. 14. V. 1871 р. у Русові, снятинського повіту, у багатій селянській родині. Освіту побирав у сільській народній школі в Русові, у міській школі у Снятині, у ґімназії в Коломиї та Дрогобичі. У 1892 р. вписався на краківський університет — на медицину. У 1900 р. покинув Краків і вернувся до Русова. У 1903 р.

був на відкритті памятника Котляревського в Полтаві. Від 1904 р. до 1909 р. жив у Стецеві (снятинський повіт) у свого тестя. У 1908 р. вибраний послом до австрійського парляменту; у 1918 р. головою Національної Ради — тоді їде як делеґат Н. Р. на свято соборности до Киева. Від 1909 р. живе постійно у Русові.

„Синя книжечка", 1899. „Камінний хрест", 1900. (тут поміщено 7 тих самих оповідань, що в попередній і нові два „Діти" та „Лан"). „Дорога", 1902. (крім трьох давніх оповідань є тут 10 нових: „Дорога", „Давнина", „Вістуни", „Май", „Похорон", „Сон", „Басараби", „Озимина", „Злодій", „Такий панок"). „Моє слово", 1905. (має всі попередні речі, крім одної нової „Суд"), „Земля", 1926. Усі оповідання з цих 4-ох збірок увійшли до ювілейного видання „Твори", 1933 р., де додано нові „Давня мельодія", „Дурні баби", „Червоний вексель", „У нас все свято". Зате не ввійшли до цього збірника останні оповідання видруковані в совєтських журналах: „Межа", „Вовчиця", „Браття", „Слава-Йсу", „Серце", „Людина", одне друковане у журналі „Рідна Школа" — „Шкільник" та одне з першої збірки „Портрет". Усіх Стефаникових оповідань є 62.

Українка Леся, правдиве прізвище Лариса Косач, нар. 26. II. 1871 р. у м. Звягелі на Волині у родині небагатого поміщика; мати — Ольга Косач, відома українська діячка та письменниця „Олена Пчілка"; дядько — М. Драгоманов. Через недугу вчилася дома. Від 1894 р. живе постійно в Киеві; 1895 р. відвідала в Софії Драгоманова. Належала до української соціял-демократичної ґрупи. Від 1890 р. появились у неї небезпечні ознаки туберкульози, на яку нездужає змалку. Від тоді виїжджає кілька разів на Крим, у 1897 р. переходить операцію ноги в Берліні. У 1901 р. лікується у Буркутї, дві зими; у 1902—3 проводить у Сан Ремо, потім дві зими на Кавказі, в Тифлісі, 1906 р. у Киеві. У 1907 р. виходить заміж за К. Квітку. З осени 1907. живе ввесь час на півдні — тодішні її місця побуту Балаклава, Ялта, Телав у Кахетії, Хоні в Імеретії, Кутаїс; у 1909 р. вертається до Берліна для операції, але берлінські хірурґи висилають її до Єгипту; три зими 1909—10 та 1912—13 проводить у Гелуані, недалеко від Каїра, літо 1913 у кліматичній кавказькій стації Сурамі, де і вмирає 19. липня 1913 р.

Поезії: „На крилах пісень", 1892; „Думи і мрії", 1899; „Відгуки", 1902; „Єгипетські фантазії", 1903.

Поеми: „Русалка", 1885; „Подорож до моря", „Самсон", „Роберт Брюс", 1903; „Давня казка", 1893; „Одно слово", 1903; „Віла Посестра", „Ізольда-Білорука", 1913.

Драм. поеми і драми: „Блакитна Троянда", 1896; „Одержима", 1901; „Вавилонський полон", 1903; „На руїнах", 1904; „Три хвилини", 1905; „В дому роботи, в країні неволі", „В катакомбах", 1906; „У пущі", 1907; „Кассандра", 1907; „Руфін і Прісцілла", 1908, „Айша та Мохамед", 1908, „Йоганна жінка Хусова", 1909, „Бояриня", 1910, „Лісова пісня", „Адвокат Мартіян", „Камінний господар", 1912, „Оргія", 1913.

Оповідання: „Така її доля", 1889; „Метелик", 1890; „Біда навчить", 1891; „Весняні співи", 1892; „Жаль", 1894; „Над морем", 1901; „Приязнь", 1905; „Розмова", 1908; „Екбаль-Ганем" 1913. — Повні твори у XIII томах видані „Книгоспілкою".

Хвильовий Микола, правдиве прізвище Фітільов, нар. 1. XII. 1893 р. у Тростянці, охтирського пов., на Харківщині в робітничій родині. Скінчив початкову школу, дальшу освіту здобував самотужки. У 1914—16 рр. служив у війську, перебуваючи на різних фронтах. Від 1923 р. належав до літературної організації „Гарт", опісля заснував другу „Вільна Академія Пролетарської Літератури" (Вапліте). 13. V. 1933 р. застрелився в Харкові.

Поезії: „Молодість", 1921; „Досвітні симфонії", 1922; „Старі поезії", 1931.

Оповідання: „Сині етюди", 1923; „Осінь", 1924; „Зинаїда", 1925; „Іван Іванович", „Ревізор", „Із Вариної біографії" 1929; „По барвінковому району", 1930; „Сентиментальна історія", 1930; „З лабораторії", 1932; „Подяка приватного лікаря", 1932. Повість: „Вальдшнепи", 1927.

Розвідки: „Камо грядеши", 1925; „Думки проти течії", 1926; „Соціольогічний еквівалент трьох критичних оглядів", 1927.

Оповідання у 2-ох томах Держ. В-во України 1927.

Філянський Микола, нар. 1873 р. у містечку Попівка миргородського пов., на Полтавщині. Скінчив фізично-математичний відділ на університеті в Москві, опісля школу будівництва й малярства. В рр. 1903—4 жив у Парижі; 1906—17 переводив досліди будівничого матеріялу на Уралі; 1917—23 рр. завідував агрономічною школою в с. Яреських під Полтавою; в 1924 р. переводив досліди в ділянці практичної геольогії, потім став працювати у Всеукраїнському Соціяльному Музеї в Харкові.

„Лірика", 1906. „Calendarium", 1911. „Цілую землю", 1928. „Від порогів до моря" (подорожні враження), 1928.

Франко Іван, нар. 15. VIII. 1856 р. у Нагуєвичах, дрогобицького повіту, в селянській родині. Із сільської школи

