

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

POPULISM AND MODERNISM IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM: 1860 - 1920

by

HALYNA MUCHIN

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN

UKRAINIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF SLAVIC AND EAST EUROPEAN STUDIES

EDMONTON, ALBERTA

SPRING, 1987

Permission has been granted  
to the National Library of  
Canada to microfilm this  
thesis and to lend or sell  
copies of the film.

The author (copyright owner)  
has reserved other  
publication rights, and  
neither the thesis nor  
extensive extracts from it  
may be printed or otherwise  
reproduced without his/her  
written permission.

L'autorisation a été accordée  
à la Bibliothèque nationale  
du Canada de microfilmer  
cette thèse et de prêter ou  
de vendre des exemplaires du  
film.

L'auteur (titulaire du droit  
d'auteur) se réserve les  
autres droits de publication;  
ni la thèse ni de longs  
extraits de celle-ci ne  
doivent être imprimés ou  
autrement reproduits sans son  
autorisation écrite.

ISBN 0-315-37653-8

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR: Halyna Muchin

TITLE THESIS: Populism and Modernism in Ukrainian  
Literary Criticism: 1860 - 1920

DEGREE: Doctor of Philosophy

YEAR THIS DEGREE GRANTED: Spring, 1987

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY  
OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this  
thesis and to lend or sell such copies for private,  
scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and  
neither the thesis nor extensive extracts from it may  
be printed or otherwise reproduced without the author's  
written permission.

*H. Muchin*  
(Student's signature)

165 Lansdowne Avenue  
(Student's permanent address)  
Winnipeg, Manitoba  
R2W 0G2

DATED April 16... 1987

THE UNIVERSITY OF ALBERTA  
FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and  
recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research  
for acceptance, a thesis entitled POPULISM AND MODERNISM  
IN UKRAINIAN LITERARY CRITICISM: 1860 - 1920 submitted  
by HALYNA MUCHIN in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY.

*(Signature)*  
Supervisor

*(Signature)*  
John Paul Hinko  
*(Signature)*  
Edward Mazejko  
*(Signature)*  
Bohdan Lubchynsky  
External Examiner

Date: October 3, 1986

## ABSTRACT

As a literary movement, Ukrainian Populism has long been neglected, regardless of the fact that from the second half of the nineteenth century to the end of the first decade of the twentieth century, it was the most typical and important phenomenon of Ukrainian literature. This work is the first attempt at a spectroscopic overview of this movement and its underlying basis which was hostile to modernistic tendencies in Ukrainian belles lettres.

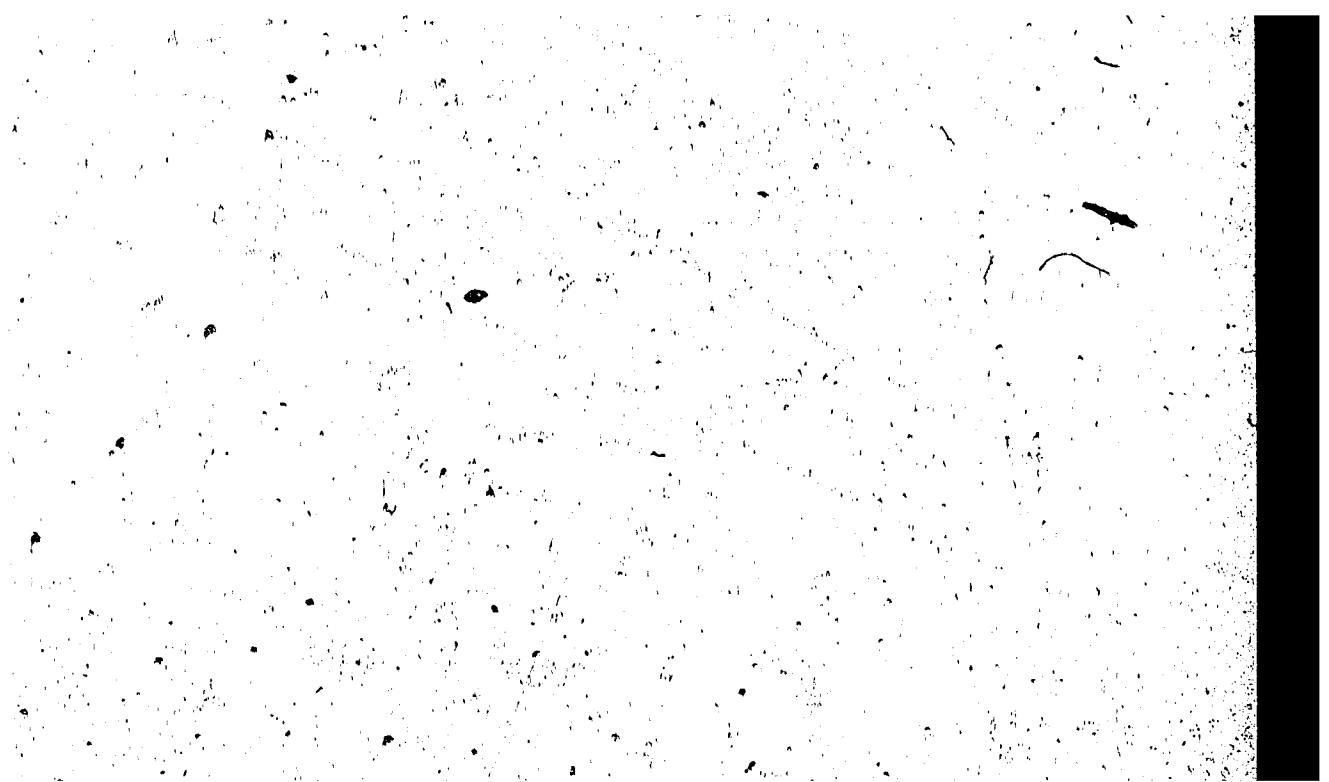
The ideological concepts of the Populists reflected the world outlook of the Ukrainian peasant. For the Populists the aim of literature was to replicate the peasant's mode of life, manners and customs.

Ukrainian Modernism in all its stages was, in the main, a reaction against Populism. At a time when Modernism in Western Europe adhered to the principle of "art for art's sake", such a principle was quite impossible in Ukrainian Modernism because of the utilitarianism and didacticism which permeated all of Ukrainian Populism. The struggle between the Modernists and the Populists forms the basis for this study.

At the end of the nineteenth century Impressionism marked the beginning of a process of moving away from Populism and an attempt to consider literature as art free of utilitarian concerns. As developed by Ukrainian post-revolutionary writers, Impressionism was the turning point in the development of Ukrainian Modernism.

Another aspect of the reaction against Populism was early Ukrainian Expressionism, whose beginnings coincided with the appearance of impressionistic works. Constructivism, although sharing some traits with Western European Expressionism, had its own distinct characteristics in Ukrainian literature.

Modernism and its struggle with the populistic dogmas reached the pinnacle with the development of Ukrainian Neoromanticism. Moloda muza had great



## ВСТУП

У пропонованій тут праці робляться спроби розглянути концепційну платформу української літературно-народницької критики в різних її стадіях; оскільки, оскільки вона стосувалася нових тенденцій в українській літературі, з одного боку, а з другого – робиться синтетично-аналітичний огляд розвитку модерної критичної думки кінця дев'ятнадцятого й початку двадцятого століття в конfrontaciї з війовничими доктринах народників. Критичні розправи між народниками та модерністами становлять центральну вісь цієї праці.

Первісний задум був проаналізувати приглив різних модерніх стилів та їхні особливості в українській літературі. Однак у процесі дослідів я прийшла до переконання, що нові струмені щоразу натрапляли на рішучу опозицію глибоко закоріненого народництва, яке послідовно нищило зародки модерніх літературних тенденцій та що модерністичний рух в українській літературі був, передусім, постійним відштовхуванням від народництва й завзятою боротьбою з ним. Тому, замість аналізувати модерні стилі та втілення їх у конкретних літературних творах, мені вдалося доцільнішим простежити причини запізнювання нових українських літературних процесів та причини їх повсякчасних неуспіхів. Наслідком цього палкі антинародницькі аргументації експонентів імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму, їх небажання підпорядкуватися вимогам народницьких догм, та їхнє незмінне прагнення до оновлення української літератури складають зміст моєї теми.

Я свідомо не вглиблювалася в зовнішні причини та наслідки, тобто в історично-політичний аспект: "неволя", "вимоги доби", "такі були часи" тощо. Про це написано багато. Мені забажалося підняти досі непідніману заслону й побачити внутрішню гаму фактів, відбитих у тóгочасній літературній критиці.

Для того, щоб висвітлити народження нової естетики, виявилося необхідним розглянути передусім явище літературного народництва, зіставити

його програмами, з новими теоріями, маніфестами, деклараціями, літературно-критичними та полемічними статтями й на такому тлі реконструювати динаміку літературних процесів того часу.

Ця праця - це перша спроба пролити дещо світла на забуту літературну епоху й на вичерпність її претензій. Потреба такої праці відчувається сильно вже від давшого часу. Не тільки сучасний студент, але й викладач української літератури, якщо його не спонукало особисте зацікавлення дискутованим періодом, і якщо він не поробив власних дослідів у цьому напрямку, не наважується торкатися відповідного питання.

Окремі згадки про український модернізм зустрічаються в українських радянських публікаціях, однак переважно в звульніаризованій формі як пропагандивний засіб для дискредитації письменників, творчість яких ніяк не вдається підвести під рубрику пануючої марксо-лемінської партійної ідеології. Однак модерністів, яких за всіх обставин не можна було проскрибувати, бо без них залишилася б глибока прірва в українській літературі, українські радянські літературознавці не тільки визнають, а й у світлі своїх ідеологічних тлумачень акцептують, і навіть ведуть від них родовід соціалістичного реалізму. Вони навіть позитивно висловлюються про українських модерністів, коли та сама ідеологія диктує їм познущатися над якимись немилими їм літературними критиками з "буржуазно-націоналістичного" табору (наприклад над Сергієм Ефремовим) за їхню опозицію до "модернізму". Прикладом такого трактування українського модернізму можуть послужити праці Н. Л. Кафениченко, І. І. Пільгука, А. Каспрука, М. Логвиненка, О. Кілімника.

Українські літературні критики на Заході, не маючи великого доступу до необхідного джерельного матеріалу, не поробили фундаментальних дослідів, щоб об'єктивно висвітлити дотичні явища. Це питання обговорювали в окремих статтях та побіжно згадували в своїх працях М. Глобенко, В. Державин, О.

Зуєвський, Ю. Лавріненко, Ю. Луцький, І. Кошельвець, В. Петров, Б. Рубчак, Ю. Шевельзов, а також деято з покоління наймолодших літературознавців, зокрема О. Ільницький та М. Шкандрій.

Виклад у цій праці описово-аналітичного, а часто й полемічного характеру, побудований на малодоступних і тому майже забутих джерелах, на здебільша суперечливих і надто гарячих дискусіях, яких, усупереч бажань, не можна було обминути без шкоди для фактичного наśвітлення аналізованих проблем.

Я багато зобов'язана професорові Олегові Зуєвському за його критичні завваги, а зокрема за його лекції з українського модернізму, що були стимулом для моєї думки й послужили риштуванням для цієї праці; професорові Едвардові Можейкові за інспірацію попрацювати над українським модернізмом, а також за його критику на цю працю; професорам Олегові Ільницькому та Іванові-Павлові Химці дякую за прочитання манускрипту й критичні завваги до нього; професорові Богданові Рубчакові я особливо вдячна за його грунтовну критику, що в багатьох випадках заставила мене вглибитись у складні та суперечливі питання. Інститутові літератури ім. Т. Г. Шевченка в Києві я вдячна за дозвіл ознайомитися з більшістю видань, друкованих у 1920-х роках та з деякими архівними, матеріалами, а науковій бібліотеці ім. Василя Стефаника у Львові за даний мені доступ до періодичних видань кінця дев'ятнадцятого століття, публікованих у Західній Україні. Іванові С. Мухинові, бібліотекареві Манітобського університету, моє велике спасибі за його допомогу в розшуках рідкісних матеріалів.

## ЗМІСТ

1. ВИЗНАЧЕННЯ НАРОДНИЦТВА ТА МОДЕРНІЗМУ	1
2. РОМАНТИЗМ І НАРОДНИЦТВО	26
А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА	33
3. РЕАЛІЗМ, НАТУРАЛІЗМ І НАРОДНИЦТВО	64
А. ЛІТЕРАТУРНА ПОЛЕМІКА	77
Б. ПІЗНЕ НАРОДНИЦТВО	89
В. ПРОВІСНИКИ МОДЕРНІЗМУ	105
4. ІМПРЕСІОНІЗМ	115
А. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА	120
Б. НА НОВОМУ ЕТАПІ	148
5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ	166
А. ПЕРШІ ПАРОСТКИ	168
Б. КОНСТРУКТИВІЗМ ЧИ ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТЕОРІЯХ "АВАНГАРДУ"?	196
6. НЕОРОМАНТИЗМ	232
А. ДЕКАДЕНТИЗМ	237
Б. ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ	249
В. ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ 1902 – 1904	265
Г. " <u>МОЛОДА МУЗА</u> "	294
Г. ХАТЯННІ	318
ВИСНОВКИ	350
БІБЛІОГРАФІЯ	362

## 1. ВИЗНАЧЕННЯ НАРОДНИЦТВА ТА МОДЕРНІЗМУ

Зародження та ускладненій розвиток українського модернізму як антипода народництва сильно закарбовані в анналах літературної критики. Завзяті війни між народниками та модерністами ґруntувалися не так на боротьбі двох поколінь. (Єфремов, наприклад, був навіть молодшим від деяких його сучасників-модерністів) і, головне, не так на основі світоглядних розходжень, як на відмінних поняттях про літературу та її завдання. Народники виходили з засад, що література мусить мати громадське призначення, вона повинна була стояти на службі свого народу, розв'язувати його проблеми, боротися за його права, визнавати принцип, згідно з яким письменникова я повинна бути підпорядковане нам, тобто громаді.

Теми літератури, як завважувала критика, "мали бути виключно громадського характеру, а форма мала бути основана передусім на якомусь сильно спрощеному... сурогаті народної творчості".<sup>1</sup> Тож література герметично закривалася в рамки вузького утилітаризму, насильно відривалася від світових літературних процесів. Літературні твори мали бути настроєні на міnor в оспіуванні краси української природи та оплакуванні соціальних бід селянства. Українське селянство в його "реальній" описовості, в домінуючих пропорціях, мало виступати як стрижнева база твору.

Модерністи, не відмовляючися служити народові, але народові в сучасному розумінні цього слова, намагалися урбанізувати літературу, знаходити нові форми та художні засоби для зображення не тільки селянина, але й міського інтелігента. Вони захищали право вільної від утилітаризму творчості, орієнтувалися на європейські літературні процеси, проголошували нові естетичні постулати, "нову красу".

<sup>1</sup> Богдан Рубчак, "Пробний літ; тло для книги," Вступна стаття, Остап Луцький — молодомузець (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968), стор. 27-28.

Основні розходження між модерністами та народниками виявлялися по суті не в селянських темах і не в "новій красі", а в підході до цих явищ. Краса, як писав один з модерністів, виступаючи проти своїх опонентів, "одвічна... се лиш підхід до неї з тих сторін, з яких не заходили попередні напрями... се продукт відчuvання більше тонкої нервової організації, продукт глибшого розуміння прекрасного".<sup>1</sup>

Щоб з полемічною гостротою підкреслити непорозуміння між народниками та модерністами, варто згадати слова найсильнішого опозиціонера модернізму, для якого "нова краса" видавалася не тільки чуднуватою, але й смішною в українській літературі, бо це ж, казав він, література "мужицька," і раптом — модернізм. "Нет, уж — писав він — Бог с ним, с этим новым направлением. Да минует нас чаша сия!"<sup>2</sup>

Для того, щоб ясніше висвітлити антагоністичні суперечності між народниками та модерністами, необхідно почати від ширших обрисів "їхнього історичного родоводу".

Наскільки можна було простежити в доступних джеренах, термін народництво, пов'язаний частинно з терміном народність, що ним послуговувалися українські літературні критики другої половини 19-го століття, вкладаючи в це поняття принцип народності в літературі, тобто тезу про літературу для селянських має. Деякі чільні критики другого покоління, пропагуючи подібні завдання літератури, виходили водночас з принципів російського літературного народництва й усе це разом дало підстави визначати літературний напрям, пануючий в Україні протягом 19-го та початку 20-го століття, народницьким. Виразно окреслений термін народництво зустрічається

<sup>1</sup> Гнат Хоткевич, "Пульсация живота мысли," у кн: Ольга Кобилянська в критиці та спогадах (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 90.

<sup>2</sup> Сергій Ефремов, "В поисках новой красоты," Киевская старина, т. 79 (1902), стор. 114.

вже в 1897 році в статті Леві Українки, де вона, полемізуючи з Іваном Франком, відзначала: "слово 'народ' Франко уживає не в європейському розумінні, а в народницькому: 'селянин'"<sup>1</sup>. В такому розумінні цей термін послідовно застосовували експоненти українського модернізму, критики 1920-х років, а також частина тих критиків, які після другої світової війни опинилися на еміграції.

В українському радянському літературознавстві цей період, точніше велику добу від Котляревського до часів революції 1917 року (з деякими обмеженнями, звичайно, коли відводять вельми мало місця для романтичного періоду – для харківських романтиків, раннього Шевченка тощо), охоплюється терміном критичний реалізм і вважається "найвищим досягненням літератури напередодні пролетарського етапу визвольного руху" та "стовповою дорогою української літератури".<sup>2</sup>

Щоб зрозуміти особливості народницького напряму в українській літературі, необхідно пролити спочатку дещо світла на концепцію новітнього народу взагалі і на концепцію новітнього українського народу зокрема. Термін новітній народ виступає тут на означення безстанової спільноти нових часів у противагу до стамово розчленованого суспільства часів феодалізму.

Визначення новітнього народу набрало відмінних тлумачень у залежності від дисциплін – соціології, історичних наук, філософії. Для нашої мети досить сказати, що народові притаманні спільність території, самоврядування, відносна самовистачальність, тобто відносна економічна незалежність від інших народів, лояльність членів даного суспільства до своєї держави, яку вони захищають від

<sup>1</sup>Леся Українка, "Не так тій вороги, як добрі люди," Твори, т. 12 (Нью Йорк: Тищенко та Білоус Видавничча спілка, 1954), стор. 21. Підкреслення моє. Вперше друковано: Жите і слово, 6 (1897), стор. 244–250. Стаття підписана криптонімом Н. С. Ж.

<sup>2</sup>В. М. Лесін | О. С. Пулинець, Словник літературознавчих термінів (Київ: Видавництво "Радянська школа", 1965), стор. 310.

зовнішніх та внутрішніх руйнуючих сил, а також культурна самобутність – спільність мови, побуту, традицій, звичаїв, суспільних вартостей, та норм, що, об'єднують усі прошарки даного суспільства й відображаються в його суспільній свідомості та суспільній психології.

Важливе визначення народу, що може бути також застосоване до народу українського, зробив польський дослідник Юзеф Халасінський. Народ, твердив він, у своїй специфіці є структурою, базованою на спільних цінностях духовної культури, а не на політичній владі. Тому, власне, таку істотну роль в тій структурі відіграють творці культури. Письменники та люди з багатими інтелектами, на його думку, допомагають формувати уявлення, ідеї, поняття, міти про людину й суспільство та про сутність культури, без якої не було б ідеї суспільства чи народу. Хоч саме слово ідея, писав Халасінський, сугерує перевагу розумового й філософського змісту, то все ж таки ідея суспільної тотальнosti є радше справою "wyobrażni i sztuki", ніж науки та логічної аналізи. Отже, за його твердженням, таке визначення не дискальфікує суттєвого поняття, а доводить наявність факту, що, не зважаючи на глибокий інтелектуальний зміст ідеї народу, існування духовної ціlostі народу не можна розумово довести – в ній можна лише вірити. Народу не можна сорі уявити без ідеї народу, що завжди більшою чи меншою мірою є мітом народу.<sup>1</sup>

Групування чи перегруповування народів, консолідація народних спільнот відбувалися в різні періоди 19-го століття в залежності від історичних та політичних обставин даного народу. В українській історіографії цей період визначається як національне відродження, в англійській як national awakening або перші кроки до nation-building.

<sup>1</sup> Читовано за: Andrzej Zieliński, Naród i narodowość w polskiej literaturze publicystycznej lat 1815 – 1831 (Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969), стор. 21.

Для кристалізації глибшої ідентичності окремих народів Європи визначну роль відіграв Віденський конгрес, що відбувався в 1814–1815 роках, завершивши війни коаліцій європейських держав проти Наполеона, та встановив новий територіальний розподіл Європи. Щодо України, то, згідно з цим розподілом, Східня частина далі залишалася в складі Російської Імперії. Під владу російського царя відане, було Королівство Польське, до якого входили Холмщина та Підляшшя, Галичина, Буковина, Закарпаття залишалися в складі Австрійської Імперії.

Досліджуючи питання народу й народності в польській публіцистиці та літературі, Анджей Зелінський, наприклад, завважував, що в Польщі формування новочасного народу розпочалося в кінці 18-го століття та що 1815 рік застав польський народ об'єднаним уже духовно й готовим до нового етапу свого розвитку. Народ визнано тут як основу суспільства, а питання народності – ранній етап народотворчого процесу, коли формувався польський народний світогляд – ставало в центрі тогочасних історичних досліджень, а також у центрі тогочасних літературних творів, що відбивали ідеали польського народу.<sup>1</sup>

В Європі 1820-і роки були позначені бурхливими революційними подіями в Еспанії, Сіцілії, Португалії, на Балканах. Починався поступовий розбір Османської Імперії – здобувала автономію Сербія, у Греції почалося повстання проти турків.

Романтизм, що панував досі в літературі, затріумфував тепер у політиці. Розпочалася доба революцій з гаслом “воля, рівність, братерство”, що захопило навіть політично відсталу Росію і в 1825 році викликало повстання декабристів, відразу придушене урядовими військами.

З європейськими подіями 1820-х – 1830-х років було також пов’язане заснування в 1846 році Кирило-Методіївського Братства (головним ідеологом

<sup>1</sup> Andrzej Zieliński, Naród i narodowość... стор. 7-8.

якого був Микола Костомаров), що ставило собі за мету інтереси українського народу, його самобутність, визволення селянства з кріпосництва, виходячи з позицій федеративної спілки слов'янських народів, в якій кожен народ мав зберігати свої особливості та особисту громадську свободу.

Програма цього Братства, викладена в месіаністичному дусі Миколою Костомаровим у його Книгах биття українського народу (1846), мала в своїх основах ідею утворення вільної української республіки. Народ у цій програмі визначався як суспільство, що заселяє певний край, даний Богом, у якому всі люди мали бути рівними. І тільки з приходом до влади царів це суспільство було поділене на кляси – “одних назвали панами, а других проробили невільниками”<sup>1</sup>.

Програма фактично проповідувала ідею новітнього українського народу, виводячи його початки з дохристиянських часів, “коли не було ані царів, ані панів, і всі були рівні”<sup>2</sup>. Поділивши суспільство на стани, царський уряд Рості “хотів забити народ простий... щоб у нього не було ні почуттів, ні розуму... зробити з народу дерево або камінь, щоб народ простий утратив навіть постати чоловічу”<sup>3</sup>. В основі дефініції українського народу ця програма ставила селянство як єдиний недемоналізований суспільний стан. У програмі відзначалося, що Україна перетривала всі змущання над нею лише завдяки простому людові, й категорично засуджувалося інтелігенцію, про яку сказано: “хоч і був цар; та чужий, і хоч були пани, та чужі, і хоч з української крові були ті виродки, однаке не псували своїми губами мерзенними української мови й самі себе не називали українцями.”<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Микола Костомаров, Книги биття українського народу (Львів–Київ: “Новітня бібліотека”, 1921, стор. 8).

<sup>2</sup>Там же, стор. 15.

<sup>3</sup>Там же, стор. 19.

<sup>4</sup>Там же, стор. 21.

Отже програма Кирило-Методіївського Братства, як бачимо, закладала основи народницького напряму в українській літературі, з одного боку, а з другого – пов'язувалася з тими силами, що в 1848 році викликали революцію європейських народів проти режиму самовладдя монархів, поширюючи Ідеї лібералізму та політичну незалежність поневолених народів.

Формування українського народу в сучасному розумінні цього слова відбувалося повільно й довго. Перший літературний твір Енеїда Івана Котляревського,<sup>1</sup> написаний українською народною мовою, був тільки жартівливим співом і не ставив перед собою завдань творення важливої духової підвалини для новітнього українського народу, однак сама його поява у відповідний час була літературним висловом того формування та стала вагомим явищем, поклавши згодом початок новій українській літературі.

На початку 19-го століття була написана Історія Русів,<sup>2</sup> перший історичний твір, у якому питання українського народу та української державності вперше поставлено відребно від Росії. Вважається, що під впливом цієї праці згодом писав свою Історію Малороссии Микола Маркевич, опубліковану в 1842–1843 роках, яка лягла в основу новітньої історії України.<sup>3</sup>

Народотворчі процеси в Україні половини 19-го століття були подібними до тих процесів, що відбувалися в інших країнах Європи наприкінці попереднього

<sup>1</sup>Перших три частини Енеїди були опубліковані в 1798 році в Петербурзі. Друге видання з 1809 року мало вже чотири частини. Після того автор скоро закінчив твір, що складався з шістьох частин, однак протягом трьох десятиліть він не міг знайти видавця і твір лежав не опублікований. (Див. І. П. Котляревський, Твори у двох томах, т. 2, Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро," 1969, Листи Котляревського до М. Гнєдича, стор. 198; М. Мельгунова, стор. 211; І. Лисенкова, стор. 233). Повне видання Енеїди вийшло в 1842 році – чотири роки після смерті письменника.

<sup>2</sup>Автор Історії Русів невідомий. Спочатку вважали автором архієпископа Г. Кониського, але пізніше його авторство було заперечено і з'явилася низка інших гіпотез.

<sup>3</sup>Д. Дорошенко і О. Оглоблин, "Джерела й історіографія," Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 2 (Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949), стор. 400.

століття. Інтерес до своєї народності, народного життя, народної мови та народної словесності, характеристичний для доби романтизму, ставав невичерпним джерелом для всіх ділянок української науки. Запізнений процес народження національної свідомості українського народу був спричинений особливостями його історичних умов та суспільної структури. В цей час вищі кляси українського суспільства були зруїфіковані або спольонізовані й не мали ніякого духовного зв'язку з нижчими сферами населення, зокрема селянством. Були тільки одиниці, які, відчуваючи загрозу поглинення української народності політикою русифікації, скрували свою працю в русло народної культури. Рушійною силою та виразником народних прагнень уважалося селянство й уся увага була спрямована саме на цей прошарок населення. Термін народ застосовувся лише до селянських мас.

Активними творцями нових понять про народ були передусім дослідники історії України – Михайло Максимович, Микола Костомаров, Пантелеймон Куліш, які в центрі своєї уваги поставили село, селянське життя, історію селянських рухів, що й визначило новий напрям української історіографії, який, за визначенням Дмитра Дорошенка та Олександра Оглоблина, “при певних відмінах у різні часи і в різних дослідників був об'єднаний однією ідеєю – ідеєю народництва”<sup>1</sup>.

Паралельно до історичних студій, під впливом романтизму, вивчалася етнографія, в основі якої були покладені описи духовості та побуту селянства “в дусі романтично-етнографічного народництва”,<sup>2</sup> що його Віктор Петров визначав так:

Політично-соціальні й світоглядні течії кінця XVIII і початку XIX ст. в центрі доктрини ставлять народ. Станово розчленованому суспільству,

Там же. (Підкреслення моє).

<sup>2</sup> В. Петров, “Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії ХІХ-ХХ ст.”, Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 1 (Мюнхен-Нью-Йорк: Видавництво “Молоде життя”, 1949), стор. 185.

яким воно було в XVIII ст., протиставлюється безстанова єдність народу, принцип народної спільноти, в основі якої лежить простолюддя, селянство. Згідно з цією політично-соціальною концепцією, народ це і є селянство. Панство вилучається із складу народу, визнається за елемент, що віддалився й відчужився від народу, а тому духово й матеріально є нетворчий і непродуктивний. Лише народ, лише селянство творить і зберігає національно духові й матеріальні вартості. Відповідно до цього, народознавство – етнографія стає провідною науковою того часу, що вони мають підпорядкуватися інші. В основу наукових ідеологічно-громадських і політично-соціальних течій лягають засади етнографізму, з одного боку, і народності, з другого.<sup>1</sup>

Тогочасна література, вважалася однією з найефективніших форм виховання селянства й була сильно підпорядкована етнографії – етнографічній описовості селянського життя та його світоглядних основ. "Вирішальних пропорцій набрали тоді поняття народна мова, народна словесність, народний письменник, народний мужицький світогляд, простий, здоровий розум народний"<sup>2</sup>. В основу гасла єдності народної мови була закладена мова простого люду, мова села, що була головною ознакою народної окремішності. Тож, за визначенням Петрова,

селянська концепція народу, з одного боку, й мовно-літературна, філологічна концепція народу, з другого, поступово спліталися. Твердження "народ – це його мова" стало непохитною догмою для всього XIX століття [...] Концепція літератури в цей період розкривалася в такому ж етнографічно-філологічному пляні. Етнографізуються, знароднюються не лише історія, мова, але й письменство. В письменстві стверджується примат народу й народної усної творчості, [що] визнається за джерело й зразок для письмової словесності [...] Відповідно до цих зasad етнографічна концепція літератури прагне стерти різницю між індивідуальною творчістю письменника й етнографічними записами з уст народу, намагається етнографізувати літературу, літературні твори уподібнити етнографічним.<sup>3</sup>

У наступних розділах будуть пороблені спроби висвітлити це явище на основі літературних програм теоретиків народницького напряму в конfrontації з новими поглядами та новими вимогами до літератури.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

Народництво 1860-х років та початку 20-го століття, що прийшло на зміну романтичному народництву, в українській літературній критиці, за визначенням Миколи Зерова, дістало назву наївний побутово-описовий реалізм, а за визначенням Дмитра Чижевського – реалістичне народництво або етнографічний реалізм.<sup>2</sup> Письменники цього періоду, за Чижевським, були під сильним впливом своїх попередників, чималою мірою “перетравлювали” їхні теми, продовжували лінію “народолюбства”. Він так характеризував цей період: “відкриті романтикою... елементи народного життя – звичай, побут, вірування: народні та народна поезія залишалися в межах мистецької уваги українського реалізму.”<sup>3</sup> Ці елементи, підкреслював критик, “часто закривали від реалістів те, що їх власне, цікавило або мало цікавити: соціальні умовини народного життя.”<sup>4</sup>

В українському реалізмі також продовжувалося романтичне захоплення минулим, однак, як відзначав Чижевський, “і етнографізм, і захоплення минулим були, на жаль, в порівнянні з романтикою підупадом,” бо в ньому не добачали вже глибокої сутності народного духу, “а бачили лише, в найліпшому випадку, ‘народну мудрість’... а в гіршому – просто матеріял без глибшого значення.”<sup>5</sup>

Щождо розуміння концепції народ, то Чижевський давав перевагу романтикам, підкреслюючий, що доба “реалізму” виходила “з досить поверхового” розуміння поняття народу як нації і не дійшла б навіть до цього,

<sup>1</sup> Микола Зеров, Нове українське письменство (Київ: “Слово”, 1924), стор. 20.

<sup>2</sup> Дмитро Чижевський, Історія української літератури: від початків до доби реалізму (Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956), стор. 483.

<sup>3</sup> Там же, стор. 482.

<sup>4</sup> Там же, стор. 483. (Підкреслення Д. Чижевського). Далі всі підкреслення в цитованих джерелах належатимуть відповідним авторам, хібащо буде вказано інакше.

<sup>5</sup> Там же.

"якби не те виховання, що його давала поколінням української інтелігенції романтична література."<sup>1</sup>

Представники нового покоління письменників, що називали себе реалістами, ввійшли в українську літературу в 1860-і роки. Вони ставили перед собою завдання зображувати передусім сучасне та життя народу, "а поскільки - писав Чижевський - народ складався переважно з селянства, то селянська тематика домінувала в надзвичайних розмірах."<sup>2</sup> Прихід саме такого реалізму був зумовлений, як твердив цей дослідник, причинами не так літературними, як соціальними, а ще більше під впливом російської літератури, "яка в цей час здобула такого рішучого впливу на українську літературу, як ніколи до того."<sup>3</sup>

Впливи російської літератури, що їх Чижевський мав на увазі, стосувалися політично-громадського та літературного рухів у Росії 1860-х - 1890-х років, відомі тепер під назвою народництво. Цей термін був продуктом політичних полемік кінця 19-го та початку 20-го століття. В основі ідеології російського народництва лежала містична майже віра в російське селянство як носія "вищої життєвої мудrosti" та зберігача прадавньої засади "общинной власности", в якій нібито були закладені можливості раптового переходу до соціалізму, обминаючи стадію капіталістичного розвитку країни. Рушійною силою цього народництва були вихідці з дворянства та різночинної інтелігенції, що була пройнята месіянізмом та єкзальтованою посвятою, обумовленою почуттям вини дворянства перед селянством за гріхи предків-кріпосників. Пануюча ідеологія цього руху - "ходіння в народ" - відбита в наступному пасажі:

Надо идти в народ, чтобы учить его... чтобы учиться у него... чтобы ознакомиться с ним, узнать на месте его нужды и потребности... чтобы на

Там же.

<sup>1</sup> Там же, стор. 484.

<sup>2</sup> Там же, стор. 487.

себе самом испытать все его страдания... чтобы слиться с ним и тем приобрести его доверие... чтобы разъяснить ему весь ужас его положения... чтобы довести его до сознания лучшего справедливейшего социального строя и необходимости бороться за этот строй... чтобы разжечь существующие в нем революционные страсти и тем возбудить его... ко всеобщему восстанию!'

Політичні програми російських народників, а зокрема їхні заклики до встановлення нового державного ладу шляхом революції, мали мале відношення до України. Богдан Рубчак, наприклад, з цього приводу цілком правильно твердив, що хоч "ці тривожні події мали відгомін" в Україні, однак "збройний резистанс не був тоді в центрі (українського) визвольного руху," бо "інтереси українських та російських дисидентів... крутко розбігалися."<sup>2</sup> Українські хлопомани 1860-х років – народницька течія української інтелігенції, що проявляла любов до селянства – продовжували лінію, започатковану українським народницьким рухом у першій половині 19-го століття. Питання рівноправності українського народу з народом російським, самобутність української культури, відмінності від російської, були центральними в діяльності хлопоманів, а також пізніших українофілів. Іхнє "ходіння в народ" було подібним у дечому до "ходіння в народ" попереднього покоління української інтелігенції і обмежувалося до мирної культурної роботи на селі.

Українські хлопомани та українофіли висували навіть твердження, що російське народництво було породжене подібними рухами в Україні з тотожною навіть метою. С. Подолинський, наприклад, у 1876 році писав: "Та і дійсна, хто в Росії перший вказав шлях в народ' як не хлопомани. В 1860-1863 рр. хлопомани ходили в народ так же, з точною такою метою і діяли такими ж способами, як тепер радикали."<sup>3</sup> Михайло Драгоманов також виразно твердив,

<sup>2</sup> В. Богучарський, Активное народничество семидесятых годов (Москва: Издательство М. М. Сабашниковых, 1912), стор. 1.

<sup>3</sup> Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл: ситуація української літератури навколо 1878 року," Сучасність, 3 (1979), стор. 61.

<sup>3</sup> Цитовано за: В. С. Жученко, Соціально-економічна програма революційного

що між українофілами та російськими народниками не було принципової різниці.

Він писав: "бунтарство-народництво, то й видумали власне українофіли... й подали його росіянам, котрі трохи помазали його інтернаціоналізмом | Парижською Комуною... Звичайно, українофіли навіть не спорились з росіянами, а говорили: та й ми того ж хочемо, тільки не казали як."<sup>1</sup>

Подібне твердження робив і М. Яворський, підкреслюючи, що російські народники "викохалися на українофільстві й козакофільстві" та що Україна "принесла ще й зі старої доби готову власну практику для російської теорії народницької революції".<sup>2</sup>

З трохи іншим тлумаченням українського народницького руху, зарепрезентованого хлопоманами, виступив Богдан Рубчак, слушно стверджуючи, що в тих політичних обставинах, коли навіть найсмирніші прояви культурної роботи часто кінчалися ув'язненням, тихня діяльність була "єдино можливою" та "єдино розумною". Рух хлопоманів, згідно з його інтерпретацією, ...був рухом політично куди зрілішим, куди загальнішим і толерантнішим, ніж окремі клітини російського вкрай розсвареного підпілля, бо включали в свої широкі межі національних інтересів світоглядові барви та відтінки від драгоманівців типу Гавлика до поміркованого лібералізму Кониського чи Нечуя-Левицького та навіть до консервативного старого Куляша.<sup>3</sup>

Хоч політичні доктрини російського народництва з його прагненнями встановити селянський соціалізм помітно розбігалися з доктринами українського народництва, що шукало для України правового становища в соціальній системі Російської імперії, однак, якщо мова про літературні теорії, то вони мали багато спільних рис.

<sup>1</sup>(продов.) народництва на Україні (Київ: Видавництво Київського університету, 1969), стор. 12.

<sup>2</sup>М. Драгоманов, Листи до Івана Франка і інших: 1887–1895, т. 2 (Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 121.

<sup>3</sup>М. Яворський, Україна в епоху капіталізму (Харків: Державне видавництво України, 1925), стор. 36.

<sup>4</sup>Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл...", стор. 62.

Найвидатнішим теоретиком російської народницької літератури вважається М. Михайлівський, під впливом якого, з домішкою хлопоманства, розвивав свої літературні теорії молодий тоді критик Сергій Єфремов, що були панівними в українській критиці від 1880-х років до другої декади 20-го століття в межах Східньої України.<sup>1</sup>

Російські письменники-народники, в центрі своєї творчості поставили зображення життя російського селянства: світогляд мужика, його рабські терпіння, важкі обставини щоденного життя, з одного боку, а з другого - прикрашували того мужика, благоговіли перед ним. Літературна творчість цих письменників відрізнялася публіцистично-агітаційним стилем - жанр сюжетного роману та оповідання дав місце публіцистичним романам, а особливо побутовим та етнографічним нарисам.<sup>2</sup>

Впливи російських письменників-народників і теоретиків літератури поширилися були навіть на Західну Україну. В 1870-х роках Іван Франко явно симпатизував з російським народництвом та цінував тогоденшу російську, як він казав, "найпередовішу" літературу: "Розуміється, держава московська, ті жандарми і їх гніт на всяку свободну думку - одно діло, - писав Франко, - а література російська... зовсім друге."<sup>3</sup> І тут він виразно захоплювався теоріями таких російських критиків, як Добролюбов, Писарев, Щапов та відомим російським народницьким письменником Ф. Решетниковим.

Розуміння концепції народу в Західній Україні не відрізнялося від України Східньої. Іван Франко добре знов, яка сукупність елементів виражає поняття

<sup>1</sup>Див. дальші розділи цієї праці.

<sup>2</sup>Краткая литературная энциклопедия, т. 5 (Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1968), стор. 108.

<sup>3</sup>Іван Франко, "Література, її завдання і найважніші ціхі," Твори в двадцяти томах, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 8.

<sup>4</sup>Там же.

народу, підкреслюючи, що для того, щоб зрозуміти систему поглядів на явище народу, необхідно "пізнати" людей, що заселяють певну територію... піznати їхній стан теперішній і минулий, їхні фізичні та духові прикмети, їхні установи та економічний стан, їхні торговельні відносини та духові зв'язки з іншими народами."<sup>1</sup> Крім того, в свою дефініцію Франко вводив як навід'ємну складову частину розуміння народу його "політичну історію, історію розвитку інституцій, історію наук та історію промислу".<sup>2</sup>

Зовсім інакше Франко визначав поняття народу для "практичних", як він казав, потреб українського Товариства народознавства, заснованого у Львові в 1895 році. "Під народом" — писав він — "не розуміємо тут цілої маси, що заселює даний край, але тільки ті нижчі верстви, що відносно найменше підпали культурним змінам, що найбільше зберегли сліди давніших епох розвитку."<sup>3</sup>

Під таким стисливим визначенням народу Франко, певна річ, мав на увазі лише селянство та його світогляд — релігійні вірування, поняття про землю, тобто географію, народну медицину, усну літературу, товариські звичаї, етичні погляди.<sup>4</sup>

Франко явно звужував поняття народу "тільки до хлопів".<sup>5</sup> Коментуючи статтю І. Наумовича, друковану в Правді 1879 року, Франко в 1881 році завважував, що Наумович "так само, як ми, відрізняв інтелігенцію від народу,

<sup>1</sup>Іван Франко, "Найновіші напрямки в народознавстві," Твори в двадцяти томах, т. 19 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956), стор. 143.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 144.

<sup>5</sup>Іван Франко, "Чи вертатись нам назад до народу?", Твори в двадцяти томах, т. 19 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956), стор. 41.

розуміючи під народом тільки хлопів".<sup>1</sup> Щождо інтелігенції, про яку йшла мова в рецензованій Франком статті, то він просто заявляв "У нас нема інтелігенції! У нас є тисячі людей письменних, але інтелігенції нема."<sup>2</sup> Він явно /хлив з галицьких інтелігентів, що були продуктом відповідних обставин / "втискалися в ту мертвлячу форму, которую вже знайшли готовою,"<sup>3</sup> але в той же час намагався ніби розуміти їх, пишучи:

Ми ж і самі вийшли з тієї самої школи і добре знаємо, скільки то важкої, довголітньої боротьби стоїло нам, вирватися з тієї форми і переродитися духом до праці для народу. Ми знаємо, що доки виховання у нас буде таке, як досі, доти кожний, заким зможе стати в службу народу, мусить переходити через таке саме пекло внутрішньої боротьби.<sup>4</sup>

Отже на порозі 20-го століття в різних галузях української науки, а зокрема в літературі, вважалося ще, як наголошував Іван Франко, "почесним завданням... любити селянство та послідовно й раціонально для нього працювати".<sup>5</sup>

Найбільші навантаження такої праці, силою обставин накладалися на українських письменників як виразників селянських працень, селянських учителів, пропагандистів, амбасадорів. Спадкоємцями такого розуміння народу й таких завдань літератури було покоління критиків, що прийшло до слова з встановленням радянської влади в Україні. Вони також виключали з понять народу інтелігенцію, звужуючи розуміння народу або до селян, або до робітників у залежності від світоглядних позицій окремих теоретиків. Логічно випливало і назва на окреслення цього періоду в українській літературі – нове народництво або неонародництво.