перейшов до школи ОО. Василіян у Дрогобичі, де закінчив гімназію в 1875 р. Того самого року, як студент фільос. відділу львівського університету, вписується до товариства „Академический Кружок", що видає журнал „Друг"; у тому журналі друкує свої перші речі. У липні 1877 р. засуджують його на 9 місяців вязниці за листування із Драгомановим на підставі здогаду, що він належить до таємної соціялістичної орґанізації. У 1878 р. з Павликом починає видавати журнал „Громадський Друг" та „Дрібну Бібліотеку". З початком 1880 р. його арештують у Коломийщині, гадаючи, що він приїхав на соціялістичну аґітацію, бо він брав тоді живу діяльність, словом і пером, у робітничому русі у Львові. У 1881 р. починає видавати з ваном Белеєм (пізнішим редактором „Діла") місячник „Світ", що виходив несповна два роки. Вряди-годи на кілька місяців виїжджає на провінцію, а то постійно перебуває у Львові. Від осени 1883. до початку 1885 р. працює в „Ділі" та „Зорі". У 1885 та 1886 р. їздить двічі до Киева, де одружився, а по повороті до Львова засновує „Літературно-Наукову Бібліотеку", що виходила до 1892 р. Від 1887—1897 р. працює для заробітку у польській пресі, головно в „Курієрі Львовскім". У 1889 р. арештують його разом із київськими студентами, що приїхали до Галичини, підозріваючи у пропаґанді ворожій для австрійської держави. У 1890 р. редаґує з Павликом часопис „Народ", заснований, як колись „Громадський Друг", з допомогою Драгоманова та бере участь у засновинах української радикальної партії, а в 1898 р. національно-демократичної партії. У 1894 р. з допомогою наддніпрянських земляків починає видавати двомісячник „Життя і „Слово" і здає докторат фільософії на віденському університеті. Від 1895 р. починає постійно працювати в Науковому Товаристві ім. Шевченка, містячи свої студії у „Записках", від 1898 стає редактором новоповсталого з почину М. Грушевського „Літературно-Наукового Вістника" і веде його до 1906 р. Бібліотека „Видавнича Спілка", під яку у 1899 р. теж поклав підвалини М. Грушевський, завдячує найбільше Франкові як редакторові та її найдіяльнішому українському авторові. У 1908 р. проявляється в нього сильно давня невилічна недуга — він виїжджає лікуватись до Львовани і до Хорватії. Умирає 28. V. 1916. — у році, коли загально святкували 40-ліття його письменницької діяльности.

Оповідання: „Галицькі образки", 1885. „В поті чола", 1890. „Полуйка", 1899. „Сім казок", 1900. „Панталаха", 1902. „Добрий заробок", 1902. „З бурхливих літ", 1905. „Бориславські оповідання", 1905. „На лоні природи", 1905. „Мі-

сія. Чума. Казки й сатири", 1906. „Маніпулянтка", 1906. „Батьківщина" й інші оповід. 1911.

Повісти: „Петрії й Довбущуки", 1875. „Boa Constrictor", 1884. „Борислав сміється", 1881. „Захар Беркут", 1883. „Основи суспільности", 1895. „Для домашнього огнища", 1897. „Перехресні стежки", 1900. „Великий шум" 1907.

Поезії: „З вершин і низин", 1887. „Зівяле листя", 1896. „Мій Ізмарагд", 1898. „Із днів журби", 1900. „Semper tiro", 1906.

Поеми: „Панські жарти", 1893. „Поеми", 1899. „Мойсей", 1905. „Іван Вишенський", 1904.

Пєси: „Камяна душа", 1895. „Сон князя Святослава", 1895. „Учитель", 1896. „Украдене щастя", 1901. „Майстер Чирняк", 1902. „Будка ч. 27", 1902.

Критика: „Література, її завдання і найважніші ціхи", 1878. „Наймичка" Т. Шевченка, 1895. „Шевченко героєм польської революційної легенди", 1896. „Варлаам і Йоасаф", 1895—8. „Із секретів поетичної творчости", „Леся Українка", „Русько-українська література", 1898. „З чужих літератур", 1899. „Карпато-руське письменство XVII—XVIII. вв.", „Студії на полі Карпато-руського письменства", 1900. „З останніх десятиліть XIX. в.", 1901. „Михайло Старицький", 1902. „Шевченко-Ляхам", „Шевченко і Єремія", 1904. „Стара Русь", „Суспільно-політичні погляди Драгоманова", „Пісня про Правду і Неправду", 1906. „Середні віки і їх поет" (Данте), 1907. „Теорія і розвій історії літератури", 1909. „Студії над українськими народніми піснями", 1908—1912.

Книжки для дітей: „Лис Микита", 1891. „Пригоди Дон Кіхота", 1892. „Абу-Каземові Канці", 1895. „Коли ще звірі говорили", 1899. „Коваль Бассім" 1901. „Без праці", 1904 р.

Черемшина Марко (Іван Семанюк), нар. 13. VII. 1874. у Кобаках, за Кутами, де жив до 13 р. життя. Тоді пішов до гімназії в Коломиї, де здав матуру 1896 р. і вступив на правничий факультет віденського університету. Там заснував з іншими українське робітниче товариство „Поступ". Після однорічної судової практики у Відні вернувся до краю й осів у Делятині. як заступник адвоката. Там перебув 6 років; у 1912. відкрив власну адвокатську канцелярію у Снятині, де жив до смерти — 25. квітня 1927 р.

„Карби", 1901. Ця збірка і пізніші оповідання, ввійшли до двох томів Вид. „Книгоспілка", Київ, 1929: „Село вигибає" та „Верховина".

Черкасенко Спиридон, нар. 24. XII. 1876. у м. Новий Буг на Херсонщині в селянській родині. Скінчивши в рідному

містечку вчительську семинарію у 1895 р. стає вчителем народньої школи. Від 1901—10 рр. учить на теренах Лідієвських копалень. У 1906 р. приїжджає до Києва для заснування Української Учительської Спілки і виїжджає як її делеґат на всеросійський учительський зїзд у Петербурзі. У Бахмуті сидить місяць у вязниці за сконфісковану драму „Хуртовина" і через це тратить учительську посаду. Працює в київській „Раді" як фейлетоніст, у 1912 р. їде на новий учительський зїзд як делеґат до Петербурга. Від вибуху війни стає урядовцем у театрі М. Садовського, у січні 1919 р. виїжджає з трупою Садовського до Камянця Подільського, звідти до Відня. Від 1923—29 рр. живе в Ужгороді, після цього біля Праги.

Поезії: зібрані в 2 томах, видання „Твори", Київ-Відень, 1920.

Оповідання: „Весною", 1907. „На шахті", 1908. „Жарти сатира", 1913. „Вони перемогли", „У шахтярів", 1917. „З життя українського вчительства", 1919.

Пєси: „В старім гнізді", 1907. „Жарт життя", „Хуртовина", 1908. „Петро Кирилюк", 1910. „Газетна помилка", „Аматори", „Земля", 1911. „Казка старого млина", 1913. „Прометей", 1914. „Про що тирса шелестіла", „Страшна помста", „Жах", „Чорна Рада", 1918. „Дон Хуан і Розіта", 1930. „Ціна крови", 1931. „Северин Наливайко", 1934.

Чупринка Грицько, нар. 15. XI. 1878 р. у м. Гоголеві, остерського повіту на Чернигівщині. З народньої школи пішов до ґімназії в Києві, але звідти його викинули через недостачу дисципліни. Від 1905. р. бере живу участь у революційній праці і стає одним із провідників революц. організації на Остерщині. Сидить у київській вязниці кількома наворотами і не маючи права вертатися на Чернигівщину, відвідує батьківщину тайкома. У 1909 р. схоплений у рідному селі відсиджує кару у Смоленську. Після кількох місяців знову арештований у Боришполі, сидить у київській вязниці. Тоді теж починає постійно працювати в журналі „Українська Хата". З вибухом війни, щоб уникнути військової служби, виїжджає в ліси на межі Чернигівщини з Орловщиною і там працює в лісництві буцім-то „на оборону" держави. У 1918. р. вертається у Київ, починає друкувати багато поезій по різних орґанах і часто виїжджає в Чернигівщину на громадську роботу. У травні 1917 р. бере участь у 2-му Всеукраїнському Військовому Зїзді як козак 1-го українського полку ім. Богдана Хмельницького. За ґетьманщини вертається до давнього бурлацького життя з 1914 р., коли часто шукав забуття у чарці. У липні 1919 р. за боль-

шевицької влади організує на Чернігівщині проти неї повстання у порозумінні з Повстанським Комітетом у Києві. Арештований по повороті у Київ, відсиджує кару у Кожухівському концентраційному таборі під Москвою. У 1921 р. вертається до Киева і знову працює в таємній українській революційній організації. Коли цю організацію большевики відкрили, розстріляли його як одного із 39 засуджених на розстріл членів Рев. Центр. Комітету 28. серпня 1921 р.