<sup>1</sup> Там же, стор. 43.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. 49.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Іван Франко, "Найновіші напрямки в народознавстві," стор. 146.

Термін неонародництво створюється літературних доктрин критиків, які воліли називати себе пролетарськими: Спілка пролетарських письменників "Плуг", заснована в 1922 році й ліквідована в 1932, що ґрунтувалася на ідеї союзу селянства з робітничою класою, та Спілка пролетарських письменників "Гарт", заснована 1923 року й розпушена 1925 року, що в своїй ідеологічній основі закладала постулати комуністичної партії та поширювала їх серед пролетаріату. Обидві організації були органічно споріднені із стихією старого народництва, з його етнографічним струменем і рішуче відгороджувалися від інших літературних угрупувань, наприклад, неокласиків та ваплітян, які ставили вимоги до літератури як мистецтва.

Олександер Дорошкевич уважав неонародництво прямим продовженням "народництва й хуторянства"<sup>1</sup>, додавав у ньому "багато спільних рис з ситуацією в російській літературі", другої половини 19-го століття, зокрема з критичними постулатами Михайловського, що були, як він твердив, "цілком пристосованими" до літературної дійсності, твореної пролетарськими письменниками, з тією лише різницею, що на ~~моде~~ російського письменника дворянського походження або різночинця, в українську літературу "прийшов селянин, робітник, тільки трошечки зачеплений культурою, в якій небудь профшколі чи робфаку".<sup>2</sup>

Від неонародницької літератури та теоретики вимагали, щоб вона була "одним із загонів пролетаріату", "підвищувала" його свідомість, "допомагала пролетаріятові в його боротьбі й допомагала йому об'єднувати навколо себе його спільніків, селянство насамперед".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> О. Дорошкевич, Слово на диспуті, у кн.: Шляхи розвитку сучасної літератури, диспут 24 травня 1925 р. (Київ: Культкомісія Міському УАН, 1925), стор. 62.

<sup>2</sup> О. Дорошкевич, "Ще слово про Європу," Життя й революція, 6-7 (1925), стор. 64.

<sup>3</sup> Н. Рабічев, "Завдання пролетарської літератури," Гарт, 12 (1929), стор. 100.

Борис Коваленко, схильний визначати цей період в українській літературі як пролетарський реалізм, вимагав, щоб письменники ставили в центрі своєї уваги пролетаріят та селянство, а інтелігентам приділяли увагу "лише в залежності від їхнього значення в реальному житті". Він пропонував скеровувати особливу увагу "на зображення нового села", оскільки "сільський побут українським письменникам, здебільшого селянського походження, більше відомий, ніж робітничий".<sup>2</sup>

Досконалу дефініцію неонародницькому селянському письменникові давав Володимир Коряк:

Селянський письменник є письменник, який у художніх "образах" відбиває процес перероблення світогляду й психіки бідняцько-середняцьких мас, що йдуть під керівництвом пролетаріату шляхом колективізації до соціалізму і своєю творчістю сприяють прискоренню цього руху. Селянська література висвітлює колгоспне будівництво і всі економічні, політичні, культурні, побутові й психологічні зрушення селянського життя...<sup>3</sup>

Юрій Лавріченко виразно бачив тоді в письменників-неонародників, непорушне підґрунтя старого народництва. Він писав:

...селянським письменникам загрожує ота так звана "селянськість"... Тут чуються відгомони отого народництва, що разом із ним прориваються в нашу творчість... Треба оголосити війну отому примітивному натуралізмові, рабському "копіюванні" дійсності... Треба вивітрити, винищити отої старомодний романтизм просвітянський, що заважає нам творити нову літературу... Майже до кожного з наших письменників простягає руку якийнебудь мрець - "класик" народник.

У літературних диспутах цього часу антинародники, особливо Микола Хвильовий, ставили на всю широчину питання відсталості української літератури, визначаючи її як просвітянську. Цей термін був еквівалентним до народництва й фігурував у літературній критиці протягом 1920-х років. Термін просвітянство

<sup>1</sup> Б. Коваленко, "Пролетарський реалізм в українській художній прозі," Гарт, 6-7 (1927), стор. 146.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. Коряк, "Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVI партз'язду," Літературний архів, 1-2 (1931), стор. 10.

<sup>4</sup> Юрій Лавріченко, "Проблема стилю," Плуг, 8-9 (1930), стор. 125.

Був похідним від назви культурно-освітніх організацій "Просвіта", що починали засновуватися в 1868 році у Львові для поширення освіти серед селянства. На початку 20-го століття ці організації були також поширені на Східній Україні.

Термін неонародництво належить Вікторові Петрову, який він застосував уперше в 1946 році, говорячи про намагання пролетарських письменників, зокрема плужан, реставрувати старе народництво. Аналізуючи українське літературознавство 1920-х та пізніших років, цей критик поділяв українську критичну думку на два основні напрями: "носіїв 'чистого' народництва, спадкових, так би мовити, носіїв традиціоналістичного народництва, в літературознавстві" та "представників 'протилежного' напряму антинародницького".<sup>1</sup> Розвиток подій 1920-х та початку 1930-х років висунув третій панівний напрям, коли, писав Петров, "кермо проводу перейшло в руки представників напряму, який годилося б означити як неонародництво".<sup>2</sup>

У сучасному українському радянському літературознавстві цей період визначається як "оновлення реалізму", як "ключ до розуміння незмірного

піднесення активнодіючої і перетворюючої сили соціалістичного мистецтва",<sup>3</sup> що успадкувало від "класиків", а в нашому визначенні - народників, принцип "слугування народові", доповнивши його непорушною догмою "партийності".

Степан Крижанівський, наприклад, ясно визначав цей феномен: "Заповідана класиками народність літератури в радянському суспільстві піднялася на вищий щабель. З'явилася та вища форма - комуністична партійність, оскільки ідеали партії, ідеали комунізму збігаються з заповітними прагненнями народу."<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Віктор Петров, "Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття: 1920 - 1945," Науково-літературознавчий збірник, ч. 2 (Авсбург: "Світанок" - "Брама Софії", 1946), стор. 43-53.

<sup>2</sup> Там же. (Підкреслення мое).

<sup>3</sup> С. Крижанівський, "Основні риси радянської літератури," Історія української літератури у восьми томах, т. 6 (Київ: "Наукова думка", 1970), стор. 10.

<sup>4</sup> Там же, стор. 8.

Ширші визначення понять народу, народництва, неонародництва в історичній перспективі пороблені тут з метою дати тло, на якому можуть чіткіше зарисуватися контури українського модернізму з новим розумінням концепції народу, з новими поглядами на літературу та її призначення.

Термін модернізм застосовується в цій праці для визначення українських літературних процесів кінця 19-го та початку 20-го століття, що керувалися почуттям прихильності до нових літературних струменів європейських зразків, з одного боку, а з другого — почуттям антагонізму до народницьких літературних канонів.

У сучасній світовій критиці термін модернізм у розумінні симпатії до модерного, чи новітнього, часто вживається в застосуванні до літератури та інших видів мистецтва 20-го століття.<sup>1</sup> Диференціяція модернізму — перехід до специфічного розчленування літературних експериментувань — датується в критичних роботах приблизно 1920-ми роками.<sup>2</sup>

В українській критиці термін модернізм, був, здається, вперше застосований у літературній дискусії 1902–1904 років у розумінні нових літературних тенденцій, що несли з собою новий світогляд та нові художні засоби, а спроби розчленування модернізму за стилями почалися також у 1920-х роках.

Оскільки в цій праці поняття "модерного" виступає, насамперед, у властивостях запереченні постулатів народництва з його орієнтацією на село та уявного масового селянського читача, то модерністичні тенденції в ній визнаються вже там, де критика підкреслено наголошує особливості якогось письменника чи поета творити для вибраного інтелігентного читача, коли вже виразно ставало, як підкresлював Іван Франко, "що се говорить український

<sup>1</sup>Peter Faulkner, Modernism: The Critical Idiom (London: Methuen & Co. Ltd., 1977), стор. viii.

<sup>2</sup>Там же, стор. 8.

інтелігент, до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почування".<sup>1</sup>

Це значило, що в українській літературі з'явився новий тип письменника — інтелігент міста, який заявляв своє право й право подібних до нього інтелігентів, бути визнаним активнотворчим компонентом в системі поглядів на народ. Щоб досягнути такого "права горожанства", письменник-інтелігент виступав проти народницьких догм, проти їх звужених уявлень про народ та відповідної літератури для того народу. Він ставив свою метою розвивати українську народну мову й писати нею так, щоб задовільняти естетичні потреби інтелігентного читача.

Починаючи від Івана Франка й кінчаючи критиками 1920-х років, на окреслення модернізму часто вживався ще термін европеїзація української літератури. Гасло европеїзації також ставило на першому плані питання застарілості старих народницьких літературних канонів та потребу замінити їх новими естетичними законами, що значило "з поспіхом наздоганяти", як висловлювався А. Шамрай, європейські літературні процеси, європейську культуру слова.<sup>2</sup> Йшлося, звичайно, про Західну Європу та її літературні здобутки. Антитеза "Україна — Європа" набула особливої акутності в літературних диспутах 1920-х років, оскільки в них зустрілися тет-а-тет погляди естетично витончених уже "європеїзаторів" з поглядами традиційних "просвітян". У дійсності ця антитеза з гострішим чи менш гострішим наголосом не сходила з центру літературних полемік від початку 20-го століття до 1930-х років і була настільки живучою, що, не втративши нічого з своєї первісної актуальності, розгорнулася знову на всю широчину у вільніших умовах.

<sup>1</sup>Іван Франко, "Михайло Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 310.

<sup>2</sup>А. Шамрай, Українська література: стислий огляд (Харків: "Рух", 1928), стор. 113.

еміграції в 1945-х – 1950-х роках. Досконало аналізуючи цей еміграційний період, Григорій Грабович справедливо завважував, що відроджене еміграційними критиками питання европетзації української літератури набрало ще більшої ваги та “в певному сенсі було кульмінаційною фазою майже столітньої дебати про народництво, тобто навколо тези, що в своїй суті українська література... мусить бути написана народом, про народ і для народу”.<sup>1</sup>

У дефініціях українського модернізму поспіль майже артикулювалася його найпритаманніша риса – відхід від народництва. І так, у визначенні Миколи Глобенка, український модернізм, насамперед, “виводив українську літературу з кола переважно селянської тематики”, коли “натуралистичне фотографування села й зосередженість на небагатьох громадських проблемах поступово відходило в минуле”.<sup>2</sup> Микола Зеров пов’язував український модернізм також з народженнем нових письменників та критиків, які “організовували протест проти попередніх літературних традицій”, відмовляючися бути “слугами народу”<sup>3</sup> та засуджуючи “всяку старосвітчину українську”.<sup>4</sup> Олександр Дорошкевич виразно наголошував, що український модернізм проявлявся передусім у тому, що “розсував вузькі рамки народницької етнографічно- побутової літератури” та висував на літературну естраду письменника “інтелігента”.<sup>5</sup> Андрій Ніковський твердив, що український модернізм був зусиллям відірватися від “utilitarного” народницького воза, скинути “терновий вінок” з голови й “залізні пута” з ніг.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Григорій Грабович, “Велика література,” Сучасність, 7–8 (1986), стор. 58.

<sup>2</sup> М. Глобенко, “Доба модернізму,” Енциклопедія українознавства в двох томах, т. 1, ч. 2 (Мюнхен–Нью Йорк: Видавництво “Молоде життя”, 1949), стор. 768.

<sup>3</sup> М. Зеров, “Гр. Чупринка,” Книгар, 18 (1919), стор. 1102.

<sup>4</sup> М. Зеров, “Наші літературознавці і полемісти,” Червоний шлях, 4 (1926), стор. 169.

<sup>5</sup> Олександр Дорошкевич, “До історії модернізму на Україні,” Життя и революция, 10 (1925), стор. 73.

<sup>6</sup> А. Ніковський, Vita Nova (Київ: “Друкар”, 1920), стор. 90.

У центрі українського модернізму стояло також досить гостро питання про потребу відмежуватися від спрощених народницьких тлумачень Тараса Шевченка та примітивного наслідування його творчості, шабльонізації його Кобзаря. Модерністи вважали, що народники "безкарно препарували поета по своїй уподобі", пристосували його виключно "до своїх інтересів, до своїх народницьких літературних догм".<sup>1</sup> Так писав М. Сріблянський у 1910 році, а ще даліко перед ним Василь Стефаник просто заявляв, що "народницька "народолюбива" інтелігенція присвоїла від Шевченка те, що підпадало під її "артистичний смак і що не противилося її інтересам доробковича" та що вона так роздеклямувала "Великого Шевченка... що з нього майже нічого не лишилося, лише декламація", і тепер, казав він, "наново треба би віднаходити й прояснювати Шевченка".<sup>2</sup> Стефаник також дуже ясно бачив антагонізм між народниками та модерністами й завважував, що "тота борба поетів і письменників наших не лагідніє, але заострюється".<sup>3</sup>

Так само й Михайло Семенко бачив оновлення української літератури лише шляхом відходу від села та в тісному пов'язанні її з містом. Будучи першим українським футуристом, він проклямував, що найбільшого удару народництву завдала сама платформа українського футуризму, "вцілила просто в вічі, з'явившись у часи задушливої канонізації всеславної 'народної пісні', хоробливо-націоналістичного культу Тараса Шевченка й усіх тих, хто в мистецтві виславляє 'рідний край'".<sup>4</sup> Семенко водночас цікаво аргументував: "Царство кадила й запах могильних трав - чи не могло від цього закрутити в

<sup>1</sup> М. Сріблянський, "Поет і юрба," Українська хата (1910), стор. 202.

<sup>2</sup> В. Стефаник, "Поети і інтелігенція," Літературно-науковий вісник, т. 5 (1899), стор. 185.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Анатоль Цебро [Михайло Семенко], "Футуризм в українській поезії," Семафор у майбутнє, травень (1922), стор. 40.

носі у свіжоті людини?"<sup>1</sup>

Коли українська література, здавалося, робила нові художні відкриття, то Максим Рильський, з радісною інтонацією, наголошував, що "в нашій поезії остаточно скінчився період нудних наслідувань Шевченка, банальних патріотичних вигуків та сантиментальних фраз під гучною назвою поезії".<sup>2</sup>

У сучасній українській радянській критиці, коли мова заходить про українську літературу початку 20-го століття, то термін модернізм застосовується в розумінні "реакційної" літератури, а представників модернізму оголошується "декадентами", які, за визначенням Ніни Каленичченко, "виражали настрій тієї частини буржуазії, яка боялася революційного руху мас".<sup>3</sup> Притаманним для українських модерністів було те, твердить Каленичченко, що "під виглядом нового молоді буржуазні письменники намагалися протягти в українську літературу занепадницькі, реакційні тенденції західного модерну".<sup>4</sup>

Український модернізм на переломі 20-го століття західні українські критики поділяють на два основні напрями – імпресіонізм та неоромантизм,<sup>5</sup> що часто ототожнюються з символізмом. Явище раннього експресіонізму залишилося недогляненим, хоч і мало свої специфічні обриси. Всі ці три напрями з'явилися й розвивалися в українській літературі, майже, паралельно. Вони помітно відрізнялися своїми художніми засобами творчості, однак їхні концепційні рамки боротьби з народництвом були тотожними. Футуризм, що був добре зарепрезентований в українській літературі й також відіграв свою роль в

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Цитовано за: О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: "Книгоспілка", 1930), стор. 38.

<sup>3</sup>Н. Л. Каленичченко, "Літературне життя," Історія української літератури у восьми томах, т. 5 (Київ: "Наукова думка", 1968), стор. 29.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>М. Глобенко, "Доба модернізму," стор. 768.

поборюванні народництва, у цій праці не розглядається, оскільки його докладно опрацював уже Олег Ільницький у своїй докторській дисертації.<sup>1</sup>

Розглядаючи ранню стадію українського народництва та програми його літературних апологетів, про яких мова йдеться в наступному розділі, треба, однак, зарані відзначити, що їхні критичні постулати базувалися передусім на бажанні пробудити національну свідомість українського народу, на зусиллях ствердити його існування в рамках визначених уже понять.

<sup>1</sup>Oleh Stepan Ilnytskyj, Ukrainian Futurism, 1914 - 1930: History, Theory, and Practice, Unpublished Ph.D. dissertation, Harvard University, 1983.

## 2. РОМАНТИЗМ І НАРОДНИЦТВО

Український романтизм сягає своїм корінням у традиції західноєвропейської передромантичної епохи, зокрема німецького руху Sturm und Drang. Одним з видатніших представників цього руху був німецький письменник, філософ і критик Йоганн Готтфрід Гердер, який у своїх творіях високо оцінював народність у мистецтві та вказував на велику роль фольклору в літературній творчості. Гердер, як твердив Дмитро Чижевський, був одним із стимулів до започаткування українського романтизму.<sup>1</sup>

Програми західноєвропейського романтизму кінця 18-го й початку 19-го століття виразно проголошували думку, що кожна народність має закладені в собі животворні духові перві для еволюційних процесів, які, при нормальніх умовах, повинні в наступних етапах зростання цивілізації досягнути свого належного їм розвитку і стати часткою досягнень усього людства. Сприяння розвиткові властивих кожному народові його первів романтики вважали своєю місією, виконання якої мало на кожному кроці виправдувати буття конкретного народу, і також забезпечувати йому метафізичну тривалість.

Таким чином романтизм надзвичайно сприяв народотворчим процесам і тому не дивно, що він скоро знайшов свій ґрунт в українській літературі і залишив на ній непромінальний слід. Крім того, викликаний романтизмом інтерес до народної поезії, побуту, етнографії, а найголовніше – введення в літературу як рівноправних категорій народних елементів та наслідування народної пісні давали добре можливості вливатися в загальноєвропейське русло українській та іншим слов'янським літературам, розвиток яких з різних причин був сповільнений.

Характеризуючи процеси східноєвропейських літератур того часу, Дмитро Чижевський відзначав:

<sup>1</sup> Дмитро Чижевський, Історія української літератури від початків до доби реалізму (Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1956), стор. 384.

Інтерес до народної поезії, до народного побуту та висока їх оцінка, інтерес до минулого та знову висока оцінка занедбаних, недоцінених сторінок минулого, любов до некультивованої природи – це ті моменти, які мусили звернути увагу представників східноєвропейських народів на їх старовину, на їхню народну поезію та народний побут, на їхні власні країни. А вжиток мистецьких засобів народної поезії в літературі мусив зокрема промовляти до серця представникам тих народів, в яких ця поезія ще жила повним життям, та запліднити й вивести на нові шляхи їх власну літературу.<sup>1</sup>

Початки польського та російського романтизму датуються 1815 роками. У тогочасній Росії, як згадувалося в попередньому розділі, з придушенням повстання декабристів та жорстоким покаранням його учасників, суспільна структура, базована на старому феодальному ладі, в усій своїй тотальності залишалася непорушною. Російський романтизм, закладаючи в свої основи багато рис романтизму західноєвропейського, в той же час байдуже ставився до важливих питань народу як одноцільного агрегату всіх сфер населення.

Зовсім інша ситуація була в Польщі; де народ був уже визнаний як основа суспільства й де література відігравала ролю головного творця всенародної свідомості, ставлячи в центрі своїх інтересів розвиток світогляду всього польського народу. Теоретики польського романтизму проголошували, що усна народна словесність та художня література про народ корисно доповнювали одна одну й творили міцну арку поміж старими уявленнями про народ та його новою концепцією, сформованою в нових обставинах та на новій базі.<sup>2</sup>

Згідно з польським дослідником А. Зелінським, польські романтики в період від 1815-го до 1831-го років ставили перед собою як одне з головних завдань – інтеграцію всіх сфер польського суспільства.<sup>3</sup> Джерелом таких ідей,

Там же.

<sup>2</sup> Andrzej Zieliński, Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815 – 1831 (Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969), стор. 192.

<sup>3</sup> Там же.

як твердив цей же дослідник, був протест польської демократичної шляхти проти позбавлення прав одиниці в часи феодалізму, а зокрема проти приниження селянства. "Селянськість", таким чином, твердив він, не зважаючи на деякі світоглядні розходження між окремими письменниками, належала до однієї з засадничих ознак польського романтизму.<sup>1</sup>

Паралельне, хоч даліко не тотожне явище розвивалося в українському романтизмі, центральним опертям якого було також селянство, однак селянство не як складова частина народу, а селянство як завершена тотальність народу. Оновлення польської літератури почалося в 1802-1803-х роках, одну декаду раніше від української, однак тотожними методами — широко закроєним збиранням народних пісень та вивченням фольклорно-етнографічних матеріалів.

Теоретики ранньої фази польського романтизму так само, як і теоретики українські вважали, що література кожного народу це є зміст його характеру, а джерело його музики — це народна пісня, а не витвір славних композиторів.<sup>2</sup> Вони так само, як пізніше Пантелеймон Куліш, проголошували, що література мусить віддзеркалювати реальність та що в ній повинен найсильніше проявлятися дух народного генія.<sup>3</sup> Визнавши народну пісню за основу нової народної літератури, ці теоретики пропонували письменникам черпати матеріали з народних традицій Литви, Галичини, Поділля, Волині, де народна поезія, підкреслювали вони, досягнула найвищого розвитку й могла стати невичерпним джерелом поетичного натхнення.<sup>4</sup>

Польські романтики також мали свої погляди на "велику" літературу, з якими виразно п'єрагукувалися згодом погляди Пантелеймона Куліша. Виходячи з

<sup>1</sup> Там же, стор. 193.

<sup>2</sup> Там же, стор. 194.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 209.

того, що "великот" літератури не можливо створити шляхом наслідування інших літератур, вони висували твірію, що лише на базі первів народного духу кожен народ власними зусиллями може створити "велику" літературу. Для цього, наголошували вони, необхідно звертатися передусім до народних пісень, які навіть під оглядом естетики краще відповідають законам мистецтва, ніж силувана, штучно творена література.<sup>1</sup>

Епохальною для польського романтизму була творчість Адама Міцкевича, впливи якої також позначилися на творчості найбільшого українського романтика Тараса Шевченка. Творчість Міцкевича надала нового напряму польському романтизму, сильно пройнявши його патріотизмом з домінуючою ідеєю історичної місії польського народу звільнитися з кайданів, з ідеєю фюбови до батьківщини та до люду.

Початки романтизму в українській літературі датуються 1829–1830-ми роками, однак уважається, що перші його вруна появився в 1818 році, коли вийшла Грамматика малороссийского наречия Олексія Павловського та Опыт собрания старинных малороссийских песен Миколи Цертелєва. До передромантичного періоду зараховуються також баляди Петра Гулака-Артемовського "Рибалка" і "Твардовський", друковані в 1827 році, та збірник Михайла Максимовича Малороссийские песни, друкований того ж року.

Слідами Максимовича пішли поети романтики та збирачі народних пісень Ізмаїл Срезневський, Амвросій Матлинський, Микола Костомаров. З іхньої ініціативи в Харкові була заснована перша школа романтиків. З цією школою були пов'язані такі країнці української романтики, як Левко Боровиковський та Опанас Шпигоцький, а також Олександер Корсун, Михайло Петренко та Степан Писаревський.

Даючи характеристику поетам цього періоду, Богдан Кравців відзначав, що найпритаманнішими ознаками тхньої творчості були "Ідилічно-песимістичне захоплення українським минулім, культ могил й історичних героїв і особливо співців та бандуристів, слабе й безперспективне у своїх прагненнях слав'янофільство".<sup>1</sup>

В основі своєї діяльності українські романтики клали ретельне вивчення селянського світогляду шляхом збирання етнографічно-фольклорних матеріалів, народних пісень, історичних пам'яток, переважно часів козаччини. Зібрані матеріали вони видавали окремими книжками з метою знайомити передусім денационалізовану й віддалену від села українську інтелігенцію з селянськими духовими первіями й таким чином приєднувати цю інтелігенцію до всенародного організму та нових народотворчих процесів. Крім того, видавання збірників в остаточному підрахунку призначалося на розбиття тенденційно пропагованих теорій про спільне минуле українського та російського народів. На основі примітивних і тому найчистіших зразків минулого, бережено селянами з непам'ятних часів, вони могли документально довести різні корені цих народів, їх зовсім відмінні культурні нашарування.

Паралельно до харківських романтиків з тотожними ідеями почали виступати романтики в Галичині. Маркіян Шашкевич, Микола Устиянович, Іван Вагилевич, Яків Головацький проклямували окремість української народності, її історичну й культурну самобутність.

Від другої половини 1830-х років центром українських романтиків став Київ з дешо виразнішою народотворчою програмою і навіть утопічною політичною платформою, що довела до заснування Кирило-Методіївського Братства, членів якого в 1847 році ув'язнено російським урядом, у зв'язку з

<sup>1</sup> Богдан Кравців, "Романтизм," Енциклопедія українознавства: словникова частина, т. 7 (Париж-Нью Йорк, Видавництво "Молоде життя", 1973, стор. 2566.

чим згаданий центр формально перестав існувати. Київську групу романтиків репрезентували Михайло Максимович, Пантелеїмон Куліш, Тарас Шевченко, а з харківської групи приєдналися до них Амвросій Метлинський та Микола Костомаров. У той час друкувалися, крім згаданих уже авторів, Євген Грєбінка, Віктор Забіла, Семен Метлинський, Олександер Афанасьев-Чужбинський та Осип Бодянський.

Останнім етапом у розвитку активності українських романтиків був перший український місячний літературно-мистецький журнал Основа, що виходив у Петербурзі в 1861–1862 роках за редакцією колишнього члена Кирило-методіївського Братства Василя Білозерського. Навколо Основи об'єднувалися раніше ув'язнені поети Тарас Шевченко, Микола Костомаров, Пантелеїмон Куліш. З цим етапом була пов'язана також творчість Олекси Стороженка, Марка Вовчка, Леоніда Глібова, Ганни Барвінок, Степана Руданського, Юрія Федьковича, Олександра Кониського та Якова Щоголєва.

Основні ідеї цього останнього етапу так само, як і попереднього, були наснажені почуттям місії, почуттям віданості селянським масам як єдиній твердій базі в формуванні новітнього українського народу. Увівши в українську літературу два домінуючі елементи – етнографізм та романтику минулого, особливо козацтво, вони, на жаль, як достеменно завважував Дмитро Чижевський, “не помітили ролі інших груп суспільства в національному житті українського минулого або зменшили цю роль”.

Безперечна заслуга українських романтиків у тому, що вони намагалися розвинути народну мову, злагатити літературу новими жанрами, поставити на нарівні принаймні з сусідніми літературами.

<sup>1</sup> Дмитро Чижевський, “Романтика,” Енциклопедія українознавства в двох томах, т. I, ч. 2 (Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво “Молоде життя”, 1949), стор. 759–760.

Якщо європейський романтизм був реакцією на просвітництво та непорушні канони класицизму, то український романтизм виник як реакція не так на кількісно малу українську класичну спадщину, як на бурлескні у ній традиції, започатковані в літературі Енеїдою Котляревського та розвинені його спілонами в 1820-х 1840-х роках. За визначенням Миколи Зерова, "вся літературна продукція початку XIX ст., що так чи інакше наслідувала чи копіювала Енеїду, в історії української літератури має титул "котляревщини". Цей термін, з'ясовував Зеров, означав "немалу спадщину літературну", від якої відштовхувалися романтики.<sup>2</sup>

Енеїда, як завважувалося в попередньому розділі, була своєрідним жартівливим співом у тому розумінні, що автор обрав один з класичних жанрів – бурлеск, зодягнув його, як дотепно казав Костомаров, у романтичну одягу, тобто в народну мову і таким чином смішив читача. Це явище Костомаров досконало характеризував: "Котляревский взял Энеиду для пародии и выбрал для неё такую форму, которая в самом деле могла удовлетворить желанию позабавиться над книгою. Чего лучше? Малороссийский язык – самая романтическая форма; Энеида – самое классическое содержание."<sup>3</sup>

Кількісно мала класицистична література українською мовою не могла захопити молодих романтиків. Бурлескний жанр вони розглядали як глузування над українською народною мовою, як грубо-гумористичне трактування народного побуту; бароккова література, писана сумішшю церковнослов'янської з українською, також була, ім чужою. Частковий поворот до Григорія

<sup>2</sup>Микола Зеров, Лекції з історії української літератури 1798 – 1870 (Торонто: Видання Канадського інституту українських студій, 1977), стор. 28.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>3</sup>Микола Костомаров, "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова (Київ: Державне видавництво України, 1928), стор. 44. Вперше друковано: Молодик на 1844 год, 10 (1843), стор. 157–185.

Сковороди та козацьких літописів виправдувався лише спільністю світоглядних позицій. Тим більше вважалася чужою й непридатною література доби Київської Руси, писана поспіль мовою церковнослов'янською.

Не зважаючи на бажання й навіть зусилля поширити концепцію народу, а разом з тим і спектр літературних жанрів та їх естетичний рівень, українські романтики в домінуючих пропорціях залишалися в сферах духовості та побуту селянства, започаткувавши, таким чином, той напрям, що в різних варіаціях проіснував ціле століття, діставши в українській літературній критиці назву народництво.

#### A. ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

На звання першого літературного критика періоду українського романтизму заслуговує Микола Костомаров. Історик, письменник, поет, публіцист, фольклорист, перший перекладач Байрона та Шекспіра, а також перший експонент ідеї становлення новітнього українського народу, його мови й літератури. У своїх історичних, публіцистичних та літературно-критичних працях, починаючи з 1840-х років, він послідовно обстоював рівноправність української мови й літератури з російською; рішуче доводив, що це мова й література народу, який має свою довгу історію, незалежну від російської; свою багату культуру, вищу від російської; своє світле майбутнє.

Костомаров добре розумів, що мова народу – це свята, в якій національний дух живе, і для того, щоб відродити національні аспірації народу, треба передусім відродити його мову, поставити її на позиції рівноправності з іншими мовами, а зокрема з російською. Теоретикам, які проповідували російську національну й мовну виключність, а українську мову вважали діялектом мови російської, Костомаров писав:

Язык называемый обыкновенно малороссийским, которым говорят в югоzapадных губерниях России и в Галицком Королевстве, не есть

наречие языка русского, образовавшегося в последнее время, он существовал издавна и теперь существует, как наречие славянского корня, занимающее по своему грамматическому и лексикальному устройству средину между восточными и западными наречиями огромного славянского племени, наречие правильное, богатое, гармоническое и способное к развитию литературной образованности.<sup>1</sup>

Опонентам з російського табору, які вважали, що українські письменники повинні писати російською мовою, а не українською, Костомаров категорично заперечував, доказуючи, що українець може появитися на літературній арені як повновартісний письменник тільки з своїм виразним національним обличчям і з своєю рідною мовою: "Многие из малороссиян чувствовали, что на русском языке нельзя этого выразить, что можно на малороссийском, и потому начали употреблять свое родное слово. И в самом деле: они правы."<sup>2</sup> Як приклад, він вказував на творчість М. Гоголя, вважаючи, що він гарною російською мовою змалював багато цікавого з українського побутового життя, але був переконаним, що вийшло б краще, якби було писане природною мовою.<sup>3</sup>

Костомаров перший найглибше збагнув суть творчості Тараса Шевченка; народження на українському ґрунті справжньої поезії. У нарисі Спогад про двох малярів він писав, що коли Шевченко вперше прочитав йому свої ще не друковані вірші, то його обдало страхом – враження від прочитаних віршів були такі, як від Шиллерових балад: "Я увидел, что муз Шевченка раздирила занесу народной жизни. И страшно, и сладко, и больно, и упоительно было заглянуть туда!"<sup>4</sup> У Шевченковій поезії Костомаров тонко відчув незрівнянну силу, що

<sup>1</sup> Н. Костомаров (Іеремій Галка), "Обзор сочинений, писанных на малороссийском языке," Науково-публіцистичні | полемічні писання Костомарова (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 41. Вперше друковано: Молодик на 1844 год, 10 (1844), стор. 157–185.

<sup>2</sup> Н. Костомаров, "Обзор сочинений...", стор. 42–43.

<sup>3</sup> Там же, стор. 43.

<sup>4</sup> Н. Костомаров, "Воспоминание о двух малюрах," Науково-публіцистичні | полемічні писання Костомарова, стор. 89. Вперше друковано: Основа, 4 (1861), стор. 44–56.

прорвала,

какой то подземный заклеп, уже несколько веков запертый многими замками, запечатанный многими печатями, засыпанный землею, нарочно вспаханною и засеянною, чтобы скрыть для потомства даже память о месте, где находится подземная пустота. Тарасова музा смело вошла в эту пустоту с своим неугасимым светочем и открыла за собою путь и солнечным лучам, и свежему воздуху, и людской любознательности.<sup>1</sup>

Шевченкові не треба було "підроблятися" під тон української поезії, бо він сам був народом, бо його пісня стихійно лилася з народної душі, горіла "нєтленним огнем – огнем Прометея".<sup>2</sup>

Костомаров не ставив обмежень своїй широкозакроєній програмі розвитку української мови й літератури. Він поширював постулати європейського романтизму, що проповідували національні культури й народність у мистецтві, розуміючи, що це давало сильний ґрунт для народження нової української літератури, відкривало ті шляхи в світову літературу. Скорі, однак, він прийшов до висновку, що вузько-етнографічний український романтизм занадто довго сковував українську літературу й гальмував дальші закономірні процеси її розвитку, і перший кинув гасло про потребу літератури для інтелігенції:

Изобразительно-этнографическое направление исчерпалось; в эпоху, когда все мыслящее думало о прогрессе, о движении вперед, о расширении просвещения, свободы и благосостояния, оно оказывалось слишком узким, простонародная жизнь, представлявшаяся прежде обладающей несметным богатством для литературы, с этой точки зрения, являлась, напротив, очень скучною: в ней не видно было движения, а если оно в самом деле и существовало, то до такой степени медленное и трудно уловимое, что не могло удовлетворять требованиям скорых, плодотворных и знаменательных улучшений, каким занята была мыслящая сила общества. Стихотворство еще меньше возбуждало интереса. Буйные витры, степовые могилы, козаки, чумаки, чернобривий дивчата, зозули, соловейки, барвинковые виночки и прочие принадлежности малороссийской поэзии становились избитыми, типическими, опошлелыми призраками, подобными античным богам и пастушкам псевдоклассической литературы.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Там же, стор. 89.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні

Цієї заяви не забули Костомарову критики наступного покоління, пропагуючи саме таку літературу, етнографізовану як знаряддя виховання селянських мас.

Не зважаючи на горезвісний циркуляр 1863 року міністра внутрішніх справ Валуєва, відомого своєю заявою, що української мови "не було, немає і бути не може" та Емський царський указ 1871 року, коли українська мова й література були приречені на загибель, Костомаров і далі розвивав свою мовну програму, прикриваючися зовнішнім політичним сервілізмом до російського уряду. Він переконливо доказував потребу підручників української мови та наукової літератури, підkreślуючи, що доки українська мова не ляже в основу загальної освіти, доти все написане цією мовою буде близьким пустоцвітом, і нащадки оцінять ці писання звичайною примховою, бажанням, задля розваги, переодягатися з сюртука у свитку і припишуть їм радше моду на народність, ніж любов до народу:

Кто любит свой народ, — пусть любит его не по донкихотски, не воображением, а сердцем и делом, — пусть любит не отвлеченное понятие о народе, а народ в действительности, в осозаемости; пусть любит живые существа, принадлежащие к народу, и ищет того, что им полезно и нужно. В сфере всенародного слова мы не можем быть полезны народу ничем другим, как употребив это слово орудием общечеловеческого образования. Народ должен учиться, народ хочет учиться.<sup>1</sup>

Прекрасно розуміючи царську денаціоналізуючу політику, єдиний порятунок для українського народу Костомаров бачив в освіченості. Він уважав, що коли народові не дати можливостей учитися рідною мовою, то він буде вчитися чужою, що в даних обставинах було б лише поглиблennям русифікаційних процесів. Майбутній розвиток української літератури він

<sup>1</sup>(продов.) писання Костомарова, стор. 245. Вперше друковано: Поэзия славян. Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей, (1871), стор. 157-163.

<sup>2</sup>Н. Костомаров, "Мысли южнорусса." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 137. Вперше друковано: Основа, 5 (1862), стор. 1-6.

розглядав лише в поєднанні з загальною освітою, вважаючи, що ці речі повністю сумісні та що їх треба й можна поєднати.

Костомарову також було ясно, що українська мова та українська література спізнюювалися, не встигали за іншими літературами. Причиною цього, на його думку, також була відсутність елементарної народної освіти. Він не тільки робив висновки, він конкретно діяв. Починаючи від 1863 року, Костомаров нє переставав працювати над справою видання шкільних підручників українською мовою, збираючи потрібні матеріали, видаючи відозви до земляків з закликами до співпраці над підручниками та до пожертв на видання їх. На адресу автора напливали матеріали й досить поважні суми грошей. Прізвища жертводавців і пожертв він проголошував щомісячно в Санктпетербургських вістях.<sup>1</sup> За час від січня до червня 1863 року надійшло пожертв на суму 3,339 рублів.

Кампанія Костомарова викликала обурення серед ворогів української народної справи. Появилися протести, напади, інсінуації, заклики до урядових репресій. Це причинилося до того, що вістря Костомарової полеміки довгі роки було спрямоване проти експонентів російського централізму, з одного боку, а з другого – проти пасивності української інтелігенції та низького рівня української літератури. Звинувачуючи еліту в ледарстві та байдужому ставленні до справді корисної праці, він наголошував:

Писать повести и стишки часто безцветны; пустые з "чернобровыми дівками, буйными вітрами, могилами, степами и зозулями" гораздо легче, нежели предаться предварительному изучению и трезвому труду для составления научных книг, необходимых народу; также точно и наши состоятельный народолюбцы охотнее оденутся, для забавы, в quasi-национальный костюм, ввернут в свою речь два-три малороссийских выражения, поспорят о достоинствах Шевченка, чем уделят рубль-другой из своих доходов на дело общественного образования.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Н. Костомаров, "Пожертвования," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 164–167. Вперше друковано: Санктпетербургские ведомости, 26, 47, 77, 81, 120, 148 (1863).

<sup>2</sup> Н. Костомаров, "Мысли южнорусса," Науково-публіцистичні і полемічні

Перший етап накресленої Костомаровим програми мав складатися з елементарного викладу таких дисциплін: буквар, коротка біблійна й церковна історія, катехизм, уривки з пручень отців церкви, пояснення до богослужіння. Наголос на релігію ставився тому, що в той час уже була тенденція поширювати серед народу матеріалізм, а Костомаров уважав, що матеріалізм чужий народові, бо "відбирав святощі його серця".<sup>1</sup> За релігійною сферою мали йти природознавчі науки, граматика української мови та книга-довідник про основи становища українського народу в державі, а також юридичні правила.

У зв'язку з цією програмою та у відповідь противникам української письменності, які пробували доказувати, що українська мова не тільки не має права називатися мовою, а й навіть діялектом, бо вона є лише випадковою неорганічною сумішшю російської та польської мов, Костомаров зумів надрукувати в офіційному органі міністерства освіти науковий огляд фонетичних особливостей української мови.<sup>2</sup>

Великі пляни Костомарова стосовно освітньої програми здійснилися лише частково. Видана була книга, в якій давались елементарні знання про природу, вийшло перше видання церковної історії й підручник аритметики, зроблені були два переклади Євангелії. Однак тут, писав Костомаров,

... поднялись подозрения, обличения и обвинения. Московская газета, поддерживаемая некоторыми корреспондентами из Малороссии, находила в этом предприятии умыслы на отторжение Малороссии от русской империи, средство с польскими интригами, одним словом, преступные намерения. И вот - найдено было уместным преградить всякий дальнейший ход этому делу. То было в 1863 году; с тех пор малорусская литература перестала существовать... В глазах ревнителей государственной цельности и народного единства России все писанное по малорусски стало

<sup>2</sup>(продов.) писання Костомарова, стор. 139.

<sup>1</sup>Там же, стор. 138.

<sup>2</sup>Н. Костомаров, "О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходных с великорусским и польским," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 168-179. Вперше друковано: Журнал Министерства народного просвещения, 119 (1863), стор. 45-56.

представляється призраком измены, мятежа, попыток к разложению отчества.<sup>1</sup>

Крім того, Костомаров не знаходив ніякот підтримки для своєї програми серед української інтелігенції. Весь тягар оборони й поширення українського слова в крайньо несприятливій суспільній і політичній атмосфері він міс на своїх власних плечах. Української інтелігенції, казав Костомаров, ніби й не було. Навіть перший і єдиний український літературно-мистецький журнал Основа, відзначав він, "давший бесспорно большой толчок литературной малорусской деятельности, не мог долго существовать по малости подписчиков, что во всяком случае, указывало на недостаток сочувствия в высшем классе Малороссии".<sup>2</sup> Здобуваючи освіту російською мовою, український інтелігент уважав, "что простонародный язык Малороссии – уже не их язык; что у них уже есть другой, и собственно для них самих не нужно двух разом".<sup>3</sup>

Після майже двадцяти років наполегливих захищань і не менше наполегливот популяризації українського слова, безуспішних намагань активізувати для цієї справи байдужу інтелігенцію, три роки перед смертю, автора починала огортати безнадія. У 1882 році він написав статтю, пов'язавши її з появою в Києві альманаха Луна на 1881 рік. На основі саме цієї статті пізніші критики Костомарова сформулювали його теорію про те, що "українська мова придатна лише для хатнього вжитку". Цю теорію, а насправді вислів, вирваний з контексту великої статті та всієї літературно-критичної спадщини автора, представники другої стадії народництва розреклямували до такої міри, що цей вислів став негативною крилатою фразою, яку й досі повторяють літературознавці, не вважаючи навіть потрібним покликатися на оригінальне Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 246–247.