„Огнецвіт", „Метеор" „Ураган", 1910. „Сон-трава". „Білий гарт", 1911. „Контрасти", „Лицар — Сам", 1913. Усі збірки та вірші порозкидувані по журналах, поміщені у посмертному виданні „Твори". Прага 1926. з матеріялами до історії тексту під ред. П. Богацького та вступною статтею В. Дорошенка.

Яцків Михайло, нар. 1873 р. у Лесівці (біля Богородчан). У 1895 р. прогнаний із VII. кл. гімназії у Бережанах. Побував в українському театрі й на лісовій практиці, від 1897 р. вступив як урядовець до „Дністра" у Львові, де перебув до 1920 р. У рр. 1914—8 брав участь у світовій війні, спершу як австрійський рядовик, потім як У. С. С. У 1920—23 р. редагує у Львові щоденник „Рідний Край", який видає Петлюрівський уряд для пропаганди українсько-польського порозуміння. Від 1925 р. — урядовець Львівської Шкільної Округи.

„В царстві сатани", опов. 1900. „Огні горять", пов. 1902. „Душі кланяються", опов. 1905. „Казка про перстень", нариси, 1907. „Чорні крила", нар. й опов., 1909. „Adagio consolante", нар. й опов., 1912. „Блискавиці", опов. 1913. „Смерть бога", нариси, 1914. „Танець тіней" пов., 1916.

БІБЛІОҐРАФІЯ

Васильченко Ст.

Богацький П.: „З глибин нашої землі". „Книгар", Київ, ч. 15. 1918.

Кирилюк Є.: „Степан Васильченко". „Критика", Харків, 1928, ч. 9.

Степняк М.: „Степан Васильченко". „Радянська Література", Харків, 1933, ч. 1.

Шамрай А.: „Творчість Васильченка". „Червоний Шлях", Харків, 1926, ч. 4.

Якубовський Ф.: „Степан Васильченко". „Життя й Революція", 1932, ч. 8/9.

Якубський Б.: „С. Васильченко". ДВУ. Харків, 1928.

Винниченко В.

Білецький О.: „Соняшна машина" В. Винниченка. „Критика", 1928, ч. 2.

Данько М.: „В. Винниченко". Літ. Наук. Вісн., 1910, кн. 7.

Зеров М.: „Соняшна машина", як літературний твір. У збірці „Від Куліша до Винниченка", Київ, 1929 р.

Костельник Г.: „Ломання душ", Львів, „Добра Книжка". („Чесність з собою" В. Винниченка).

Марковський М.: „Перші літературні кроки В. Винниченка". „Україна", 1929, кн. 5/6.

Перлін Є.: Драматургія В. Винниченка. „Життя й Революція", 1930, ч. 6.

Українка Леся: „Винниченко". Твори Л. Українки, т. XII., Київ, 1930. „Книгоспілка".

Франко І.: Рец. на збірку „Краса і сила". Літ. Наук. Вісн., 1907, кн. 4.

Христюк Павло: „Письменницька творчість В. Винниченка". (Спроба соціологічної аналізи). Вид. „Рух". Харків, 1929.

Вороний М.

Білецький Ол.: „Двацять років нової укр. лірики". ДВУ, Харків, 1924. — „Микола Вороний". „Червоний Шлях", 1929, ч. 1. — „Микола Вороний". Критично-біольоґічний нарис. Передмова до збірки Вороного „Поезії". „Рух", Харків, 1929.

Ковалевський О. :„Микола Вороний". „Книгар", Київ, ч. 17, 1919 р.

Коряк В.: „Місто в укр. поезії". „Шлях мистецтва", 1921, ч. 1 і 2.

Филипович П.: „Молода українська поезія". ЛНВ. 1929. Ч. 4/6.

Якубовський Ф.: „Шляхи укр. поезії". Передмова до вид. „Антольоґія укр. поезії". „Книгоспілка". Т. II, Київ, 1930.

Якубський Я.: „Поетична творчість Миколи Вороного". „Життя й Революція", 1928, ч. 6.

Єфремов С.

Життєпис і спис праць Єфремова. Див. Записки іст.-філ. відділу ВУАН. Кн. II/III, Київ, 1923.

Білецький Л.: „Основи літературно-наукової критики". Т. I, кн. 1. Прага, 1925. Укр. Громадський Видавничий Фонд.

Дорошенко Вол.: „До питання про характер і зміст української літератури й методи її історичного дослідження". У збірці статтей „Життя і Слово", Львів 1918. (Спершу в ЛНВ 1912, кн. 12 „Нова історія укр. літератури").

Дорошкевич Ол.: „Методольоґічна концепція в „Історії українського письменства" (С. Єфремова. „Літературний Архів"), 1931. Кн. IV/V.

Ковалівський А.: „З історії української критики". ДВУ. Харків, 1926 (розділ „Критика Сергія Єфремова".

Чернець Л.: „Радянська література в освітленні С. Єфремова". „Літ. Архів", Харків, 1931. Кн. I/II.

Карманський П.

Білецький Ол.: „Двацять літ нової укр. лірики". ДВУ. Харків, 1924.

Євшан М.: „Під прапором мистецтва", Київ, 1910.

Зеров М.: „Нова книжка Карманського". Літ. Наук. Вісн., 1919. Кн. 1. (про „Al fresco").

Рудик Д.: „Молодомузці". „Життя й Революція", 1925. Ч. 12. — „Їх шлях" (Молодомузці), „Західня Україна", Літ. гром. альманах. (Кн. I.), ДВУ. Харків, 1927.

Степняк М.: Поети „Молодої Музи". „Червоний шлях", 1933. Ч. 1.

Якубовський Ф.: „Шляхи укр. поезії", передмова до II-го тому „Антольогії укр. поезії", вид. „Книгоспілки", т. II., Київ, 1930.

Якубський Б.: „Поезія критичної доби", передмова до збірки „Галицька та буковинська поезія XX. віку." „Книгоспілка", Харків—Київ 1930.

Кобилянська О.

Ольга Кобилянська: Альманах у памятку її 40-літньої письменницької діяльности. Чернівці, 1928. (Привіти, спомини, бібліографія творів, складена В. Сімовичем і В. Дорошенком; статті: Ст. Смаль-Стоцького та О. Грицая „Valse mélancolique").

Верниволя Василь: (Сімович): Передмова до оп. „Битва", вид. Укр. Накладні, Київ-Ляйпціґ, 1923, „Загальна бібліотека".

Васильченко В.: „В завороженім крузі". „Критика" Харків, 1928. Ч. 1.

Гаєвський Ст.: Літературна діяльність Ольги Кобилянської, „Україна". 1928, кн. 1.

Грицай О.: „Ольга Кобилянська", Літ. Наук. Вістн., 1922. Кн. 6.

Грушевський М.: Рец. опов. „Царівна". ЛНВ. 1898. Кн. 3.

Євшан М.: „Ольга Кобилянська". „Укр. Хата", 1909. Кн. 9.

Єфремов С.: „В поисках новой красоты", „Кіевск. Старина", 1902, Кн. 10 і 12-та окремо. Київ, 1902.

Ізотов І.: „До характеристики творчости О. Кобилянської". „Червоний Шлях", 1928. Кн. 2.

Козій Д.: „Роля підсвідомого в творах О. Кобилянської". „Світ", Львів, 1927 ч 21/22.

Коструба Т.: „Аристократизм і інтеліґенція". „Дзвони", 1931, ч. 2

Лизанівський І.: „О. Кобилянська в укр. критиці". Вступна стаття до оп. „Людина". „Твори", т. IV., вид. „Рух". Харків, 1928.

Луців Л.: „Природа" О. Кобилянської. Літ. Наук. Вістн., 1930. Кн. 10. — О. Кобилянська і Є. П. Якобсен. ЛНВ, 1930. Кн. 12. — О. Кобилянська, Ніцше і родова аристократія. ЛНВ, 1931. Кн. 7/8. — Передмова до 2-го вид. творів „За ситуаціями", Львів, 1936.

Маковей О.: Передмова до опов. „Царівна", Чернівці, 1896. — Ольга Кобилянська. Літ. Наук. Вістн. 1899. Кн. 1.

Марковський М.: „Творчість О. Кобилянської в освітленні сучасної критики". „Україна", 1928. Кн. 3.

Ніковський А.: Вступна стаття до оп. „Ніоба". Київ,

Леся Українка: Малорусскіе писатели на Буковинѣ. „Укр. Жизнь". Петербург, 1900. Кн. 9, та у „Творах" збірне вид. 1927. Вид. „Сяйво".

Филипович П.: Спустошена ідилія („Земля" О. Кобилянської); Історія одного сюжету („У неділю рано зілля копала" О. Кобилянської); „О. Кобилянська в літературному оточенні" — в його збірці „З новітнього українського письменства", Київ, 1929.

Карпенко Карий.

Антонович Д.: „Триста літ українського театру", Прага, 1925.

Болобан Л.: „Технічні прийоми драматургії Карпенка Карого". „Молодняк". Харків, 1928. Ч. 6.

Діденко К.: „Літературні паралелі". „Пивоізи" М. Довгалевського і „Чумаки" Карпенка Карого. „Україна", 1925. Кн. 5.

Дорошкевич О.: Переднє слово до „Вибраних творів" І. Тобілевича. „Книгоспілка". Київ, 1925 вид. 2. 1930.

Єфремов С.: Карпенко Карий (Ів. Тобілевич). Київ, 1903, 1924.

Кміт Ю.: Карпенко Карий (Іван Тобілевич). ЛНВ. 1900. Кн. 7.

Корифеи украинской сцены, Київ, 1901.

Мамонтів Я.: „Українська драматургія передреволюційної доби". „Червоний Шлях", 1926. Кн. 11—12. „Твори" Тобілевича, т. VI.

Петлюра С.: „Незабутні". Київ, 1918. „Час".

Старицька-Черняхівська Л.: 25-ть років українського театру. „Україна". 1907, кн. 10, 11 і 12, окремо Київ, 1908.

Суворин А.: „Хохлы и хохлушки". СПб., 1907.

Тиховський П.: Бібліографія до Тобілевича, „Твори". ДВУ, VI, 1931.

Ткаченко Ів.: „Глитай або куркуль у драмах Кропивницького та Карпенка Карого". „Знання". Харків, 1924 Ч. 21—22.

Тобілевич Софія: Життя І. Тобілевича. „Твори", ДВУ, VI 1931.

Франко І.: Тобилевич. ЛНВістник. 1907. Кн. 11.

Шевченко Й.: Карпенко Карий (І. К. Тобілевич). „Червоний Шлях". 1928. Кн. 1.

Коцюбинський М

Л. Н. Вістник 1913. Кн. V. присвячена Коцюбинському (статті М. Грушевського, В. Леонтовича, М. Старицької-Черняхівської та ін.).

Статті у 10-томовому виданні творів „Книгоспілки" за ред. І. Лакизи та А. Лебедя. Харків, 1928—30. (І. Лакизи, Б. Грінченка, М. Зерова, П. Филиповича, А. Шамрая).

„Коцюбинський". Збірка статтів за редакцією Ол. Дорошкевича. Д. В. „Літ. і Мистецтво". Т. І. Харків-Київ, 1931.

Білецький Л.: „Михайло Коцюбинський". „Нова Україна". 1923. Кн. IV.

Горький М.: „М. М Коцюбинський". ЛНВістник. 1913. Кн. VI.

Грушевський М.: „З сучасної української літератури". Київ, 1909 і 1918.

Єнсен А.: Передмова до збірки шведських перекладів з Коцюбинського. J(ensen) A-d „J vilt äktenskap". Стокгольм, 1909.

Єфремов С.: „Коцюбинський. Критично-біограф. нарис з додатком автобіографії Коцюбинського". В-во „Слово". Київ 1922.

— „Гармонійний талант". Передмова до І. тому творів К-ого. Держ. В-во, Київ, 1922.

— „Михайло Коцюбинський". „Загальна бібліотека". Київ-Ляйпціґ, 1925.

Жигмайло Л.: „Михайло Коцюбинський". Катеринослав, 1915.

Заїка І.: „Дещо про життя Коцюбинського на Басарабії". „Життя й Революція". 1927. Кн. VII—VIII.

Зборовець В.: „Шкільні роки М. Коцюбинського". „Червоний Шлях". 1927. Кн. IX—X.

Зеров М.: „Листи Лесі Українки до М. Коцюбинського". „Україна". 1924. Кн. I—II.

Ілюченко Г. П.: „М. Коцюбинський у Житомирі". Житомир. 1928.

Ковалівський А.: „Історичний коментарій та економічне зясування повісти „Фата моргана" (передмова до тієї повісти). Харків, 1926. Вид. „Літер.-Пед. Бібліотеки".

Козуб С.: „Джерела тіней забутих предків". „Червоний Шлях". 1925. Кн. III.

— „1905 рік у творчості Коцюбинського". „Україна", 1925. Кн. IV.

— „М. Коцюбинський як учень М. Драгоманова". „Черв. Шлях". 1926. Кн. III.

— „Ранній Коцюбинський". Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Ак. Наук. Кн. XII. і XV. (окреме видання, Київ, 1927).

— „Конспект ненаписаного оповідання М. Коцюбинського з революційного руху 1905 р.". Збірник „За сто літ". Кн. I. Київ, 1927.

— „Мопасан і Коцюбинський". „Червоний Шлях". 1927. Кн. III.

— „Рід М. Коцюбинського і його дитячі роки". Київ, 1928.

— „Коцюбинський у революційно-народницькому оточенні". „Україна", 1929. Кн. 12.

— „До творчости Коцюбинського в добу після 1905 року". VII-ий том „Творів" Коцюбинського, 1931.

— „Коцюбинський у братерстві Тарасівців". VII-ий том „Творів", 1931.