<sup>1</sup> Там же, стор. 245.

<sup>2</sup> Н. Костомаров, "Малорусская литература," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 246–247.

джерело. З уваги на те, що ця стаття закладена в основи злощасної "творі", доречним буде з'ясувати її докладніше.

Стаття починалася аналізом складних умов, у яких далі перебувала українська мова та яку авторуважав за одну з найнечесливіших у світі. Він казав, що на протязі століть нікому не приходило до голови заперечувати існування українського народу та його мови. У Москві при посольських установах працювали колись окремі перекладачі. Але в недавні часи книжні мудреці додумалися, що українського народу нема й ніколи не було, та що в російській державі живуть тільки росіяни, а українська мова почала вважатися звичайною говіркою, виробленою під впливом польської мови за час довгого польського панування. І лише ненависники Неподільності Росії вигадують якусь окремішність і самобутність української мови та української літератури. Такі погляди, що постійно друкувалися в пресі й виходили від людей, які вважалися компетентними в цій справі, довели до заборони не лише друкованого українського слова, а я до друкування пісень під нотами, влаштовування концертів та ставлення українських п'ес.<sup>1</sup>

Автор далі переконливо доводив, що дорогу для урядових утисків та заборони проклали російські шовіністи. Трагічний стан української мови був зумовлений ще й тим, що на протязі історії українська інтелігенція постійно відривалася від народу, приєднуючися то до упривілейованої польської шляхти, то до упривілейованого російського дворянства, вороже наставленого до всього народного.<sup>2</sup> Об'єднавши в російській державі, українська інтелігенція остаточно деонаціоналізувалася, зріклася мови своїх предків, запозичивши мову російську для свого спілкування та літературної творчості. Здобуваючи освіту

<sup>1</sup> Н. Костомаров, "Задачи украинофильства," Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова, стор. 290. Вперше друковано: Вестник Европы, 1, т. 2 (1882), стор. 886-900.

<sup>2</sup> Там же, стор. 291.

російською мовою та вивчаючи інші європейські мови, вона соромилася й зневажала все українське: "хохол мужик, хохол дурак! Какой грубый, дурацкий у него язык!"<sup>1</sup> Дехто навіть соромився своїх прізвищ і додавав -в до закінчення -енко, щоб звучало по-російському.<sup>2</sup>

Однак дух часу, продовжував автор, набагато змінився й інтелігенція в усьому світі зрозуміла, що селянин не тільки людина, а й основа суспільства — корінь, без якого не може жити дерево. Вивчення народу, його мови, його багатої творчості стало однією з необхідних галузей науки. Етнографія почала вважатися однією з важливіших дисциплін нашого часу. Це дало підстави для відродження української культури. Заснувалися школи, в яких навчалися діти, які не могли забути й не любити того, що виссали з матірним молоком. Частина інтелігенції також почала відкопувати скарби української культури, полюбила народ та його духовість. З етнографічним вивченням народу та його мови приходило природна стремління розвивати глибше рідне слово. Тут і коренилися початки нової української літератури, і вони не мають нічого спільногого з політичними наклепницькими вигадками російських шовіністів. Українська мова має право на існування хоч би тільки тому, що вона існує, а право висловлювати думки цією мовою основується хоч би на такій аксіомі, що слово дане людим Богом на те, щоб вона висловлювала свої думки. І найвищий час поводитися з українськими літературними творами так само, як і з творами, писаними іншими мовами.<sup>3</sup>

Зробивши такий вступ, Костомаров вітав появу альманаха Луна, виданого українською мовою, віддавав признання авторам за любов до рідного слова, що зазнає незаслужених зневаг, та формулював своє становище стосовно деяких

<sup>1</sup>Там же, стор. 291-292.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 292.

авторів, які думали, що для висловлення вищих понять та предметів культурного світу можна вигадувати слова й тим збагачувати рідну мову.<sup>1</sup> Він виступив не проти неологізмів узагалі, а проти неологізмів ненспізвузничих, на його думку, з духом української мови. Критик підкреслював, що неологізми потрібні, але право на творення їх мають лише великі таланти. У Квітки, Гребінки, Гулака-Артемовського, Шевченка, Стороженка, Марка Вовчка, казав автор, ледве чи знайдеться слово, яке було б чужим і не гармонізувало б з українською мовою.<sup>2</sup>

Це твердження Костомарова послужило й служить далі як аргумент для висновку, що він виступав проти "кованих" слів в українській літературі. Правдою є, що висміюючи такі навмання вигадані куріози, як "гробкове", "ночі-стуми", "напечаток", "свіжина", "помник", він також виступив проти таких вдалих новотворів, як "вгавати", "пітьма", "задуманість", "байдужість".<sup>3</sup> Але хіба ж можна з сторічної ретроспективи звинувачувати автора за те, що ті, як пізніше виявилося, відповідні новотвори, звучали штучно для його вуха? Критика, однак, не враховувала цього, а навпаки, затушковуючи його позитивну діяльність для розвитку української літератури, наголошувала й наголошує далі його помилки.

Торкаючися перекладів Байрона, Шекспіра та інших західних поетів, друкованих у тому ж альманасі, Костомаров висловив думку, базуючись, очевидно, на власному досвіді, що для таких шедеврів українська мова недостатньо ще розвинена:

Мы думаем, что переводы на малорусский язык могут быть уместны только тогда, когда переводимое может быть близко и понятно народному сердцу и умственному развитию... Мы вполне разделяем желание видеть малорусский язык развитым до такой степени, чтобы на нем без натяжки

<sup>1</sup> Там же, стор. 293.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. 294.

могло бути передавати все, що складає достояння культурного языка, але на це треба відмінне і значительне поднити умственного горизонта в народі. Поэтому известная латинская поговорка *festina lente...* должна служить девизом для малорусских писателей.<sup>1</sup>

Цей виправданий висновок автора також зінтерпретовано негативно й записано на карту зміни його поглядів на українську справу й національне питання взагалі. Несподівано, на старість, він, мовляв, заперечував потребу перекладати твори світової літератури українською мовою, бо вона "мужицька".

Ствердживши вже раніше, що українська література застигла в зачарованому колі описового етнографізму й на протязі пів століття не змогла виховати інтелігентного читача, а тим більше привернути до себе симпатії денационалізованої української інтелігенції, Костомаров скептично розглядав її можливості на найближче майбутнє.

У сучасну пору, писав Костомаров, українська мова стала надбанням лише простого народу, хоч і немалочисленного, однак на досить низькому рівні розвитку. Ми вже згадували, завважував він, що інтелігентні класи давно відірвалися від свого народу: одні примкнули до російської інтелігенції, іншим рідною мовою стала мова польська, деято онімчivся, а інші навіть змадярилися. Закликати їх, щоб вони повернулися до національності своїх предків було б донкіхотством. Тому, відзначав він, обмежимося тільки бажанням, щоб вони не проявляли ворожості до української літературної діяльності: "Наша малорусская литература есть исключительно мужицкая, так как и народа малорусского, кроме мужиков, почти, можно сказать, не осталось. А поэтому эта литература должна касаться только мужицкого круга."<sup>2</sup>

Костомаров пропонував два напрямки, якими така література повинна розвиватися. Перший – піднімати інтелектуальний рівень народу в доступних для

<sup>1</sup>Там же, стор. 296-297.

<sup>2</sup>Там же, стор. 296.

нього формах.<sup>1</sup> Майбутній розвиток української літератури автор пов'язував з приходом нового покоління української інтелігенції – вихідців з села, яким відкривалися можливості вчитися в російських гімназіях та університетах. Він слушно аргументував, що майбутній дійсно освічений молодий селянин, хай і в російських вищих учебних закладах, повернеться обличчям до народу й не тільки зберігатиме, а й розвиватиме його національні цінності.

На цьому місці важливо навести довшу цитату з обговорюваної статті, бо саме в ній міститься той вислів, на основі якого була розвинена славнозвісна "теорія хатнього вхітку", що згодом, наслідком тенденційної інтерпретації теоретиків другої стадії народництва, затвердила Костомарова як первого літературного критика, поета, письменника, перекладача. Автор писав:

Если малорусс будет усваивать обще-русский интеллигентный язык не путем безтолкового перенимания, а путем школьного образования через училища, гимназии, университеты – туда ему скатертью дорога, мы против этого ничего не имеем, тем более, что как образованный человек, он не станет относиться с пренебрежением к своей народности, а напротив, станет сердечно желать ее сбережения и развития. Нам возразят, указывая на прежние примеры, когда малорусская интеллигенция покидала свою народность, и скажут, что то же должно стать и с новою, которая в будущем времени возникнет через образование из простонародья, и что следовательно весь нынешний малорусский народ может таким путем ситься с интеллигентным классом остальной России. Мы этого не думаем, вот почему: во-первых, всеобщая образованность всей огромной массы малорусского племени есть недостижимый идеал; во-вторых, времена изменились, и теперь новая малорусская интеллигенция едва ли пойдет подобно прежним по пути обезличения: того взгляда, какой руководил прежними, теперь по духу времени ожидать нельзя; пренебрегать родным языком на том только основании, что он язык мужичий – образованный человек не станет, особенно тогда, когда его родители и родные употребляют этот язык в домашнем быту. Примером, подтверждающим наше предположение, может служить то же украинофильство, которое сделалось пугалом для так называемых обрусителей-патриотов не по разуму. Само собою разумеется, что общий литературный русский язык будет вполне усвоен людьми, происходящими из простонародья и получившими высшее образование; но родное наречие не только не будет забываемое в их домашнем быту, а еще под влиянием приобретенной образованности станет развиваться и обогащаться.<sup>2</sup>

Там же.

<sup>1</sup> Там ж., стор. 298. (Підкresлення мої).

З такого контексту Сергій Єфремов виклавав "теорію", що Микола Костомаров визначив українські мові ролю "хатнього вжитку". На порозі двадцятого століття Єфремов уважався першим професійним українським літературним критиком,<sup>1</sup> користувався популярністю й великим авторитетом, його поглядів ніхто не квестіонував – вони були аксіомою. Слідом за ним ішли його сучасники й пізніші літературознавці. Багато Єфремових оцінок, в тому числі й оцінка Костомарова, досі вважається істиною, яка не потребує доведень. Однак чи справді не потребує? Чи справді людина, яка віддала майже п'ятдесят років свого творчого життя процесам розвитку та нового насвітлення важливих явищ української культури, могла, водночас, заперечувати саму суть своїх високих праґнень?

Костомаров не помилявся, коли передбачав, що в нових часах майбутній український інтелігент, здобувши освіту в єдиноїснуючих тоді російських вищих учбових закладах, не тільки не буде презирати рідної мови в родинному спілкуванні, а й буде розвивати та збагачувати її під впливом здобутої освіти. Правильність його гіпотези засвідчена фактами, що наступні покоління українських письменників та культурних діячів, починаючи хоч би від Михайла Коцюбинського й кінчаючи українськими нвоклясиками та більшістю талановитих людей розстріляного відродження, 1930-х – 1937-х років, вийшли, власне, з російських шкіл.

З російської школи вийшов і сам архітект "теорії хатнього вжитку", який віддавав належне Костомарову як історикові, але послідовно виступав проти його заслуг для української мови й літератури, починаючи з 1905 року, коли анульовано заборону української мови й коли в Києві почала виходити перша українська газета Рада, що давала Єфремову необмежені можливості

<sup>1</sup>Сергій Єфремов дістав освіту в юридичному факультеті Київського університету з російською мовою викладання, але науково працював виключно як літературознавець.

розгорнати його літературно-публіцистичну діяльність. Більше того, статті Єфремова Рада, видавала в своєму видавництві "Вік" окремими багатотиражними памфлетами. Під вістря Єфремової недоброзичливої критики Костомаров попав тільки за те, що він наважився виступити, проти вузько-народницького етнографізму в літературі, а ще більше за те, що висував нечуване в українському романтизмі питання про потребу літератури для інтелігенції.

Такі погляди Костомарова рішуче суперечили Єфремовій народницькій літературній ідеології, обмежений, насамперед, до потреб сухо селянських. Щоб дискредитувати Костомарова, Єфремов виривав цитати з контексту писань критика, тенденційно тлумачив їх, кував різні "теорії" й виносив йому присуд за те, що він, мовляв, визначив українській літературі таку "вузеньку і власне убійчу, без жодної будуччини, смужку".<sup>1</sup> Володимир Дорошенко слушно завважував з цього приводу, що Єфремов "зводив війни з Костомаровим за мужицьку літературу, хоч властиво мусив би, коли б був послідовним у своїм погляді на 'мужицтво' нашої літератури, тм притакнути".<sup>2</sup> Дорошенкові це могло звучати парадоксально. В дійності ж концепції обох авторів стосовно "мужицької" літератури суттєво різнилися: Єфремов у центрі своїх літературних постулатів ставив ідеалізацію села та "служіння" йому, а Костомаров бачив село в реальному світлі, наголошував його реальні недоліки й потреби, пропонував конкретні заходи для усунення їх шляхом необхідної елементарної і вищої освіти, а не штучно пристосованими для села художніми творами.

Щоб применшити значення для української літератури ерудита Костомарова, Єфремов у 1910 році скористав з двадцять п'ятої річниці смерті критика, щоб остаточно заявити: "І коли Костомаров обороняв все таки

<sup>1</sup> Сергій Єфремов, Фатальний вузол (Київ: "Вік", 1910), стор. 82.

<sup>2</sup> Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," Літературно-науковий вісник, т. 56 (1911), стор. 498.

українське письменство, то через те, що одводив йому дуже тісні й по суті досить мізерні рамки... для 'домашнього обіхода'".<sup>1</sup> У своїй Історії українського письменства, що вийшла в 1911 році й витримала чотири видання, Ефремов зумів увіковічнити погляд на Костомарова як на автора теорії "хатнього вжитку",<sup>2</sup> і цим доказати, що він просто зрадив національні інтереси України.

Можна не дивуватися тим критикам Костомарова, для яких Ефремов був альфою й омегою, і вони, не квестіонуючи його теорій, приймали все за чисту монету. Сприяло тому ще й тієї загострені до хворобливості відчуття ображеної національної гідності, до якого критик постійно апелював. Дивно, однак, що сліпо за Ефремовим повторяють теорію "хатнього вжитку" сучасні українські радянські літературознавці, не перевіряючи джерел і не знаючи навіть, що цю "теорію" приписав Костомарову той, чиє ім'я давно проскрибоване в їхніх літературних анналах.

Таким чином Миколі Костомарову незаслужено накинено клеймо національного зрадника, тенденційно затушковано його позитивну діяльність для розвитку української мови й літератури, і замість цього, почесне звання першого українського літературного критика дістав Пантелеймон Куліш.

Кулішеві літературно-критичні погляди формувалися в середині 1850-х років і досягли повного розвитку в 1860-х роках, зокрема, коли виник журнал Основа, де вперше почали висвітлюватися літературні явища українського письменства. Його діяльність також, як і Костомарова, мала надзвичайно різноманітний характер. Куліш як поет, письменник, критик, теоретик, публіцист, історик, мовознавець, фольклорист, етнограф, перекладач, видавець став однією з видатних постатей тодішніх літературних процесів в Україні.

<sup>1</sup>Сергій Ефремов, Фатальний вузол, стор. 81.

<sup>2</sup>Сергій Ефремов, Історія українського письменства, т. 1, Видання четверте (Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1924), стор. 435.

Куліш був послідовним апологетом літературно-народницького напряму, з дозою своєрідного естетизму. У противагу до Костомарова, який уважав, що етнографічно-побутовий напрям давно вичерпався, Куліш бачив життя села й народну творчість як невичерпну скарбницю. "Тільки одна народна п'язія" – підкреслював він – "для всіх нас стоїть за віковічний взір"!<sup>1</sup> Етнографічно описові художні твори він клав в основу, на якій повинна була народитися досконала література в історично-побутовій традиції та морально-ідеалістичному дусі. У своїй досить чітко зарисованій літературній програмі, Куліш тлумачив проблему самовизначення української літератури, акцентував потребу, вивчати усну творчість, вимагав від письменників фольклорно-етнографічної вірогідності, але вірогідності, опроміненої індивідуальністю письменника й підпорядкованій головний меті – створення великої національної літератури.

Основні завдання великої національної літератури мали зосереджуватися, на його думку, на ствердженні народних змагань та повинні передати світові пам'ятки народного духу. В цьому він добачав головні завдання українського письменника, вважаючи, що його творчість це "засіб усвідомлення та самоствердження народу. Великий крок у цьому напрямку," писав Куліш, робиться "волшебним могутством гения, заключающего в своей единице всю врожденную художественность родного племени".<sup>2</sup>

У поняття народу Куліш закладав перевагу внутрішнього – "святої душі" та "щирого серця", ухиляючися від будь-яких натяків на державність. У нього склалися погляди на владу, як на лихо, що згодом негативно відбилося на його ставленні до історичної боротьби за державність українського козацтва. Віктор

<sup>1</sup>Пантелеймон Куліш, "Переднє слово до громади; погляди на українську словесність," Вибрані твори (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969), стор. 509.

<sup>2</sup>Пантелеймон Куліш, "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной раде,'" Вибрані твори (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969), стор. 493.

Петров так оцінював притаманний Кулішеві аполітизм та його постійне нехтування добою пройдених літературних етапів:

Дискредитація минулого задля сучасного – характерна риса для всієї літературної діяльності Куліша. Куліш реабілітував сучасність, виправдував сучасність, щоб ствердити справу життя свого... На, себе він покладався більше, ніж на будь-кого іншого. Він звик працювати сам. На себе... Й на свою добу він дивився як на фокус, як на "сосредоточие" всієї української історії, як на час оновлення нації.<sup>1</sup>

У весь складний процес оновлення нації Куліш, згідно з його власними свідченнями, відчував лише на своїх власних плечах:

У меня тоже заболело сердце за нашу Малороссию. Что за бедная страна! Она могла бы быть покрыта розами, а растут в ней одни рапейники. Как обновить из упадка ее нравственные силы, когда не позволяют существовать ни одному писателю. Шевченко погибает по прежнему в ссылке, я должен бросить великое предприятие, приостановить свои ни с кем не разделяемые изучения и сделаться журнальным поденщиком.<sup>2</sup>

Отже справу новітнього народу Куліш виразно пов'язував тільки з творчістю письменників. Повертаючися до визначення народу, що його дав польський дослідник Юзеф Халасінський, то воно зовсім відповідає поглядам Куліша, згідно з якими уявлення про народ належать витворам письменників, без яких немислима концепція народу. Такий асоціативний перехід від народу до письменника надзвичайно характеристичний для всіх Кулішевих ідеологічних побудов. Віктор Петров, наприклад, завважував: "Скорбота за Україну це для нього сум за долю II письменників. Українська справа це справа не політичної незалежності, а культурного поступу. Розквіт літератури в даної нації це ознака життя могутнішого й вірнішого, ніж... політичне існування незалежності державності."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Віктор Петров, Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки, т. 1 (Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929), стор. 303.

<sup>2</sup> П. Куліш, "Лист до В. Тарновського," Київская старина, 4 (1898), стор. 121-122.

<sup>3</sup> Віктор Петров, Пантелеймон Куліш, стор. 288.

У Кулішевій концепції народ жив не здійсненням своїх політично-державних завдань, а здійсненням "найвищої правди". Історична місія українського народу, за Кулішем, полягала не в будуванні своєї самостійності держави, "а в шуканні вищої правди". "Поняття влади - відзначав Петров - Куліш підпорядковував поняттю правди, як це єсть і в народному уявленні про владу: для народу, згідно з фольклорними документами, владу виправдано як моральну; вона існує доти, доки вона етична."<sup>1</sup>

Народницька теорія великої національної літератури та її місії ґрунтувалася в Куліша на "натурі добрій" та "духовому розумі" приниженої українського селянина. Відповідаючи Г. Галанові, який не погоджувався з надмірною ідеалізацією українського селянства, Куліш писав:

Не дивуйтесь словам моїм на великі надії на народ український. Погляньте на його історію: чого не перебув він, які нездолюдки з його знущалися! а в його більше людськости осталось, ніж у москаля й ляха. Коли не ймете віри серцю, то пойміть віри самим ляхам і москалям, котрі отдають йому зверхність над своїм плем'ям щодо натури добрі, щодо духового розуму.<sup>2</sup>

Отже, за теоріями Куліша, вихідним пунктом для української літератури було село, був дух незачепленого цивілізацією українського селянина. Коли через ряд професійних невдач та через урядові переслідування він змушений був залишити Петербург і переселитися в Україну на хутір, тоді він почав особливо радикально виступати проти міста та закликати українських письменників знаходити натхнення в селянському побуті, що було симптоматичним не лише для Куліша, а й для українських суспільних народницьких настроїв узагалі. Головна теза Кулішевої ідеології стисло відбита в його радикальних твердженнях: "Простий люд варт, щоб ми його образу подобились... Ніяка наука такого правдивого серця не дастъ, як у нашого

<sup>1</sup>Там же, стор. 298.

<sup>2</sup>П. Куліш, "Лист до Г. Галагана," Киевская старина, 3 (1899), стор. 344.

доброго селянина або хуторянина.”<sup>1</sup>

Селянин для Куліша був ідеологічною категорією, яку він санкціонував українським романтикам, пропонуючи як зразок творчість Григорія Квітки-Основ'яненка тому, що крізь неї, казав Куліш, проходив

... величавый образ малороссийского простолюдина, это глубоко нравственное лицо, которое ведет свое происхождение от неизвестного нам общества. Пораженный этим явлением ум, читает в нем действия истории, гораздо серьезнейшей, нежели козачество, гайдамачество и все, чем наполнены наши исторические сочинения.<sup>2</sup>

Селянин для Куліша – це втілення людини в її абстрактно ідеальному понятті. Він його представляє як витвір своєї власної уяви:

Это не чернорабочий пахарь, а человек в полном значении слова. Его не усовершенствовала современная образованность. Он ничего не видел, кроме своего села. Он не грамотен, он занят только полевыми и домашними работами. Слово божие, которое он слышит в церкви, внедряется в нем одними только явлениями природы, которые он любит бессознательно... Но во всех его понятиях и действиях... поражает нас именно какое-то величие, в котором чувствуешь естественное благородство натуры человеческой.<sup>3</sup>

Важливою категорією в Кулішевих літературних програмах так само, як і в програмах Костомарова, виступала українська народна мова як вислів та утвердження новітнього українського народу. Захищаючи право на існування цієї мови, Куліш підкреслював, що вона не залишалася в своєму розвиткові позаду мови російської та що українська література виробляла на своєму ґрунті “слово полнов, сильное, истинно самобытное, способное выразить южнорусского человека в глубоких и тончайших чертах его характера”<sup>4</sup>.

Дорогу до самовизначення українського народу він бачив через слово:

Нам очень добродушно советуют оставить разработку малороссийского

Пантелеймон Куліш, “Листи з хутора; лист IV,” Основа, 4 (1861), стор. 127.

<sup>2</sup>Пантелеймон Куліш, “Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к ‘Чорной раде’,” Вибрані твори, стор. 490.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 496.

языка посредством художественных созданий, но это советуют люди, не имеющие понятия о том, какое влияние имеет высокоразвитая сила и красота родного слова на нравственное, а вместе с тем и на вещественное благосостояние целого племени.<sup>1</sup>

І далі, вказуючи на відмінності між українською мовою та російською, Куліш наголошував, що справа не лише в їх мовних специфічностях, а й "в особенностях внутренней природы, которые на каждом шагу оказываются в способе выражения мыслей, чувств, движений души, и которые на языке, не природном автору, выразиться не могут"<sup>2</sup>. Куліш твердив, що українська література зайняла вже своє місце в літературах сусідніх народів та що вона "со временем Гоголя не переставала выражать себя в более и более определительных формах и сделала шаг в искусстве самовыражения".<sup>3</sup>

Про повісті Миколи Гоголя з українською тематикою Куліш у дійсності не був високої думки саме за те, що вони, мовляв, містили в собі мало етнографічної та історичної правди й відбивали лише зовнішність народної пісні, а не її глибинну внутрішню суть. Таке явище, пояснюючи критик, було наслідком того, що Гоголові повісті не базувалися на докладних дослідах українського селянського життя.<sup>4</sup>

Куліш усе життя хитався між хутором та містом. Навіть, коли жив у Києві, він часто повертався на свій хутір, щоб не втрачати органічного зв'язку з селом та щоб не попадти, як він казав, у котляревщину й не повторяти помилок Котляревського, який не жив на селі, не знав народного побуту, гостюючи "в домах князя Куракина, князя Лобанова-Ростовского, князя Репнина, графа Кочубея, графа Ламберта и генерала Белухи-Кохановского".<sup>5</sup>

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же, стор. 498.

<sup>3</sup>Там же, стор. 496.

<sup>4</sup>Там же, стор. 486.

<sup>5</sup>П. Куліш, "Обзор украинской словесности," Основа, 1 (1861), стор. 250.

Ідеальним українським письменником, як згадувалося раніше, Куліш уважав Григорія Квітку-Основ'яненка бо він, мовляв, без фальшу вводив читача в "мужицьку" хату, змальовував "теплу, простосердечну" жывопись нравов наших поселян<sup>1</sup>. Свої погляди на різні літературні явища Куліш часто міняв, однак його думка про творчість Квітки-Основ'яненка, а паралельно до цього концепція літератури, залишалися послідовно незмінними. Прозі Квітки-Основ'яненка, на думку критика, була рівною тільки поезія Тараса Шевченка:

Квітчина пам'ять буде свята вовіки поміж нами: він самостійно зрозумів серцем, що то за диво правдиве - наші селяни; він зробив те ж саме для прози, що Шевченко для стиха українського: він так само посторіг і перейняв поезію щоденної сільської мови, як Шевченко - поезію народної пісні. Удвох вони заправили нашу словесність віковічною силою і назнаменували тій правий і далекий путь.<sup>2</sup>

У Кулішевій літературній програмі творчість цих двох письменників височіла над іншими своєю бездонністю відчуттів селянського життя, народних традицій та обичаїв, і вони, на думку критика, створювали завершенну цілісність, доповнюючи один одного: "Квітка народну мисль проводив через народне життя... Тарас упоїв свою душу народною піснею... Поезія Квітчина - єсть хліб насущний; поезія Тараса - вино веселящє серце."<sup>3</sup>

Говорячи про принцип етнографічності та історичної правди, Куліш, по суті, проповідував досконалість селянина, його героїзм, невмирущість духа, його іdealізований світ:

Квітка перший зрозумів поезію наших народних звичаїв, яко сім'ї благот, праведно людськот. Шевченко нам явив поезію нашої жизні народної. Квітка здивував нас усіх, показавши велику геройчу душу в тихому, смирному образі пахарському, в сільському житті простому. Шевченко дав нам

<sup>1</sup>Пантелеймон Куліш, "Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к 'Чорной раде', " стор. 491.

<sup>2</sup>Пантелеймон Куліш, "Погляди на усну словесність українську," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6. (Львів: "Просвіта", 1910), стор. 438.

<sup>3</sup>Пантелеймон Куліш, "Народні оповідання Марка Вовчка," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 450.

збагнути ті глибину таємничу: визвав він перед наші очі забуту давнину українську, і побачили ми, що ся душа смиренна не днями, не годинами, а цілими віками, в обідах і напастях пробувала, та й не знікченніла, не знітилася, нечистивій волі слugoю не вчинилася, а глибоко сама в себе входила і, понуро серед лукавих людей стоячи, своєї пори, своєї долі мовчки виглядала.<sup>1</sup>

Надзвичайно показовим для літературної програми Куліша, було його ставлення до Шевченкової поезії, що в деякій мірі сигнализувало ту небезпеку перед "ухилами" від етнографії, за які пізніші критики народницького напряму вже з усією рішучістю засуджували українських модерністів.

Тарас Шевченко – великий поетичний талант, органічно пов'язаний з селянською стихією; в Кулішевих уявленнях, був ідеалом для концепційних рамок його літературної платформи. З Шевченком, здавалося йому, він міг реалізувати свої постуляти про велику національну літературу. І так само, як і з формуванням новітнього українського народу, він відчув особисту відповіальність за загальний напрям Шевченкової творчості, що значило потребу підпорядкування її своїй літературній стратегії. Для здійснення цього, Шевченком треба було керувати, його треба було поправляти, контролювати, бо його талант, як висловлювався Куліш у листі до поета, був призначений для того, щоб "Україна имела поета, который бы всему свету сказал за нее свое могучее гармоническое слово".<sup>2</sup>

Шевченкова поезія, писав Куліш у тому ж листі, належить українському народові й це, мовляв, дає йому право вимагати, радити, поправляти:

Ваши создания – писав критик – принадлежат не одним Вам и не одному Вашему времени; они принадлежат всей Украине и будут говорить за нее вечно. Это дает мне право вмешиваться в дела Вашей фантазии и творчества и требовать от них настоятельно, чтобы они довели свои создания до возможной степени совершенства.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Пантелеймон Куліш, "Чого стойть Шевченко як поет народний," Лист (III) з хутора, Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 489.

<sup>2</sup>М. Новицький, "Шевченко в процесі 1847 р. і Шевченкові папери," Україна, 1-2 (1925), стор. 82.

<sup>3</sup>Там же, стор. 80.

Такий погляд на творчість письменників як на всенародну власність та жертву їхнього таланту "для добра справи", був симптоматичним народницьким напрямом усіх його відгалужень.

Куліш високо оцінював творчість Шевченка, називав його "найбільшим поетом на всю Слов'янщину", але тільки доти, доки Шевченко слухав його, надсилає йому свої недруковані вірші, враховував його поради. Зріла Шевченкова творчість, де в центрі його поезії не стояло село, зовсім не відповідала вже Кулішевій програмі і він велемовно проклямував: "Сам Шевченко поти йшов угору, поки його не одірвано від етнографічного джерела слова і чутива. Наш Гомер не Шевченко, а народ: всі ми вкупі з Шевченком ласуємося тільки останками від його великого пирування."<sup>1</sup> Твори народної музи, твердив Куліш, сам Шевченко називав "українським Гомером", і цими словами "засвідчив він, що українська словесність обперлась на народну так само, як і поезія грецька на Гомерові поеми, - що вона має базис дуже широкий і корінь саморідний".<sup>2</sup>

Не відрізняючи етнографії як науки та етнографізму в літературі, критик напочував письменників бути поетами в етнографії, брати "з цього навичерпного джерела... високі, величні... розкішні, як садова квітка, типи народні".<sup>3</sup> Національний гений був центром опертя всієї Кулішової літературної програми: "Гений національний создав Шевченка з його стихом золотоголосим"<sup>4</sup> видав Марка Вовчка, в писаннях якот "сам народ, лицем до лиця, промовляє до нас словом своїм."<sup>5</sup>

<sup>1</sup>Пантелеймон Куліш, "Соборное послание Кулиша Галичанам," Киевская старина, т. 63 (1898), стор. 116. У примітці до цієї статті сказано, що цей документ друкується вперше і був писаний у половині 1871 року.

<sup>2</sup>П. Куліш, "Погляд на усну словесність українську," Твори..., т. 6, стор. 430.

<sup>3</sup>П. Куліш, "Погляд на (писану) українську словесність," Твори..., т. 6, стор. 438.

<sup>4</sup>Там же, стор. 439.

<sup>5</sup>П. Куліш, "Народні оповідання Марка Вовчка," Твори..., т. 6, стор. 451.

народному генієві, наголошував критик, повинна бути підпорядкована вся українська література, створена невеликим колом людей, які, не зважаючи на їхню інтелектуальну вищість, на їхню мистецьку освіту, повинні відчувати й розуміти, що геній не в їхній ученості, а в народі:

... именно в этой массе, из которой каждая отдельно взятая личность почти безразлично незначительна, но в общности со множеством других, себе подобных, хранит законы литературного вкуса и народного смысла для самых развитых и самостоятельных представителей нашей народности. Так как наши украинские поэты никогда не выходили из большого круга в маленький, никогда не творили для немногих и всегда, во время творчества, воображали вокруг себя, так сказать, вече народное... то произведения их должно почитать не игрушками удаленного от житейских треволнений кружка, а созданиями духа народного.<sup>1</sup>

Виходячи з таких поглядів, Куліш висував наступний постулат: українська література, як література виключно селянська, повинна служити лише селянським масам, бо в іншому випадку, "это будет сочинение самозванно-украинское и, как такое, неизбежно подвергнется молчаливому осуждению громады, которая останется к нему равнодушной, и громкому осуждению критики, стоящей на стороже чистого вкуса народного и здорового народного смысла."<sup>2</sup>

Особливе місце головного судді та уявного речника селянських мас Куліш приділяв літературному критикові, який на його думку, "обязан воображать себя трибуном народным: он должен постоянно содержать в душе свой моральные нужды своего народа и руководствовать его понятиями о самом себе"<sup>3</sup>. Завдання критики, наголошував автор, викривити "кожного фальшивого жерця мистецства "во имя успехов самопознания, во имя стремленья к лучшей будущности народа".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> П. Куліш, "Характер и задача украинской критики." Основа, 2 (1861), стор. 159–160.

<sup>2</sup> Там же, стор. 160.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 161.

Чисто естетичні елементи, силою таких вимог до літератури, рішуче відпадали, про літературу для читачів з розвиненими смаками не могло бути мови й саме претендування на інтелігентність засуджувалося. Іван Котляревський, наприклад, в оцінці Куліша, був інтелігент, відірваний від народу, тому й творчість його була насмішкою над народом, аморальною та антинародною.<sup>1</sup> Гоголь також, був інтелігент, не знати життя народу й тому висвітлив його сучасне й минуле в карикатурній і неморальній формі.<sup>2</sup>

Однак не можна нехтувати фактом, що Куліш, все ж таки, розвивав своєрідну естетичну програму, основану знов же на достеменному вивченні села, і пропонував її українським письменникам та критикам:

Задачею нашей украинской критики должна быть строгая поверка литературных созданий эстетическим чувством и воспитанным в изучении своей народности умом. Лишь только мы уклонимся от этой задачи, лишь только пренебрежем в своей критике общие основания эстетики, приложенной к новейшему народоизучению, — мы зделаемся обманщиками собственного народа и самозванными его деятелями.

Кулішеві естетичні ідеали, як бачимо, тісно сплетені з світоглядними позиціями народництва, тому все, що відхилялося від цих позицій, критикував як фальшивим, штучним, удаваним. У висліді цього він негативно оцінював також українську бароккову літературу за її віддалення від інтересів села. У зв'язку з цим він остерігав, що найменший відхід від народних аспірацій загрожував, що ...література наша возсядет опять на подражательном парнасе, как во время псевдо-украинских вирш киевских академистов, только уж в новой, парижской или петербургской одежде, и народ наш по-прежнему начнет искать от нас убежища в своей безграмотности, которая спасла его от духовных академий и семинарий.

Кулішова естетика зводилася, таким чином, до науки про село, а барокковий "парнасизм" був далеким від села, тому й суперечив його естетичній платформі.

<sup>1</sup> П. Куліш, "Обзор украинской словесности," Основа, 1 (1861), стор. 235.

<sup>2</sup> Там же, стор. 124.

<sup>3</sup> П. Куліш, "Характер и задача украинской критики," стор. 161.

<sup>4</sup> Там же.

Критик інкорпорував, однак, у свою програму естетику як елемент краси в зображені селянських мотивів. Він наголошував, що письменники повинні "проверять свой язык, тон, вкус и самый строй мыслей. Эта полная свежих жизненных соков почва даст в свое время богатейшие плоды".<sup>1</sup> Від етнографічно-фольклорних творів він вимагав, щоб вони були взяті "з бесіди простонароддя українського",<sup>2</sup> але щоб були "окрилені... не одним куском високої фантазії".<sup>3</sup> Кулішева естетична своєрідність добре відбита в його погляді на українську пісню: "Помиляется той, кто вважает песни народа украинского чисты дрібодухим, недорослим естетики, вузенько обмеженным."<sup>4</sup>

Критик також відмовляв письменникам права на мертві фотографування дійсності, дораджуючи їм підніматися на верхи творчого настхнення, і тут уже "не народний геній помагав йому, а сам він додавав орлових крил народному генію".<sup>5</sup>

Добре формулював Куліш свої естетичні погляди на поезію, і тільки тут, будучи під впливом власної перекладницької роботи з чужих літератур, наголошував, передусім, естетичну гармонійність. У справжній поезії, писав він,

... чуєш душою, наче якась музика пройшла тобі через душу (настроила) на вищий; на якийсь небесний лад, — що знявся би од землі і полинув би голубиними крилами одпочивати од земних мук там, де чисті душі, помучившись між нами, од своїх мук одпочивають, [...] заслухавшись могучих, владичих речей поета, заїшли ми в його рай, не спостерігши, якою стежкою, якими дверима, — і здалось нам, що справді рай на землі буває. Зацвіло в нашій душі весняними квітами, і любо нам, і весело здається на світі од чарівничої омані поета.<sup>6</sup>

<sup>1</sup> П. Куліш, "Простонародность в украинской словесности," Основа, 1 (1862), стор. 3.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> П. Куліш, "Погляд на усну словесність українську," Твори..., т. 6, стор. 429.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> П. Куліш, "Погляд на (писану) українську словесність," Твори..., т. 6, стор. 440.

<sup>6</sup> П. Куліш, "Григорій Квітка і його повісті," Твори..., т. 6, стор. 474–475.

Пізніші українські естети, шукаючи для своїх програм кореня в минулому, знаходили його саме в цьому Кулішевому пасажі, абстрагуючися від його тлумачень про етнографічну та історичну "правду" в художній творчості.

Висвітленню суперечливих естетичних поглядів Пантелеймона Куліша досі не присвячено окремої праці. Переважаюча більшість критиків, в основному, полемізували з ним про суті громадських справ, або ж обмежувалися до інтерпретації його літературної програми виключно з погляду етнографічного.<sup>1</sup> Його естетичний теорії вперше відкрили й намагалися розвивати їх українські неоромантики, особливо хатяни. Микола Євшан, наприклад, писав:

Куліш старався очистити поезію нашу з елементу інстинктивного, хотів її дійти на ту ступінь, де поезія перестає бути самим імпульсом, самим тільки висловом елементарної природи людини, а починає бути гармонійним звуком ідеалу; хотів дати їй більшу внутрішню силу, можучість та тривкість, щоб вона не хилилася від вітру життя.<sup>2</sup>

Ожив Куліш для української літератури аж у середині 1920-х років, коли вибірка його перекладів стала в центрі уваги українських неокласиків, зокрема Миколи Зерова.<sup>3</sup> Цей дослідник відзначав, що перекладницька робота широко відкривала Лулішеві дорогу до західноєвропейської літератури, збагачувала його лексичний добір, розвивала поетичний талант. Зеров писав: "Торда, самотність, індивідуалізм, сарказм на адресу суспільства, розчарований і гіркий тон - всі ці настрої, маски та пози Байрона, були прекрасним річищем для власних Кулішевих емоцій."<sup>4</sup> Він підкреслював, що Куліш багато навчився від

<sup>1</sup> А. Ніківський, "Ліра П. Куліша," Книгар, 23 (1919), стор. 1538-1539; С. Сфромов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 51-63; Д. Дорошенко, Пантелеймон Куліш (Київ-Лейпциг: "Українська накладня"); Віктор Петров, Пантелеймон Куліш у п'ятдесяти роках (Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929); І. Теліга, "Куліш-критик - принцип етнографічності," Україна, (липень-серпень, 1929).

<sup>2</sup> Микола Євшан, "Тарас Шевченко," Українська хата (1911), стор. 79.

<sup>3</sup> Микола Зеров, Від Куліша до Винниченка (Київ: "Культура", 1929; також: "Поетична діяльність Куліша," До джерел, стор. 17-58; також: Лекції з історії української літератури, стор. 191-218).

<sup>4</sup> М. Зеров, "Поетична діяльність Куліша," До джерел, стор. 50.

великих європейських поетів, знайомлячися з ними в оригіналах:

Петрарка навів його на тон урочистого "Благословен і час той і година". Байрон дав патос його поезії спогадів... Від європейських - англійських, німецьких, італійських - поетів взяв він і свою розмаїту строфіку, а серед тих розмаїтих форм Спенсерову дев'ятирядкову строфу... якою він лише і орудував серед українських поетів!<sup>1</sup>

Ваплітянське літературне угрупування в другій половині 1920-х років також пов'язувало частинно свою літературну діяльність з Кулішем. Микола Хвильовий, який тоді очолював Вапліте, рішуче запевняв: "Ми... ведемо свою родословну від Куліша."<sup>2</sup> Він був переконаним, що єдиний Куліш міг був своєчасно вивести українську поезію з відсталості й наблизити її до літератури європейськот:

Здається, він один маячить світлою плямою з темного українського минулого. Тільки його можна уважати за справжнього європейця, за ту людину, яка наблизилася до західного інтелігента... і коли б він не стикнувся з мертвю стіною культурного елігіонізму тодішньої української інтелігенції, ми б, безперечно, в часи горожанської війни не мали б таких вождів, які завжди пленталися в хвості маси... Куліш для нашої країни був прогресивною Европою.<sup>3</sup>

Починаючи з 1910-х років, зерна Кулішової естетики намагалися розвивати всі, майже, теоретики модерних прямувань в українській літературі. Однак для Кулішевих сучасників та безпосередніх нащадків пізнього народництва його сутно естетичні погляди залишалися чужими й незрозумілими. Слідами Куліша пішли лише два поети, його сучасники - Яків Щоголів та молодший від нього Михайло Старицький.

Першим нарисом історії української новітньої літератури, що робив спроби синтезувати український романтизм, був нарис Миколи Петрова. Виникнення романтизму на українському ґрунті автор розглядав у поєднанні з західноєвропейською літературою та з літературами сусідніми - польською й

<sup>1</sup>Там же, стор. 57.

<sup>2</sup>М. Хвильовий, "Культурний елігіонізм," Думки проти течії (Харків: Державне видавництво України, 1926), стор. 56.

<sup>3</sup>Там же, стор. 53.

російською. Домінуючими впливами, на думку автора, були впливи російські й саме вони визначили форму та художні засоби українських романтиків. Виходячи з таких переконань, він аналізував твори українських письменників, шукуючи в них передусім запозичень від Жуковського, Батюшкова, Пушкіна, Лермонтова.<sup>1</sup>

Погляди Петрова категорично оспорювали Микола Дашкевич, висуваючи на перший план елементи суто українські. Дашкевич відзначав: "Петров не поднялся до широкого созерцания всего литературного движения XIX столетия и обыкновенно отводил место произведениям украинской литературы вслед за общими движениями русской литературы, мало обращая внимания на местные условия и посторонние влияния."<sup>2</sup>

Відкидаючи домінантність впливів російського романтизму, Дашкевич слушно розглядав український романтизм у контексті загальнослов'янського культурного пробудження початку 19-го століття, переконливо тлумачив, світоглядні основи специфічного українського уярмленого письменства, подібного до інших поневолених слов'янських літератур, що носили ознаки схожості між собою у формах та прагненнях. Він суттєво аргументував, що Шевченкова поезія, наприклад, починаючи з 1840-х років, світоглядно була близькою до польського романтизму, ніж до російського й рішуче відкидав висновки Петрова про те, що Шевченко писав "в романтическом вкусе Козлова и Жуковского".<sup>3</sup>

Загострені елементи народництва в романтичній літературі Дашкевич пояснював так, як пізніше характеризував їх Д. Чижевський, з позицій факту,

<sup>1</sup> Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы XIX столетия (Кiev: И. и А. Давиденко, 1884), стор. 126.

<sup>2</sup> Н. Дашкевич, Отзыв о сочинении г. Петрова, Очерки истории украинской литературы XIX столетия, Отчет о двадцать девятом присуждении наград гр. Уварова (С. Петербург: 1888), стор. 286.

<sup>3</sup> Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы, стор. 333.

що романтизм відкрив двері народним категоріям і, таким чином, дав право горожанства в світових маштабах менш розвиненим літературам:

Романтика, давшая простор всім стремленням індивідуального духа... пролагала дорогу повному і живому вираженню всієї індивідуальності... народа в його прошлом. Романтики начали виводити мысли і чувства, які жили в народі, і воспроизводити індивідуальність народу і його буття. Романтика схуднила, таким чином, з народністю в літературі і явила першу форму народної літератури.<sup>1</sup>

Дашкевич слішно визначав український романтизм як любов до народності та його творчості. Однак, критикуючи Петрова за те, що він звужував виднокруги українського романтизму, сам Дашкевич не відрізнявся оригінальністю трактування цього явища, коли писав:

Українській літературі не бути літературою общенародною і даже в землях, заселених ісключительно или преимущественно малорусскою народностью, не занять первенствующего места, подобающего літературе на том языке, который стал в силу векового течения истории общерусским. Поэтому даже местное значение украинской литературы должно признать весьма ограниченным. Но, при всем том, найдется место для малорусской литературы даже в случае все большого и дальнего распространения общерусской грамотности.<sup>2</sup>

Таким чином погляди Дашкевича малощо по суті відрізнялися від поглядів його опонента. Призначаючи локальну своєрідність українського романтизму, Дашкевич не тільки не передбачав для нього великого самобутнього розвитку в маштабах російської літератури, але й місцеве значення його (як і всієї української літератури) йому здавалося обмеженим.

Пророцтва Дашкевича з історичної перспективи виявилися недалекоглядними. Український романтизм, безумовно, розвинув свою специфічну гаму літературних жанрів, а найголовніше - заклав основи для наступних етапів українського письменства. Він знайшов свій вислів у конкретних літературних творах таких його кращих представників, як Левко Боровиковський, Яків Щоголів, Олекса Стороженко, Юрій Фед'кович та видав

<sup>1</sup> Н. Дашкевич, Отзыв о сочинении Г. Петрова, стор. 146.

<sup>2</sup> Там же, стор. 262.

таку епохальну постать, як Тарас Шевченко, визнану в маштабах не тільки російської, а й світової літератури.

Інакше виглядала справа з теоретичними програмами українських романтиків, які за межі народництва, етнографії, народолюбства не спромоглися вийти. Були лише маргінальні пробліски – було в Костомарова бажання вийти поза рамки літературного етнографізму, були спалахи естетичних поривів у Кулішевій літературній програмі.

З постулатами етнографічного романтизму або раннього народництва пов'язували свою літературну платформу теоретики українського реалізму, що насправді маніфестувала тягливість тих же народницьких ідеалів, однак у значно спрощенішій формі.

### 3. РЕАЛІЗМ, НАТУРАЛІЗМ І НАРОДНИЦТВО

Помітного переходу від романтизму до реалізму та натуралізму в постулятах українських літературних критиків, за малим винятком, не було. Теорії західноєвропейського реалізму, започатковані у Франції в 1842 році маніфестом Оноре Бальзака, а також програми натуралізму, поширювані з 1860-х років Емілем Золя, залишалися цілковито поза увагою українських критиків, що з деякими варіаціями продовжували фактично етнографічно-побутову лінію попередників. Винятком були лише добре обізнані з тогочасними західноєвропейськими літературно-критичними течіями Михайло Драгоманов та Іван Франко.

У Польщі перехідний етап до реалізму в другій половині 19-го століття також носив ще сліди раннього народництва, коли, як відзначав польський літературознавець Юліуш Кляйнер, в польській поезії "brzmiały tak czysto i tak wyraziste tony ludowe".<sup>1</sup> Однак польське народництво, зігравши свою роль в літературі, поступилося новим напрямам. окремі письменники-реалісти розробляли ще народні теми, але вже не ставили собі за мету поетичного й тенденційного ідеалізування селянства, чого вимагали від російських та українських письменників їхні апологети народництва.

Аналізуючи творчість польських письменників-реалістів, Леся Українка слішно завважувала, що народництво було для них лише "одним моментом" їхньої творчості та що вони часто відходили від первісних зацікавлень народними справами, нічого на тому не втрачаючи:

Такое отступление от первоначального направления корифеев народнической литературы, хотя и не сопровождалось упадком их таланта и значения, но во всяком случае, ускорило упадок самого направления, которое едва успело пустить корни в польском обществе и в чистом своем виде существовало очень недолго.<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Juliusz Kleiner, Zarys dziejów literatury polskiej (Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1963), стор. 382.

<sup>2</sup>Леся Українка, "Заметки о новейшей польской литературе," Твори, т. 12

Відзначаючи факт, що відхід від народництва не позначився негативно на польській літературі, Леся Українка заперечувала, звичайно, догматичні твердження українських критиків про те, що література повинна бути тільки народницькою та що талант письменника може виростати лише з такого ґрунту.

У російській літературі народницький напрям сильно розвинули письменники 1860-х – 1870-х років, заклавши в свої основи принципи меншого радикального народницького крила, що не ставило собі завдань піднімати селянство в ім'я ідеалів "соціалізму", як, наприклад, М. Бакунін та П. Лавров, а обмежувалися до звичайного "народолюбства" пасивних народників з Тхім благоговінням перед мужиком, змальовуючи того мужика, як пікантно завважував М. Горький, "раскрашёенным в красные цвета и вкусным, как вяземский пряник, коллективистом по духу, одержимым активною жаждою до высшей справедливости и со священной радостью принимающим каждого, кто придет к нему 'святы разумное, вечное'".<sup>1</sup>

Другою крайністю російських письменників-народників, за характеристикою найбільшого російського представника реалізму західноєвропейського зразка Тургенєва, було бажання відбити "тврезу правду" про крайнє прииження російського мужика, "з целью хоть сколько-нибудь помочь этим бедным труженикам [...] не скрывая, что сплошь и рядом народ и дік, и несчастен до потою человеческого образа".<sup>2</sup>

Таке розуміння літератури, як свідчили російські історики, "стихийно овладело всеми писателями этого времени".<sup>3</sup>

<sup>1</sup>(продов.) (Нью-Йорк: Видавнича спілка Тищенко і Білоус, 1954), стор. 183.

<sup>2</sup>М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 24 (Москва: Гослитиздат, 1953), стор. 52.

<sup>3</sup>История русской литературы XIXв., Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского, т. 3 (Москва: Изд. Т-ва "Мир" 1909), стор. 127.

<sup>4</sup>Там же, стор. 129.

Найбільшим теоретиком, до якого прислухалися російські письменники-народники, був Н. Михайловський. В українській літературній критиці прийнято вважати, що Сергій Єфремов черпав свої ідеї саме з теорії цього критика; тому цікаво хоч коротко з'ясувати основи його теоретичної платформи. Михайловський виходив з позицій соціологічного об'єктивізму, ґрунтованому на деяких об'єктивних законах соціологічно-органічної школи, зокрема на теоріях Спенсера. Суб'єктивізм, за Михайловським, починається з моменту моральної оцінки соціологічних процесів минулого та селекції з них тих факторів, що найбільше відповідали даній людині:

Что общество повинуется в своем развитии известным законам, это несомненно, но не менее несомненно присущее человеку сознание свободного выбора деятельности. В момент деятельности я сознаю, что ставлю себе цель свободно, совершенно независимо от влияния исторических условий: Пусть это обман, но им движется история.<sup>1</sup>

(Єфремов згодом сформулював це в своєму першому постулаті як "елемент свободи для людини й невпинна визвольна течія").

Процес розвитку суспільства, твердив за тогочасними соціологами Михайловський, надзвичайно суперечливий. З одного боку суспільство іманентно підпорядковує собі одиницю, роблячи її маленькою часткою свого великого організму, а з другого Одиниця бореться за свій власний розвиток, свою цілісну індивідуальність. Признаючи право одиниці, на якому повинні базуватися "все здания правды"<sup>2</sup>, він завважував, що системи буржуазного індивідуалізму, визнаючи цей принцип формально, насправді жертвували інтересами одиниці на користь "системы наибольшего производства".<sup>3</sup>

Виходячи з таких індивідуалістичних позицій, Михайловський будував соціологічно-народницьку програму, завважуючи, що коли від одиниці відібрati

<sup>1</sup> Н. К. Михайловский, Полное собрание сочинений, т. 3 (С.-Петербург: Изд. "Русское богатство", 1906), стор. 437.

<sup>2</sup> Там же, т. 4, стор. 461.

<sup>3</sup> Там же, т. 1, стор. 445.

"такої єв атрибут, такоє свойство, которое єв было бы присуще именно как личности и не зависело бы ни от каких случайностей", то такою загальнолюдською властивістю, висловом сутності одиниці виявиться праця для народу: "Тогда интересы личности, оказавшиеся на оселке практики двусмысленными и даже многосмысленными, заменятся интересами труда, а при дальнейшем развлечении интересы труда превращаются в интересы народа."<sup>2</sup> (Це лягло в основу другого постулюту Єфремова про "поступову течію народності в змісті та формі", що скристалізувалася згодом у його третьому постуляті, як "візвольно-національна ідея").

Таке поєднання індивідуалістичних тенденцій російської інтелігенції з симпатіями до селянства було найвластивішою рисою програми Михайлівського та інших російських теоретиків-народників 1870-х років.

Слід завважити, що російські письменники народницького напряму, повністю нахтували естетичним аспектом творчості, а народницька критика того часу твердила, що вся історія російської літератури другої половини 19-го століття зводилася до історії "смены идей и настроений, волновавших русское общество" та до "указания взаимодействия между общественною жизнью и литературой".<sup>3</sup> Тому дослідникові, який схотів би зайнятися історією російської літератури цього періоду "только с эстетической точки зрения было бы очень мало дела, потому, что за последние 50 лет литература, как явление эстетическое, никаким заметным движением не ознаменована".<sup>4</sup>

Теоріями Михайлівського, пристосованими до української літератури, Єфремов користувався наприкінці 19-го і навіть на початку 20-го століття і

<sup>1</sup> Там же, т. 4, стор. 491.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> С. А. Венгеров, Очерки по истории русской литературы (С.-Петербург: "Общественная польза", 1907), стор. 13.

<sup>4</sup> Там же, стор. 14.

про них буде мова далі.

Дискусії про реалізм та натуралізм розпочалися в українській критиці в 1870-х роках у досить своєрідному тлумаченні. Уявлення українських критиків про ці напрями можна чіткіше зарисувати на тлі хоч би найелементарніших їхніх визначень.

Реалісти виходили з філософії позитивізму, вважаючи, що література повинна бути вірною фактам науки й щоденного суспільного життя, не заторкнена ідеалізмом та романтичними забарвленнями, вільна від суб'єктивізму й упереджень. Вони будували свої твори на зразок макро-соціологічних праць і використовували різні наукові відкриття. Вкладаючи в основи твору найважливіші суспільні явища та створюючи літературні типи, шляхом підбору окремих, але, на їхнє переконання, невипадкових і правдоподібних характерів, реалісти намагалися злагнути природу існування людських спільнот, розкрити іманентний зміст накопичених за його час величезної кількості проблем, історичних подій, різних досягнень та помилок, щоб таким чином бути спроможними позитивно впливати й на дальший розвиток людства. Реалісти були переконаними, що поведінку людини формувало, насамперед, суспільство. Вони повинні були мати тверде переконання в питаннях політики й моралі, вважали себе вчителями, в авторитеті яких читач не міг сумніватися. Реалісти ставили перед собою завдання пропагувати порядок у суспільстві, проповідувати соціальну справедливість, бути критиками суспільства.

Натуралісти ґрутувалися також на світоглядних позиціях позитивізму, але на противагу реалістам, применшували значення об'єктивних суспільних узагальнень, а ще більше підкреслювали об'єктивно-емпіричний принцип, додаючи до об'єктивного викладу реалістів аналіз аморальних мотивів і вульгаризуючи, таким чином, основний принцип реалізму. Натураліст так само, як і реаліст, виходив на наукових досягнень природничих наук, зоології, біології,

медицини, соціології, психології, але, на відміну від реаліста, будував свої твори на зразок мікросоціологічних праць та уважав, що поруч з суспільно-економічними обставинами, поведінка людини була контролювана інстинктами, емоціями, біологічними причинами та законами спадковості.

Натураліст намагався перетворювати широкі суспільні полотна реалістичної повісті в своєрідну протокольну книгу всіх дріб'язків людського особистого та суспільного життя, зібрати якнайточнішу документацію дорогою пильної обсервації, концентруючися на низьких інстинктах, з вірою, що правда криється в брутальному й зображення її є більше переконливим. Наслідком таких міркувань, натуралісти ставили в центрі своєї тематики переважно людську нужду та еротизм. Повним контрастом до впорядкованого світу реаліста був стихійний світ натураліста, який, керуючися тільки науковою правдою, категорично відкидав все, що було за межами природи й природою детермінованого.

Найближчим до філософії позитивізму в українській літературній критиці, починаючи з 1870-х років, був Михайло Драгоманов, який паралельно до своїх політичних програм розвивав також свої літературні теорії. Драгоманов як політичний ідеолог нової України виходив з основ соціалізму, маючи, як він сам про себе казав, "претенсії бути на українському ґрунті європейським лібералом і соціалістом в роді, наприклад, радикалів і соціалістів англійських".<sup>1</sup> Драгоманов як літературний критик формулював систему своїх поглядів на філософії позитивізму. "Я стою за те, - наголошував він, - що треба виложити науку, щоб вона і давала факти, і ширila розум, тобто науку чисту, позитивну 'без страху юдейська' і без несміливого утилітаризму".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.", 29 вересня 1894, Листи до Ів. Франка та інших, т. 2 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 285.

<sup>2</sup> Переписка Михайла Драгоманова з Мелітоном Бучинським: 1871–1877 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1910), стор. 256.

У своїй літературній платформі, частинно викладеній у статті "Література російська, великоруська, українська і галицька", уперше друкованій у 1873 році у львівському журналі Правда, Драгоманов уже відсував на задній плян вузький національний патріотизм як обмежуючий фактор для інтелектуального розвитку, що, на його думку, відзначався "моральною бідностю і науковою мілкотою, котра вела за собою упадок і реального патріотизму, і праці над розвитком власної літератури".<sup>1</sup> Письменники, твердив він, не повинні ставити перед собою національно-патріотичних завдань, тобто "оборонити або вихвалити свій народ, а мають задачу вияснити факти і життя народу з общих наукових соціальних і психологічних поглядів".<sup>2</sup>

Поезія так само, як і проза, мала базуватися на досягненнях науки, "бо абстрактні речі – писав Драгоманов – проходять, а факти, типізовані поезією, так само, як наука, котра має тільки другий метод, але одну ціль з поезією, остаються навіки".<sup>3</sup>

Розглядаючи можливості дальншого розвитку української літератури лише в органічному зв'язку з тогочасними новоєвропейськими літературними процесами та їхнім демократизмом, Драгоманов вимагав від письменників, щоб вони виробляли для себе стронку систему понять про реалізм та його позитивістичний світогляд, а не покладалися лише на свої інстинкти, бо тільки тоді, відзначав він, українська література "може виробитись і стати у пригоді, як вони вийде од фактічних, а не фантастичних основ".<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Михайло Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," Літературно-публіцистичні праці, т. 1 (Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970), стор. 134.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 124.

<sup>4</sup>Там же, стор. 139.

Виступаючи категорично проти "національного романтизму" і закладаючи в центр своєї програми "новішу європейську науку", тобто "принцип реалізму й демократизму",<sup>1</sup> Драгоманов вимагав, у даному випадку, від галичан, такої літературної критики,

...котра б раз назавжди вбила в голову галицькій публіці, по крайній мірі хоч передовий, принципи реалізму чи "натуральної школи", а то, ти богу, як візьмеш у руки галицьке писання.. то думаєш, що читаєш писанину XVIII ст. (...). Де нема реалізму поетичного, там нема й узагалі позитивної думки, нема й науки.<sup>2</sup>

Такі принципові постуляти позитивізму й реалізму Драгоманов застосовував, оцінюючи творчість українських письменників, а передусім Івана Франка, талант якого високо цінив, але який, на його думку, безпопрібно "давав волю своїм 'увлеченням'",<sup>3</sup> і тому він уважав своїм обов'язком нагадувати авторові, щоб він послідовно стежив за собою "по часті реалізму", бо Франко, мовляв, "часто то з фантазії, то з символізму і тенденції одступав від нього".<sup>4</sup>

У своїх літературно-критичних роботах Драгоманов приділяв багато уваги молодим галицьким письменникам, поперше тому, щоб солідаризувати їх та духовно наблизити до письменників Східньої України, бо він бачив їх як відмінні, соціально-культурні типи, формовані на культурних вартосях тих держав, в яких вони жили, тобто Росії та Австрії, що не могло не впливати на кристалізацію їхнього світогляду. Наслідком того, завважував критик,

<sup>1</sup>М. Драгоманов, Літературно-сусільні партії в Галичині: до року 1880 (Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1904), стор. 41-43.

<sup>2</sup>М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.", 12 жовтня 1886, Листи до Івана Франка та інших: 1881 – 1886, т. 1 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1906), стор. 247.

<sup>3</sup>М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.", 16/28 січня 1893, Листи до Івана Франка та інших: 1887-1895, т. 2 (Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1908), стор. 228.

<sup>4</sup>М. Драгоманов, "Лист до І. Фр.", 24 вересня 1894, Листи до Івана Франка..., т. 2, стор. 283.

східноукраїнські письменники були "навіть ближчими по всьому моральному укладу до освіченого великоруса, ніж до галицького народовця"!<sup>1</sup> Подруге, Драгоманов бачив галицьку літературу набагато відсталішою від літератури східноукраїнської, мотивуючи це станом слабко розвиненої, а то й "змосковщеної" мови галичан, їхнім незнанням європейських мов, у результаті чого, як він твердив, галицькі письменники були ізольовані від західноєвропейської літератури, на зразках якої вони мали б виховуватися.

Ці погляди він чітко з'ясовував у своїх трьох листах до редакції львівського журналу Друг, опублікованих у 1875–1876 роках, з метою "просвітити" галицьку молодь, відвернути її від "язичія", зацікавити вивченням чистої української мови, вирвати її з-під впливу "московофілів". Свої листи Драгоманов писав свідомо російською мовою, щоб проілюструвати відмінності між мовами українською та російською, яких галичани, як він мав причини припускати, як слід не усвідомлювали, коли заявляли, "що буцімто великоруська мова різиться від малоруської лише вимовою".<sup>2</sup>

Драгоманов позитивно розглядав деякі реалістичні твори Івана Франка, ранні твори Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, високо цінів оповідання Коцюбинського Ціпов'яз. Однак у загальному він висловлювався досить негативно про українських письменників-реалістів, в тому числі й про пізнього Нечуя-Левицького, добачаючи в них, як і пізніші покоління критиків естетичного спрямування, наприклад, Микола Зеров, Віктор Петров, Дмитро Чижевський, наївний патріотизм та побутово-описовий етнографізм. Драгоманов писав:

Думаємо, що мало хто стане боронити од нашого приговору українську поезію віршовану після Шевченка. Мішанина напрямів – од сентименталізму... і романтизму... до сухої декламації або аллегорії (цієї могили поезії) на ліберальні теми (вічне засідання ниви), водянista довгота, переспів по

Михайло Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська галицька," стор. 189.

<sup>1</sup>М. Драгоманов, "Перший лист до редакції 'Друга,'" Літературно-публіцистичні праці, т. 1, стор. 399.

кілька раз одних і тих же тем, мала оригінальність (так що усю нову українську лірику можна признати за макулятури Шевченка) – ось де літературні одміни нової української поезії. У Ідеях видна біdnість: родина, вороги, вороги, слава козацька, воля, а яка? і як?... засівання ниви, а як? угроза помстою, народним або божим судом... плач на горе, котре привелося терпіти за родину, за Україну... а у кінці опротивілі до нудності жалоби на "долю" – ось що бачить в українських ліриків читатель, привикший до реалізму і соціологічного аналізу нових європейських літератур!

І далі він уточнював характеристику "нової" української поезії: "це все виходить не тільки од малого поетичного таланту українських віршотворців, але і од того, що вони хотять національничити або народничити, підмазуючись під народні пісні."<sup>2</sup>

Обговорюючи домінуючі теми в українській прозі, Критик не без турботи завважував, що вони обмежувалися переважно до змальовування "сільсько-народних або тих часів, як життя на Україні усіх класів мало піднімалось над сільсько-народним, то є за часів козаччини".<sup>3</sup> Такі теми та в такому іхньому наслідковстві, писав він, могли бути цікавими освіченій людині: "ліше з етнографічного боку".

Хоч концепційні рамки Драгоманової програми обмежували літературу до службового характеру в інтересах народу, проте вони значно відрізнялися від принципів, проголошуваних Кулішем, і збігалися радше з поглядами Костомарова про те, що художня література для недостатньо освіченого народу не здібна виконувати ніякої місії. Тому Драгоманов так же, як і Костомаров, наголошував глибинну потребу, насамперед – поширювати серед народу освіту шляхом видавання елементарних підручників, а серед молоді – систематичну науку про

<sup>2</sup> М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 159.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 174.

"М. Драгоманов, "Українське письменство 1866 – 1873 років," Літературно-пупілістичні праці, т. 1, стор. 263.

закони життя природи та психологію людини. Перше завдання, відзначав він, це "написати популярну енциклопедію по системі позитивізму; аритметику й геометрію, механіку й астрономію, фізику й хемію, геологію з біологією, антропологію і соціологію".<sup>1</sup>

Яку ж службу виконувала для народу література переважаючої більшості українських реалістів, що теоретично ніби й прагнули працювати для матеріального добробуту та просвічення народу? Вони, твердив Драгоманов, у своїх романах демонстрували цю працю

... не як працю коло народу, серед нього і задля нього, – [а] як працю себе самих, аби пррейнятися народністю, зіллятися з народом до втрати свого лица, до зафоєння народних епічних форм побуту і мало не всіх подробиць народного світогляду, не вважаючи на їх середньовічне припізнення.<sup>2</sup>

У контексті тогочасного літературного клімату Драгоманов, очевидно, мусив мати добре підстави для такої негативної характеристики українських письменників, і факт залишається фактом, що ця його негативна характеристика, хоч і висловлена з позицій реалізму, відлунювалася згодом у різних варіаціях війовничих трактатів модерністів, які ніколи на Драгоманова не покликалися, але й ніколи не полемізували з його літературними поглядами.

Критикуючи народницький утилітаризм за його обмеженість до мітів та "національних святощів", модерністи, особливо, хатяні, свідомо чи несвідомо, виходили з тотожних майже тверджень Драгоманова, який писав:

Само собою розуміється, що літературні народовці, тоді тільки дійсно прислужаться народові й стануть міцно серед нього, коли дадуть народові на його мові літературу йому корисну: утилітарну й просвітну, бо від літератури формально-націоналістичної, пустої, народ відвернеться, а література ретроградна обезсилить його в конкурсі з сусідами, та наречті від неї... відвернеться й сам народ, починаючи від своїх більш інтелігентних осіб.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 177.

<sup>2</sup> М. Драгоманов, "Українське письменство 1866 - 1873 років," стор. 264.

<sup>3</sup> М. Драгоманов, Чудернацькі думки про українську національну справу

Говорячи про "пусті" націоналістичні тенденції в народницькій літературі, Драгоманов зовсім не відмовлявся від порушування в ній національних справ; навпаки, він твердо стояв за політизацію літератури, за її важливу роль "в пропаганді українства як національно-політичного руху",<sup>1</sup> тому й засуджував так категорично народницький, за його висловом, "дилетантизм патуа та археологів-романтиків".<sup>2</sup> Візіт Драгоманова стосовно розвитку української літератури та крайньо протилежна до них літературна реальність досконало відбиті в його наступному пасусі:

Я був загнався думкою, що Шевченко вже переживши фазіс, що новий український рух піде далі по новоєвропейській дорозі, а тепер бачу, що не тільки маса україnofілів, але й україnofільські писателі не тільки в Галичині, а й в Росії ще не догнали й Шевченка на років 10 – 20. За тим я можу з чистою совістю вийти в "отставку".<sup>3</sup>

Для того, щоб навернути українських письменників на європейські шляхи, він бачив, як останню можливість, зацікавити їх творчістю таких російських, за його висловом, "реалістів-європейців", як Тургенев та Некрасов, і висловлював жаль з приводу того, що саме тоді, коли російська література "пішла вгору", українські письменники почали "холодіти до неї", волючи залишатися в мертвотних формах рідної "народності" та її етнографії. Він навіть пропонував свою компромісну розв'язку питання народності та етнографії в літературі:

Є, гадаємо ми... спосіб, що повинен змістити ідею народності з любов'ю до

<sup>1</sup>(продов.) (Коломия: Наклад і друк партійної друкарні, 1915), стор. 114. Ця праця Драгоманова також поміщена в цитованому тут київському двотомнику, т. 2, стор. 312–367, однак тому, що вона цензорована, а четвертий та п'ятий розділи про русифікацію та про можливі засоби боротися з нею взагалі усунені, я користуюся першодруком у книжковій формі.

<sup>2</sup>М. Драгоманов, "Перший лист до киян," 8 лютого 1886, Листи до Івана Франка та інших: 1881–1886, т. 1, стор. 172.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 173.

<sup>4</sup>М. Драгоманов, "Література російська, великоруська, українська і галицька," стор. 153.

мас народу і просвіти: сей спосіб у тім, аби на першому пляні покласти інтереси "чоловіка" та шукати їх і в народності, і в народі, полішивши прикмети археологічної та етнографічної народності в усьому їх безрозбірному об'ємі чистим ученим, а задля практичних цілей шукати в етнографії та історії лише прикмети от того чоловіка, вживаючи їх як ключки або форми при подаванні суспільності й масам народу знання й ідей, що повинні розвивати в них поняття про людську гідність і подати їм способи задля боротьби за нього з природою та з останками понять, які нагнітають чоловіка.<sup>1</sup>

Підсумовуючи літературні позиції Драгоманова, можна сказати без вагань, що розвиток української літератури він бачив лише в нерозривній єдності з європейськими літературними процесами і ставив перед нею завдання відбивати "результати мирової цивілізації",<sup>2</sup> пропонуючи ті Інтегральний зв'язок з політичними інтересами народу тим, що не уявляв собі її розвитку "без посторонніх впливів, без партій".<sup>3</sup> Він вимагав критичного ставлення до громадськості, закликаючи передових людей "вести її вперед вместо того, щоб принижаться к ней, к її вкусам [ї] понятиям".<sup>4</sup>

Напрошується питання – як реагував би Драгоманов, якби прожив був ще років п'ять, на Нагле відродження філософії романтизму, що була категоричною реакцією на позитивізм? Які позиції він зайняв би до нових европеїзованих українських літературних процесів? Ці питання, звичайно, гіпотетичні й відповіді на них можуть бути різними. Однак можна припустити, що коли б Драгоманова платформа прийнялася в українській критичній думці, то в новому літературному кліматі вона, безумовно, призвела б до закономірного процесу ферментації. Найпереконливішим свідченням цього можуть послужити "прапор модернізму" Лесі Українки та її погляди на нову українську літературу, що виформувалася під безпосереднім впливом ідей ті дядька Михайла

<sup>1</sup> М. Драгоманов, "Українське тисмънство: 1866 – 1873," стор. 294.

<sup>2</sup> М. Драгоманов, "Другий лист до редакції 'Друга'." Літературно-публіцистичні праці у двох томах, т. 1, стор. 408.

<sup>3</sup> Там же, стор. 404.

<sup>4</sup> Там же, стор. 412.

Драгоманова.

Українська критика в своїй тотальності залишилася, на жаль, глухою до постулатів Драгоманова, проголошуваних ним на протязі повних двадцять п'ять років. Єдиний Франко всупереч усім труднощам, зовнішнім та внутрішнім, робив спроби по-своєму втілювати принципи Драгоманова і в свою літературну творчість, і в свою літературно-критичну діяльність. Але навіть йому стрункість Драгоманової літературної програми видавалася ригористичною, холодною, неб'єктивною в оцінці літературної продукції, зокрема галицької. Високо оцінюючи гостроту та логічність Драгоманової думки, він, однак, добачав у ньому "безоглядного егоїста... з браком вирозуміlosti" до конкретних завдань галицької літератури.<sup>1</sup> На початку 20-го століття Франко робив уже тотальну переоцінку впливів Драгоманова, і, публікуючи його листи, писав:

...подаю їх до рук публіки без найменших пропусків і змін, як документи, хоч і як при тім терпить моя амбіція. Тільки тепер, прочитуючи їх у цілості, я зрозумів, як мало ті листи дали мєні для розширення моєго світогляду, а зате, як багато важкої муки вони причинили мені. Мені здається, що Драгоманов, певне сам того не знаючи і не відаючи, робив собі з мене жорстоку гру, мучив, відпихав і знову притягав мєнє, зовсім безцільно, бож ані для загальної справи, ані для мене самого се не принесло ніякої користі.<sup>2</sup>

Перші спроби виступити з позицій, продиктованих Драгомановим, Франко поробив, скориставшися статтею Нечуя-Левицького, що була насычена амбіціями вказати українській літературі нові шляхи.

#### A. ЛІТЕРАТУРНА ПОЛЕМІКА

Відсунувши в небуття досить струнку систему понять про реалізм Михайла Драгоманова, українські дослідники вирішили вважати першим маніфестом українського реалізму статтю Нечуя-Левицького "Сьогочасне

<sup>1</sup>Іван Франко, "Передмова," М. Драгоманов, Листи до Ів. Франка, т. 1, стор. 8.

<sup>2</sup>Там же, стор. 9.

літературне прямування" опубліковану в 1878 році у львівському журналі Правда. Нечусів уялення про реалізм були, м'яко кажучи, маргінальними, і викликали справедливе обурення Івана Франка. Полеміка між двома письменниками, старим Нечуєм, автором з виробленим уже ім'ям та молодим ще тоді Франком, була справді маркантою в тогочасній літературно-критичній дійсності.

Нечуй давно був відомим з своїх виступів проти інтелігентства в літературі, з своїх частих підкреслювань, що українська література повинна бути "правдиво-народна по своїй підставі... може йти тільки поруч з народним життям і не повинна відрізнятися від народної думки, народного бажання, народного духа".

У тому ж народницькому дусі Нечуй-Левицький викладав свою програму для українського реалізму. І коли Драгоманов, виходячи з основ європейського реалізму, ставив перед літературою завдання вивчати суспільні процеси, гармонізувати всі, іхні суперечності в упорядковану дійсність, активно втручатися в інтереси суспільства та впливати на формування його думки, то Нечуй вимагав від неї поетичного ідеалізування селянського побуту або драматизації його бід, реплікування думок та світогляду селянина. Творчість Нечуя та групи письменників, яких він репрезентував у своєму маніфесті, базувалася переважно на таких літературних засадах, що й викликало зграйне справедливе обурення модерністів. Леся Українка, наприклад, молода сучасниця Нечуя, просто заявляла:

Бога ради, не судіть нас по романах Нечуя, бо приайдеться засудити нас навік безневинно. Принаймні я не знаю ні однот розумної людини в Нечусівих романах; якби вірити йому, то вся Україна здалася би дурною... чи не час би вже Нечусів залишити писати романи, бо вже як такі романи писати, то краще пір'я дерти... Мені тільки жаль, що наша бідна українська

Іван Нечуй-Левицький, "Світогляд українського народу," (Львів, 1876). Цитовано за: І. Миронець, "З історії літературних взаємин 90-900-х років," Вступна стаття, Прозаїки 90-900 pp., т. 2 (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. IV.

література отак почевіряється через різних Нечуй, Кониських, Чайченків і т. п. "корифеїв".<sup>1</sup>

Свій маніфест, що мав на меті сформулювати програму реалізму для української літератури, Нечуй-Левицький побудував на трьох принципах: реальність, національність, народність. У принцип реальність, сплутуючи реалізм та натуралізм, автор вкладав такий зміст:

Реалізм чи натуралізм у літературі потребує, щоб література була одкідком правдивої реальної життя, похожим на одкід берега в воді, з городом чи з селом, з лісами, горами і всіми предметами, котрі знаходяться на землі. Реальна література повинна бути дзеркалом, в якому б одсвічувалась правдива життя, хоч і тонка, похожа на мрію, як самий одсвіт.<sup>2</sup>

Замість критичного ставлення до дійсності, що було центральним елементом Драгоманової програми, Нечуй, як видно, проголошував романтичну "мрію", а точніше – ілюзію реальності.

Порівнюючи проповідуваній ним український народницький реалізм з таким же гатунком російського реалізму, призначеного для малоосвічених мас, автор визначав між ними такі грани:

Ми далеко стоїмо від того ультра-реального погляду на літературу, котрий запанував недавно в великоруській літературі, од часу критичних творів Писарєва; що література повинна бути простою копією натури, просто фотографією... Такий погляд довів великоруських писальників, як наприклад, двох Глібових, до коротеньких фотографій з народного бита, в яких нема й кришки художності, ні штучності. Тут винен реальний аж меркантильний дух нашого часу і такий самий національний дух Великоросії. Ультрареальні фотографії... дуже прозаточні, буденні... од тих не діши пищним духом ідеалізма, фантазії, серця, пищним духом широт поезії.<sup>3</sup>

Критикуючи статично-холодний російський народницький реалізм і не маючи достатніх уявлень про засади європейського реалізму, автор пропонував

<sup>1</sup>Леся Українка, "З листа до М. Драгоманова," 22 серпня 1891; у кн.: Леся Українка, Про літературу (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953), стор. 43.

<sup>2</sup>Іван Нечуй-Левицький, "Сьогочасне літературне прямування," Правда, т. 2 (Львів, 1878), стор. 13.

<sup>3</sup>Там же, стор. 13-14.

українським письменникам ідеалізм, елегантність, окрілену фантазію, підкреслені елементи авторської індивідуальності:

...вищий дух поезії вносить в звичайну людську жизнь, в мертву природу. геній письменника, що переварює в своїй душі, в своєму серці всі факти буденого життя... всі образи, взяті з натури, надихає своїм духом, нагріває своїм серцем, наливає своєю гарячою кров'ю, або наливає злістю, жовчею та ненавистю, обсипає сміхом сатани і запечатлює печаттю свого проклону. Поетичні образи в реальній поезії, то результат обидвобідння натури й художника, то спільна праця сили натури й сили художника... Тим то художник повинен бути в своїх творах дзеркалом громади, але дзеркалом високої цінності, в якому б одбилась жизнь правдива, але обчищена й гарна в естетичному погляді... і щоб була при тому жива, як сама жизнь.<sup>1</sup>

Другий принцип – національність – автор складав з двох елементів: мовного й психічного, “з надвірної, зверхньої – народного язика і осередкової – глибокого національного психічного характеру народу”.<sup>2</sup> Мовний елемент він розглядав як “тіло національності” і тому українська література “повинна бути на народній українській мові”.<sup>3</sup> Розуміючи, що акцентування такого самозрозумілого явища, як мова, в будь якій національній літературі може видатися дивним, він пояснював:

...для української літератури тут нема нічого дивного. Було б смішно сказати, що, наприклад, французька література повинна бути на французькій мові, але що стосується до України, де раніше в школах і між панами великоруський, польський або мадярський язык... тут нема нічого смішного. На основі принципу національності, українські письменники повинні описувати жизнь української громади тільки по українські, Тільки на українській мові література може піти широко й глибоко в українську масу і зробити свою цивілізуючу місію.

Елемент психічний автор тлумачив як національний дух літератури, що “повинна бути національною і своїм змістом... і виявляти психічний український національний дух і характер”.<sup>5</sup> У приклад він ставив літератури інших народів з

<sup>1</sup>Там же, стор. 14-15.

<sup>2</sup>Там же, стор. 18.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же, стор. 19.

Тх специфічним національним духом, коли "доглядливий чоловік зразу впізнавав, до якого народу належить, якийнебудь літературний твір".<sup>1</sup> Національний дух в українській літературі, пропонований Нечуєм, мав проявлятися "в широкій гарячій фантазії, глибокому ніжному серці, тихій задумі, сміху з сльозами, гуморі",<sup>2</sup> та в усьому, що випливало з українських народних пісень.

Для третього принципу автор застосував дуже неafortунний термін "народність", однак у зміст його закладав оригінальну, як на той час, думку. З досить довгого й не дуже ясного викладу, при уважній аналізі, можна зробити висновок, що авторові йшлося про зміну літературних форм та використання нових синтаксичних засобів, запроваджуваних, мовляв, також у західній літературі - перехід, як він казав, від "довгих книжних періодів, у німців часом завдовжки листок, котрими ніколи не говорив ні один народ на світі",<sup>3</sup> до "рубаної уривчастої мови, швидкої, шпаркої й живої, як сама життя".<sup>4</sup> Це явище він ілюстрував різко вираженим прикладом:

Нехай про одне та саме діло розкаже вченій чоловік... і сільська цікава баба. Вченій... безпремінно буде сукати довгі стрічки... а сільська баба так чесне язиком, як кресалом, аж поспілиться іскри поезії. Синтаксис ті мови буде шашкований, повний викрикників... живий, іскряний. Для літератури вірцем книжного язика повинен бути іменно язик сільської баби з тим синтаксисом.<sup>5</sup>

Хіба ж це не провість модернізму? Проблема тільки в тому, що Нечуй-Левицький, не знайшовши відповідного терміну, назвав цей принцип "народністю", маючи насправді на увазі прозорий ляпідарний стиль. Над цим принципом глумилися Нечуєві сучасники й досі глумляться нащадки, інтерпретуючи цей принцип як образу для українського художнього слова, яке

Там же

<sup>2</sup>Там же, стор. 20.

<sup>3</sup>Там же, стор. 25.

<sup>4</sup>Там же, стор. 26.

<sup>5</sup>Там же.

він, нібито, "звузив до язика сільської баби з тієї синтаксисом".

Намагаючись ізолювати українську літературу від впливів інших літератур, зокрема російськот, Нечуй вимагав від українського реаліста, щоб його "святою повинністю" було "одесвічувати й перетворювати" лише українське життя.<sup>2</sup> Европеїзація, як завважував Богдан Рубчак, Нечуя, також обурювала.<sup>3</sup> Він стояв непохитно на становищі, що український письменник мав тільки "розгорнати широкими полотнищами народну мужицьку жизнь", "радіти та радістю, плакати та слізьми" і в ніякому випадку "не перелазити в чужі городи і підставляти своє душу під картини чужої, неукраїнської жизни".<sup>4</sup>

Підкреслюючи щоразу самобутній розвиток української літератури в минулому й визначаючи тій незалежний від інших літератур шлях у майбутнє, Нечуй, насправді проклямував, за твердженнями згадуваних уже критиків, а також Богдана Рубчака, "особливу галузку українського реалізму, що його ми називаємо побутовим реалізмом".<sup>5</sup>

Поняття побутового реалізму ясно сформульовані в наведених ужв цитатах Нечуєвого маніфесту, які можна підсумувати ще й такими його деталями: "все, що захоплює етнографічна границя української народності, все се повинно бути і конечно буде матеріялом для реальноти української літератури".<sup>6</sup> Такий побутовий реалізм Нечуй призначав "на всю масу української нації", що в його розумінні так же, як і в загальній народницькій

<sup>1</sup>М. Д. Бернштейн, Українська літературна критика 50-70-х років XIX ст. (Київ: Академія наук Української РСР, 1959), стор. 400.

<sup>2</sup>Іван Нечуй-Левицький, "Сьогоднє літературне прямування," стор. 15.

<sup>3</sup>Богдан Рубчак, "Героїзм малих діл: ситуація української літератури навколо 1878 року," Сучасність, 3 (1979), стор. 71.