Кононович В.: „Новелі Коцюбинського". Київ, 1936. „Молодняк". Ч. 3.

Копержинський К.: „До історії цензури й тексту творів М. Коцюбинського". Збірник „За сто літ". Київ, 1928.

Коряк В.: „Поет української інтеліґенції — М. Коцюбинський". Харків, 1923.

Крушельницький А.: Передмова до вид. „Тіні забутих предків". Київ, 1929. Д. В. У.

Лебідь А.: „Невідомий твір М. Коцюбинського". „Україна". 1924. Кн. IV.

— „До початків літературної діяльности М. Коцюбинського". „Україна". 1925. Кн. V.

— „Творча путь М. Копюбинського". (Передмова до „Вибраних творів" М. Коцюбинського). Київ, 1926. Вид. „Книгоспілка".

— Передмова до видання „Фата морґана". Київ, 1926. Вид. „Книгоспілка".

— „Пропащі роки". (До біоґрафії М. Коцюбинського). „Україна". 1927. Кн. III.

— „Дорогою шукання. Нотатки". „Життя і Революція". 1928. Кн. V.

„До питання про політичні погляди М. Коцюбинського". „Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Ак. Наук". Кн. XVIII. Київ, 1928.

Леонтович В.: „Естетизм М. Коцюбинського". ЛНВістник. 1913. Кн. V.

Лютий І.: „Поетичне відтворення реакції 1905—1908 рр. у творі Коцюбинського „Інтермеццо". „Червоний Шлях". 1927. Кн. VII—VIII.

— „Творчість Коцюбинського в листах сучасників". „Україна". 1927. Кн. VI.

Марковський М.: „До студій над творчістю М. Коцюбинського". „Україна". 1928. Кн. 6.

Міяковський В.: „М. Коцюбинський в його листах". „Книгарь". 1919. Ч. 22.

— „Літературні нариси. Нові листи М. М. Коцюбинського". „Слово". 1919. Ч. 43.

Могилянський Мих.: „Художник слова. Памяти М. Коцюбинського". Петроград, 1915.

— „Передмова до листів М. Коцюбинського". „Наше Минуле". 1918. Кн. II.

— М. М. Коцюбинський. До біографії письменника. Чернигів, 1919.

— Ненаписана повість М. М. Коцюбинського. „Червоний Шлях". 1925. Кн. III.

— „Процес творчости у М. Коцюбинського". „Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Ак. Наук". Кн. IX.

Мочульський М.: „К біографіи М. М. Коцюбинскаго". „Украинская Жизнь". 1916. Кн. IX.

Савченко Ю.: „На камені". (До аналізи імпресіоністичного стилю М. Коцюбинського). „Критика". 1928. Ч. 4.

Слабченко Т.: „М. Коцюбинський і „Народня Воля". „Червоний Шлях". 1927. Кн. IX—X.

Старицкая-Черняховская Л.: „М. М. Коцюбинскій" Кіевская Старина. 1906. Кн. IX.

— „Елементи творчости М. Коцюбинського" ЛНВістник. 1913. Кн. V.

Стешенко Ів.: „Поет вищої краси — М. М. Коцюбинський". ЛНВістник. 1918. Кн. IV—VI.

Филипович П.: „Коцюбинський і Шевченко". „Життя і Революція". 1926. Кн. II—III.

— „Цвіт яблуні" М. Коцюбинського. „Життя і Революція". 1929. Кн. V.

Філь Ю.: „До біографії й творчости М. Коцюбинського". „Україна". 1926. Кн. I.

Чернявський М.: „Червона лілея. Спогади про Коцюбинського". Херсон, 1920.

Чикаленко В.: „Спогади про М. Коцюбинського". ЛНВістник. 1917. Кн. II—III.

Чубський П.: „До питання про джерела II. частини „Фата моргана" М. Коцюбинського". „Записки Іст.-Філ. Відділу Укр. Ак. Наук". Кн. XVIII.

Шамрай А.: „Фата моргана" як витвір мистецтва". (Передмова до цієї повісти). Харків, 1926. Вид. „Літер.-Пед. Бібліотеки".

— „Творчість Коцюбинського в літературному оточенні". „Критика". 1928. Ч. 4.

Шевелів Б.: „М. М. Коцюбинський і департамент поліції". „Життя і Революція". 1928. Кн. IV.

Якубовський Ф.: „Фата моргана та наше сьогодні". „Червоний Шлях". 1926. Кн. XI—XII.

— „Від живих сучасників до забутих предків". (Передмова до „Тіні забутих предків"). Вид. „Сяйва", 1927.

— „Проблема села в творчости Коцюбинського", „Критика", 1928. Ч. 3.

Покажчик творів Коцюбинського та літератури про нього в V-ому томі творів під редакцією С. Єфремова. Держав. В-во України. 1929, або при X-ому томі вид. „Книгоспілки". Туди не входять статті порозсипувані по галицькій пресі. Окремо вийшла „Бібліографія за 10 років" (1917—1927) О. Горицького. Праці Одеської Центр. Наук. Бібліотеки. Одеса, 1928.

Кримський А.

Білецький Ол.: „Двацять років нової укр. лірики". ДВУ. Харків, 1924.

Грінченко Б: „Кримскій какъ украинскій писатель". Київ, 1903. Кн. 1.

Грушевський Ол.: „А. Кримський". ЛНВ. 1908. Кн. 8, (передрук у книжці „З сучасної української літератури"). Київ, 1909.

Євшан М.: „Під прапором мистецтва". Київ. 1910.

Франко І.: „З останніх десятиліть XIX. віку". ЛНВ. 1901. Кн. 9.

Життепис і спис праць: Див. „Записки" Іст.-Філ. Відділу ВУАН. Кн. І. Київ, 1919.

Лепкий Б.

Білецький Ол.: „Двацять років нової укр. лірики". ДВУ. Харків, 1924.

Державін В.: „Історична белетристика Б. Лепкого". „Критика". Харків, 1930. Кн. 5; „Нові шляхи". Львів, 1930. Кн. 9, 10 і 11.

Євшан М.: „Під прапором мистецтва". Київ, 1910.

Кузеля З.: „Золота Липа". Ювілейна збірка творів Б. Лепкого з його життєписом, бібліографією творів і присвятами за ред. З. Кузелі. Берлін, 1924.

Луців Л.: „Поет споминів". ЛНВ. 1931. Кн. 6.

Пеленський Є. Ю.: „Богдан Лепкий", бібліотека „Дажбог". Ч. 6. Львів, 1933.

Ратич В.: „Сфери творчости Б. Лепкого". „Дзвони" 1933. Ч. 2.

Рудик Д.: „Їх шлях" (Молодомузці). „Західня Україна" літ.-гром. альманах. Кн. І. ДВУ. Харків, 1927.

Сімович В. (Василь Верниволя): „Богдан Лепкий", нарис літ. діяльности і спроба характеристики. Передмова до І. тому „Писань" Лепкого. Київ-Ляйпціг, 1920. Укр. Накладня.

Степняк М.: Поети „Молодої Музи". „Червоний Шлях". 1933. Ч. 1.

Якубський Б.: „Поезія критичної доби", передмова до збірки „Галицька та буковинська поезія XX віку". „Книгоспілка". Харків-Київ, 1930.

Маковей Йосип.