<sup>4</sup>Іван Нечуй-Левицький, "Сьогоднє літературне прямування," стор. 15.

<sup>5</sup>Богдан Рубчак, "Тероїзм малих діл...", стор. 71.

<sup>6</sup>Іван Нечуй-Левицький, "Сьогоднє літературне прямування," стор. 17.

концепції, складалася "з мужиків, міщан та козаків, що не вміли говорити іншим язиком, окрім українського".<sup>1</sup> Непобутові реалістичні твори чужими мовами він класифікував як "цицьки та іграшки для українського панства".<sup>2</sup>

Програма Нечуєвого реалізму була діаметрально протилежною до європейських постулатів реалізму, проголошуваних Драгомановим, і можна припустити, що вона була викликана як реакція саме на Драгоманові теоретичні міркування, а особливо на його інтенції відлучити українську літературу від етнографізму, відкрити її на впливи інших літератур, а не черпати лише з "народного генія", чого так наполегливо ще перед Нечуєм вимагав від Шевченка. Пантелеймон Куліш та чого народницька критика з досконалою тяглістю, хоч і з силою перmutацій, вимагала від української літератури та культури взагалі на протязі століття аж до наших днів.

У полеміку з Нечуєм-Левицьким відразу вступив Іван Франко, заатакувавши його програму за її ідеалістично-романтичні основи, а особливо за те, що він не сформулював для української літератури конкретних практичних завдань.

Роки 1876–1878 були переломовими в естетичних поглядах Івана Франка, який починав свою літературну діяльність у романтичному гофманівському дусі. Перші вірші Франка з'явилися в журналі Друг у 1874 році, а перша збірка поезій Балади і роскази вийшла друком у 1876 році. Паралельно до художньої діяльності розвивалися також його літературно-критичні теорії, стимульовані переважно ідеями Лессінга, Віланда, Гете та Шіллера. Здається, німецька ідеалістична філософія безденно закоренилася у Франковій душі й постійно причинювалася до його внутрішніх суперечностей у поглядах на літературу та її призначення. Визнавши теорії Драгоманова слушними, Франко перейшов

<sup>1</sup> Там же, стор. 18.

<sup>2</sup> Там же, стор. 19.

теоретично на позитивістичні позиції, спрямував свою творчість на шляхи, продиктовані інтересами народу так, як він їх розумів, але до кінця життя не зміг затерти в собі глибоких слідів ідеалістичної філософії.

Перші свої літературно-критичні погляди Франко виклав у 1876 році в напівідеалістичному дусі про вплив поезії на духовий розвиток людства, про її призначення вводити людину в певний ідеальний світ, облагороджувати її. Але, в той же час, він рішуче настоював, що поезія не мала права залишатися нейтральною "в духовій общій праці", вона мусила "копіювати життя в його розумних проявах, руководима поетичною справедливістю".<sup>1</sup>

У полеміці з Нечуєм-Левицьким, сидячи вийти з драгоманівських світоглядних позицій, Франко закидав своєму опонентові, що він "затхав назад до старого ідеалізму, думаючи, що він іде. Якимсь новим прямуванням, а воно старе і зужите сміття".<sup>2</sup> Він оспорював усі три принципи Нечуя, обороняв здеградований ним російський "ультрапримітивізм", явно кепкував з тотожних, на його думку, понять національність та народність, виділених Нечуєм у два різні принципи:

Гадав би хто, що се ми жартуємо з автора, вилісуючи ті однакові дефініції двох, по його думці, різних принципів. Але ні, се не жарт, а правда. Авторові зовсім не ясні в голові і ті "принципи", - і таким способом виходить, що вся його робота була дуже плахо обдумана. Воно й не могло вийти інакше, коли хто береться судити про яке діло і поперед усього ставить його, догори ногами і починає від найпустіших формальних питань.<sup>3</sup>

З'ясувавши вже в своїй статті функціональні завдання літератури, Франко звинувачував Нечуя за його повну байдужість до цього питання:

Для кого має робитися література? Чи має вона приносити яку-небудь

<sup>1</sup>Іван Франко, "Поезія і єї становиско в наших временах; Студіюм естетичне; I. Дефініція поезії," Друг, 3 (1877), стор. 44-47.

<sup>2</sup>Іван Франко, "Література, її завдання і найважніші ціхі," Твори в двадцяти томах, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 10. Вперше друковано: Молот (Львів, 1878), стор. 209-215.

<sup>3</sup>Там же.

користь, заступати які-небудь інтереси... Йому до сього діла мало, – йому щоби лише знати... яка форма найкраща, які стихи найліпше надаються до ліричності, а які до епічності поезії... виводи виходять якісь припадкові... пусті і чисто формальні!'

До такого "чистого формалізму" Франко відносив Нечусів натяки на естетичність вірша й тут же формулював свій погляд на естетику: "Тисячні естетичні правила поставали і щേзали в протягу століть – для нас вони зовсім пропали і стали пустою формою; головне діло – життя."<sup>2</sup> Не проводячи грани між двома гатунками російського реалізму – народницьким та європейзованим, що їх виразно розмежовував Драгоманов, пропонуючи орієнтуватися лише на російських "європейтів", Франко, не дискримінуючи, проголошував:

Сесю формулу у найчистішій формі бачимо переведену у реалістичній школі Лисарєва, у Решетнікова, Острівського, М. Успенського... Се той нелюбий авторові "ультрареалізм", котрий... при всій своїй однобічності зробив великий поворот у літературі російській і навіяв у неї більше демократичного духу, більше охоти до пізнання народу, ніж деінде довгі періоди ідеальних та сентиментальних літератур.<sup>3</sup>

Виходячи з таких переконань, критик робив і відповідний висновок: "У нас єдиний кодекс естетичний – життя. Що воно зв'яже, те й буде звязане, а що розв'яже – те й буде розв'язане."<sup>4</sup> Тому, відзначав він, основне завдання літератури бути передусім "докладним і живим відбитком сучасного життя народного",<sup>5</sup> тому вона й має бути тенденційною і не може "підлягати одним тільки чистим і високим законам естетики"<sup>6</sup> Опонентам, які наважилися б заперечити таке твердження, критик заздалегідь відповідав:

Стійте, добродіт... Література стояла понад партіями, – се тільки ваш сон, се ваша фантазія, але на ділі такої літератури не було ніколи. А ваші вічні

<sup>2</sup> Там же, стор. 9.

<sup>3</sup> Там же, стор. 11.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, стор. 13.

<sup>6</sup> Там же, стор. 11.

<sup>7</sup> Там же, стор. 12.

закони естетики, се, шануючи день святий і вас яко гречних, - старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику Історії і котре перегризають тільки деякі платні оси, літератори, що пишуть на лікті повісті та фейлетони до німецьких та французьких газет.<sup>1</sup>

Одобривши російський "ультрареалізм" та відкинувши категорично явище естетики, Франко проголошував свою програму реалізму, базовану, як і реалізм західний, на досягненнях науки. Література мала бути не "одкідом берега у воді", не "дзеркалом", як того хотів Нечуй-Левицький, і що для Франка було рівнозначним з фотографією, а повинна аналізувати зображені реальні факти згідно з правилами наукової методики:

До такої роботи не досить уже вправного ока, котре підглядить і опишне найменшу дрібницю, - тут вже треба знання і науки, щоб уміти доглянути саму суть факту, щоб уміти порядкувати і складати дрібниці в цілість не так, як кому злюбиться, але по яснім і твердім науковим методі. Така робота ціхує найкраще всю нову реальну літературну школу, втягаючи в літературу і психологію, і медицину та патологію, і педагогію, і другі науки. Тота наукова підкладка і аналіз становить іменно найбільшу вартість сеї нової літератури.<sup>2</sup>

Завданням такої літератури було, підкреслював Франко, "вказувати в самім корені добре і злі боки існуючого порядку і витворювати з-поміж інтелігенції людей, готових служити всею силою для піддережання добрих усунення злих боків життя."<sup>3</sup>

Отже, за зразком західних реалістів, Франко проголосував, що література повинна проповідувати високу мораль, пропагувати порядок у суспільстві, бути об'єктивним критиком суспільства, і тому, "попри всій реальності і правді", вона мала бути "глибоко тенденційною".<sup>4</sup> Нечуйові принципи не торкалися навіть цього питання, тому вони, підкреслював автор, не мали нічого спільного з реалізмом, бо "нічийому добрю не служили", а проповідували літературу "для

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же. 12.

<sup>4</sup>Там же.

роздрівки багачам по-добрім обіді"!

Щодо питання реалізму й натуралізму, зведене Нечусем в одне поняття, то Франкові позиції, виражені в цій його полемічній статті, тобто на початковому етапі його літературно-критичної діяльності, не зовсім ясні. З уваги на те, що на протязі довгого часу Франкові погляди на літературу багато разів мінялися, це давало дослідникам підстави по-різному їх тлумачити. Олег Зуєвський, наприклад, з цієї ж Франкової полемічної статті робив переконливі висновки, що під термінами ультратреалізм та науковий реалізм автор розумів саме натуралізм:

Чому натуралісти протиставляли старому класичному реалізму якраз підкresлено науковий метод? Бо вони вважали, що починаючи від Оноре де Бальзака реалісти постійно мали тенденцію дещо ідеалізувати факти навколошнього світу та, всупереч, позитивістичному світоглядові, пояснювати взаємозв'язки між ними... більше на базі дедуктивного, аніж індуктивного розумування. На думку представників нового або, за словами Нечуя-Левицького, "ультратреального" методу, класичні реалісти зображували життя з погляду заздалегідь визначеної схеми, а тому... часто вдавалися в своїх творах до різних моралізувань + повчань та, підкresлюючи на кожному кроці думку про те, яким життя повинно бути, недостатньо змали, яким воно є насправді. Ось тому, наприклад, Еміль Золя з усією рішучістю заявляв, що він не хоче подібно до Бальзака вирішувати, яким повинен бути устрій людського життя, бути політиком, філософом, моралістом. Він запевняв своїх читачів, що та картина, яку він має - це звичайна аналіза шматка реальності, така, якою вона є.<sup>2</sup>

Олег Зуєвський дав ідеальну дефініцію реалізму та натуралізму, що доповнює великою мірою визначення, подані на початку цього підрозділу. Але чи дійсно можна у світлі всіх цих визначень твердити з певністю, що Франко, говорячи про реалізм, насправді мав на увазі натуралізм? Як же ж тоді пояснити Франкові моралізаторські принципи - викривати в самому корені позитиви й негативи суспільного порядку, підтримувати добре й усувати зло? А як тлумачити та, що він проголошував не натуралістичну "звичайну аналізу шматка реальності, такою, якою вона була", не натуралістичну стихійність, а

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Олег, Зуєвський, "Натуралізм у літературознавчих поглядах Івана Франка," *Studia Ucrainica*, 1 (1978), стор. 93-94.

вимагав заздалегідь визначеної та упорядкованої схеми твору, завданням якого було подавати

... факти і образи з життя не отак собі для того, що се факти, але для того, що з них логічно і конечно виходить такий і такий вивід, і [писменники] стараються ті факти, без перекручення і натягання, так угруппувати, щоб вивід сам складався в голові читателя, виходив природно і ясно, і буди у нім самім легні чуття, певні сили до ділання в жаданії напрямі!

З теорією Зуєвського, що під російським народницьким "ультрареалізмом" та "науковим реалізмом", Франко розумів натуралізм, можна погодитися, але знову ж таки з врахуванням специфічності українського натуралізму – мораль та функціональні завдання народницької літератури.

Письменник і критик Павло Грабовський також проклямував, що поезія мусить бути утилітарною, мусить приносити користь громаді: "Брак тих речей, то сущє бвзголов'я для поета."<sup>2</sup> Тільки вироблений громадський світогляд, акцентував критик, може надати творам різnobарвний зміст і справжнє розуміння завдань письменника, може спрямувати його "на добрий шлях працювання громадського, навернути... до вислідження явищ та обставин безпосередньо життєвих, замість цвірінькати всяку нісенітницю".<sup>3</sup> Завдання поета, напушував він, "не триндикати без чуття... а робити гуртову українську роботу". Дивлячися на літературу виключно під кутом тенденційності, Грабовський стисло виражав пануючий тоді погляд на літературу як мистецтво: "Штуки для штуки" не було, немає і не може бути в дійсності: се пустопорожня, пустодзвінна фраза – не більше. Вона, навпаки, завсіди прикривала собою найтенденційніші замахи думки, проповідувала найгрубішу тенденційність у літературі. "Штука для штуки" – це в усіх проповідників значило: затчи уші та затули очі на голосніші потреби життя, тікай від його прози, літай понад миром на крилах легесеньких принадливих мрій,

<sup>2</sup>Іван Франко, "Література, II завдання...", стор. 12.

<sup>3</sup>Павло Грабовський, "Дещо про творчість поетичну," Твори в двох томах, т. 2 (Київ: "Дніпро", 1964), стор. 216.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же, стор. 217.

лоскочи потихесеньку нерви, з поезії зроби панську примху.. Не треба, кахутъ, тенденційности в штуці! А сі вимоги - не тенденційність, гідка, скідлива, єгоєтична?. Повзія мусить бути одним з чинників поступу загальнолюдського, а в рідному краї зокрема загальнонародного. Така її задача!

В атмосфері таких пануючих поглядів на літературу українське письменство наближалося до кінця дев'ятнадцятого століття.

### Б. ПІЗНЕ НАРОДНИЦТВО

Пізне народництво або етнографічний реалізм з додатком аморфної ідеї нації та спробами натуралістичного відбиття селянського побуту можна датувати останніми роками 19-го століття, коли на сторінках історико-етнографічного журналу Київская старина почав виступати найавторитетніший ідеолог цього напряму Сергій Єфремов.

Перехід від раннього до пізнього народництва, крім культу посиленого зв'язку з духом селянства та декларативного наголошування невиразної національної ідеї, нічим новим у критичній думці не позначився. Нові теоретики народництва далі звужували концепцію народу до селянства й вимагали літератури для нього в дусі ілюзій про реальність тхнього життя. Дмитро Чижевський називав цей період "якимсь сполученням реалістичних намірів, з романтичною тенденцією"<sup>2</sup>. Замість зосвідчуватися на фундаментальних основах суспільного життя, бути речником соціальної справедливості, теоретики народництва далі зобов'язували письменників малювати селянські прошарки населення значно кращими й досконалішими, ніж вони насправді були; замість вивчати суспільство, хай і селянське, виступати в ролі вчителя, письменника переконували, що йому трέба бути скромним слугою селянських мас. Наслідком такого розуміння своїх завдань, письменник чи поет, як

Там же.

<sup>2</sup> Дмитро Чижевський, Історія української літератури, стор. 483.

справедливо завважував Володимир Державин, не вносив нічого нового в літературу, а, навпаки, "тільки понизив рівень поетичного смаку та вимог віршування: що не йшло далі торованим шляхом стилізації під народну пісню, та ставало примітивно зримованою прозою".

Особливих маштабів набрало в цей час епігонське наслідування поезії Тараса Шевченка, що в критиці розглядається як одне з найбільших злодіянь пізнього народництва. Це явище вже в 1902 році досконало схарактеризував Іван Франко:

Коли вмэр Шевченко, то взяв з собою в могилу цілий один період нашої літературі, цілу окрему манеру поетичної творчості. Тою дорогою іти далі було нікуди... то був його індивідуальний стиль. Хоч і як легко видавалось наслідувати його, то проте під руками інших він виходив паперовою квіткою, а часто подобав на карикатуру.<sup>2</sup>

Шевченка наслідували, переспівували, вдягали в смушеву шапку, й розвішували його портрет по стінах селянських хат. Тому коли на початку 20-го століття появилися самобутні таланти, Франко з полегкістю завважував:

Ми бачили майже у всіх наших новіших поетів шире змагання визволитися з пут шабельону, позбутися клейма епігонів стилю Шевченка, який для свого часу, в початку 40-х років, був новиною... але по смерті Шевченко зробився навіть у найбільш талановитих його епігонів стилізуванням... обкроюванням... замазуванням дійсного чуття, бездушною формою, грою слів і фраз, а не поезію.<sup>3</sup>

Епігони Шевченка, відзначав Юрій Шерех, не помітили живого духу його поезії, а стали наслідувати зовнішні елементи коломийкової форми, яка сама часто буvalа в Шевченка не своя, а запозичена; як твердив Андрій Ніковський, з народної пісні, що вичерпувалася навіть за часів Шевченка, і ставала річчю

<sup>1</sup> Володимир Державин, Антологія української поезії (Лондон: Вид-во Спілки української молоді у Великій Британії, 1957), стор. 17.

<sup>2</sup> Іван Франко, "Михайлі Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 305–306.

<sup>3</sup> Іван Франко, "Наша поезія в 1901 році," Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 34.

<sup>4</sup> Юрій Шерех, "Повзія Миколи Зерова," Хорс, 1 (1946), стор. 125; також: Не для дітей (Мюнхен: Пролог, 1964), стор. 132.

музейною.<sup>1</sup>

Елігонство, спрощене тлумачення Шевченкової творчості доводили, за словами Франка, до створення "безтімного та містичного культу Шевченка"<sup>2</sup>. Тому недивно, що Франко погоджувався з висновками Драгоманова, та хвалив його за те, що він "з незрівняною діялектикою і влучністю схарактеризував вихідні точки того культа",<sup>3</sup> і прийшов до відповідного заключення, що "Кобзар тепер уже мало на віщо й годиться".

Такого іконописного поета дісталася в спадщину на початку 20-го століття молода генерація письменників. Зводячи війни за Шевченка-поета та закликаючи до критичного вивчення його творчості, хатяні слідом за Драгомановим писали: "Культ Шевченка – це пристосування Шевченка до всіх потреб... це перекручування Шевченкових думок, переіначування духу його творчості, навіть тексту його Кобзаря."<sup>4</sup> Інший хатянський критик у дусі футуриста Михайля Семенка, але чотири роки перед Семенком, писав:

Коли я бéру в руки Кобзар, я не можу позбутися почуття обидження. Я бачу перед собою всю ту гнусну челядь, що окаляла своєм брудом велике ім'я, бачу розкриті чорні пащі і чую сморід від дихання всіх цих потворних істот, що зробили великого пророка своїм пророком. Кожна слово іх – брехня і яд, кожен рух – лукавий, кожний вчинок – мерзаний, і вони сміли протягати свої загребущі руки... до Кобзаря?<sup>5</sup>

Футуристи, відштовхуючися від по-народницькому інтерпретованого Кобзаря, волали: "Ти вхопився за свого Кобзаря, від якого ти не дъогтем!

<sup>1</sup> А. Ніковський, "Бог Аполон," Vita Nova. Критичні нариси (Київ: Т-во "Друкар", 1919), стор. 129.

<sup>2</sup> Іван Франко, "Переднє слово," М. Драгоманов, Шевченко, українофілі і соціалізм (Львів: Накл. Руської видавничої спілки, 1906), стор. x.

<sup>3</sup> Там же, стор. ix.

<sup>4</sup> М. Драгоманов, Шевченко, українофілі і соціалізм, стор. 115.

<sup>5</sup> М. Срібллянський, "Поет і юрба," Українська хата (1910), стор. 205.

<sup>6</sup> А. Товкачевський, "Література і наші народники," Українська хата (1911), стор. 421.

салом, і думаєш, що його захистити твоя пошана. Пошана твоя його вбила!"

Неокласики, писав Віктор Петров, залишилися нейтральними й Шевченкове ім'я по філософському промовчували:

Народництво створило культ Шевченка. Антинародники наважилися на блознірство: вони зреяли Шевченка. В збірку своїх статей про письменників 19 століття М. Зеров не включив жодної статті про Шевченка. Підкреслюючи вістря, свого антинародницького сприйняття літературного процесу, Зеров цю свою збірку означив з полемічним викликом: Від Куліша до Винниченка! Свою Історію української літератури обрвав перед Шевченком, Шевченка він обминав. Максим Рильський, як і Зеров, виключив Шевченка з канонічного списку поетів, визнаних неокласицизмом.<sup>2</sup>

Воюючи з народництвом, молода генерація письменників або зовсім не приймала забронзованого в народницьку ікону Шевченка, або ж намагалася зняти його з тієї ікони в Ім'я його, поетичної правди.

Після змін, принесених революцією 1905 року, коли на Східній Україні вперше почали виходити газети й журнали українською мовою, ідеологи народництва відводили літературі роль ще більшого слуги селянським масам та біжучим національним потребам. Найбільш агресивним під цим оглядом був щоденник Рада, навколо якого гуртувалися майже всі тодішні східноукраїнські діячі культури. Цей щоденник став трибуною піньот народницької літературної критики, спрямованої передусім на поборювання новаторських тенденцій в українському письменстві.

Засуджуючи з усією рішучістю перші зародки неоромантичних віянь, критики Ради гордилися й ставили у зразок досягнення своїх письменників та критиків:

... як глянемо уважніше та візьмемо під увагу невеличкий період з 1905 року, то побачимо, що ми таки маємо літературу, безперечно художню, ідейну і, в порівнянні з російською, чистішу. Українство має своїх письменників, що остатільки належать українському народові, оскільки зв'язані духовно з сучасним рухом, з ним зрослися, на ньому виховувалися,

Михайль Семенко, Дерзання (Київ: 1914), Цитовано за: О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: "Книгоспілка", 1930), стор. 296.

<sup>2</sup> Віктор Петров, "Естетична доктрина Шевченка," Арка, 3-4 (1948), стор. 38.

з його джерел беруть погожу свіжу воду творчості... кожен наш письменник - є певна індивідуальність на місці рідного типово-українського письменства.

Українська література останніми зростає, так добре рушає вперед, що на наших очах народжується на світ і українська літературна критика, яка себе почуває даліко не безпорадною, щоб розібратися в літературних явищах, щоб стежити за рухом і розвитком ідей у нашім письменстві!

У центрі уваги насправді залишилися далі творчі досягнення О. Копицького, Нечуя-Левицького, П. Мирного, I. Франка. Новим зображенням були Б. Грінченко та М. Левицький, і чи не єдиним визнанням тоді східноукраїнським літературним критиком був згадуваний уже Сергій Ефремов. Його темпераментні публіцистично-критичні статті користувалися великою популярністю серед консервативних кіл східноукраїнської інтелігенції протягом добого двадцятиріччя.

Починаючи з кінця 1890-х років, Ефремов плідно працював як публіцист та вважався першим українським професійним літературним критиком. З-під його пера вийшло багато критичних трактатів та літературних монографій про всіх майже видатніших письменників 19-го століття - Івана Котляревського, Маркіана Шашкевича, Квітку-Основ'яненка, Марка Вовчка, Пантелеймона Куліша, Анатоля Свидницького, Тараса Шевченка, Нечуя-Левицького, Івана Франка, Карпенка-Карого, Панаса Мирного, Михайла Коцюбинського. Одночасно Ефремов активно реагував на всі літературні процеси початку 20-го століття, а на неоромантичні тенденції з їхніми підкресленими постулатами краси зокрема, добачаючи в них шкідливе відхилення від функціональних завдань української літератури.

Монументальним твором Ефремова вважається його Історія українського письменства (1911). Для сучасного дослідника суто літературних проблем значення її невелике, однак з погляду історичного вона має свою вартість, будучи продуктом теоретичної думки декількох поколінь істориків українськот-

<sup>1</sup> А. Василько [А. Ніковський], "Нелітература," "Рада," 115 (1910), стор. 2.

літератури. В передмові до цього твору Єфремов негативно оцінював усі попередні дослідницькі роботи в цій ділянці, формулюючи водночас свою концепцію, що історія літератури поневоленого народу повинна бути довідником чи енциклопедією, з якот можна було б черпати всебічне знання про духову, моральну й інтелектуальну сутність того народу. "Хто хоче про народ наш дізнатись - писав він - , нізвідки йому матеріялу брати, oprіч письменства до письменства й треба вдаватися, щоб на його долі за долею народу стежити."

Розглядаючи літературу, як йому здавалось, у найтіснішому зв'язку з історичною долею народу, Єфремов вимагав від письменників тотальної самовідданості й з патосом апелював до них:

Уса розгубив був український народ на довгому й важкому шляху своєму до теперішнього становища: політичну самостійність і економічні достатки, своє право й освіту, свої закони й суд, свою школу й інтелігенцію... ім я навіть своє втратив у безупинній боротьбі за національну індивідуальність: зробився нацією без прізвища, нацією просто "людей", ще ірше - нацією "дядьків"... "Чудний наш народ, - справедливо дивується один з теперішніх письменників, - і сильний, і сумний... Мав герой - ніхто Іх не знає... Усе життя любив волю - і все життя жив рабом... Утворив багатство пісні - і сам ти не знає" ... і тільки один лишився йому, чудному цьому народові, скарб од далеких прадідів. Цей скарб єдиний - то рідна мова і рідне письменство, тією мовою писане: обое - як вираз його духовот істоти, як символ його опрічності, як пам'ятка ю минулого й надія на прийдущі, треба сподіватись - недалекі вже часи...<sup>2</sup>

Як і інші ідеологи поневолених літератур, Єфремов виходив з заложень, що коли література розвивається в обставинах країни підневільності, то ти завдання - перебирати на себе роль захисника свого поневоленого народу, "вона неминуче робиться адвокатом тієї народності на літературних і життєвих позивах, з нівелляційною теорією і практикою".<sup>3</sup> Тому, що Україна була поневолена століттями, п письменство, твердив критик, було переважно одиночним знаряддям боротьби проти тих безкінечних перешкод, що

<sup>2</sup> Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, Видання четверте (Київ-Лейпциг: Українська видавництва, 1924), стор. 11.

<sup>3</sup> Там же, стор. 10.

<sup>4</sup> Там же, стор. 14.

Новсякчасно стояли на ті шляху. З уваги на це, відзначав він далі у своїй передмові, головним і завданням була й залишилася – визвольна боротьба за право національного існування:

... визвольна ідея... в найширшому цього слова розумінні; повинна стати основою всякої літератури, підвалиною діяльності кожної людини на цьому полі... письменство справляє незмірної ваги визвольну функцію. І через те єдино мусить бути в що-найближчих звязках з життям, мусить бути заарештоване громадськими інтересами й пориваннями.

З позицій визвольно-національної ідеї випливала також його концепція служби народові:

Любов до рідного краю і народу, бажання добути ім умови існування, дати цьому, вираз у письменстві й ним послужити рідному народові на користь – ось що керувало українськими творцями слова... Ця визвольно-національна ідея тягнеться... червоною ниткою, через усю історію нашого письменства.

Чи справді визвольна боротьба за право національного існування завжди переповнювала свою темою всю історію української літератури? Чи не є це перебільшуванням та суб'єктивізмом Ефремова? Чи не довелося б викреслити з списку української літератури доброї половини творів, якщо б оцінювати їх за принципом, пропонованим критиком? На ці питання частково відповідав перший опонент Ефремова, Володимир Дорошенко: "Виступаючи оборонцем гнетених і покривджених, він... хоче бачити тільки свої ідеали, ідеали визвольні... Ціла історія письменства, і то не тільки нашого, представляється йому лише крізь призму цих ідеалів. Власне, через те, так він протиставиться естетичній оцінці."<sup>3</sup>

Усю українську літературу Ефремов зводив до показника громадського руху, до голосного відлуння інтересів широких мас і на цій основі пробував дати "історичний огляд українського письменства як визвольного в широкому.

<sup>1</sup> Там же, стор. 19.

<sup>2</sup> Там же, стор. 20.

<sup>3</sup> Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," Літературно-науковий вістник, т. 56 (1911), стор. 477.

розумінні руху, що всіма сторонами охоплює життя українського народу".<sup>1</sup>

Наслідком такого підходу до літературних явищ, він категорично відкидав естетичний принцип, підкреслюючи, що в основу своєї теорії закладав "принцип громадського слугування письменства народові, тим широким масам трудящого люду".<sup>2</sup> Він підкреслював, що тільки "визвольна... ідея народності й любов до рідного краю... чистота народної мови – оце буде та мірка, що мірятиму нею факти й події українського письменства на протязі довготі історії".<sup>3</sup>

Взявши за головний критерій визвольний принцип, критик робив відповідну до того періодизацію української літератури:

1. Доба національно-державної самостійності – до 14-го століття, яку Єфремов класифікував як змагання і перші зав'язки літератури "з рідних основ". Цей період він поділяв на дві частини: "дoba розвитку" та "дoba занепаду і спроквільного виродження тих форм у мертвотну сколястичну доктрину".
2. Доба національно-державної залежності – від 14-го до 18-го століття, що відзначалася, на його думку, шуканням нових форм для літературної творчості як засобу "боротьби за соціальне, національне й релігійне визволення українського народу від чужинців".<sup>5</sup>
3. Доба національного відродження – від кінця 18-го до перших двох десад 20-го століття, література якої, в оцінці Єфремова, була "широ-народна формою і змістом" та позначена "боротьбою за національну індивідуальність українського народу".<sup>6</sup>

<sup>1</sup>Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 1, стор. 20.

<sup>2</sup>Там же, стор. 22.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 23.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же.

Хоч з патріотичних та політичних позицій з Ефремовим не можна не солідаризуватися, однак такі критерії для оцінки літературної творчості та уgruntuvannya розвитку літератури, як слішно висловлювався Володимир Дорошенко, не відповідали й були радше уgruntuvannya історії визвольного руху.

"Се не історія української літератури, — писав Дорошенко; — а історія розвиткуabolіціоністської думки в українській літературі, або розвій національності ідеї."<sup>1</sup>

У таких концепційних рамках Ефремов мусив знаходити негативи в Костомарова, який, мовляв, "додумався... на схилі віку до творів літератури для домашнього обіхода"<sup>2</sup> і в Куліша, якого критик називав "дволиким Янусом, трагічною постаттю, що борсалася в життєвих суперечностях"<sup>3</sup> а його поезію оцінював як "публіцистику найгіршого сорту, бо докраю засліплена, вузька, обмежена... висловлену докторальним тоном непогрішного оракула".<sup>4</sup> Навіть у "батька української прози" Квітки-Основ'яненка знаходилися оргіхи, спричинені, мовляв, його "панським походженням", що доводило його до "антипатичної громадської низькоокості" та нездатності "звести в систему правду особисту з правою громадською".<sup>5</sup>

На тлі такої періодизації літератури з радикальними вимогами, щоб вона своєю "широ-народною формою і змістом" стала аванпостом у боротьбі за національне визначення українського народу та ліком на всі його рани, особливо негативно інтерпретувалися твори модерністів. Герої Ольги Кобилянської, за тлумаченням Ефремова, були проіннаті "вузеньким міщенством", бо сама авторка "вічно копірсалася в своїй і чужих душах та направо и налево

<sup>1</sup> Володимир Дорошенко, "Нова історія української літератури," стор. 478.

<sup>2</sup> Сергій Ефремов, Історія українського письменства, т. 1, стор. 435.

<sup>3</sup> Там же, т. 2, стор. 55.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, т. 1, стор. 422.

ганебні епітети роздавала".<sup>1</sup> Талант Михайла Яцкова був "оцтом і жовчею напосний... викривлений до... останньої міри".<sup>2</sup> Молоді українські письменники взагалі, в очах критика, були "сектою, що створила собі кумир з краси",<sup>3</sup> і тільки Наслідуючи теоретика російського народництва Н. Михайлівського, Ефремов різко критикував тяготіння неоромантиків до західноєвропейської естетики:

Це типові естети, що все на світі міряють міркою самої краси, універсальної краси.. Самій красі вони вклоняються, перед нею б'ють поклони з таким завзяттям, що розбивають собі лоби, самі того не помічаючи, — тобто ставлять красу на такий недосяжний п'єдестал, де вона перестає вже бути однією з невідлучних потреб людини, а робиться абсолютом, єдиним кумиром, що сам для себе існує й задля себе вимагає повного знищення всіх інших потреб людських.<sup>4</sup>

Він доходив до парадоксальних переконань, що прийде такий новий напрям в українській літературі, який позбудеться естетичного "баляstu", буде поворотом до напряму старого:

Може бути, що одступивши од своїх крайностей, позбувшись естетичного шаблону й однобічності, новий напрям і дасть справжні цінності... і самий естетизм, обернувшись просто до художньої творчості на основі життя, тобто якраз на той виклятий од модерністів шлях, яким ішло раз-у-раз українське письменство.<sup>5</sup>

Ефремова надії не здійснилися. Літературні процеси розгорталися незалежно від його настанов. Прийшли футуристи, яких він називав "жонглерами й фокусниками",<sup>6</sup> "безглуздними крикливцями",<sup>7</sup> вважаючи, що футуризм як стиль,

<sup>1</sup>Там же, т. 2, стор. 264.

<sup>2</sup>Там же, стор. 266.

<sup>3</sup>Там же, стор. 269.

<sup>4</sup>Там же, стор. 264.

<sup>5</sup>Там же, стор. 270.

<sup>6</sup>Там же, т. 2, стор. 340.

<sup>7</sup>Там же, стор. 372.

... не до історії письменства належить... Про нього треба писати деінде – в історії патологічних форм життя: там і можуть знайти собі оцінку всі ширі й нещирі витівки цих у кращому разі жертв громадської патології, крикливи саморекламні, перейняті глибокою зневагою саме до історичних підвалин письменства.<sup>1</sup>

Щодо панфутуризму, то він і поготів, на думку критика, “виходив поза межі письменства”,<sup>2</sup> а символізм – “бутафорія звичайна по символістичних писаннях усього світу. Дивовижне вбожество й одноманітність змісту, і мови, і тем, і словника”<sup>3</sup>. Формалісти, “кокетуючи з формою, доводили її до занедбання... до несмаку й примітивного фокусництва”<sup>4</sup>. І все це разом, підсумовував критик, “во ім’я боротьби з старими традиціями... з запалом небофітів, з важністю нектам, для яких нема традицій... з завзятістю середньовікових лицарів кидаються наші поети, в бій за свою Прекрасну Даму, счиняють нескінчені турніри”<sup>5</sup>.

Уважаючи свої літературні погляди єдиноправильними й ненарушимими, Ефремов не менше зневажливо трактував і нові погляди в літературно-критичній думці:

... сучасні критики зовсім безкрилі... й безногі, найслабші либо ні місце у всенікому новітньому письменстві... щось таке сіре та вбоге, наперекір своїм величезним претенсіям, таке безталаннє та невігласне й разом крикливе, що воістину жалко стає друкарського станка... навіщо ті чисто матеріальні витрати на цей мотлох...<sup>6</sup>

Тому, що погляди Ефремова, хоч він і був у віці модерністів, віддзеркалювали національні аспірації великої частини старої української інтелігенції, ідеали якої формувала народницька література на протязі довгого часу, вони всевладно домінували на початку 20-го століття, коли появилися

<sup>1</sup> Там же, стор. 384.

<sup>2</sup> Там же, стор. 374.

<sup>3</sup> Там же, стор. 370.

<sup>4</sup> Там же, стор. 342.

<sup>5</sup> Там же, стор. 344.

<sup>6</sup> Там же, стор. 418.

можливості в якійсь формі висловити їх. На літературу накладалися тоді особливо великі завдання. Крім її традиційно-службового характеру, тепер її обов'язком було пропагувати визвольні ідеї в зрозумілій сучасній формі. З таких, власне, позицій оцінювався талант письменника, проти чого протестували молоді критики:

В основу своїх поглядів кожен кладе той самий принцип, який прийняв за основу Єфремов... принцип "громадського слугування", письменства народові", який розуміють... як певний категоричний імператив, поставлений громадянством письменників і літературі, як критерій етичної вартості письменника як особи, і літературного твору як твору мистецтва. Опираючись на цей принцип, від художника вимагають, щоб він служив народові, а від літератури - щоб вона задовольняла реальні потреби народу. Таким чином художню вартість письменника міряють етичною міркою, і художню вартість твору - користю. Через те, що етика нашого громадянства теж міряється користю... наше громадянство тримається грубо утилітарного принципу... от уся літературна етика нашого громадянства.<sup>1</sup>

Наслідком таких спрощених поглядів на літературу було те, що в неї входили люди непокликані, стверджувала критика, і можна було обходитися без таланту: "досить мати в грудях 'гаряче серце', охоту 'щиро працювати' для народу - і поет готовий [...] і вся ця череда естетично неграмотних людей скавулиТЬ про долю народу і вважає, що визволяє народ з кайданів."<sup>2</sup>

Єфремов, як слушно висловлювався інший хатянський критик, зумів стати "диктатором у нашій літературі",<sup>3</sup> і нещадно нищив тих, хто, на його думку, "плював в очі 'старій муз'"<sup>4</sup>, маючи для цього невичерпний арсенал публіцистично-гострої зброї, пресу та підтримки суспільства.

З Єфремовою суб'єктивно-соціологічною програмою зводили війни не тільки його ровесники, а то й старші від нього модерністи, але навіть

<sup>1</sup> В. Товкачевський, "Література і наші 'народники'", Українська хата (1911), стор. 418-419.

<sup>2</sup> Там же, стор. 423-425.

<sup>3</sup> М. Євшан, "Лицар темної ночі," Українська хата (Київ, 1911), стор. 468.

<sup>4</sup> С. Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 419.

Володимир Дорошенко, який підходив до літературних явищ з позицій об'єктивно-соціологічних, що й стало приводом до гострої полеміки між обома теоретиками. Рішуче, протестуючи проти бачення літератури виключно під визвольним кутом, Дорошенко пропонував аналіз творчих процесів у контексті соціальних умов, у їхньому зв'язку з обставинами й часом, в яких вони виникали, і підкреслював, що "тільки такий розгляд дасть нам історичний образ даного письменства, а не що інше".<sup>1</sup> Різниці між суб'єктивно-соціологічною та об'єктивно-соціологічною методами Дорошенко визначав так:

"Суб'єктивісти" ... не доцінюють значення матеріального, спеціально економічного чинника в житті людськості, висміюючи погляд своїх противників – "об'єктивістів" на залежність культурних відносин, духового життя від тих продукційних, господарських відносин, які памують серед суспільства. Тому, розуміється, даремне було б чекати від Єфремова, щоб він змалював нам факти духового життя народу на тлі тої суспільно-економічної еволюції, яку він переходив.<sup>2</sup>

Літературну теорію Єфремова Дорошенко оцінював як звичайну "суб'єктивну маніпуляцію", "довільне натягання фактів" та "свого роду історичний дальтонізм".<sup>3</sup>

З цими поглядами Дорошенка погоджувався Микола Зеров, кажучи, що "їм не можна відмовити слушності",<sup>4</sup> і водночас, на відміну від Дорошенка, вважав, що гостро-критичний та публіцистичний характер Єфремових теорій був співмірним з часом, коли "від начерку українського письменства сподівалися ударно-популярної книги", а екстремні критичні оцінки випливали через відсутність відповідних наукових праць у цій ділянці.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> В. Дорошенко, "Передмова," Жите і слово; статті на літературно-громадські теми (Львів: "Шляхи", 1918), стор. vi.

<sup>2</sup> В. Дорошенко, "Нова історія української літератури," стор. 475.

<sup>3</sup> В. Дорошенко, "Передмова," Жите і слово, стор. viii.

<sup>4</sup> Микола Зеров, Лекції з історії української літератури, стор. 8.

<sup>5</sup> Там же, стор. 9.

Будучи сумлінним учнем Михайловського, Єфремов також закликав інших учитися в цього теоретика.<sup>1</sup> Він так само, як і Михайловський, проповідував, що інтереси одиниці, а заодно й мистця, повинні завжди підпорядковуватися інтересам народу. На Михайловського теорії побудований і його принцип громадського слугування письменства народові.

Пізніші критики були більшістю однозгідними в тому, що теоретики побутового реалізму, замість розвивати естетично-літературну програму, яка тільки-що починала нарекслюватися в теоріях романтиків, звернули з шляху якісної літератури, зробивши її знаряддям вузького утилітаризму. Микола Зеров, наприклад, характеризував їхні погляди, як панування примітивності, відсталості й трафаретного патріотизму.<sup>2</sup> Михайло Рудницький уважав, що вони вимагали лише насичувати кожен твір "якоюсь псевдоідеєю" і заставляли "падати перед нею на коліна, як перед молитовником".<sup>3</sup> Борис Якубський відзначав, що "римі 'свобода та народа' обридали навіть не дуже вибагливим естетам" та що єдине, чого вони вимагали від письменника, це реагувати на всі події українського громадсько-політичного життя, "на муки рідного краю".

Теоретики побутового реалізму розглядали літературні програми своїх попередників як інтелігентський витвір, розрахований нібито на смаки українського панства, що позірно лише пов'язувало себе з селянством. Обстоюючи принцип, що література повинна бути функціональною у виховуванні селянських мас та формуванні їхнього національного обличчя, вони вимагали від письменників, щоб вони достосовували відповідно рівень своєї творчості. Наслідком таких понять про завдання літератури, як відзначали згадувані вище

<sup>1</sup> С. Єфремов, "З нашого життя," Рада, 228 (Київ, 1910), стор. 2.

<sup>2</sup> Микола Зеров, "Гр. Чупринка," Книгар, 18 (Київ, 1919), стор. 1101.

<sup>3</sup> Михайло Рудницький, "Багата література," Шлях, 12 (Київ, 1918), стор. 55.

"Борис Якубський, "'Al Fresco' Петра Карманського," Книгар, 36 (1918), стор. 949.

критики, було та кінцеве спрощення в переважаючій більшості літературної продукції, а Володимир Державин просто заявляв, що "саме з цього поставало справжнє "коріння зла" в українській літературі - ота... антипатія до артистичної форми, ота сектантське упередження проти поетичного стилю, проти мистецтва слова, проти ідеї й факту віртуозності... проти краси."<sup>1</sup>

Українське селянство, вони вважали за суцільно-об'єднаний спільним побутом, спільними морально-етичними нормами та національними інтересами конгломерат, і на такій основі ідеалізували село, в якому, мовляв, нуртували визвольницькі ідеали та український патріотичний дух. Шукаючи своєї бази в селі, писав хатянський критик Микола Євшан, вони підпорядковували йому всі прояви мистецтва:

І просто чудно якось стає, що й досі удержалися ті форми патріотизму, убрані в безграмотні... літературні твори, що й досі люди не увільнилися від тих "чарів" та не навчилися дивитися на життя іншими очима. Широке поле, степ розлогий, рідна пісня, кохання, дружба, веснянки, співи, воля, щастя всіх, краса природи, етнографія, покритка, нетоплена хата, галушки, частунки, сватання, писар, старшина, парубки, дівчата, молодиці - і так без кінця, цілого тів століття! Поза тим немає ніякої іншої літератури.<sup>2</sup>

Цей "галушково-шараварний патріотизм",<sup>3</sup> наголошував Євшан, в зародку вжив нове слово: "Творча думка не могла мати терену... а на знаходячі ніякого відгомону - мусила або відразу капітулювати, або опинитися зовсім самотньою, відокремленою від тенденцій усього життя, в опозиції до нього."<sup>4</sup>

Критерії художньої вартості літературного твору заключалися, таким чином, відзначав Євшан, "у практичному зміслі й тверезому розумі".<sup>5</sup> Естетичний

<sup>1</sup> В. Державин, "Поезія і поетика Миколи Зерова," Орлик, 2 (Берхтесгаден, 1948), стор. 8.

<sup>2</sup> М. Євшан, Куда ми прийшли (Львів: Друк. Наукового товариства ім. Шевченка, 1912), стор. 7.

<sup>3</sup> Там же, стор. 8.

<sup>4</sup> Там же, стор. 15.

<sup>5</sup> М. Євшан, "Боротьба генерацій та українська література," Українська хата (1911), стор. 31.

принцип, наголошував він, "вичищували... в найбільш ординарних формах".<sup>1</sup>

Літературні твори, підкреслював другий хатянський критик М. Сріблянський, повинні були бути настроєні лише на міnor, оспівуючи красу України та соціальні біди українського народу:

Їм подавай сльози убогого брата, збирай священні черепки археології, обливай їх квасним розтвором любови до рідного побуту, рідної люсні та притики, до зозулястої курки.. обожествленних овочів української землі.. Навіщо Ім поезія, коли Ім імітатори.. Шевченка вірші пишуть і на старій бандурі грають на одній струні.<sup>2</sup>

Народний побут, казав він, уважався символом літературного "вірую", а популярна література – основою національної культури. Сама тільки розмова про вищий рівень творчості вважалася шкідництвом: "Ім не подобалося все, що не походить на сіру мишу, загально-галушковий патріотизм, – все, що живе, пульсує, рветься."<sup>3</sup> Українську літературу та її тематику, як твердив Сріблянський, народники тримали в непорушних межах старих традицій: "Злидні і юмористика в стилі 'сатана в бочці'."<sup>4</sup>

З народницьким консерватизмом вели затяжні війни молоді нейромантики, що мали великі амбіції вивести українську літературу з відсталості й поставити її поряд з розвинених літератур світу, однак на шляху до здійснення їхніх прагнень, як переконливо доводив Сріблянський, стояло непорушною стіною все віджиле, вороже наставлене до проявів нового, художньо-естетичного:

Консерватизм української художньої думки вражає невіджалувано.. Вона не то, що не летить вперед, а тюпає позаду життєвого потіза.. Коли в сусідніх літературах іде перестрілка на нових позиціях, виробляються в літературних лябораторіях нові комбінації та елементи, то в нас письменники пережовують стару патріотично-романтичну жвачку і вперед не хотять зробити кроку. А коли хто й зробить, то його сіпнуть за полу;

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> М. Сріблянський, "На сучасні теми," Українська хата (1910), стор. 687.

<sup>3</sup> М. Сріблянський, "Літературна хвиля," Українська хата (1913), стор. 30.

<sup>4</sup> Там же.

не послухає – назвуть “безбатченком”, і пустять на чотири вітри!

Ще завзятішу боротьбу з тим самим народництвом, в тісю ж “сатаною в бочці”, як злобливо характеризував народницьку відсталість М. Сріблянський, а пізніше й М. Хвильовий, перефарбованою після революції з жовто-блакитної на червону, проводили українські неокласики, футурісти та валліяні.

## В. ПРОВІСНИКИ МОДЕРНІЗМУ

Погляди Миколи Костомарова, що українська література повинна відійти від побутописання й значно розширити свої виднокруги та проголошувані Пантелеїмоном Кулішем нові естетичні постуляти залишалися без видимих впливів на іхніх сучасників, а нащадки засудили й рішуче відкинули їх. Винятками були Яків Щоголів та Михайло Старицький<sup>1</sup> – перший оригінальною творчістю, а другий переважно перекладацькою. Вони помітно віддалися від літературного етнографізму та втерих штампів, зуміли відкрити мовні багатства й естетичну гармонію.

Іхню літературну діяльність відкрили згодом письменники й критики нових прямувань. Відштовхуючися від по-народницькому тлумаченого Тараса Шевченка й шукаючи точки опертя в минулому, вони знаходили її в літературній роботі Щоголіва та Старицького. Дехто з них твердив навіть, що “естетичний розвиток української лірики йде вперед не від кобзаря Шевченка, а від лірикта Щоголіва”<sup>2</sup>.

Оригінальний талант Щоголіва відразу завважив і оцінив Пантелеїмон Куліш, рецензуючи його першу збірку поезій Ворскла (1883). Критик писав: “Не Шевченка голос він первімає... яко поєт правдивий, а не підспівувач, має він у своєму голосі щось праведно своє, – якусь власну повагу й красу, котрої ні в

<sup>1</sup> М. Сріблянський, “Наша література,” Українська хата (1909), стор. 428.

<sup>2</sup> М. Доленго, “Жовтнева лірика,” Червоний шлях, 10 (1924), стор. 163.

пісні народній не покажеш, ні в Шевченкових віршах не доглянвши."

Щоголів, за його власними свідченнями, свідомо уникав спримітивізованої епігонами Шевченкової поезії. У своєму листуванні він часто скаржився, що немає для кого писати. Перша його збірка, що не була написана в дусі Шевченкової поезії, не викликала того враження, якого поет сподівався. Маючи готову до друку другу збірку, він писав до свого приятеля: "Для кого я ті видаватиму? Хто любить мою поезію, той зуміє її знайти... Я спробував раз дати книжку, яку можна було взяти до рук без рукавичок. Подивились на неї та й сказали: 'не годиться, дігтем не, тхнє'."<sup>2</sup> Недоброзичліві критики, скаржився поет:

... лукаво пильнують, потайцем, не давати мені належного місця, на қшталт криловського критика, що радив соловієві поучитися співати у півня... Хай хоч як я буду нікчємний, але наколи тільки не згине наша народність, то за мене не забудуть на моїй батьківщині. Й пора для моєї поезії настане.

Микола Зеров писав, що Яків Щоголів залишився "непривітаним співецем" тому, що він "не зробив нічого, щоб полегшити своєму читачеві справу повнішого його зрозуміння. Ніяких записок біографічних, ніякого 'листа до нащадків' він не лишив".<sup>3</sup> Можливо для Зерова та його часу таке твердження мало підстави. Проте якщо взяти до уваги, що Яків Щоголів жив і працював у герметично замкненій атмосфері з єдиною віртою в свою поезію і в те, що в якомусь поколінні пора для його поезії приде – для поезії, не для біографії, не для самореклямних трактатів, то навряд чи судження Зерова справедливі та співзвучні з тим, що думав і чого бажав поет, надіючися, що сам дуже його

<sup>1</sup> П. Куліш, "Первоцвіт Щоголіва і Кузьменка," Твори Пантелеймона Куліша, т. 6, стор. 452.

<sup>2</sup> Яків Щоголів, "З листа до І. П. Дерев'яненка," 25 травня 1891 року. Цитовано за: І. Айзеншток, "Літературні й громадські погляди Я. І. Щоголіва," Червоний шлях, 1-2 (1925), стор. 298.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Микола Зеров, "Непривітаний співець," До джерел, стор. 59-60.

поезії промовити колись до нашадків:

Сам поет ніколи не сумнівався в її у вартості своєї поезії, ні в тому, що він один з перших поетів проникнув у глибину естетики українського поетичного слова:

Все це – писав він – на злість киянам і галичанам, що, однак, в однім не можуть мені заперечити, – в художності, якої вони в себе вдома ще не бачили й через те, проти свого бажання, визнають мою міць. Ось вам і корінь лиха; а коли додати ще й те, що в кріпості я не сидів... ніяких мистецтв за собою не маю, що писав же жаргоном малоросійського з російським, але посунув мову вперед і вона вже для росіян не зрозуміла, що живу в своїй хаті на самоті, без знайомства й поклонів, то ви й зрозумієте причину мого бувзіття за наших в'ялих часів!<sup>1</sup>

Поезія Щоголіва була тим, чого вимагав від української літератури Микола Костомаров – це була поезія для інтелігенції, що й відзначав тодішній літературознавець М. Петров, оцінюючи поетові вірші: "Щоголевъ былъ один из числа техъ малорусскихъ поэтовъ, которые прорубили вѣ окно въ интеллигентныѣ покой."<sup>2</sup> У новітній історії української літератури він, здається, був справді першим поетом, який демонстративно відкинув народницькі поетичні стандарти, тому й залишився забутим і незрозумілим. Він був вимогливим до себе й до інших, постійно наголошував питання поетичної мови, структури твору, його композиції та естетичної вартості:

У віршах ви не дозволяйте собі жодної вольності, або недбайливости, жодного недоречного епітету, жодного слова зайвого, або не на своєму місці...

Коли в віршованому творі не видно Бога з його надсяжною силою та величчям, коли не видно змагання до того, що звуться ідеалом, обожанням гоїкої краси... то там нема поезії.<sup>3</sup>

Парнасизм Щоголіва був явищем чудним і незрозумілим не тільки народницькій критиці, а й такому передовому представникові марксівської

<sup>1</sup> Я. Щоголів, "З листа до І. П. Дерев'яненка," стор. 229.

<sup>2</sup> Н. И. Петров, Очерки истории украинской литературы XIX столетия (Киев: Тип. И. и А. Давиденко, 1884), стор. 432.

<sup>3</sup> Я. Щоголів, "Записна книжка." Цитовано за: І. Айзеншток, "Літературні і громадські погляди Я. І. Щоголіва," стор. 299-300.

критики 1920-х років, як Фелікс Якубовський, який розглядав поетову творчість як анахронізм навіть для його часу, закидав йому відсталість, патріархальність, називав його "відлюдним дідуганом".<sup>1</sup>

Спільність з ідеалістичним світоглядом Щоголіва, з його витонченою поетикою, знайшли згодом перші українські неоромантики, які тлумачили його творчість з нових світоглядних позицій.<sup>2</sup> Зокрема багато зробив у цьому напрямку Гнат Хоткевич.<sup>3</sup> Шукаючи зв'язків з минулим в українській літературі, неоромантики знаходили їх в поезії Щоголіва, "в її вибагливому оформленні, в цінуванні слова... в плеканні чистого вірша для вірша".<sup>4</sup>

Другим поетом, з творчістю якого пов'язували себе молоді поети, був Михайло Старицький. Великий вплив на формування його таланту та естетичного світогляду мав Куліш. Свідченням цього може послужити Старицького велемовний лист до старого поета:

Ваше слово голосне та прекрасне, мов срібний дзвін, розбудило мою душу від малку, заворушило в ній одповідні струни, і воїн й далі... дзвоняТЬ... Як же мені не любити того, хто чарами своєї співочої слова натхнув у мені "духа свята"? А скільки мені вибивали добродієм очі і приятелі, і лукаві прихильники рідної мови! Все пхали до Тараса Шевченка учиться і раїли забутись Кулішевої отруті... та дарма! Мабуть отрута його міцна.<sup>5</sup>

Одна з перших заслуг Старицького в тому, як підкresловав Іван Франко, що він уже на початку своєї поетичної діяльності "дав заповідь чогось нового... перші признаки виходу українськото поезії з доби елігонства, з

<sup>1</sup> Ф. Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 114.

<sup>2</sup> Гнат Хоткевич, "Яків Іванович Щоголів," Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 83–107; також: "Посмертна згадка," Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 47–49; також: "Недруковані вірші Я. І. Щоголіва," Літературно-науковий вістник, т. 4 (1899), стор. 1–3.

<sup>3</sup> С. Ю. Пеленський, Вступна стаття, Сонячні клярнети: антологія української символістичної поезії 1920-х років (Краків: Українське видавництво, 1941), стор. 3.

<sup>4</sup> Михайло Старицький, З листа до П.-О. Куліша, початок серпня 1894 року, Твори у восьми томах, т. 8 (Київ: "Дніпро", 1965), стор. 310.

наслідування Шевченкової манери".<sup>1</sup> Відмежовуючи Старицького поезію від закорінених шабельонів, Франко уточнював поняття епігонства:

... в добі епігонів майже обов'язково було дивитися на світ і на людей очима співучого селянина, афектувати селянську наївність, починати поезію від зір, вітру, сонця, хмар або словесника і потім перескачувати на індивідуальне поетове "горе" або "щастя"; коли там усі людські відносини і вся природа мусили бути стилізовані, позбавлені реальних прикмет деталей... в такім самім розмірі, як в орнаментах народних вишивок являються стилізовані квітки та листки.<sup>2</sup>

Аналізуючи Старицького поезію, Франко підкреслював те саме, що й Петров у поезії Щоголіва: "Ми бачимо виразно, що се говорить український інтелігент... до своїх рівних інтелігентів, про свої інтелігентські погляди та почуття."<sup>3</sup>

Про талант Старицького та його місце в українській літературі добре висловився письменник і критик Іван Стеценко: "Самой крупной величиной в украинской поэзии 70-х годов является несомненно Старицкий. Он сказал новое слово в поэзии, в отношении своих предшественников."<sup>4</sup> Особливе місце в українській літературі критик відводив Старицькому як перекладачеві:

... первое, почти единственное место среди переводчиков занял именно Старицкий. Он дал ряд художественных переводов западных и славянских классиков и положил твердое начало широкому обогащению литературы переводами мировых произведений. Такие кардинальные достоинства Старицкого имеют вместе с тем большое значение и для оценки жизнеспособности всей вообще украинской поэзии 70-х годов.<sup>5</sup>

Така висока оцінка Старицького не абияк дратувала Єфремова: "Стаття Стешенка, — писав він — появі ІІ в солідному російському місячнику... може

<sup>1</sup>Іван Франко, "Михайло Старицький," Твори в двадцяти томах, т. 17 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 310.

<sup>2</sup>Там же, стор. 310–311.

<sup>3</sup>Там же, стор. 311.

<sup>4</sup>І. Стешенко, "Новейшая украинская поэзия," Научное обозрение, 11 (С.-Петербург, 1902), стор. 48.

<sup>5</sup>Там же, стор. 49.

багато зашкодити українській літературі, понижуючи її в очах людей тямущих і баламутячи голови нетямущих.<sup>1</sup> Найбільший злочин, в очах Єфремова, був у твердженні, що Старицький своєю оригінальністю стояв вище від усіх поетів даного періоду, та що Стешенко тенденційно, мовляв, "в кілька раз побільшив постать Старицького".<sup>2</sup>

Микола Зеров твердив, що поетична та перекладацька творчість Старицького чимало вплинула на розвиток світогляду наступного покоління письменників, слідно відзначаючи: "Старицький, бувши людиною громадською, пливучи в головному річищі українського літературного життя, більше заважив у формуванні молодої генерації поетів, а його творчість визначила її програму [...] Він зумів стати патроном молодого літературного кола."<sup>3</sup>

Роль та значення творчості Старицького в формуванні світогляду молодих письменників наголошувала також Олена Пчілка: "к' появившемуся кружку наших молодих писателей М. П. отнесся с большим вниманием и любовью. Он восторгался их стихами, пропагандировал их, читал другим, как бы хвалясь ими... одним словом, был по отношению к начинающим писателям... искренним другом."<sup>4</sup>

Леся Українка, як молода товаришка й щира прихильниця Старицького таланту, писала йому: "Розумію й признаю я... що моя власна робота була б мені тричі тяжча тепер, якби прийшлося працювати на непочатому перелозі, на незораній ниві."<sup>5</sup>

<sup>1</sup>С. Єфремов, "Критика sui generis," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 57.

<sup>2</sup>Там же, стор. 58.

<sup>3</sup>М. Зеров, "Літературна позиція М. Старицького," Життя й революція, 6 (1929), стор. 80–83.

<sup>4</sup>О. Пчілка, "Старицький, М. П.," Киевская старина, 5 (1904), стор. 432.

<sup>5</sup>Леся Українка, "З листа до М. Старицького," 22 квітня 1894. Леся Українка, Про літературу (Київ: Державне видавництво художньої літератури,

Найбільшим досягненням Старицького та найбільшим вкладом у дальший розвиток української поезії вважаються його переклади, в яких він, як відзначав Стеценко, доводив до досконалості поетичне слово, виводив українську поезію "з простонародного вузького шляху на широкий всесвітній шлях".<sup>1</sup> Такі наміри поета повністю відповідали прагненням молодого покоління письменників, а будучи з ними в близьких стосунках, він відіграв чималу роль в літературних процесах 1890-х років.

Творчість Якова Щоголіва та Михайла Старицького захитаила таким чином нездорожні досі народницькі літературні догми, заклала основи українському неоромантизму, та стала взагалі провістю модерних літературних тенденцій, які починалися там, де наростила реакція на традиції народництва, де нуртували тенденції перевступити демаркаційну лінію, що відмежовувала українську літературу від естетики літератури європейської.

Важко сказати з певністю, коли саме вибронулися перші паростки українського модернізму. Були це роки 1883, 1892, 1917? Цього питання ніхто не пробував встановити. Та, власне, чи можна і чи треба це робити? У світовій літературі, в тому числі й українській, різні стилі ніколи не йшли один за одним, ніколи виразного розмежування між ними не було. Дуже часто вони існували паралельно, перепліталися, схрещувалися, зливалися, як, наприклад, український імпресіонізм, експресіонізм та неоромантизм. Твори одного письменника могли відбивати одночасно декілька літературних стилів, прикладом чого можуть служити твори Золя, Ібсена, Стріндберга, Гауптмана, а в українській літературі — Івана Франка, Лесі Українки, Василя Стефаника, Михайла Коцюбинського.

Згаданий був 1883 рік як одна з можливих дат народження нових тенденцій в українській літературі. Припущення це базоване на творі Олега

<sup>1</sup>(продов.) 1953), стор. 57.

Іван Стеценко, "М. Старицький — як поет," Літературно-науковий вістник, т. 66 (1914), стор. 40.

Зуєвського, що український модернізм можна датувати появою першої збірки віршів Якова Щоголіва Ворскло, що вийшла друком у 1883 році, і своєю лексикою та семантикою посувала українську літературну мову далеко вперед та що він перший відійшов від етнографічних уявлень, від народнопісенної схеми, від довготривалого в українській поезії Шевченкового епігонства.<sup>1</sup>

Досліджуючи критичну літературу про Щоголіва саме під таким кутом, приходимо до висновку, що цей поет був справді одним з провісників українського модернізму. Цей висновок підтверджений у своєрідній формі також сучасними українськими радянськими літературознавцями. Аналізуючи творчість Щоголіва як поета "реалістичного" отилю, Олександр Білецький називав його, в негативному, звичайно, розумінні, "парнасівцем" та ототожнював його з такими російськими представниками "мистецтва для мистецтва", як О. Толстой, Тютчев, Фет,<sup>2</sup> а його "песимізм" порівнював з Бодлеровим.<sup>3</sup> Іван Пільгук писав, що пейзажна лірика Щоголіва "це мистецтво барв, симфонія мелодійних звуків... його естетичне сприймання незалежне від будь-яких догм і шаблонів".<sup>4</sup> Критик визнавав, що Щоголів був оригінальним незалежним співцем: "Бін не хотів бути подібним до інших, навіть до прославлених поетів."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Як згадано, було на Вступі, в основу цієї праці лягли лекції професора Олега Зуєвського, які з'ясували для мене багато складних питань у розвитку української літератури, не висвітлених досі в літературній критиці. У наступних розділах прийшлося б часто покликатися на запозичення з цих лекцій. Однак, на бажання професора Зуєвського, я обмежуюся лише до цієї замітки. Дальші покликання на О. Зуєвського стосуватимуться лише його друкованих праць.

<sup>2</sup> О. І. Білецький, "До розуміння творчості Я. Щоголєва," Від давнини до сучасності, т. 1 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960), стор. 500–501.

<sup>3</sup> Там же, стор. 494.

<sup>4</sup> І. І. Пільгук, У пошуках художньої правди (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1969), стор. 301.

<sup>5</sup> Там же.

Щоголіва естетичні принципи, які збігалися з принципами сучасних йому західних поетів, звичайно, менше виразні, ніж у Бодлера, однак можна припускати, що це не якраз тому, що Щоголіву не вистачало таланту, а тому, що політичні обставини примушували його приховувати цей талант. Микола Зеров з цього пиводу писав, що боячися переслідувань, він позірно навіть "вилупував урядові нагінки на українське життя", а в передмові до своєї другої збірки віршів Слобожанщина (1898), "во избежание недоразумений", заперечував свою здібність творити неологізми.<sup>2</sup>

Михайло Старицький ішов далі, ніж Щоголів, будучи не абиаким майстром "кування" слів, зокрема в перекладах Шекспіра. У його ліричній поезії Іван Стешенко відзначав високо розвинену техніку вірша, "з силою виразу... з ніжною лагідністю літературно оздобленого слова... людину з літературною освітою і великим смаком... умінням вийти з трудного становища відносно виразу мови".<sup>3</sup>

Друга можлива дата початків українського модернізму – 1892 рік – це несподівана поява на літературних обріях імпресіоністичних новел Михайла Коцюбинського. Його ранні твори були витримані в дусі народницько-етнографічному з посиленим психологічним аналізом. Яскравий перехід до імпресіонізму Коцюбинський зробив у 1892 році в новелі П'ятизлотник. Дальші його твори – В путах шайтана, На камені, Цвіт яблуні та інші – послідовно імпресіоністичні.

У центрі багатьох нових літературних рухів були імена великих письменників, антитрадиційні твори яких, з одного боку, антагонізували літературну критику і читацьку опінію, а з другого – прокладали дорогу в майбутнє, культивували ґрунт для нових форм художнього вислову. У світовій

<sup>1</sup> Микола Зеров, "Непривітаний співець," До джерел, стор. 79.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> І. Стешенко, "М. Старицький як поет," стор. 45.

Літературі довкола окремих письменників часто утворювалися нові школи, що в різних країнах проявлялися по-різному. В українській літературі одним з таких підп'єднників був Михайло Коцюбинський.

#### 4. ІМПРЕСІОНІЗМ

Відомо, що імпресіонізм первісно сформувався і плідно виявив себе в образотворчому мистецтві. За твердженням німецького дослідника імпресіонізму Ріхарда Гаманна та американського літературознавця Гелмута Геффельда, імпресіоністичні тенденції в літературі розвивалися паралельно до образотворчого мистецтва від 1874-го до 1914-го року.<sup>1</sup> Серед критиків існує також деяке узгодження, що принципи образотворчого імпресіонізму остаточно перенесли Гі де Мопассан у французьку літературу, Арно Гольц та Артур Шніцлер – у німецьку та австрійську, Кнут Гамсун – у норвезьку.

Імпресіонізм у найширшому понятті – це тотальність художніх засобів, що апеляють до всіх органів чуття водночас. Марія Елізабет Кронеггер у своїй монографічній праці про імпресіонізм наводила з цього приводу такі доречні паралелі: "With the impressionists, painting becomes a form of art which is closely related to music and poetry, and likewise, literature to painting and music, and music to painting and literature."<sup>2</sup>

Імпресіоністичну літературну творчість окремих країн світу Кронеггер розглядала як різноманітний підхід до одного й того самого явища, тісно об'єднаного спільністю художніх особливостей та світоглядною базою, що випливали з інтернаціонального вододілу. Тому, підкреслювала вона, "the distinct contributions of individual nations to this general artistic process should always be recognized".<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Richard Hamann, Der Impressionismus in Leben und Kunst (Marburg: Kunstgeschichtliches Seminar, 1923), стор. 75; Helmut A. Hatzfeld, Literature through Art: A New Approach to French Literature (New York: Oxford University Press, 1952), стор. 166.

<sup>2</sup>Maria Elizabeth Kronegger, Literary Impressionism (New Haven, Conn.: College & University Press, 1973), стор. 30.

<sup>3</sup>Там же, стор. 528.

У термін імпресіонізм критики вкладали надзвичайно широкий, дуже різноманітний і часто суперечливий зміст. Одного загальноприйнятого визначення, що відповідало б імпресіоністам усіх країн, немає. Однак є певним, термін виник у зв'язку з картиною Клода Моне, яку він намалював у 1874 році, назвавши її "Impression; Soleil Levant".

Формулюючи концепційні рамки імпресіонізму, Гю Голман відзначав, що його домінантна риса – це відтворення сугestивної реальності: "A highly personal manner of writing in which the author presents characters or scenes or moods as they appear to his individual temperament at a precise moment and from a particular vantage point rather than as they are in actuality."

У світлі американської критики, за твердженням Кронеггер, імпресіонізм виступає як один з невловимих термінів, застосовуваних письменниками та критиками "as vaguely and variously as they use imagism, symbolism, stream of consciousness, decadent literature".<sup>2</sup>

Імпресіонізм часто змішувався у критиці з поняттям ревалізму й натуралізму. Причиною для цього було те, що всі три стилі основувалися на позитивістичному світогляді, який був поширений у другій половині 19-го століття, визнавав лише позитивне знання, базоване на досвіді та практиці; відкидав априорні чи метафізичні можливості розуміння реальності. З позитивізмом також пов'язувався агностицизм, найбільшими представниками якого були Юм і Кант.

Якщо в своїй ранній стадії позитивісти, зокрема Джон Стюарт Міль та Герберт Спенсер, припускали існування об'єктивної реальності, але заперечували можливості пізнання її, то в кінці 19-го століття Ернст Мах

<sup>1</sup>Hugh S. Holman. A Handbook to Literature (New York: The Odyssey Press, 1960), стор. 268–269.

<sup>2</sup>M. E. Kronegger, "Impressionist Tendencies in Lyrical Prose," Revue de Littérature Comparée, 172 (1969), стор. 528.

висунув думку про чуттєвий досвід як про єдине джерело і критерій пізнання. При цьому він поставив вимогу єкономії думання, описовий спосіб у науці та відкинення принципу причинності. Головні ознаки пізнього позитивізму, поєднаного з агностицизмом та емпіризмом, власне й лягли в основу філософії імпресіонізму.

Імпресіонізм змішували також з символізмом. Це явище Арнольд Гаузер пояснював тим, що у своїй ранній стадії імпресіонізм малощо відрізнявся від натуралізму, а пізніше його форми зливалися з символізмом.<sup>1</sup>

За теорією Маха, світ мав складатися з почуттів, які він називав елементами. Імпресіоніст намагався вловити ці почуття й зафіксувати, не розчинюючи їх своєю фантазією чи ідеями. Ідучи слідами своїх почуттів, імпресіоніст відкидав також питання "чи існує ще щось поза моїми почуттями". Звідсіля й зародки гасла "мистецтво для мистецтва".

Наслідком такої філософії було імпресіоністичне пасивне й суто контемпліативне відтворення життя, перевага моментального над стабільним, незаважованість і гедоністичний сенсуалізм, переконання, що відчуття є єдиним джерелом знання. Для того, щоб зрозуміти імпресіоністичний твір, чуттєва перцепція мусила бути надзвичайно розвиненою, бо саме тільки інтелектуальне сприймання неспроможне було злагнути часу, руху, життя. Імпресіоністи, за Артуром Гутникевичем, бачили життя тільки там, де були кольори, звуки, природа, і були лівереконані, "że każde zjawisko jest tylko umykającą, uciekającą falą w rzecie, do której się już nigdy po raz drugi nie wejdzie".<sup>2</sup>

<sup>1</sup>Arnold Hauser, The Social History of Art, т. 4 (New York: Vintage Books, 1951).

<sup>2</sup>Artur Hutański, Od czystej formy do literatury faktu (Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1967), стор. 60.

Мова в імпресіоністів втрачала своє попареднє значення. Вони відмовлялися від традиційного формулювання думок та творення афоризмів, а натомість приймали гармонію звуків для створення особливого настрою, що мав промовляти не так до інтелекту, як до почуттів, з метою вносити деликатні світлотіні, і різноманітність настроїв у читача. Структура речення повинна була впливати передусім на органи чуттів. Конрад з цього приводу писав: "The artistic aim when expressing itself in written words must also make its appeal through the senses, if its high desire is to reach the secret spring of responsive emotions. It must strenuously aspire to the plasticity of sculpture, to the color of painting, and to the magic suggestiveness of music."

Коли в реалістів усе мало свій ґрунт, свою обумовленість, основану на утопії про можливості вдосконалення людини й виховання інтегрального суспільства, то імпресіоністи своєю пасивністю – "ми не знаємо" – розбили світ на атоми, дезінтегрували світ і суспільство, довівши літературу до межі, від якої датується декадентизм та народження гасла "мистецтво для мистецтва". Мистецтво було для них "світом у собі", відмежованим від повсякденних переживань.<sup>2</sup> Безпосередніми спадкоємцями імпресіонізму були нові літературні стилі, що далі продовжували імміграцію в себе.

У Польщі першим експонентом імпресіонізму в образотворчому мистецтві був Станіслав Віткевич, завдяки якому почалася реакція проти польського натуралізму в малярстві, а також у літературі. За найбільшого польського імпресіоніста Гутникевича, уважав Казімієжа Тетмаєра,<sup>3</sup> під впливом якого розвивалася польська поезія останньої декади 19-го століття, про яку польський літературознавець Юліуш Кляйнер писав: "Poezja czysta, prawdziwa,

<sup>1</sup>Joseph Conrad, The Nigger of the "Narcissus". (London: J. M. Dent and Sons Lts., 1897), стор. ix.

<sup>2</sup>Arnold Hauser, The Social History of Art, т. 4, стор. 189.

<sup>3</sup>A. Hnitkiewicz, Od czystej formy do literatury faktu, стор. 62.

nie w służbie tendencji sprzężona - nabiera niespodziewanie wagę i sceny, odmawianej dłużej przez pozytywizm."<sup>1</sup> У польській літературі так само, як і в західноєвропейській, відзначав він, імпресіонізм був першим кроком до декадентизму: "Zatraca się odczuwanie celów i wartości; jawi się człowiek, który niczego nie pragnie."<sup>2</sup>

У російській літературі зразки імпресіонізму зустрічалися вже в творчості І. Тургенєва, але одним із перших російських імпресіоністів можна, на думку О. Зуєвського, вважати Л. Толстого: "L. Tolstoy has been one of the original founders of impressionism in Russian belles-lettres."<sup>3</sup> Подібне твердження робив О. Білецький, уважаючи Толстого "одним з учителів художників імпресіоністів". Однак найпослідовнішим російським імпресіоністом прийнято вважати Антона Чехова, творчість якого припадає на роки 1880–1904. Цього письменника Арнольд Гаузер визнав як передового імпресіоніста в світовій літературі, обґрутувуючи своє твердження тим, що Чехов більше, ніж інші письменники цього стилю, виходив з чистих принципів філософії позитивізму, розчиненого агностицизмом та емпіризмом, і свідомо втілював постуляти цієї філософії в свою творчість.

<sup>1</sup> Juliusz Kleiner, Zarys dziejów literatury polskiej (Wrocław: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1963), стор. 446.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Oleh Zujewskyj, "Tolstoy and Stendhal: The Problem of Impressionism," Paper delivered at the IXth Congress of the International Comparative Literature Association, Innsbruck, 1979.

"О. Білецький, "Літературні течії в Європі в першій чверті 20-го століття," Червоний шлях, 11–12 (1925), стор. 282.

## ЛІТЕРАТУРНА КРИТИКА

В українській критиці, як свідчать джерела, термін імпресіонізм уперше з'явився в 1898 році. Відкрив його Іван Франко у зв'язку з польською літературою. Ознайомившися з внутрішньою суттю цього стилю, його філософією, рішуче суперечила ідеалам народництва, критик, з властивим йому інерментом, писав:

Із слов'янських літератур найновіша літературна мода декадентизму і імпресіонізму знайшла найподатніший ґрунт у Польщі. Се досить наявно. Ся мода найбільше аристократична з усіх, які в останніх 30-х роках доходили до нас із заходу. А шляхетській польській суспільності, сього ж подавай. Досить уже її наполошили брутальні натуралисті та радикальні хлопомани, досить її натикали під ніс неотесаних мужиків з Тх. вічною нуждою та жолудковими питаннями. Надоїли їй уже й голосні патріоти з вічними покликами про вітчизну. Людям, котрих життєві ідеали хитаються між Монаком, паризькими і англійськими операми, давно вже хотілося мати літературу, відповідну до Тх ідеалів.<sup>1</sup>

Франко обурювався, що такі польські майстри слова, як Тетмаєр, проміняли форму, а за ним

... і другі ремісники-цизелери, як Россовський і купка переконаних "штукарів для штуки" під проводом талановитого Міріяма-Пшемицького, і, звінці, громадка "наймолодших" вроді Щепянського, про котрих не раз не знати, чи вони літерати, чи прості десперати.<sup>2</sup>

Таким було введення терміну імпресіонізм в українську критичну думку, ще було його перше визначення в тлумаченні найавторитетнішого критика, до ясуса якого прислухалися письменники і старшої, і молодшої генерацій. Не інно, отже, що цей термін офіційна критика обминал, і сам Франко обходив ї, торкаючися імпресіоністичних тенденцій в українській літературі.

Щедрий на статті про всіх тодішніх письменників Франко, добре розуміючи ірчи прямування Михайла Коцюбинського, не присвятив йому окремої статті, іак у побіжних згадках все таки розкривав суть його стилю та визначав

Іван Франко, "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах," Твори в 14 томах, т. 18 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 5), стор. 510–511; також: Літературно-науковий вістник, т. 1 (1898), стор. 71.

його формальні художні зсоби як відмінні від попередніх прозаїків.

... у першім ряді артистів, — писав Франко, — сконцентрованих на своїй артистичній творчості, гармонійних натур, здібних до об'єктивного малювання дійсності і погідних настільки, щоб і на цілу, мальовану ним дійсність, кинуті ясне світло, належить Михайло Коцюбинський, один із найкращих новелістів... Коцюбинський далеко не етнограф обсерватор. Він наскрізь новочесний чоловік, перенятий високими гуманними чуттями... Його оповідання... дають нам високе естетичне вдоволення як твори справжнього таланту.<sup>1</sup>

У 1904 році критик далі обмінав термін імпресіонізм, але давав йому вже досить тонку характеристику, підкреслюючи ескізність, ліричність, пластичність, психологізм:

"Нове", що вносять у літературу наші молоді письменники... лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, у літературній манері, або докладніше — в способі, як бачать і відчувають ті письменники життєві факти. Стара школа дала нам у Мирнім, Свидницькім, Нечую-Левицькім, Карпенку-Карім... людей з ясним, широким поглядом, що малювали широкі картини українського життя так, як їх бачили оком пильного... обсерватора або іноді мораліста та судді...

Натомість "молоді"... вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка... Для них головна річ людська душа. Ті стан, ті рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення, залежно від того, чи вона весела чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу... то новіші йдуть зовсім протиєвою дорогою: вони... відразу засідають у душу своїх героїв і нею, мовою магічною лампою, освічують усе оточення.<sup>2</sup>

Далі, з погляду зовнішніх ознак, Франко давав уже досконале визначення нового стилю:

Відси брак довгих описів та трактатів у їх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їх несвідомий наклін до ритмічності й музикальності як елементарних об'явів зворушень душі... за своїми героями вони щезають зовсім... заставляють нас бачити світ і людей їх очима.<sup>3</sup>

Свідомо обминаючи слова імпресіонізм, Франко волів визначати це явище як новий стиль.

<sup>1</sup>Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.", Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 121.

<sup>2</sup>Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 81.

<sup>3</sup>Там же.

Інші критики того часу взагалі не розуміли, куди прямує Коцюбинський, з яких позицій розглядати його творчість та як характеризувати його стиль. Богдан Лепкий писав: "Не знаємо, чому в його гарних творах приглядається, чи зовнішній майстерній одяг артистичній, чи зручно поглибленному змісті. Тон барва, думка та настрій луцьться в працях Коцюбинського в правдиво майстерну цілість."<sup>1</sup>

У стані тотальної дезорієнтації, властивої тодішнім критикам, був також Дмитро Дорошенко. "Читаючи цей невеликий нарис," — писав він, — не знаєш, чому більше подивляєшся: чи вмінню автора змалювати всі відтінки переживаних людиною почувань... чи тій зgrabності малюнку, з якою автор кладе для фону свого психологічного малюнку.<sup>2</sup>

Імпресіонізм появився в українській літературі як явище ще більше несподіване, ніж у літературі російській, у кліматі відсталості, на ґрунті, не пророслому ні реалізмом, ні натуралізмом, ані їхнім світоглядом. Молодша генерація українських письменників, одним з представників якої був Михайло Коцюбинський, складалася переважно з міської інтелігенції або з вихідців села, які кінчали вищі учбові заклади в різних містах України чи за кордоном. Вони рішуче не погоджувалися з догмами, що література не повинна виходити за межі селянської тематики, відштовхувалися від народницьких літературних традицій, доводили, що література мала також відповідати смакам та настроям української інтелігенції. Вони пробували впливати на покоління старших письменників, переконуючи їх у необхідності пильнішої уваги до потреб зростаючого міста та освіченого читача.

Заперечування старого й прищеплювання нового в українській літературі не виявлялося у формі такої загостреної боротьби, як в інших літературах.

<sup>1</sup>Богдан Лепкий, "Українська література в 1905 році," Буковина, 81 (1906), стор. 1.

<sup>2</sup>Дмитро Дорошенко, "З українських журналів," Рада, 97 (1907), стор. 3.

Молоді письменники добре розуміли, що вони йдуть у нерівні змагання. З одного боку, вони усвідомлювали свою відсталість і від художніх форм, і від світоглядних принципів, відбитих у творах західних письменників, а з другого – відчували своє бессилля вибитися з цупких рамок ідеологічних та мистецьких традицій, що їх так послідовно й до брутальнosti вперто накидала народницька критика.

З цього погляду своєрідним було листування між Михайлом Коцюбинським та Панасом Мирним у справі альманаху З потоку життя. Видання альманаху зайнявали Михайло Коцюбинський та Микола Чернявський як першу спробу об'єднати письменників, пафостки новаторства яких починали проростати в українській літературі, звести їх у якусь творчу єдність на зразок європейських модерністичних рухів. Коцюбинський розіслав листи до письменників молодшого та старшого поколінь, у тому числі й до Панаса Мирного, з проханням до участі в альманасі. В листі визначалися принципи альманаху й пропонувалася концепційна платформа для дальнього розвитку української літератури. Шануючи Мирного як одного з найкращих тогочасних українських письменників і надіючися на його підтримку, Коцюбинський писав:

За сто літ існування новіша література наша... живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія – що майже все, над чим працювала наша фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника.

Рідкісні винятки з цього правила, підкреслював автор, не задовольняли інтелігентного читача:

Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя всіх, а не однотої якої верстви суспільності, бажав би зустрітись у творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних,

історичних.<sup>1</sup>

В альманасі, повідомляв автор, мали бути друковані оригінальні твори "з життя сучасної інтелігенції".<sup>2</sup>

Такі нові літературні постуляти не могли не вразити старого автора, вихованого в традиційних поглядах на літературу. Здавалося, він нічого не розумів і дивом дивувався:

Одбрав я ваш лист та й замислився... і от більше вже місяця думаю над вашими заходами видати збірник такий, як ви загадали, тобто: нових творів з життя сучасної інтелігенції... я от і замислився; — нівже то вигеть зовсім зречется творів з життя селянського, — того життя, що виробило нашу живу мову, що давно заснувалась і ще досі дає свої живі оригінальні зразки своїх типів, а не общечоловіків?<sup>3</sup>

Стосовно творів для інтелігенції, то, на думку Мирного, ті раніше не було, вона тільки тепер починала формуватися, і, покищо, про неї і для неї нічого було писати: "Кожна література, якщо вона хоче бути не мертвою, а живою, зможе подавати тільки те, що дає само життя; тягти ж її на діби вищих матерій,"<sup>4</sup> це, на погляд Мирного, значило повторювати помилки Л. Яновської, авторки оповідання Городянка. Такі твори, писав автор, не дивлячися на їх "талановитість... живу і виразну мову, бринять у моїх вухах не своїми, рідними, оригінальними, а тільки облямовкою чужого життя".<sup>5</sup> Тому, продовжував він, "не треба насильно тягнути нашу живу літературу на діби високих матерій і робити її не оригінально-півую, а тільки описательною".<sup>6</sup>

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же, стор. 339.

<sup>3</sup>П. Рудченко [Панас Мирний], З листа до М. Коцюбинського, 30 березня 1903 року. Цитовано за: А. Лебідь, "Листи Панаса Мирного до М. Коцюбинського," Науковий збірник за рік 1924, т. 19 (Київ: Державне видавництво України, 1925), стор. 191.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же.

Лист Мирного добре ілюстрував ставлення старших письменників до молодшого покоління. Їхніх керів, що прагнули поширити літературні обрії. Крайньо негативне ставлення Мирного до цього питання викликало в Коцюбинського явне розчарування. Він зробив ще одну неуспішну спробу переконати письменника, намагаючися ще чіткіше з'ясувати свої позиції:

На жаль, не можу погодитися з висловленими вами думками про завдання нашої літератури... мушу зауважити, що ми не мали на меті взагалі зректися творів з життя селянського... обмежувати джерела творчості зовсім не наша програма, ми... хочемо розширити та поглибити їх... Задумавши видати такий збірник... ми тільки хотіли зробити спробу, хотіли звернути увагу наших літературних сил на інші верстви суспільності, на інтелігенцію, фабричних робітників, військо, світ артистичний.<sup>1</sup>

Далі лист Коцюбинського звучав як своєрідний маніфест, як певна літературна програма. Автор рішуче заперечував, що в українську літературу не слід уводити теми з життя української інтелігенції, бо ті, мовляв, немає. Вона є, акцентував він, і література,

... мусить бути зеркалом для кожного моменту життя, вона не повинна обмежуватися селянським побутом, а давати справжній образ життя всіх верств суспільності. Бо коли б література чекала на якісь умови відповідно якимсь пляном або програмам, то вона нічого не дочекалася... вона загинула б навіки, і перестала б бути літературою.