Автобіографія Маковея. Л. Н. В. 1925. Кн. 11.

Грушевський М.: Оцінка повісти „Залісе". ЛНВ. 1898. Кн. 8/9.

Заклинський Р.: Вступна стаття до збірки „Вибрані твори". „Книгоспілка". Харків, 1930.

Козоріс М.: Передмова до збірки „Вибрані оповідання" О. Маковея. Київ, 1930. „Західня Україна".

Лукіянович Д.: „О. Маковей". ЛНВ. 1925. Кн. 7/8.

Пеленський Е. Ю.: „З дослідів над творчістю О. Маковея". ЛНВ. 1928. Кн. 6.

Сімович В.: „Йосип Маковей". „Студентський Вістник". Прага, 1925. Ч. 11.

Мартович Лесь.

Гребенюк Г.: „Покутська група письменників". „Червоний Шлях". 1929. Кн. 4.

Грушевський М.: „Світлотіни галицького життя" ЛНВ. 1918. Кн. 9.

Зеров М.: Вступна стаття до опов. „Мужицька смерть". Київ, 1929. „Сяйво".

Могилянський М.: Вступна стаття до видання „Книгоспілки" „Вибрані твори". Київ, 1926.

Рудницький М.: Передмова до повісти „Забобон". Київ, 1927, вид. „Сяйво".

Свенціцький І.: „Лесь Мартович". ЛНВ. 1918. Кн. 1.

Мирний П.

Єфремов С.: „Панас Мирний". Критично-біографічний нарис. Вид. „Слово". Київ, 1928.

Івченко М.: Передмова до вид. „Вибрані твори". Київ, 1927, вид. „Час".

Корсунський М.: „П. Я. Рудченко" (Панас Мирний). „Червоний Шлях". 1927. Кн. 7/8.

Лавриненко Ю.: Післяслово до роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні". Харків-Київ, 1932.

Лепкий Б.: Передмова до „Хіба ревуть воли", вид. Укр. Накладні. Київ-Ляйпціґ.

Лютий І.: „До питання про літературне співробітництво бр. Рудченків" (П. Мирного та І. Білика). „Україна". 1924. Кн. 4.

Марковський М.: „Як утворивсь роман „Хіба ревуть воли, як ясла повні" (П. Мирного та Ів. Білика). „Записки" Іст.-Філ. Відділу ВУАН. Кн. 5.

Рублевська Л.: „Пейзаж у прозі Мирного". „Життя й Революція". 1930. Кн. 4.

Стешенко І.: „Панас Мирний". ЛНВістник. 1914. Кн. 7.

Ткаченко І.: Літературна історія романа „Повія" П. Мирного. „Червоний Шлях". 1926. Кн. 3.

— Передмова до І. тому „Творів" П. Мирного, вид. ДВУ, вид. 1. Харків, 1928; вид. 2. Харків, 1929.

Якубовський Ф.: Вст. стаття до збірки „Вибрані твори". Харків-Київ, 1930.

— Вступна стаття до оп. „Морозенко". Київ, 1927, вид. „Сяйво".

Якубський Б.: Передмова до опов. „Лихо давнє і сьогочасне". Київ, вид. 1-е 19265 2-е 1928; 3-е 1929.

— Вступна стаття до роману „Хіба ревуть воли, як ясла повні". Київ, „Книгоспілка", вид. 1-е. 1926; вид. 2-е (1928); 3-е (1929).

Олесь.

Білецький Ол.: „Двацять років нової укр. лірики". ДВУ. Харків, 1924.

Білоусенко О.: „Нова поетична сила". ЛНВ. 1909. Кн. 7.

Грушевський М.: Вступна стаття до збірки Олеся „Вибір поезій". Прага, 1924.

Єфремов С.: „Муза гніву і зневіря". Київ, 1910.

Зеров М.: „Поезія Олеся і спроба нового її трактування". Збірка „До джерел", вид. „Слово". Київ, 1926.

Миропільський В.: „О. Олесь". „Дзвони". 1933. Ч. 1.

Русова С.: „Поезія самітности". ЛНВ. 1917. Кн. 4.

Савченко Я.: „Рец. на „Вибрані твори". „Життя й Революція". 1925. Кн. 10.

Филипович П.: Передмова до збірки Олеся „Вибрані твори". Київ, вид 1-е 1925; вид. 2-е 1929; 3-е 1930. „Книгоспілка".

Якубовський Ф.: Шляхи укр. поезії, передмова до II. тому „Антольогії укр. поезії", вид. „Книгоспілки", т. II. Київ, 1930.

Самійленко Вол.

Богданович М.: В. Самійленко. „Укр. Жизнь". 1916. Кн. 7/8 або М. Богдановіч „Твори", т. II. Менск. 1928.

Дорошкевич О.: „Вол. Самійленко на тлі 80-их років". „Червоний Шлях". 1925. Кн. 11/12.

— Переднє слово до вид. „Книгоспілки" „Вибрані твори". Київ, 1926.

Зеров М.: Рец. на збірку поезій „Україні". Черкаси. 1918. „Книгар". Ч. 22.

— „Памяті В. Самійленка." „Життя й Революція". 1925. Ч. 10.

— „Вол. Самійленко і український гумор". Збірка „До джерел". „Слово". Київ. 1926.

Лисянський Б.: „Вол. Самійленко". Тарнів 1921.

Обідний Мих.: „Вол. Самійленко. На терезах поетичної думки". Тарнів, 1921.

Франко І.: „Вол. Самійленко". ЛНВ. 1907. I.

— Передмова до збірки „Україні". Львів, 1906, Київ, 1909.

Старицький М.

Антонович Д.: „Триста років українського театру". Прага, 1925.

Конор-Вілінська В.: „Деякі риси в творчості Старицького". ЛНВ. 1914. Кн. 4.

— „Лисенки й Старицькі". Львів, 1936.

Пчілка О.: „М. П. Старицький". Кіев-Ст., 1904. Кн. 5.

Рулін П.: „М. П. Старицький — драматург". Передмова до „Вибраних творів Старицького". 1931.

Стешенко Н.: „Старицький як поет". ЛНВ. 1914. Кн. 4.

Сумцов Н.: „Старицкій, как драматург". „Известія отд. русскаго яз. и слов". Имп. Академія Наук. 1908. Кн. 3.

Франко І.: „М. Старицький". ЛНВ. 1902. Кн. 5—7.

Стефаник В.

Алексинскій Г.: „Певец погибающей деревни". Передмова до рос. видання оповідань.

Гребенюк Г.: „Покутська група письменників". „Червоний Шлях". 1929. Кн. 10.

Грицай О.: „Василь Стефаник". Відень, 1921.
Данько М.: „Край скорби". (Новеллы и разсказы В. Стефаника). „Украинская Жизнь". 1913. Кн. 1.
Донцов Д.: „Поет твердої душі". ЛНВ. 1927. Кн. 2.
Дорошенко Вол.: „Василь Стефаник". Львів, 1921.
Євшан М.: „Під прапором мистецтва". Київ, 1910.
Івченко М.: „Творчість Василя Стефаника". „Україна". 1926. Кн. 2—3.
Коряк В.: „Між двома класами". Передмова до збірки „Кленові листки". ДВУ. Харків, 1924.
Коструба П.: „Патріотизм землі". „Дзвони". 1931. Ч. 3.
Лепкий Б.: „Василь Стефаник". Львів, 1903.
Лукіянович Д.: „Нова фаза творчости В. Стефаника". ЛНВ. 1926. Кн. 2.
Риндюг А.: „Техніка новель В. Стефаника". „Нові Шляхи". 1930. Кн. 4.
Рудик Д.: „Василь Стефаник". „Життя й Революція". 1927. Кн. 4.
Труш Ів.: „Василь Стефаник". „Ukrainische Rundschau". 1909.
Українка Леся: „Малорусскіе писатели на Буковині". „Укр. Жизнь". СПетер., 1900. Кн. 9 і у збірках творів: Твори т. III. Харків-Київ, 1929. Твори т. XII. „Книгоспілка". Київ, 1930.