Тим-то ми й не жахаємося вийти поза тісні межі досьогоднішого літературного напрямку і хочемо зробити спробу. Може, та спроба нам не вдасться, але заміри в нас ширі.<sup>2</sup>

Полеміка між Коцюбинським та Мирним була показовою для розбіжностей поглядів на літературу двох поколінь письменників. Вона характеризувала принципові розходження, відбиваючи естетичну революцію, новий спосіб трактування міста, що були властивими імпресіонізму всіх літератур. Імпресіоністи перші повернулися обличчям до міста, зробивши його предметом своїх творчих зацікавлень, і в центрі своєї уваги поставили людину міста з її напружено-нервовим ритмом життя, витвореним урбаністичною цивілізацією.

## P

Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. 5, стор. 353.

<sup>1</sup>Там же, стор. 354.

Розуміючи необхідність творчої єдності письменників нових літературних прямувань, Коцюбинський листувався також з Миколою Вороним, який у той час приготовляв до друку альманах З над хмар і з долин, що мав репрезентувати українських неоромантиків. Прохаючи Вороного надіслати свої праці до альманаху З потоку життя, Коцюбинський писав:

А я таки не хочу погодитися з думкою, що ви нічого не дасте нам до збірника, а через те, ще раз дуже і дуже прохаю і вклоняюсь. Так знайте, що чекатиму, хоч прохав би поспішитись, бо збірник вже складається... ну, а як же там З над хмар?<sup>1</sup>

Праця над обома альманахами, як свідчить листування, відбувалася паралельно з тотожною, майже, метою: відійти від суто народницької тематики, сформулювати нові естетичні принципи, поширити сферу творчої роботи. Вороний, так само, як і Коцюбинський, закликав відійти від спримітизованих народницьких уявлень, писати не тільки для села, а й для інтелігенції, вводити міські теми. Тому даремно Ніна Калениченко намагалася доводити, що Вороний і Коцюбинський виступали "з різних ідейних позицій".<sup>2</sup> Вихідні пункти були в них тотожними: виламатися з рамок традиційно-народницьких концепцій наблизитися до подібних західноевропейських літературних процесів.

Представники народницького напряму, всіх його відтінків, з великим застереженням і явним осудом трактували нові літературні факти. До них належав також Микола Сумцов, фольклорист, етнограф і літературознавець, який стверджував:

В украинской печати все чаще стало обнаруживаться принебрежительное или даже прямо презрительное отношение к тому явлению, которое называют "старым украинским этнографизмом", и попутно появляются укоры по адресу сознательных художников наших дней, которые не ушли от этнографического направления в украинском искусстве.<sup>3</sup>

Михайло Коцюбинський, Твори в шести томах, т. 5, стор. 346.

<sup>2</sup> Н. П. Калениченко, Великий сонцептолог (Київ: "Дніпро", 1967), стор. 87.

<sup>3</sup> Н. Ф. Сумцов, "Украинский этнографизм," Украинская жизнь, 4 (Москва, 1912), стор. 2.

Альманах З потоку життя вийшов друком у 1903 році й механічно об'єднував письменників різних літературних напрямів. Поруч творів Коцюбинського, Вороного, Лесі Українки, Миколи Чернявського, Агатангела Кримського та інших модерністів, стояли твори їхнього частого опонента, а інколи й однодумця Івана Франка, а також твори Панаса Мирного, Івана Нечуя-Левицького, Бориса Грінченка. Згодом Чернявський так оцінював альманах:

Щодо самого альманаху, котрим так турбувався Коцюбинський, то він, в моїх очах, одіграв тільки роль ревізії нашого письменства на початку ХХ століття і підтвердив стародавню приказку, що нове вино в старі міхи не влівається. Дехто з відомих тоді письменників зовсім не відгукнувся на наші заклики, а дехто надіслав або якісь дрібниці, або такий застарілий матеріал, що ми не знали, що з ним робити. Тільки надзвичайна деликатність, тактованість і відвіреність Коцюбинського спонукала нас перед бажанням повернути деякі писання їх авторам, як невідповідні тим завданням, що ми поставили собі, намічаючи характер нашого видання. А І. С. Нечуй-Левицький ще намагався, щоб його довжелезний, написаний цілком старою манерою твір, був видрукований його власним правописом... Це було альманах, що не задовольняв нас з ідейного боку, зіпсувати ще й з технічного.

Я з цим не погодився і на власний риск, без відома Коцюбинського, видрукував Гастролі звичайним правописом. За це дісталося нашому альманахові від добродушного дідуся-причепи.<sup>1</sup>

Появу альманаху народницька критика зустріла все ж таки негативно, зумівши добавити в ньому навіть "високу естетику":

Якось чудно й навіть дивно в наші часи читати книжку такого невідповідного змісту й настрою. Кругом кипить життя, поет має багато цікавого й нового, а... в збірникові... майже нема справжнього дійсного життя. Мимоволі в голову приходить питання, чи не склали часом цього збірника якісь жерці "чистої" вміlosti, що виставляють своїм девізом - "умілість задля вміlosti".<sup>2</sup>

З-поміж перших, хто поробив спроби визначити термін імпресіонізм та примінити його до творчості українських письменників, були критики Української хати. Проблема тільки в тому, що, злагнувшись зовнішні ознаки цього

<sup>1</sup>Микола Чернявський, "Листи Михайла Коцюбинського до Миколи Чернявського," Червоний шлях, 10 (1926), стор. 230.

<sup>2</sup>В. М. [Володимир Дурдуківський], "З потоку життя," Нова громада, 5 (Київ, 1906), стор. 150.

стилю, хатяни, які будували свою літературну програму на філософії Ніцше з його ідеалом "надлюдини", приписували цей світогляд також основам імпресіонізму. Рецензуючи новелі Коцюбинського, Сріблянський усвідомлював, що імпресіонізм це не тільки манера писання, а й цілий світогляд, однак помилково твердив, що цей світогляд побудований на індивідуалізмі та був "боротьбою за визволення людини від усіх мівеляційних напрямів суспільного життя".<sup>1</sup> Аж у 1911 році було вже ясно з'ясовано, що Коцюбинський зробив в українській літературі революцію – зневажував народництво й перейшов до імпресіонізму.

Сріблянський писав:

"... твір Fata Morgana показує, що письменник у малюванні навіть об'єктивних малюнків перейшов до імпресіонізму, до суб'єктивного їх освітлення... Цей твір... побиває зуздром ідеали народництва... соціальна етика села, вкупі з фізіологічним жахом нерозвитих юtot творять таку огидну і страшну картину внутрішньот наволі... що сучасним народникам треба ща пошукати нового імовірного ґрунту, на який можна було б опиратись як на закон природи... Твір непохитно веде думку до зруйнування колективістичного ідеалу... а натомість покладає надію на окрему сильну особу."<sup>2</sup>

Хатянська критика, ~~як~~ бачимо, трактувала філософію імпресіонізму з невластивих їй позицій; і тому приходила до хибних висновків, приписуючи імпресіонізові вояовничий динамізм, культивування сильної індивідуальності, повну заангажованість у творенні нових суспільно-етичних цінностей. Динаміку зовнішнього світу імпресіоністи сприймали, навпаки, пасивно, відтворювали її у світлі настроєвих барв, що зовсім не побужували до активності, а створювали діаметрально протилежний ефект.

Щодо художніх засобів, то Сріблянський влучно підкреслював, що в українському імпресіонізмі це був передусім перехід від "блідої народницької фразеології на царину культивування краси... в чисте благородне мистецтво".<sup>3</sup>

<sup>1</sup> М. Сріблянський, "З літературного життя на Україні за р. 1910," Українська хата (1911), стор. 116.

<sup>2</sup> М. Сріблянський, "На сучасні теми," Українська хата, 3 (1911), стор. 170.

<sup>3</sup> М. Сріблянський, "Боротьба за індивідуальність," Українська хата (1912), стор.

Микола Євшан, хоч виходив з подібних до Сріблянського філософських заложень, мав уже ясніші уявлення про художні особливості імпресіонізму, свідченням чого може бути його наступний пасаж:

Не артист паном над змістом, а зміст панує над ним — його роля зводиться до послушного, позбавленого волі камертону. Він хай тільки приложить своє вухо — і з усіх речей поплине до нього їх єство. І той настрій дійсно пливе. Він дає змогу відчути найтонші дріжання, ловити найменші відтінки. З делікатністю та тонкістю малюнка можна отримати його яскравість, і досадність та відтворити всю його атмосферу, що уноситься над ним. А найбільше промовляє тут до душі — то се інтимність тону, близькість людської мови, яку можемо неначе бачити в перекладі на конкретні образи.<sup>1</sup>

Виходячи з ніцшеанських постулатів, філософію пасивного споглядання критик розглядав як позитив, з одного боку, а з другого — слушно вважав, що таке світовідчування доводило до знищення індивідуальності.

Тоді лишається сам апарат тільки, який приймає враження; лишається слово само, як таке, і воно мусить заступити всі нездогання творчого організму. Лишається сенсуалізм як ціль сама для себе. І тут близько до певного рода рафінованої духової розпусти, яка дорешти винищує здібності організаційні. З ніжністю підходить письменник до кожного слова, всисає в себе всю його свіжість, пестить і вигладжує його — і маємо враження, якби всі образи словесні були широкою струєю, на якій має колисатися безвільний човен артиста. Слово тоді всім — артист нічим.<sup>2</sup>

Дошукуючися динамічного індивідуалізму в українському імпресіонізмі, Катянські критики ґруntували свої теорії тільки на тому, що українські імпресіоністи рвали зв'язки з народницьким догматизмом і переходили на шляхи нових літературно-естетичних принципів. Сильний індивідуалізм Коцюбинського, наприклад, Євшан добачав у тому, що цей автор "ішов собі своєю дорогою, добував собі слави... тільки тим, що культивував любов до прекрасного й виховував себе для мистецтва. Нема тут зовсім декламацій про убогий

<sup>1</sup>(продов.). 178.

Микола Євшан, Куда ми прийшли (Львів: З друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1912), стор. 41.

<sup>2</sup>Там же, стор. 41-42.

нещасний народ, нема віршів "під Шевченка", нема плачу над Україною.<sup>1</sup> І цього було вже досить, щоб назвати творчість Коцюбинського "геройським вчинком..." овзою, в якій можна покріпити себе свіжим чистим джерелом".<sup>2</sup>

Народницька критика навіть на порозі 1920-х років далі, обминала термін імпресіонізм, характеризуючи письменників цього стилю. Єфремов хоч і розумів, що народницька традиція ставала Коцюбинському чужою на його переломовому етапі творчості, але намагався все ще доказувати, що "так само не відповідала суті художньот вдачі Коцюбинського й друга фаза його шуканнів, коли видко було деякий вплив на ньому французької манери... Мопассана".<sup>3</sup>

На початку 1920-х років, коли питання імпресіонізму в українській критиці стояло вже на всю широчінь, то Єфремов також проклямував:

Коцюбинський другої доби цілком... пориває з реалістичною манерою... там було йому тісно... Тепер він імпресіоніст, що цікавиться найдужче тими враженнями, які справляють на вразливу душу письменника як події внутрішніх переживань, так і контури, краски й мелодії околишнього світа.

Імпресіонізм у світовій критиці знайшов широке освітлення щодо образотворчого мистецтва. Далеко менше з'ясованим було, що явище в літературі. Винятком була соціологічно-літературна критична думка. Не дивно, отже, що українська критика передволюційного періоду, основуючи свої теорії переважно на соціології, ввела в сферу своїх досліджень проблеми імпресіонізму. Цей стиль набирав тепер усебічного тлумачення не тільки під кутом певних художніх засобів, а й розглядався в площинах виразно-світоглядних. Фелікс Якубовський писав: "Імпресіонізм не є тільки певна

<sup>1</sup>Микодя Євшан, "Над свіжою могилою...", Українська хата (1913), стор. 255.

<sup>2</sup>Там же, стор. 257.

<sup>3</sup>Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, Видання четверте (Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1922), стор. 245-246.

"Сергій Єфремов, "Гармонійний талант," Вступна стаття, М. Коцюбинський, На віру (Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1922), стор. ix.

літературна метода чи манера, це є цілий світогляд, ціла філософія.<sup>1</sup> Зв'язок імпресіонізму з натуралізмом Іван Майдан слушно добачав лише в його початковій спільноті вихідної філософської бази – позитивізму, але в кінцевій фазі, відзначав він, "імпресіонізм був мистецтвом стилю і стояв з цього погляду близче до ідеалізму, хоч і не робив з цього консеквентних висновків".<sup>2</sup> М. Качанюк розумів, що психологізм був лише однією з властивих рис імпресіонізму, а фрагментарність, незакінченість, розбитість образу пояснювалася внутрішніми конфліктами людини, викликаними духом часу.<sup>3</sup>

Філософські основи імпресіонізму критики 1920-х років пояснювали в плетені теорії релятивізму, агностицизму та емпіризму з об'єднуючим гаслом: "дійсність є не що інше, як комплекс вражень". З такого погляду випливало й завдання письменника, як справедливо завважував Качанюк, "відтворювати рухи реального світу тільки такими, якими вони до нас доходили в барвах, тонах... як сприймав сам художник".<sup>4</sup>

Критики, в переважаючій більшості, вважали тепер, що Max, якщо вже не філософ імпресіонізму, то зробив найбільший вплив на цей стиль.<sup>5</sup> А дехто таки доводив, що "коли перенесено досягнення малярства на поезію та мистецтво

<sup>1</sup> Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," Життя й революція, 12 (1928), стор. 123.

<sup>2</sup> Іван Майдан [Дмитро Загул], "Поезія як мистецтво," Музагет, 1–3 (1919), стор. 87.

<sup>3</sup> М. Качанюк, "Філософсько-теоретична основа модерних мистецьких течій," Критика, 10 (1929), стор. 5.

<sup>4</sup> Там же, стор. 61.

<sup>5</sup> Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 318; В. Коряк, "Між двома класами," Вступна стаття, В. Стефаник, Твори (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 13; А. Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 37–41; Юрій Савченко, "На камені," Критика, 4 (1928), стор. 83.

словесне, Max став філософом імпресіонізму літературного".<sup>1</sup> Такі й подібні висновки були вихідними, не зважаючи на те, що теорія Maxa не лежала повністю в світоглядних основах імпресіонізму, а мала тільки аналогічні з ним принципи.

Імпресіонізм як стиль виступав тепер у критиці в найрізноманітнішому освітленні. Іван Майдан писав:

Цей рід мистецтва є мистецтвом внутрішнього життя... дає нам образ враження, який приймає його темперамент; і показує нам, як реагує внутрішність одиниці на певне з'явище, хоч сам того з'явища не подає, і зі своїх спостережень не робить ніяких дальших, більш загальних висновків.<sup>2</sup>

Українські критики також, як і європейські, часто змішували імпресіонізм з іншими літературними стилями. Характеристика С. Савченка може послужити для цього класичним зразком:

... імпресіонізмові в літературі відповідає, з одного боку, натуралізм – то ж творчість Гауптмана та Мопассана кваліфікується як імпресіонізм, а з другого боку, цей термін застосовується до тих суб'єктивних продовжувачів натуралізму, що обрали собі за улюблену тему творчості з малювання душевного життя та внутрішніх спостережень, – до представників імпресіоністичного символізму, як звуть його одні, або новоромантики – в термінології інших: поезія Верлена й Маллярме, Гюго фон-Гофмансталя, в Ставфана Георге, Метерлінка – це все зразки літературного імпресіонізму.

У наслідок таких міркувань, критик приходив до свого логічного висновку, розділяючи імпресіонізм на дві категорії: "Доводилося б завжди мати на оці два імпресіонізми: один у вузькому розумінні, другий – у ширшому". Перший, згідно з автором, це "мистецтво вражень", другий – "новоромантика" або "символізм".

<sup>1</sup> А. Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 38.

<sup>2</sup> Іван Майдан, "Поезія як мистецтво," стор. 87.

<sup>3</sup> С. Савченко, Вступна стаття, Експресіонізм та експресіоністи: література, мистецтво, музика сучасної Німеччини (Київ: Сяйво, 1929), стор. 12.

<sup>4</sup> Там же, стор. 13.

<sup>5</sup> Там же.

На погляд Олександра Білецького, імпресіонізм і декадентизм привели до "символістичного реалізму" – 'імпресіонізму', як його почали тепер називати".<sup>1</sup>

Характеризуючи властивості цього стилю, він наводив такий приклад:

... коли Толстой починав писати, такий аналіз був ще більшою новиною: читавши перші речі Толстого, тогоденний критик мав підставу вельми дивуватися і говорити іронічно, як і говорив Дружинін Толстому: "часом ви ладні сказати, що в того або цього стегна показувало, що він хоче мандрувати по Індії".<sup>2</sup>

Такі особливості імпресіонізму, як домінанця кольорових світляно-музичних елементів над об'єктом, дезінтеграція матеріального світу, затирання контурів з метою відбити швидкоплинний момент, своєрідно з'ясовував

Агапій Шамрай:

Мальовничий імпресіонізм швидко наближається до поновлення образності в засобах свого мистецтва. Він розумів слово "враження" в найтіснішому значенні і намагався передавати лише кольорові враження, не зважаючи на речі, що збудили їх. Він засвоював кольористі плями, не турбуючися за локальні зафарблення предметів, не зважаючи на їх обриси. Під поглядом принципіальним він не хотів добачати чітких обрисів, бо як в локальному зафарбленні, так і в них він добачав лише результат довгих і повторних спостережень і об'єднуючого процесу думки, що однаково посуть свіжість враження.<sup>3</sup>

Психологізм, що його деякі критики згодом робили центральною віссю імпресіонізму, в Шамрая йшов "поруч з великим індивідуалізмом, згущеною емоціональністю, в світлі якої світ фактів модернізувався... дуже радикально".<sup>4</sup>

Виходячи з поглядів Германа Бара про те, що в кожноті людини інші нерви, інші почуття, а також своя особлива свідомість та своя істина, О.

Розенберг робив таке визначення:

Імпресіоніст уникає вражень і сприйнятті, що мають зв'язок з попереднім досвідом, що не являють цінності самі собою... Для нього мають значення

<sup>1</sup> О. Білецький, "Літературні течії в Європі в перший чверті 20-го століття," стор. 282.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> А. Шамрай, "Творчість С. Васильченка," Червоний шлях, 11–12 (1926), стор. 180.

<sup>4</sup> Там же, стор. 63.

лише "чисті враження", безпосереднє чуттєве сприйняття... перероблення вражень, функції мислення, пізнання відходять на задній плян... Що випадковіше зображенуване... то ліпша картина, то безпосереднє чуттєве сприйняття... припускаються "стани й настрої", зображати людей в обставинах, які впливають на нерви похмурістю або ясністю, світлом або тінню... Драма або повість стає що-далі більше зображенням настроїв. Звідси мода на невеликі новелі, одноактові маленьки п'єси... Драма стає лірикою, лірика... зближається з музикою.<sup>1</sup>

Як бачимо, українські критики 1920-х років мали добре уявлення про основні принципи імпресіонізму, про те, що вони відбивали дух доби - швидкоплинні зміни, а з ними й рафіновано-мінливі настрої та ~~враження~~ нестабільність, відірваність від життєвих процесів, втеча в себе або в невідоме майбутнє, скептицизм та пессимізм.

Український імпресіонізм, хоч і основувався на спільній з іншими літературами базі, однак, як і всі інші літератури, мав притаманну собі специфіку - він майже не був пов'язаний з урбанізмом, за винятком деяких новел та оповідань Коцюбинського, починаючи від Цвіту яблуні. Урбанізм, як справедливо відзначав Юрій Шерех, відбився лише в творі Валеріяна Підмогильного Місто (1928). Місто, писав критик,

урбанистичне не лише темою, не лише ствердженням міста й запереченням і знаціненням села. Воно урбанистичне і протинародницьке самим підходом, творчою методою автора... Саме намагання схопити й відтворити безупинний плин життя стає метою і методою. В цьому сенсі... Місто Підмогильного вийшло з школи Мопассана.<sup>2</sup>

Інші імпресіоністи 1920-х років за межі села, майже, не виходили. Трактування селянських сюжетів у стилі імпресіонізму видавалося дивним навіть деяким критикам. Аналізуючи творчість Івченка, Яків Савченко писав:

Така, поглиблена імпресіоністичність сприймання явищ не пасує до стародавньої селянки Відві. Письменник і тут витворив людину на свій зразок, позбавивши її реальних, конкретних властивостей і натомість надавши їй своєї філософічності й ліричності...

Він згущує фарби, дає прим'якшений, розплівчасто-туманий рисунок. І

<sup>1</sup> О. Розенберг, "Про велику форму," Критика, 2 (1929), стор. 44.

<sup>2</sup> Юрій Шерех, Не для дітей (Мюнхен: "Пролог", 1964), стор. 88.

в цьому рисунку персонажі Івченка якісь чудні.<sup>1</sup>

Селянська тематика, здавалося, не йшла впарі з імпресіонізмом у розумінні імпресіонізму західноєвропейського. Проте український імпресіонізм вирізнявся саме такою рисою й тому цікаво відповісти на питання, з якого світогляду виходив український імпресіонізм і які були його конкретні передумови? Як з погляду переваги селянської тематики можна розуміти цей стиль в українській літературі?

Якщо зважити, що в європейській літературі імпресіонізм відіграв ролю остаточного розкладу реалізму й натуралізму, то в літературі українській імпресіонізм був початком розкладу ідеологічних та стилістичних концепцій народництва: "На цьому тлі – справедливо твердив Якубовський – починається розклад старої народницької філософії, отже і відповідних мистецьких концепцій."<sup>2</sup> Щождо інших аспектів, відзначав цей же критик, то "основні українські прозаїки в цей час певно ставали на шлях імпресіонізму, засвоюючи для цього... не тільки певну літературну техніку, але глибоко проймаючись філософією релігійизму".<sup>3</sup>

Михайло Доленго вважав, що український імпресіонізм був "трохи що не расовою рисою", а від європейського відрізнявся тільки питомою собі рухливістю. "Наш імпресіонізм – писав він – є мистецтвом натяків – суб'ективних і нервових, а зовсім не академічним умінням відокремлювати і підкреслювати якісь певні лінії в натурі".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Яків Савченко, Поети й белетристи (Харків: Державне видавництво України, 1927), стор. 183.

<sup>2</sup> Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," Життя й революція, 12 (1928), стор. 117.

<sup>3</sup> Там-же.

<sup>4</sup> М. Доленго, "Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі," Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 169.

<sup>5</sup> Там же.

Володимир Коряк, заперечуючи ширше світоглядне підґрунтя українського імпресіонізму, бачив у ньому лише психологізм:

Імпресіонізм... то є, безперечно, занепадний стиль, створений уже гнилим поколінням буржуазних письменників Європи. Але український імпресіонізм був тим одмінний від європейського, що використав тільки переважно початкові форми його: спосіб описувати події не від автора, а перепускаючи їх крізь душу дієвих осіб, крізь їхні враження... од життя. Події описуються так, що в описі, в манері розповіді передається психологію самих дієвих осіб. Це є власне психологізм, а не справжній імпресіонізм.<sup>1</sup>

Проте навіть цей критик розумів, що імпресіонізм в українській літературі був, насамперед, реакцією на селянські сюжети в дусі народницьких принципів. Коментуючи такі твори Коцюбинського, як Лялечка, На камені, Поєдинок, а особливо Цвіт яблуні, Коряк приходив до висновків, що це вже література не для села: "Тут виразно чути дух богеми... залюбленість у красі, віddаність мистецтву до такої міри, що ціле життя, навіть смерть укоханої дитини для артиста-мистця є тільки творчим матеріалом."<sup>2</sup> Інші новелі та оповідання Коцюбинського, писав критик, з другого періоду його творчості, "наближаються до чистого мистецтва, виявляючи нахил... втекти од сумної дійсності в казкову країну мрій".<sup>3</sup> Критик завважував у Коцюбинського також притаманні імпресіонізмові художні принципи – несподіваність, колоритність, ритмічність та музичність мови.<sup>4</sup>

Порівнюючи творчість автора Цвіту яблуні з творчістю старих письменників, Шамрай відзначав, що Коцюбинський "своєю вишуканістю далеко відходив від народних традицій... Тут уперше художній словник препарувався на

<sup>1</sup> В. Коряк, Українська література. Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 123.

<sup>2</sup> В. Коряк, Нарис історії української літератури (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 493.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 495.

кшталт європейської модерної фразеології".<sup>1</sup>

Була ще й інша, можливо, найголовніша причина, чому в визначеннях українського імпресіонізму особливо підкреслювалися психологічні елементи. Підставу для цього, як виказують джерела, дав Іван Франко. Почалося з того, що, характеризуючи новелі Коцюбинського, критик провів виразну межу між ним та його попередниками саме в площині психологічності. Старші письменники, згідно з критиком, були тільки обсерваторами, моралістами й суддями. Психологічні моменти не входили в сферу їхніх зацікавлень. Для молодих авторів, писав Франко, "головна річ людська душа, ті стан, ті рухи".<sup>2</sup> Будучи вихованими на найновіших зразках європейської літератури, відзначав він, "головну вагу творчості [вони] поклали на психологію, головною метою штуки зробили розбудження в душі певного настрою способами, які подають новочасні студії психології".<sup>3</sup>

Загони пізніших дослідників, шукаючи підвалин визначення імпресіонізму в ранній українській критиці, знаходили їх у цих, власне, Франкових словах. На ці слова покликалися згодом і з них виходили більшість українських критиків,<sup>4</sup> хоч і застерігалися, що Франко не адресував їх свідомо до імпресіонізму. Не дивно, отже, що взявши в основу своїх аналізів характеристику Франка, пізніші дослідники розглядали творчість Коцюбинського передусім у психологічній

<sup>1</sup> А. Шамрай, Українська література: Стислий огляд (Харків: РУХ, 1928), стор. 125.

<sup>2</sup> Іван Франко, "Старе й нове в сучасній українській літературі," стор. 81.

<sup>3</sup> Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.," стор. 128–129.

<sup>4</sup> П. Филипович, "Цвіт яблуні М. Коцюбинського," Життя й революція, 4 (1927), стор. 90; П. Филипович, Література (Нью-Йорк: Товариство приятелів творчості Зерова, 1971), стор. 439; А. Шамрай, "Творчість Коцюбинського в літературному оточенні," Критика, 4 (1928), стор. 62; Ф. Якубовський, "Степан Васильченко," стор. 118; А. Музичка, Марко Черемшина, стор. 58; В. Коряк, "Між двома класами," Вступна стаття до: В. Стефаник, Твори, стор. 8; О. Дорошкевич, "До історії українського модернізму на Україні," Життя й революція, 10 (1925), стор. 70; Микола Зеров, До джерел, стор. 202.

площині, відсушаючи на другий плян істотні ознаки імпресіонізму. Так в оцінці Шамрая, твори Коцюбинського "стисло імпресіоністичні" тим, що вони "глибоко психологічні, здатні змальовувати найглибші людські почуття".<sup>1</sup> Автор, на думку критика, спиняється не так над околишними подіями, як над аналізом глибоких психологічних криз:

... даючи образ найглибших психологічних зворушень, письменник не ставить своїм завданням дати щось ціле, закінчене – це раптові настрої, окремі враження, що суперечать між собою, але остаточки яскраво відтворені, з такою глибиною аналізу, як це могло бути в талановитого... Кнут Гамсун.<sup>2</sup>

Подібне твердження робив Олександр Дорошкевич: "психологізм – то невід'ємна й органічна риса літературної манери Коцюбинського."<sup>3</sup> Павло Филипович вважав, також з погляду, що такі твори цього письменника, як Лялечка, Цвіт яблуні, Дебют були "сухо психологічними", бо автор у них "заглиблювався в аналіз внутрішнього життя людини... що мало пов'язана або й зовсім відокремлюється... від загалу".<sup>4</sup>

Наголошуючи психологічні елементи, критики обговорюваного періоду завважували також, що українські імпресіоністи базувалися на світогляді європейського імпресіонізму. Заперечування народницьких іdealів логічно вело до захоплення індивідуалізмом, до певної втічі від життя, до внутрішнього споглядання, до тури за чистою красою, за чистим мистецтвом.

Від 1930-х до 1960-х років, наслідком політичного тиску, а з ним і повної перемоги крайньо утилітарного неонародництва, імпресіонізм знову почав ототожнюватися з "крамолою", і всякі дальші досліди над цим питанням були

<sup>1</sup> А. Шамрай, Українська література: стислий огляд, стор. 124.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. 208. (Підкреслення автора).

<sup>4</sup> П. Филипович, "Цвіт яблуні М. Коцюбинського," Життя й революція 4 (1927), стор. 92.

припинені. Однак у час політичної відлиги несподівано з'явилася група молодих літературознавців, які в 1960-х роках поробили спроби реабілітувати імпресіонізм і покласти його в основу соціалістичного реалізму, а Коцюбинського визнати "зачинателем" його.<sup>1</sup> Імпресіонізм став "реалізмом нової якості, який виявляється в наближенні до розуміння соціалістичного ідеалу".<sup>2</sup> Заперечування імпресіоністичного стилю в українській літературі почали вважати "анахронізмом".<sup>3</sup> Ніна Калениченко виступила з сміливою критикою на статтю в Українській радянській енциклопедії, де імпресіонізм, згідно з офіційною лінією, визначався як криза буржуазної моралі. Полемізуючи з цією статтею, авторка доводила, що "імпресіонізм був виявом загальних тенденцій у розвитку літератури на початку 20-го століття, виявом шукання нових форм і засобів зображення дійсності".<sup>4</sup> Калениченко з усією рішучістю поставила питання про "необхідність відновити справедливе ставлення до імпресіонізму",<sup>5</sup> засуджуючи одноразово, "культ особи", коли це "дражливе питання обходили мовчання".<sup>6</sup>

Автор Цвіту яблуні почав уважатися тепер першим українським письменником, який виламався з скам'янілих етнографічно-народницьких форм і всі його новелі та оповідання, писані після творчого перелому, підкреслювали Калениченко, основувалися на імпресіоністичному світогляді з нахилом до пейзажного світовідчування: нюансування барв, гри світла й тіні, "накладання" барв, встановлення залежності між характером освітлення й забарвленням

<sup>1</sup> М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбинського (Київ: "Радянська школа", 1969), стор. 204.

<sup>2</sup> В. М. Лесин, О. С. Пулинець, "Соціалістичний реалізм," Словник літературознавчих термінів (Київ: "Радянська школа", 1971), стор. 394.

<sup>3</sup> М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбинського, стор. 240.

<sup>4</sup> Н. Л. Калениченко, Українська проза початку ХХ ст. (Київ: "Наукова думка", 1964), стор. 412.

<sup>5</sup> Там же, стор. 406.

<sup>6</sup> Там же, стор. 415.

деталей природи.<sup>1</sup>

Проте й тепер переважали все ще апологети традиціоналізму, які намагалися затерти сліди критичної думки 1920-х років, доказуючи, що тогочасні дослідники, як запевняв П. Колесник, "просто вигадали імпресіонізм Коцюбинського",<sup>2</sup> та що цей письменник не міг бути під впливом західноєвропейських модерних тенденцій.<sup>3</sup>

Крім книги Калениченко, з'явилося тоді ще декілька праць про Коцюбинського, в яких робилися обережні спроби овоєрідного синтезу критики двадцятих і пізніших років. М. Костенко, полемізуючи з Колесником, доводив, що Коцюбинський використовував імпресіоністичну техніку й залежування Колесника "звучать анахронізмом". Однак імпресіоністична манера, писав Костенко, йшла "в напрямку пролетарської ідеології",<sup>5</sup> "з позицій революційної демократії".<sup>6</sup>

Імпресіонізм Коцюбинського, ніби, визнано, але тепер уже, за Костенком, як "якісно вищий ступінь у розвитку критичного реалізму... позначеного печаттю нового методу – соціалістичного реалізму".<sup>7</sup> Костенко твердив, що "філософія імпресіонізму Коцюбинський не поділяв",<sup>8</sup> але тут же додавав, що в його творах "не можна не помітити... спільноти з імпресіонізмом: тут і синкретизм різних відчуттів, і відтінковість ознаки, і різноманітність художніх точок зору, і певна

<sup>1</sup> Там же, стор. 378.

<sup>2</sup> П. Й. Колесник, Коцюбинський – художник слова (Київ: "Наукова думка", 1964), стор. 143.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> М. О. Костенко, Художня майстерність М. Коцюбінського, стор. 240.

<sup>5</sup> Там же, стор. 10.

<sup>6</sup> Там же, стор. 40.

<sup>7</sup> Там же, стор. 187.

<sup>8</sup> Там же, стор. 242.

етюдність, і ескізність малюнка, посередкованого через настрій.<sup>1</sup>

В українській радянській критиці тлумачення творчості Коцюбинського в імпресіоністичному дусі започаткувало, здається, праця Михайлини Коцюбинської, в якій авторка торкнулася цього питання побіжно, присвятивши йому всього дві сторінки.<sup>2</sup> Вона розглядала творчість письменника з погляду загальноєвропейського імпресіонізму, що хоч по-різному здійснювався в різних письменників у різних країнах, проте в своїй основі мав багато спільних рис. Коцюбинська завважувала: "Як Чулий, з широким естетичним кругозором художник, Коцюбинський не міг, звичайно, залишатися не вразливим до тієї атмосфери художніх шукань."<sup>3</sup> Дослідниця підкреслювала, що свою естетичну базу письменник будував на теорії Арно Гольца, представника німецького імпресіонізму, який проповідував:

Не прислухайся до того, що є за рамами... Не копірайся в собі! Не шукай себе. Тебе... нема! Ти – синій легкий дим, який щезає, піднімаючись кільцями з твоєї сигари. Ти – крапля, яка тільки-що впала на підвіконня. Ти – тиха таємна пісня, яку крізь тишу співає твоя лампа.<sup>4</sup>

Різницю між німецьким та українським імпресіонізмом Коцюбинська добачала в тому, що в першому – суб'єктивне поглинало об'єктивне, а в другому – стосовно Коцюбинського, то він "підпорядковував окремі враженневі цінності, тонкі відтінки сприйняття, глибинні художні 'осіяння' широкій і зв'язній картині".<sup>5</sup>

Якщо врахувати офіційну лінію українського радянського літературознавства, насильно ввібганого в рамки марксо-ленінських принципів,

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Михайлина Коцюбинська, Література як мистецтво слова (Київ: "Наукова думка", 1965), стор. 312–314.

<sup>3</sup> Там же, стор. 312.

<sup>4</sup> Там же, стор. 313.

<sup>5</sup> Там же, стор. 314.

то праці Михайлини Коцюбинської та Михайла Костенка помітно виламувалися з цих рамок. І якщо імпресіонізм Коцюбинського надалі є предметом гострих дискусій, якщо він ще й досі служить зброєю для ідеологічної боротьби з "буржуазними" тенденціями в літературі, то пояснюється це партійними штампами, яких не можна обійти при жодних обставинах.

Українська критика на Заході, маючи вільну руку й доступ до джерел, зробила далеко менше, ніж могла зробити для аналізу цього стилю в українській літературі. Єдина більша праця Олександри Черненко обмежена до Франкових традицій, і розглядає імпресіонізм з погляду психології, точніше на основах спостережень та практики психоаналіста Карла-Густава Юнга. Наслідком того, Коцюбинський виступив у праці Черненко як психолог, "знавець найінтимніших нюансів людської душі", майстер "розкриття душевних станів", "внутрішнього світу людини"<sup>1</sup>. У його герояв "моментальні враження відбуваються не назовні, отримані змислами, а в глибині психіки, де свідомість приймає їх від підсвідомості".<sup>2</sup>

Психологізм, як засвідчили досвіди, був лише одним з елементів імпресіонізму. Тому, здається, сама назва книжки Олександри Черненко не зовсім доречна, бо не віправдує теми, не в'яжеться з проблемою, поставленою в центрі твору, не організовує його в одне ціле. Назва "психологізм у творах Коцюбинського", мабуть, більше відповідала б цій праці.

Крім того, в підсумках авторка стверджувала, що імпресіонізм Коцюбинського заключався "в єдиному творчому прямуванні" – зобразити людину в "суворій правді життя".<sup>3</sup> Але ж імпресіоністи не вірили в "сувору", усталену реалістами та натуралістами правду, – вони, за правильним

<sup>1</sup> Олександра Черненко, Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. (Мюнхен: "Сучасність", 1977), стор. 43.

<sup>2</sup> Там же, стор. 50.

<sup>3</sup> Там же, стор. 123.

визначенням Олена Зуєвського,

... не відмовляючися від спільногого з натуралістами позитивізму, що сильніше підкреслювали ілюзорність тих дедуктивним методом здобутих концепцій, якими послуговується людина, а в тому числі й письменник, у своєму сприйманні навколошнього світу. Дедуктивність нашого методу думання спричинила, на погляд імпресіоністів, те, що все наше знання про реальність перетворилося на поспіль неперебориму перешкоду його об'єктивно розуміти. А через те її наша наука часто показує нам тільки фатаморгану справжньої дійсності.<sup>1</sup>

Оригінально визначав імпресіонізм Володимир Державин:

Оце високе й складне мистецтво артистичного оперування самими лише інтонаціями, слів та нюансами образів зветься в літературі – за слухною аналогією до образотворчого мистецтва – імпресіонізм. В імпресіонізмі поетичний образ не є ні імманентним даному творові, ні трансцендентним йому; бо він сам із себе такий сémантично субтильний, такою мірою збудований на самих відтінках емоцій і присмаках прийняти, що не можна об'єктивно визначити, чи значення його є імманентно притаманним поетиці твору, а чи потребує, для свого адекватного розкриття, звертання до позаестетичних чинників світогляду авторового.<sup>2</sup>

Критик досконало схарактеризував естетичну суть імпресіонізму. Його визначення було б ідеальним, якщо б він був розвинув оті, як він казав, "позаестетичні чинники світогляду", без яких уявлення про імпресіонізм не можуть бути повними,

Повертаючися до Коцюбинського та виводів більшості радянських літературознавців про те, що його творчість, нібито, не розвивалася під впливом європейських письменників та що його імпресіонізм – звичайнісінька лéгенда, не можна не відзначити ще раз його поверхового трактування цієї теми.

Оскільки клімат, у якому формувався художній світогляд Коцюбинського, не давав сприятливих умов для його унікального розвитку, то питання, звідки в цього автора взявся імпресіонізм? цікавило багатьох дослідників, а особливо дослідників 1920-х років. Грунтуючися на джерельних матеріалах, Андрій Лебідь та Сергій Козуб перевонливо доводили, що Коцюбинський був добре

<sup>1</sup>Олег Зуєвський, "Натуралізм у літературознавчих поглядах Івана Франка," *Studia Ucrainica*, 1 (1978), стор. 96.

<sup>2</sup>Володимир Державин, "Лірика Євгена Плужника," *Література*, 3 (1947), стор. 51.

ознайомлений з творчістю Мопассана, Чехова, Леоніда Андреєва, а також з скандинавськими та німецькими імпресіоністами в російських перекладах.<sup>1</sup> Не підлягало сумнівам, відзначав Андрій Музичка, що письменник також цікавився творією німецького імпресіоніста Арно Гольца, побудованою на гіпотезі природознавців-сенсуалістів та емпіриків про те, що природні закони можна констатувати лише шляхом окремих явищ, та що мистецтво було підпорядковане саме цим законам.<sup>2</sup>

Праця Гольца була доступна лише німецькою мовою. Коцюбинський цієї мови не знає: "Найгірше мені було в німецьких землях – писав він – ба я не знаю німецької мови."<sup>3</sup> Однак, як твердив Козуб, письменник ознайомився з цією творією через велику журнальну статтю Л. Гуревича, в якій автор детально переповідав засади цієї теорії. Наскільки Коцюбинського цікавили нові творчі принципи, свідчить факт, що він не тільки читав статтю Гуревича, а й власною рукою робив виписки з неї, знайдені пізніше в його архіві. Козуб виразно з'ясовував це, виписуючи відповідну цитату з архіву письменника.<sup>4</sup>

Про свої симпатії до західноєвропейської літератури Коцюбинський недвозначно говорив у своєму листуванні з дружиною та друзями. Переборовши вплив Нечуя-Левицького та Панаса Мирного, він так оцінював свою ранню творчість:

Я просто в одчай приходжу. Річ у тому, що згодившись помістити... На віру, я не уявляв собі, наскільки ся річ слаба, бо за 20 літ не перечитував її. Тепер, коли довелося її читати, я не пізнаю себе. Скільки тут

<sup>1</sup> А. Шамрай, "Творчість Коцюбинського в літературному оточенні," стор. 61; А. Лебідь, "Дорогою шукання," стор. 84; С. Козуб, "Мопассан і Коцюбинський," стор. 114–128; В. Коряк, Нарис історії української літератури, стор. 200.

<sup>2</sup> Андрій Музичка, "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського," у Коцюбинський. Збірник статтів, т. I (Харків–Київ: "Література й мистецтво", 1931), стор. 92–95.

<sup>3</sup> М. Коцюбинський, "До Миколи Чернявського," 23 липня 1905, Твори в шести томах, т. 5, стор. 418.

<sup>4</sup> С. Козуб, "Мопассан і Коцюбинський," Червоний шлях, 3 (1927), стор. 114–115.