Леся Українка.

Білецький Ол.: „Двацять років нової української лірики". ДВУ. Харків, 1924.
Васильченко В.: „Мотиви творчости Лесі Українки". „Критика". 1928. Кн. 7 і 8.
Донцов Д.: „Поетка українського рісорджимента". Львів, 1922.
Драй-Хмара М.: „Поема Лесі Українки „Вілла-посестра" на тлі сербського та українського сюжету". Записки Іст.-Філ. Відділу ВУАН. Кн. XXIII.
— „Леся Українка". ДВУ. Харків, 1926.
Євшан М.: Леся Українка". „Укр. Хата". 1910. Кн. 6.
Зеров М.: „Леся Українка". „Книгар", 1919. Ч. 21.
— Вступна стаття до „Лісової Пісні". Київ, 1929. „Сяйво".
— „Від Куліша до Винниченка". Київ, 1929.
Крушельницький А.: Передмова до „У пущі". Львів, 1926.
Музичка А.: „Леся Українка". Одеса, 1925.
— „Драматична творчість Лесі Українки та її розуміння". „Червоний Шлях". 1928. Ч. 9—10.

Ненадкевич Є.: „Камінний Господар Л. Українки в перспективі соціяльно-стилістичної еволюції Дон Жуана". „Червоний Шлях". 1930. Ч. 10.

Ніковський А.: „Сюжет та діялектика драматичних позицій у творах Л. Українки". „Вибрані твори". Київ, 1927.

Одарченко П.: До ґенези „Блакитної Троянди" Лесі Українки. Записки Ніженского Інст. Нар. Освіти. 1929. Кн. 9.

— Вступна стаття до вид. „Вибрані оповідання". Київ, 1930. „Сяйво".

Підгайний Л.: „Леся Українка" — нарис. Харків-Київ, 1929.

Филипович П.: Рання поема Л. Українки, „Одно Слово" Л. Українки, образ Прометея у творах Л. Українки з новітнього українського письменства. Київ. 1929. Видання „Культура".

Франко Ів.: „Леся Українка". ЛНВістник. 1898. Кн. 7.

Фуртак-Деркачева М.: „Леся Українка". „Нові Шляхи". 1930. Кн. 2, 3, 5 і 6.

Шляхтиченко М.: „Л. Українка в освітленні літературної критики". Народознавство І—ІІІ. Прага, 1930.

Якубовський Ф.: „Шляхи української поезії", передмова до „Антольоґії української поезії". Т. І. „Книгоспілка". Київ, 1930.

Якубський Б.: „Леся Українка". „Критика". Харків, 1928. Ч. 7.

— Вступна стаття до видання „Лісова Пісня". Харків-Київ, 1930.

Літ.-Наук. Вістник присвячений Л. Українці, 1913. Кн. 10.

Статті у збірному 12-томовому виданні творів „Книгоспілки". Київ, 1927. С. Барика, О. Білецькоро, О. Буркгардта, М. Драй-Хмари, Є. Ненадкевича, А. Ніковського, В. Петрова, П. Руліна, П. Филиповича, А. Харченка, І. Шаровольського, В. Якубського, Ф. Якубовського і Ямпольського.

Філянський М.

Білецький О.: „Двацять років нової української лірики". Харків, 1924.

Зеров М.: „Українське письменство у 1918 р.". Літ.-Наук. Вістник. 1919. Кн. 3.

— Вступна стаття до збірки „Нова українська поезія". Київ, 1921.

— Рецензія на „Цілую Землю". „Життя й Революція". 1928. Ч. 10.

Хоткевич Г.: „Камні отмєтаємиє". „Укр. Хата", 1909. Кн. 10.

Якубовський Ф.: Рец. на „Цілую Землю". „Критика". 1928. Ч. 5.

Франко Іван.

Білецький Л.: Поема „Мойсей" і розвиток ідеї й образу в літерарно(sic!)-поетичній традиції Івана Франка. „Праці Укр. Педаґоґ. Інст." у Празі. Наук. Збірник, т. І. Прага, 1929.

Верниволя В. (Сімович): Передмова до видання збірки „З вершин і низин". Ляйпціґ, 1920. Укр. Накладня.

Возняк М.: До публіцистичної діяльности Ів. Франка в рр. 1879—1883. „За сто літ". Кн. 4. Київ, 1929.

— „І. Франко в добі радикалізму". „Україна". 1926. Кн. 6.

Гордієвський М.: „Мойсей". Поема Ів. Франка. Одеса. 1926.

Деген Е.: „Иван Франко". „Новое Слово". (Спб.). 1897. Кн. 3.

Довгань К.: „Літературно-критичні погляди Івана Франка в 1890—1900 роках". „Життя й Революція". 1926. Кн. 5.

Дорошенко В.: Спис творів Івана Франка. Накладом НТШ. у Львові. Вип. І., 1918. Вип. ІІ., 1930.

Драгоманов М.: Переднє слово до збірки „В поті чола". Львів, 1890.

Драй-Хмара М.: „Ів. Франко і Л. Українка". „Життя й Революція". 1926. Кн. 5.

Євшан М.: „Іван Франко". ЛНВ. 1913. Кн. 9.

— „Поетична творчість Івана Франка". „Укр. Хата". 1910. Кн. 7—8.

Єфремов С.: „Співець боротьби і контрастів". Вид. „Вік". Київ, 1913. Вид. 2. Київ, 1926 (під наг. Іван Франко).

Заклинський Р.: „Перша повість Івана Франка". (Петрії й Довбущуки). Київ, 1932.

— „Франко як публіцист". ЛНВ. 1913. Кн. 9 і окреме видання.

Зеров М.: „Франко-поет". Вступна стаття до збірки „Поезії". „Книгоспілка". Київ, 1925.

Козій Д.: „Франкові моралістичні поезії на старій основі". „Наша Культура". 1936. Ч. 4.

Костельник Гавриїл д-р: „Плюси й мінуси в поезії І. Франка". У книжці „Ломання душ". Львів, 1923.

Коструба П.: „Реаліст чи романтик". „Дзвони". 1931. Ч. 6.

Кримський А.: „А. Франко". Энциклопедическій Словарь Брокгауза-Ефрона. Півтом 71.

Крушельницький А.: „Іван Франко". (Поезія). „Загальна бібліотека". Коломия, (без року).

Маковей О.: „Др. Іван Франко". „Зоря". 1896.

Марковський М.: „Іван Франко". „Шлях". Київ, 1918. ЧЧ. VI.—VII. і IX. та окремо.

Мочульський М.: „З останніх десятиліть життя Франка". „За сто літ". Київ. Кн. 3. 1928.

Музичка А.: „Життєва путь Іван Франка". „Життя й Революція". 1926. Кн. 5.

— „Шляхи поетичної творчости Івана Франка". ДВУ. Одеса, 1927.

Очинський І.: „Естетичний світогляд Івана Франка". „Прапор марксизму". Харків, 1929.

Панасюк Оксана: „До творчої методи Івана Франка в повістях з робітничої тематики". „Життя й Революція", 1932. Кн. 2—3.

Петлюра С.: „Незабутні". Київ, 1918.

Полторацький О.: „Літературні засоби". Спроба соціологічної аналізи. Харків, 1929.

— „Соціологія тропів Франка". „Життя й Революція". 1927. Кн. 6.

Свенціцький І.: „Суспільне тло творчости Івана Франка". Записки НТШ. Т. 99. 1930 р.

Славинський М.: Передмова до рос. перекладу збірки „В поті чола". Спб. 1901.

Смаль-Стоцький Ст.: „Характеристика літературної діяльности Івана Франка". Львів, 1913.

Степняк М.: „Про історію Франкової повісти „Boa „Constrictor". „Червоний Шлях". 1928. Кн. 11.

Степняк М., Христюк П., Ненадкевич Є.: „Про оповідання Ів. Франка". Вид. „Рух". Київ, 1930.

Филипович П.: „Франко-поет". „Життя й Революція". 1926. Кн. 5.

— „Шляхи Франкової поезії, та генеза Франкової легенди „Смерть Каїна", у збірці: „З новітнього українського письменства". Київ, 1929. Вид. „Культура".

Чехович К.: „Постать Мойсея в творчості І. Франка". „Дзвони". 1936. Ч. 5.

Щурат В.: „Іван Франко". „Зоря". 1896.

Якубовський Ф.: „Шляхи української поезії, передмова до вид. „Антологія української поезії". Т. І. Книгоспілка. Київ, 1930.

Ярема Я.: „Мойсей". Поема Івана Франка. Тернопіль, 1912.

Іван Франко. Збірник за загальною редакцією І. Лакизи, П. Филиповича, П. Кияниці, „Книгоспілка". Київ, 1926. (Зміст: П. Кияниця: Життя й діяльність І. Франка; Р. Заклинський: Громадсько-політичний розвиток Галичини і Іван Франко; М. Возняк: До соціялістичного світогляду Івана Франка; П. Филипович: Шляхи Франкової поезії; К. Довгань: Бібліографія (Франкові статті літературні, критичні, публіцистичні та рецензії).

„Суспільно-політичні погляди Івана Франка в світлі його творів і листування". Збірна студія. Загальна редакція К. Осипа та А. Березинського. Харків, 1931.

„Україна" (Київ) 1926, кн. 6, присвячена Франкові (статті Д. Багалія, М. Возняка, М. Грушевського, О. Грушевського, К. Студинського, спомини).

Хвильовий М.

Барагура Вол.: Микола Хвильовий. Львів, 1933.

Білецький О.: „В шуканнях нової повістярської форми". „Шляхи Мистецтва". 1923. Ч. 5.

Доленго М.: „Критичні етюди". Держ. Вид. У. 1925.

Зеров М.: „До джерел". Київ, 1926.

Хвиля А.: „Від ухилу в прірву". (Вальдшнепи Хвильового). Харків, 1928.

Чирков М.: „Микола Хвильовий у його прозі". „Життя й Революція". 1925. Ч. 9, 10.

Юринець Володимир: „М. Хвильовий як прозаїк". „Червоний Шлях". 1927. Ч. 1.

Якубовський Ф.: Передмова до III. тому Антольогії української поезії. „Книгоспілка". Київ, 1930.

Черемшина М.

Гребенюк Г.: „Покутська група письменників". „Червоний Шлях". 1929. Ч. 10.

Грушевський М.: Збірка „Карби" ЛНВ. 1902. Кн. 9.

Хоткевич Г.: „Камні отмєтаємие". „Укр. Хата", 1909. Кн. 10.

Зеров М.: „Нові методи М. Черемшини". „Життя й Революція". 1925. Ч. 4.

Зеров М.: Вступна стаття до збірки М. Ч. „Село вигибає", Київ, 1929.

Донцов Д.: „Марко Черемшина". ЛНВ. 1927. Кн. 7—8.

Заклинський Р.: „Марко Черемшина". „Життя й Революція". 1925. Ч. 9.

Маковей О.: „З життя і письменства." ЛНВ. 1899. Кн. 4.

Музичка А.: „Марко Черемшина". Одеса, 1928. (подана повна бібліографія).

Сімович В.: До видання збірника Черемшининих новель „Карби". Студ. Вістник. Прага, 1927. Ч. 5—6.

Франко І.: „З останніх десятиліть XIX. віку". ЛНВ. 1899. Кн. 9.

Черкасенко С.

Крушельницький І.: „Спиридон Черкасенко". Огляд життя і творчости. „Нові Шляхи". 1924. Ч. 6.

Личко Ів.: „Спиридон Черкасенко". „Укр. Хата". 1909. Кн. 1 і 2.

Чупринка Гр.

Богданович М.: „Грицько Чупринка". „Украинская Жизнь". 1906. Ч. 11—12.

Дорошенко В.: Вступна стаття до творів Чупринки. Прага, 1926.

Зеров М.: „Гр. Чупринка". „Книгар". Ч. 18. 1919.

Коряк В.: „Місто в українській поезії". „Шляхи Мистецтва". 1921. Кн. 1.

Можейко Я.: „Творчість Чупринки". Літ. крит. альманах. Кн. 1. Київ, 1918.

Ялубовський Ф.: Передмова до II. т. Антольогії української поезії. Київ, 1930.

Яцків М.

Грушевський М.: Світлотіни галицького життя. („Танець тіней"). ЛНВ. 1919. Кн. 3.

Данько М.: „От реализма к символизму". „Укр. Жизнь". 1913. Кн. 7—8.

Євшан М.: „Під прапором мистецтва". Київ. 1910.

Лукіянович Д.: „М. Яцків". ЛНВ. 1909. Кн. 11.

Рудницький М.: Передмова до збірки „Боротьба з головою". Київ, 1919.

318
-129
189

ЗМІСТ

Заголовок книжки
Мета й метода 8
Наш XIX-ий вік 44
Напрямки та напрямні 93
Панас Мирний 129
Михайло Старицький 143
Карпенко Карий 154
Іван Франко 164
Агатангел Кримський 182
Володимир Самійленко 189
Леся Українка 196
Михайло Коцюбинський 207
Йосип Маковей 219
Ольга Кобилянська 228
Василь Стефаник 238
Лесь Мартович 250
Марко Черемшина 258
Микола Вороний 265
Богдан Лепкий 273
Михайло Яцків 281
Петро Карманський 289
Сергій Єфремов 298
Володимир Винниченко 307
О. Олесь 318
Грицько Чупринка 328
Микола Філянський 335
Степан Васильченко 342
Спиридон Черкасенко 349
Микола Хвильовий 356
Нова доба — нова література 364
Примітки 399
Життєписи і твори 405
Бібліографія 422



З друкарні Вид. Спілки „Діло“ Львів, Ринок 10.

4934

РЛ 4934
13р14г.

М. Рудницький

Від Мирного
до Хвильового