солодкого, ідеалізації селян, яка примітивна техніка і яке все без краю скучне! Я просто червоню, перечитуючи повість.<sup>1</sup>

Наскільки письменників чужим був його ранній побутовий реалізм, наскільки він розумів відсталість українського читача, вихованого на такій літературі, свідчив його лист до Ольги Кобилянської, де він з жалієм стверджував факт, що "наші широкі круги читачів... ще знаходяться під впливом реалізму і сливе вороже відносяться до модерних напрямів літературних".<sup>2</sup> Читача, писав він, "треба виховувати", але літературна атмосфера така, "що доводиться робити це обережно".<sup>3</sup>

Питання, коли, як, внаслідок чого й під чиїм впливом творчість Коцюбинського пройнялася імпресіонізмом, вияснював сам письменник. У листі до дружини, наприклад, він писав: "Вчора стрічав новий рік з Мопассаном. Читав На воді. Яка це гарна, чаруюча річ, скільки в ній поезії, гнутою думки, близьких місць і фарб!"<sup>4</sup>

Показовим є лист, де автор висловлював свої погляди на творчість письменника народницького напряму:

Він просто комік... Уявляє себе великим художником... і навіть не хоче читати ні Золя, ні Мопассана, ні Бурже, щоб часом вони своїми творами не зробили впливу на його "вільну музу". Він хоче бути оригінальним... Всі знайомі "преклоняються перед ним", називаючи його генієм.<sup>5</sup>

Отже Коцюбинський не тільки не втікав від літературних впливів, а й уважав, що вони необхідні для творчого розвитку. Тому помилувся Сфремов, коли казав, що творчість цього письменника це тільки "його власне, непозичене добро".<sup>6</sup>

<sup>1</sup>М. Коцюбинський, "До Михайла Могилянського," 8 лютого 1911, Твори в шести томах, т. 6, стор. 250.

<sup>2</sup>Там же, "До Ольги Кобилянськот," 25 жовтня 1902, т. 5, стор. 328.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, "До Віри Коцюбинськот," 13 січня 1898, т. 5, стор. 192.

<sup>5</sup>Там же, "До Віри Коцюбинськот," 16 січня 1898, т. 5, стор. 198.

<sup>6</sup>С. Сфремов, Історія українського письменства, т. 2, стор. 245.

Цікаво, що в усьому листуванні Коцюбинського, починаючи з 1898 року, немає ні однієї згадки про те, що він захоплювався творами українських чи російських народників. Навпаки, в усіх листах, де висловлюються позитивні враження – це від прочитаних європейських письменників: "Прочитав я Западню Золя з великою приємністю. Тепер почав Ібсен."<sup>1</sup>

В автобіографічному листі, відповідаючи на питання, хто впливав на вироблення його естетики та манери писання, Коцюбинський писав: "На вироблення мого літературного смаку мали вплив найбільше письменники європейські – Золя, Стріндберг, Кнут Гамсун, Від, А. Шніцлер, Верга і др."<sup>2</sup> В іншому листі автор знову з'ясовував своє ставлення до західноєвропейської та слов'янських літератур: "Свій літературний смак я виробив під впливом європейської літератури. Слов'янські літератури мені менше подобаються. В останні часи я дуже захоплююся північними письменниками – Ібсен, Андре Гарборг, Кнут Гамсун, Іонас Лі, Від та інші."<sup>3</sup> У листі до Михайла Грушевського, де міститься також цікавий біографічний матеріял, письменник знову підкреслював: "Смак мій я виробляв переважно на європейській літературі, яку знаю доволі добре."<sup>4</sup>

З-поміж українських письменників, якщо судити на основі листування, Коцюбинський любив Василя Стефаника. Будучи під враженням прочитаної Синьої книжечки, він писав авторові: "Та невеличка книжечка так мене захопила, що я довго ношився з нею і не міг заспокоїтися."<sup>5</sup> Згодом,

<sup>1</sup> М. Коцюбинський, "До Віри Коцюбинської," 12 лютого 1898, Твори..., т. 5, стор. 228.

<sup>2</sup> Там же, "Автобіографічний лист до Видавництва Вік," 1 грудня 1902, т. 5, стор. 333.

<sup>3</sup> Там же, "До Михайла Мочульського," 30 листопада 1905, т. 5, стор. 434.

<sup>4</sup> Там же, "До Михайла Грушевського," 18 грудня 1908, т. 6, стор. 434.

<sup>5</sup> Там же, "До Василя Стефаника," 2 липня 1901, т. 5, стор. 310.

висловлюючи бажання прочитати всі Стефаникові новелі, Коцюбинський писав:

"Я дуже й дуже хотів би їх перечитати, щоб знов зазнати такі хвилі насолоди, як тоді, коли упивався Синьою книжечкою".<sup>1</sup> Коли наступила перерва в Стефаниковій творчості, Коцюбинський хвилювався й сердився: "На чорта нам здалася його політика - нам потрібніші його оповідання."<sup>2</sup>

Поважав Коцюбинський і Кобилянську за свіжість її таланту, "за спосіб писання цілком європейський".<sup>3</sup> Любив Миколу Вороного, Лесю Мартовича, і взагалі прихильно ставився до українських неоромантиків.

Дещо світла проливає листування на імпресіоністичне трактування сюжету творча лябораторія письменника: "Ще поки обдумую сюжет, поки в уяві мої малюються люди й природа - я почиваюся щасливим: таке все яскраве свіже, повне і сильне, що я тремчу від зворушення".<sup>4</sup> Роздумуючи над оповіданням На острові, письменник нотував: "Думаю зробити спробу написати щось про Капрі - се мають бути... враження, картинки, сонце, море, природа і трошки людини, яка все любить."<sup>5</sup>

Отже відмежовувати Коцюбинського від західноєвропейської літератури, розглядати його творчість лише на тлі українського й російського народництва - це свідомо фальсифікувати його світогляд, а разом з тим виходити з хибних позицій у тлумаченні його творчості. Свідчення самого письменника переконливо вказують на те, що він не тільки втікав від народницьких уявлень, а й явно соромився їх; що його очі були звернені на західні літературні моделі, і тільки на них він хотів взоруватися, і тільки їхні впливи були вирішальними. До

<sup>1</sup> Там же, "До Василя Стефаника," 28 жовтня 1901, т. 5, стор. 313.

<sup>2</sup> Там же, "До Володимира Гнатюка," 17 листопада 1909, т. 6, стор. 148.

<sup>3</sup> Там же, "До Ольги Кобилянської," 2 липня 1903, т. 5, стор. 350.

<sup>4</sup> Там же, "До Михайла Мочульського," 30 листопада 1905, т. 5, стор. 434.

<sup>5</sup> Там же, "До Михайла Могилянського," 14 січня 1912, т. 6, стор. 329.

Володимира Гнатюка він писав: "Знаєте, дорогий добродію, коли я читаю гарного автора (а в мене є любимі – от-як Гамсун, Шніцлер, Лі, Ахо, Гарборг, Від, Стріндберг, Метерлінк) – мені не хочеться писати, бо я знаю, що ніколи не досягну того, що досягли, що зробили ці таланти."<sup>1</sup>

Письменник називав багато імен, тому важко з певністю сказати, чий вплив позначився на його творчості найбільше. Проте більшість з названих авторів були пов'язані з імпресіонізмом, зокрема Артур Шніцлер, найвидатніший австрійський імпресіоніст, ім'я якого Коцюбинський згадує найчастіше.

Ранній український імпресіонізм міг розвиватися лише завдяки великому талантові Коцюбинського та його неменшим дипломатичним здібностям вміти не антагонізувати народницьких критиків, не залишати зовсім поза увагою тематики села. Інші представники раннього імпресіонізму – Марко Черемшина, а подекуди Й. Лесь Мартович,<sup>2</sup> – засвоюючи нові погляди на літературу й нові художні засоби, надолужували, одноразово, літературні надбання попереднього напряму. Лише Михайло Коцюбинський зумів відійти цілковито від народницьких уявлень про літературу та стати зразком для наступного покоління письменників, що вилонилося в 1920-х роках.

## Б. НА НОВОМУ ЕТАПІ

У попередньому розділі був згаданий 1917 рік як ще одна з можливих дат народження нових літературно-мистецьких форм, перехід від побутописання до літератури факту. Таке припущення в'яжеться з бурхливими революційними подіями згаданого року, короткотривалим періодом української державності, що привела до об'єднання Східньої й Західньої України, а в 1920 році прийшла до свого трагічного кінця. У літературі, однак, навіть цей короткий проміжок часу

<sup>1</sup> Там же, "До Володимира Гнатюка," 6 лютого 1904, т. 5, стор. 372.

<sup>2</sup> Микола Зеров, Нове українське письменство (Київ: Слово, 1924), стор. 20.

заманіфестував себе новими критичними поглядами Миколи Зерова, Юрія Іванова-Меженка, Івана Майдана, Якова Савченка, Олександра Дорошкевича та Леся Курбаса, полемічні статті якого відіграли згодом рішальну роль в формуванні нового українського театру.

У цей час критики виступали з усією рішучістю проти літературного етнографізму, розвивали концепції літератури як мистецтва, пропагували вільний паралельний розвиток усіх літературних стилів, відмежованих від політичних доктрин. Саме в цей час досягали поетичного розквіту таланти Павла Тичини та Максима Рильського, які стали згодом непревершеними мэтрами української радянської поезії. Розгорталися на повну широчінь таланти Олександра Олеся, Грицька Чупринки, Миколи Філянського, Степана Васильченка, Павла Савченка, Дмитра Загула, Михайла Семенка, Клима Поліщука, Галини Журби, а також Миколи Зерова, Павла Филиповича, Михайла Драй-Хмари, що разом з Максимом Рильським та Юрієм Кленом, який приєднався до них пізніше, творили в 1920-х роках групу неокласиків. Саме на зразках цих поетів, що досягали апогею свого розвитку за часів української державності, формувалася пореволюційна естетична думка, ліквідована остаточно в 1930-х роках.

Найвидатнішим і найцікавішим прозаїком-імпресіоністом був на новому етапі автор Міста Валеріян Підмогильний. Як згадувалося раніше, цей письменник зайняв в українському імпресіонізмі особливе місце вже тим, що він, за словами Юрія Шереха, "ствердив" місто й "знецінів" село, що він остаточно порвав народницькі пута, відмовившися від села та урочисто привітавши пульсування міста. Творчість Підмогильного від самого початку зустрілася з крайньою протилежними оцінками. Критики-естети оцінювали її наскрізь позитивно. Критики, які в центрі своїх літературних постулатів ставили соціально-політичні інтереси, засуджували її за "ідеологічні збочення". Проте імпресіонізму в творчості цього автора ніхто не заперечував.

Освальд Бургардт, рецензуючи збірку Підмогильного Військовий літун (1924), відзначав: "Дар правдивого спостереження життя, уміння заражати, читача настроями, тримати його увагу напруженою на протязі всього оповідання становлять неод'єдну властивість творчості Валеріяна Підмогильного."<sup>1</sup>

У дальших творах цього письменника імпресіоністична техніка ставала все виразнішою, все більше закінченою. Андрій Ніковський відзначав, що Підмогильного стремління бачити світ об'єктивно крізь призму власних спостережень, високо-художня обережність у втіленні суб'єктивного в об'єктивне, нахил до скромного й доброзичливого філософування стосовно людини, виносили його на рівень французького імпресіонізму категорії Мопассана, якого він любив, читав та перекладав.<sup>2</sup>

Крім Мопассана, Підмогильний перекладав Вольтера, Анатоля Франса, Бальзака та сучасних йому французьких письменників. Перекладацька робота давала йому всі підстави доброт літературної школи. Його високої письменницької культури не заперечувала навіть найбільше негативно наставлена до нього офіційна критика. Михайло Доленго, попри свій холодний цинізм, не міг не признати, що Підмогильний був "одним із тих дуже нечисленних представників нашої сучасної літератури, про кого можна щось балакати зокрема",<sup>3</sup> та що його близкуча техніка виявляла знайомство з кращими зразками французької прози: "Може в Анатоля Франса запозичив він свого скептицизму в тоні твору й свого нахилу до шляхетного, на французький смак спрошення фрази. Містичний сексуалізм Пшибишевського відчувається іноді

<sup>1</sup> Освальд Бургардт, "Валеріян Підмогильний, Військовий літун"; Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 349.

<sup>2</sup> Андрій Ніковський, "Про Місто В. Підмогильного," Життя й революція, 10 (1928), стор. 114.

<sup>3</sup> М. Доленго, "Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі," Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 171.

в раціоналістичній інтерпретації українського автора: чоловік як раб статі.”<sup>1</sup>

Критики часто називали Підмогильного представником інтелігенції для інтелігенції, вважали, що він був просякнутим інтелектуалістом. Художня проза була для нього засобом розв'язування різних суспільних та філософських проблем. Такими питаннями мучилися також герой-інтелігенти Чехова, перебуваючи в постійних сумнівах, здогадах, хитаннях, чеканнях невідомого. Підмогильний давав такі ж зразки емоційного забарвлення, властивого чехівській інтелігенції. Однак тому, що в пореволюційні роки інтелігенція як кляса щоразу викликала підозру з боку режиму, то Доленго так пояснював цей феномен: інтелігенти Підмогильного виведені в тоні “типовому не” для буржуазної і не для пролетарської літератури”, а як “міжкласова група”; і якщо кожна кляса висуває свою інтелігенцію, “так і сама ‘інтелігенція’, в звичайному розумінні слова, може висунути для задоволення власних своїх інтелектуальних інтересів теж свою інтелігенцію”.<sup>2</sup> Далі Доленго робив логічний висновок: “От представником такої інтелігенції для інтелігенції, на наш погляд, і є Підмогильний.”<sup>3</sup>

Героями Підмогильного творів були міські та сільські інтелігенти – різні верстви їх у часи революції. Вони переважно пасивні, відірвані від сучасних ім процесів неспокійного життя, з нахилом до пессимістичного філософування. Тому зрозуміло, що критики порівнювали автора з тими російськими письменниками, що також свого часу були інтелігентами для інтелігенції – з Антоном Чеховим та Леонідом Андреєвим. Фелікс Якубовський, хоч і з сарказмом, проте тонко завважував, що психіка Підмогильного героя випливає з попередніх поколінь літературних традицій, що це “виплив тоді літературно-соціальнот формациї, що

<sup>1</sup> Там же, стор. 172.

<sup>2</sup> М. Доленго, “Трагедія непотрібної трагічності,” Червоний члях, 4–5 (1924), стор. 265.

<sup>3</sup> Там же.

умовно об'єднується під іменем Чехова, найяскравішого представника найблідішої доби дрібно-буржуазної інтелігенції".<sup>1</sup> З відливою іронією критик співчував героям Підмогильного: "Страшно й тяжко жити чехівському інтелігентові в добу, коли все звикле, затишне, звичайне зламано, коли все життя оголено, спрощено всі відносини, знищено звичайний сенс існування... інтелігенції".<sup>2</sup> Підsumовуючи, критик оцінював збірку оповідань Підмогильного Проблема хліба (1927) як "продовження певного літературного жанру, що його репрезентували в Росії Чехов, а на Україні – Коцюбинський".<sup>3</sup>

Олександер Дорошкевич стверджував також, що на творчості Підмогильного позначився вплив літературної манери Чехова.<sup>4</sup> Агапій Шамрай добачав ті ж впливи, а також те, що письменник не попадав у тон сучасності та що його творчість була пройнята трагізмом, "трагедією непотрібної трагічності".<sup>5</sup>

Панівний тон творів Підмогильного, як слушно завважував Юрій Лавриненко, це "песимізм і скептицизм. Скептицизм і песимізм супроти людини, супроти самого себе, супроти всесвіту".<sup>6</sup> Проте з твердженнями Лавриненка, що цей тон часом зраджував "неглибоке дно" на зразок Андреєва чи Пшибишивського, можна сперечатися. На погляд критика, скептицизм–песимізм героя Підмогильного заключався "не в самовичерпанні, не в негації всього і

<sup>1</sup> Ф. Якубовський, "В. Підмогильний, Проблема хліба," Критика, 1 (1928), стор. 180.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. 181.

<sup>4</sup> О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури (Харків–Київ: Книгоспілка, 1930), стор. 327.

<sup>5</sup> А. Шамрай, Українська література (Харків: Кооперативне РУХ видання, 1928), стор. 189.

<sup>6</sup> Юрій Лавриненко, Розстріляне відродження (Paris: Instytut literacki, 1955), стор. 445.

вся", а в усвідомленні політичної поразки й приреченості людини, "яка вперто без надії змагалася до кінця, щоб з холодним, тяжко вибореним спокоєм<sup>1</sup> прийняти й благословити смерть - як високий життєвий закон". Справа в тому, що пролетарська критика слушно засуджувала, з своїх позицій, героїв Підмогильного не за "вперте змагання" до чогось, а за відсутність віри в перемогу комунізму, за інертність, підкреслюючи, що "наше життя" не терпить безхребтності чехівських інтелігентів<sup>2</sup>, бо вони дратують читача свою "нікчемною трагічністю"<sup>3</sup>, бо вони відбивають "усе те дрібничкове бурчання... буржуазної інтелігенції"<sup>4</sup>, бо тхні настрої "занепадницькі... світогляд знесилений інтелігентсько-буржуазним скептицизмом"<sup>5</sup>.

Можна припустити, що не свідоме змагання холодно прийняти політичну смерть, як доказував Юрій Лавріченко, а відчуття абсурдності, нав'язуваної тоді згорі теорією діялектично-матеріалістичного детермінізму в розвитку життя взагалі, а соціальних явищ зокрема, дратували героїв Підмогильного. Скептицизм стосовно різних теорій, в тому й комуністичних, про те, як налагодити життя суспільства, колізії між індивідуумом та оточенням, невміння жити сьогоденням, драматичне світосприймання, це той ритм героїв імпресіоністичних новелъ. Цим ритмом, як погоджувалася переважаюча більшість критиків, були наділені й герої Підмогильного.

Однак, досягнувши певної одностайноти, що в творчості цього письменника імпресіонізм був домінуючим, Доленго, наприклад, крім імпресіонізму,

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Ф. Якубовський, "В. Підмогильний, Проблема хліба," стор. 179.

<sup>3</sup>М. Доленго, "Трагедія непотрібної трагічності," стор. 269.

<sup>4</sup>А. Музичка, "Творча метода Валеріана Підмогильного," Червоний шлях, 10 (1930), стор. 113.

<sup>5</sup>Яків Савченко, "Проблема культурної революції і українська радянська література," Літературно-науковий вістник, т. 98 (1929), стор. 155.

знаходив у нього також елементи експресіонізму, що іноді, за його словами, спалахували в гарячих барвах динамічних образів, "у важкому напруженні змісту"<sup>1</sup>. Музичка добачав у його імпресіонізмі "вкраплення імажинізму"<sup>2</sup>. Лавріненко переконував, що він "майстер точної реалістичної прози"<sup>3</sup>, а Шерех доводив, що Підмогильний залишився реалістом, але давав "передсмак екзистенціалізму"<sup>4</sup>.

Розв'язати ці суперечливі погляди зміг би лише докладний аналіз літературного світогляду Підмогильного, відбитого в його конкретних літературних творах, але поки такого аналізу немає, то залишається тільки погодитися з більшістю дослідників, схильних класифікувати цього письменника як імпресіоніста.

Отже, чому Підмогильному найближчим міг бути імпресіонізм, чому його герої своєю філософією були подібними до героїв-інтелігентів Чехова, хоч і в конкретно іншому соціальному укладі, можна, певною мірою, судити з того, чого не могли забрати від нього його найзлобніші критики – що він сам був людиною дуже культурною та, за словами Савченка, "рафінованого інтелігентського світогляду"<sup>5</sup>. Навіть Юрій Смолич, сучасник Підмогильного, всупереч теперішній українській радянській літературній думці, в своїх спогадах писав, що коли б хтось з читачів запитав його, кого з молодих українських письменників двадцятих років вінуважав найбільш інтелектуально заглибленим, душевно

<sup>1</sup> М. Доленго, "Трагедія непотрібної трагічності," стор. 271.

<sup>2</sup> А. Музичка, "Творча метода Валеріяна Підмогильного," стор. 111.

<sup>3</sup> Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження, стор. 445.

<sup>4</sup> Юрій Шерех, "Білок і його забурення," Українська літературна газета, 9 (Мюнхен, 1957). Перший пробний крок розглянути Підмогильного Місто під кутом екзистенціалізму зробив Максим Тарнавський. Див. його статтю: "Nevtomnyj Honets' v Maibutnie: An Existential Reading of Valerian Pidmohylny's 'Misto,'" Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), стор. 3-19.

<sup>5</sup> Яків Савченко, Доба і письменник (Харків: Державне видавництво України, 1930), стор. 11.

тонким і найбільш інтелігентним, то він, не задумуючись, сказав би - Валеріям Підмогильний.<sup>1</sup>

До видатніших імпресіоністів 1920-х років належав також Григорій Косинка. Різниця між Підмогильним та цим прозаїком полягала в тому, що на Підмогильного творчості відбилося багато ознак мопассанівського та чехівського імпресіонізму, а на творчості Косинки позначилися впливи традицій типового для української літератури сільського імпресіонізму. Він продовжував ранню імпресіоністичну новелю, з селом у центрі, поволі пристосовуючи її до нових переволюційних умов. Він так само, як Підмогильний, не належав до активних творців нової революційно-пролетарської літератури.

"Суть стилю Григорія Косинки полягав в імпресіоністичній описовості, увазі до прояв, а не до суті явищ"<sup>2</sup>, писав Ф. Якубовський, розцінюючи, одноразово, творчість цього письменника як вияв реакційності за те, що він, нібито, відбивав приватновласницькі тенденції українського селянства. Якубовський відзначав:

Творчість Григорія Косинки це є справжній імпресіонізм, це є справжній декаданс ідеологічно-художньої концепції, опертот на згадуваний середняцький, проміжний шар села. Отже імпресіонізм і декаданс не слід зв'язувати тільки з міськими темами, з урбанізмом, з буржуазією. Він властивий письменникові, що відображає село тоді, коли база цього письменника розкладається.<sup>3</sup>

Ранні твори Косинки переважно безсюжетні. Він зв'язував декілька новел в один ланцюг лише композиційно, через спільного героя. Пізніше, як стверджував Дорошкевич, Косинка повернувся до сюжетності Вимничевого оповідання, але поєднував її "з крайнім імпресіонізмом щодо композиції і щодо

<sup>1</sup>Юрій Смолич, Розповіді про неспокій немає кінця, книга третя (Київ: Радянський письменник, 1972), стор. 99.

<sup>2</sup>Ф. Якубовський, "Філософія землі" в нашій літературі," Критика, 4 (1928), стор. 97.

<sup>3</sup>Там же, стор. 98.

стилю".<sup>1</sup>

Поділ революційних років та новий побут — це дві тематичні сфери, в яких оберталася переважаюча частина тодішньої прози. Осторонь у ній стояли імпресіоністи з інтересом до світу переживань загальнолюдських та особистих, що розгорталися на тому самому революційному тлі. Імпресіоністи встановилися в українській літературі досить тривало, що й підтверджував один з найбільш ерудованих тодішніх критиків Олександер Білецький. Цитуючи М. Доленга про те, що "український імпресіонізм є трохищо не расова" риса", Білецький погоджувався, що "для кінця ~~XX~~<sup>1</sup> та початку ХХ віку ця риса справді характеристична в українській літературі".<sup>2</sup> І коли пролетарські критики закидали імпресіоністам звичайне невміння відбивати соціальні й класові антагонізми, то знаходилися серед них і такі, що не поспішали приписувати цим письменникам "невміння". Якубовський, полемізуючи з своїми опонентами, писав: "Імпресіонізм це не є невміння. Це є велике, своєрідне, витончене вміння, що має цілу філософію й історію, а в українській літературі займає певне місце."<sup>3</sup>

Досить скептично підходили до оцінки Косинчіних творів ті критики, які принципово виступали проти імпресіонізму як "чинника пасивізації у сприйманні соціальних конфліктів".<sup>4</sup> Саміло Щупак, відзначаючи, що Косинка виявляв повну байдужість до ідейного змісту своїх творів та обмежував свою увагу лише сферою відчуттів, писав: "Косинка хотів бути 'об'єктивним' до всіх своїх героїв, а зокрема й до куркулів та бандитів, виявляючи більше своє відчування, ніж

<sup>1</sup> О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури, стор. 331.

<sup>2</sup> О. Білецький, "Про прозу взагалі та про прозу 1925 року," Червоний шлях, 3 (1926), стор. 163.

<sup>3</sup> Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 318.

<sup>4</sup> С. Щупак, "Імпресіоністичними манівцями," Критика, 3 (1929), стор. 23.

свої думки, а ці моменти і втілилися якраз у його імпресіонізмі.<sup>1</sup>

Олекса Слісаренко, один з передових модерністів часів української державності, який згодом приєднався до панфутуристів, а ще пізніше до ваплітян, негативно оцінював Косинчині твори за те, що автор не входив у сферу "передових ідей сучасності", що під "словом" доробленим до останнього ступня", за "дрібненькими малюночками", він "не добавив узагальнених суспільних явищ".<sup>2</sup> Слісаренка дратувала також Косинчина безсюжетність: "Сюжет у Косинки - відзначав він - це не русло, по якому автор переводить дію і по якому тече розвиток психології персонажів, а сюжетові уламки, склеєні письменником залежно від потреби."<sup>3</sup> Невикористання сюжетного оформлення послаблювало, на думку критика, тонус оповідання, і через те Косинчині герой були не "типами", не викінченими " силуетами", бо він, мовляв, звужував свої сюжетні рамки одним якимсь епізодом і малював "клаптики", замість цілого.<sup>4</sup>

Закидаючи Косинці "бездійність" та оспівування "куркуля", Яків Савченко (творчий шлях якого був дещо подібним до Слісаренкового), просто заявляв, що Косинка прозаїк "невеликого культурного й соціального світогляду" та що він "як письменник, покищо, явище вузького маштабу, поверхового скольження".<sup>5</sup> Іншої думки був Петро Лакиза, який, полемізуючи з Савченком, стверджував, що він занадто поспішив з вироком, поверхово розглянув настрот і світосприймання Косинчиних персонажів та підкреслював, що "в особі Косинки

<sup>1</sup> Там же, стор. 24.

<sup>2</sup> О. Слісаренко, "Григорій Косинка, В житах," Червоний шлях, 9 (1926), стор. 270.

<sup>3</sup> Там же, стор. 271.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Яків Савченко, Поети і белетристи (Київ: Державне видавництво України, 1927), стор. 68.

ми маємо одного з інтересніших письменників післяжовтневої літератури".<sup>1</sup> Ананій Лебідь високо цінив Косинчин згущено накреслений малюнок, без зайвої деталізації і описовості, що давала, як висловлювався критик, "цілу картину, відтворювала образ у цілій багатогранній сумі його індивідуальних рис і особливості".<sup>2</sup>

Неупереджені критики справедливо вважали, що Косинка був одним із кращих імпресіоністів 1920-х років. Його зачислювали до останніх майстрів імпресіонізму в жанрі селянської новелі. Він розвинув ранній український імпресіонізм, і розвинув його вже тоді, коли нова соціальна тематика, нові вимоги часу йшли виразно проти цього стилю в літературі.

Найвидатнішим представником українськот імпресіоністичної поезії 1920-х років справедливо вважається Євген Плужник, хоча кільчики імпресіонізму знаходили також у поезії Павла Тичини та Володимира Сосюри. Плужник, як Підмогильний та Косинка, стояв за межами революційної літератури. Він автор трьох поетичних збірок: Дні (1926), Рання осінь (1927), Рівновага (1933) та прозового твору Недуга (1928).

Вимогливі літературні критики визнавали Євгена Плужника за найбільшого поета 1920-х років, хоч тоді жили й творили такі видатні на той час поети, як Максим Рильський та Павло Тичина. Віддаючи належне цим двом визнаним тоді вже метрам українськот поезії, Юрій Меженко писав: "Але, якби мені довелося призначати поетам чини, я, без найменшого вагання, найвищого віддав би Євгенові Плужникові."<sup>3</sup>

<sup>1</sup> П. Лакиза, "Про сині золоті й слова – залізні, карбовані," Молодняк, 10 (1927), стор. 88.

<sup>2</sup> А. Лебідь, "Григорій Косинка, В житах," Життя й революція, 9 (1926), стор. 123.

<sup>3</sup> Юрій Меженко, "Нотатки на сторінках Днів – першот книжки Євгена Плужника," Життя й революція, 8 (1926), стор. 79.

Плужник, писав Дорошкевич, ішов власною дорогою, він був вільним від наслідування, "від переспівів, від енгіонства, чого не могли уникнути навіть найталановитіші наші письменники".<sup>1</sup>

Про оригінальність та імпресіоністичну виразність Плужникової поезії Володимир Державин писав:

Якби поетичний геній визначався... індивідуальною неповторністю стилю, відсутністю наслідуваних літературних або й пісенних зразків та попередників — лірика Е. Плужника безперечно становила б найвище мистецьке досягнення в цілому українському письменстві. Бо не в самій лише українській, а й у світовій літературі навряд чи знайдеться безпосередніше, вільніше від усіх видів реторики та "літературщини", висловлення найбезпосередніших і найуніверсальніших почуттів — зневіри, втоми, нудьги.<sup>2</sup>

Зневіра, втома, нудьга, а коли до цього додати ще й самотність, меланхолію, резигнацію та зміння оперувати "самими лише інтонаціями слів та нюансами образів",<sup>3</sup> що були притаманними імпресіонізму, то цей поет, за справедливою характеристикою Державина, був "далеко найвидатнішим майстром імпресіоністичної поезії 20-го сторіччя".<sup>4</sup> Він так же, як і Чехов, був задивлений у далеке майбутнє, нічим не пов'язане з революцією, нотував свої будні, і, як писав Дорошкевич, "через страждання та самотність" мріяв про якусь "майбутню міць, життя нове".<sup>5</sup>

Максим Рильський уважав також Плужникову творчість за "одно з найвизначніших явищ української поезії останніх років, а може й ширше".<sup>6</sup> Цей критик, подібно до Державина, відзначав поетову неповторність та своєрідність:

<sup>1</sup> О. Дорошкевич, Підручник історії української літератури, стор. 318.

<sup>2</sup> Володимир Державин, "Лірика Євгена Плужника," Літаври, (Зальцбург, 1947), стор. 50.

<sup>3</sup> Там же, стор. 51.

<sup>4</sup> Там же, стор. 52.

<sup>5</sup> О. Дорошкевич, "Літературний рух на Україні в 1924 р.", Життя й революція, 3 (1925), стор. 66.

<sup>6</sup> Максим Рильський, "Про двох поетів," Життя й революція, 8 (1926), стор. 84.

"Ви з перших рядків пізнаєте: це Плужник. Хіба хоч один поєт на світі хотів би вищої одзнаки?"<sup>1</sup> Самотність поетову Рильський, очевидно, з метою певної апології, пояснював не як самотність відлюдника, а як самотність, меланхолію, зневіру, що випливала "з криниці чистої любови до світу, до людини - це перша риса цього самотника, а друга й основна, це віра в майбутнє, що доходила інколи аж до містичного ніби екстазу".<sup>2</sup> Захищаючи поета від нищівної пролетарської критики, що звинувачувала його в "інтелігентщині" й не розуміла його "песимізму", Рильський категорично не погоджувався з обов'язковим мажорним тоном у літературі, доказуючи, що "принципіальний оптимізм... найбезнадійніша в світі річ".<sup>3</sup>

Щоб бути естетично творчим у хаотично болючі часи революції, Плужник мусив бути самотнім, замкнутим у собі, як в останній надійній фортеці - він, як слушно відзначав Юрій Меженко, "не міг прийняти примату шлунка й закону крові",<sup>4</sup> чого вимагали від нього революційно настроєні критики, лаючи поета за те, що він оспіував весни, що його вірші були напівреальним, гротесковим танком тіней. Фелікс Якубовський з цього приводу писав: "Поет спостерігає життя, але майже все, що в житті лишалося, це двоє: кат і жертва, а за ними третій - сам поєт з своїми болями й думками, з своєю філософією, з своєю власною вірою в майбутнє."<sup>5</sup> Імпресіоністичний світогляд поета цей критик розглядав як "кризу індивідуума, що відривався від суспільства, від світі доби, намагаючися проголосити саму цінність і незалежність особи".<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Там же, стор. 87.

<sup>2</sup> Там же, стор. 85.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Ю. Меженко, "Нотатки на сторінках Днів - першот збірки Євгена Плужника," стор. 67.

<sup>5</sup> Ф. Якубовський, "Ліричні примірники," Гlobus, 19 (Київ, 1927), стор. 302.

<sup>6</sup> Там же, стор. 303.

Плужник не подобався пролетарському критико Василеві Чаплі за його "похмурі й сірі фарби... нудьгу й безперспективність", за те, що він не вірив у доцільність жорстокостей військового комунізму, за те, що "прийняв сучасність розумом, а не чуттям - отже не був він ліриком нашої доби"! Інший пролетарський критик, Борис Коваленко, бачив, що Плужників імпресіонізм це не тільки художні засоби, а продукт цілої філософії, і для того, щоб зрозуміти його художні тенденції, треба було "вивчати, перш за все, ідеологію автора та еволюцію тієї ідеології"<sup>2</sup>.

Зародки тієї ненависті пролетарським критикам ідеології коренилися в кожноті думаючої людини кінця 19-го сторіччя, коли топталися віками цементовані морально-етичні й культурні вартості, коли суспільство було в стані тотальної дезорієнтації. Той дух часу власне й відбився в творчості імпресіоністів, які дивилися на світ не через рожеві окуляри, розуміючи, що процес кристалізації нових культурних цінностів вельми затяжний. Тим більше певним був український імпресіоніст, що варварська, неблаганно жорстока революція, новий утопійний комунізм не дасть світові тривких підвалин, не розв'яže його складних проблем.

Тогочасні пролетарські критики, хоч і мало озброєні літературними знаннями, добре відчували природу імпресіонізму, і з своєї точки бачення, оправдано виступали проти нього, вважаючи, що це наслідки впливу ""іспуганої інтелігенції", що через міщанську свою психологію, не може в сучасному, часто ~~негативному~~ житті, побачити зародків нового комуністичного світу".<sup>3</sup>

Такий же світогляд, "відірваного від життя інтелігента",<sup>4</sup> вони відчували в Василь Чапля, [Василь Чапленко], "В шуканнях жанру," Критика, 3 (1929), стор. 54.

<sup>2</sup>Борис Коваленко, "Літературний Київ," Гарт, альманах, 1 (1925), стор. 111.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 137.

пoeзії Плужника, де "соціальні мотиви... переломлювалися крізь призму безнадійного пессимізму в сучасному з надією на далеке ясне майбутнє".<sup>1</sup> Вони, звичайно, обурювалися, що, уболіваючи над руїною, яку несла революція, поет не міг не малювати її, "як якийсь жорстокий мотлох, що трощить і нищить поетове 'я', пригнічує його овоєю невблаганністю".<sup>2</sup>

Аналізи Плужникової поезії ясно доводили пролетарським критикам, писав Юрій Савченко, що "поет був чужим радянському читачеві",<sup>3</sup> бо не міг знайти позитивного в сучасному, бо в основі його лірики "лежав трагічний контраст поета з сучасністю, жахливою для нього дійсністю. Поет хотів знайти заспокоєння в прекрасному майбутньому, де серце людське злагатє любов'ю".<sup>4</sup> Плужників пессимізм, що випливав з принципів імпресіоністичного світогляду про невпорядкованість життя, Володимир Коряк називав "інтелігентською свідомістю, скаліченою, хворобливою", обмеженою до пасивних міркувань "про нашу планету, про вічність, історію, байдужу Лету та інші подібні матерії".<sup>5</sup>

Трохи з іншого погляду виходив Юрій Лавріненко, констатуючи, що в поезії Плужника є тільки "деякі" риси імпресіонізму, сuto зовнішнього характеру: "інтелектуальна гра на нюансах емоцій, уникання дієслів, пuanтилізм".<sup>6</sup> А найголовніше те, що цей критик рішуче заперечував Плужників імпресіоністичний світогляд і з ногою народницької ідеології доводив, що поетів скептицизм, зневіра, втома й нудьга - це просто частина його "долі", це той "великий біль

<sup>1</sup> Там же, стор. 138.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Юрій Савченко, "Лірика болю й безсилот віри," Плужник, 7 (1927), стор. 47.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> В. Коряк, Українська література. Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 184.

<sup>6</sup> Юрій Лавріненко, "Саген Плужник," Розстріляне відродження, стор. 275.

сковородинської й шевченківської 'духової людини', у яких звільняється, самостверджується людина і нація, торуючи свій власний шлях життя".<sup>1</sup> I так у тлумаченні Лавріненка, Плужників імпресіонізм – це тільки сума певних художніх засобів. Якщо так, то погляди цього критика подібні до поглядів сучасних українських радянських літературознавців, які, приймаючи зверхні ознаки цього стилю й кладучи їх в основу соціалістичного реалізму, категорично відкидають його світогляд. Вони вперто доказують, що художні ознаки цього стилю не треба змішувати в українській літературі з імпресіоністичним світоглядом, бо він, мовляв, стосувався тільки викладу матеріялу, і зовсім не торкався світоглядних позицій письменника.<sup>2</sup>

Наслідком таких дивовижних тлумачень український імпресіонізм штучно й насильно відмежовується від імпресіонізму європейського, бо його світогляд аж ніяк не можна пристосувати до ідеології соціалістичного реалізму, як це послідовно робиться з іншими літературними стилями, починаючи від літератури Київської Русі. Погодитися з фактом, що творчість українських імпресіоністів виходила з основ імпресіоністичної філософії, значило б відмовитися від багатьох кращих письменників, в тому числі й від Коцюбинського, бо Іхній світогляд, як і світогляд західних імпресіоністів, за достеменним твердженням Ніни Калениченко, дійсно "призводив цю течію до відриву від реалістичної традиції".<sup>3</sup>

Про те, що в українській літературі кінця 19-го, а особливо початку 20-го століття був добре розвинений імпресіонізм, свідчить не тільки відносно об'єктивна критика 1920-х років, а й факт, що цього явища не могли заперечити, чи хоч би приховати, сучасні українські радянські дослідники.

<sup>1</sup> Там же, стор. 276.

<sup>2</sup> Н. Калениченко, Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії (Київ: Наукова думка, 1983), стор. 200.

<sup>3</sup> Там же, стор. 202.

Намагаючися за всяку ціну взяти від імпресіонізму зовнішні ознаки й відкинути його внутрішню суть, вони доходили до недоладних висновків, а то й просто нісенітниць. З одного боку, вони визнали, що до імпресіонізму торкнулися модерністичні тенденції, але вони, мовляв, "не скасовують внеску його художників у прогресивний розвиток художньої творчості",<sup>1</sup> а з другого, що "імпресіонізм не має нічого спільного з декадентством та модернізмом, бо це був лише засіб передачі потоку життя".<sup>2</sup> Чи үявляють собі ці дослідники можливості художніх засобів літератури соціалістичного реалізму передати "потік життя" без марксо-лемінської партійної ідеології? Якщо б радянські дослідники, аналізуючи твори своїх письменників, абстрагували від ідеологічних позицій соціалістичного реалізму, то вони, очевидно, не могли б встановити ніякої внутрішньої сутності їхньої творчості.

У наслідок тенденції інтерпретувати український імпресіонізм як несумісний з його світоглядними позиціями, радянські літературознавці самі себе ввели в оману й наївну безпорадність, свідченням чого може послужити тотальна дезорієнтація їхнього видатного представника Василя Фащенка, висловлена в його запитанні: "Але до цього часу не ясно, що ж таке імпресіонізм у літературі... Чи це метод, чи стиль?"<sup>3</sup>

Резюмуючи критичні погляди неупереджених дослідників, можна зробити висновок, що у загальному український імпресіонізм досягнув певної естетичної завершеності. Однак філософія імпресіонізму носила в собі зерна декадентизму через своє пасивне констатування безвихідності становища людини, її втрачені ілюзії, її дезінтегроване суспільство, її розбитий на атоми світ. 1900-і роки позначилися вже впливами нової філософії, пошуками за можливостями знову, в

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же, стор. 203.

<sup>3</sup> Василь Фащенко, Новела і новелсти (Київ: Радянський письменник, 1968), стор. 49.

якісь формі, інтегрувати невиразні уламки зруйнованого світу. Знову виникла потреба віри в надземне, ідеальне, духове – потреба віри в світовий розум, ідею, відчуття, що давало ґрунт для відродження ідеалістичного світогляду та нових літературних рухів.

## 5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ

Нові літературні процеси приходили в українську літературу переважно тоді, коли на Заході вони доживали вже свого віку. Таке запізнювання особливо позначилося на хронології стилів. Перші прояви імпресіонізму, експресіонізму та неоромантизму, наприклад, з'явилися в українській літературі, майже, паралельно. І хоч вони відрізнялися своїми світоглядами та художніми засобами, однак їх об'єднували виразні антинародницькі гасла й певна солідарність у боротьбі проти застарілих народницьких літературних канонів. У загальному запізнюванні поставання нових стилів винятком був український експресіонізм, ранні ознаки якого з'явилися, майже, рівночасно з першими пагонами цього стилю в інших літературах.

Уважають, що західноєвропейський експресіонізм, який ґрутувався на одному з різновидів ідеалістичної філософії та був першою найсильнішою реакцією на позитивізм, розвинувся в Німеччині й був стихійно пов'язаним з подіями першої світової війни. Однак, коли розглядати цей стиль основніше, коли не брати до уваги лише дати появи перших експресіоністичних клічів, то світоглядний розвиток, народження літературно-художніх форм завважувалися вже в провісника німецького експресіонізму Франка Ведекінда, а особливо в його творі Frühlings Erwachen (1891). Елементи експресіонізму, як твердив Альберт Зоргель, були вже також досить виразними у творах Аугуста Стріндберга, Йоганна Шляфа, Якоба Вассермана та Гайнріха Манна.<sup>1</sup>

Отже це дає підстави твердити, що експресіонізм у багатьох випадках цілком виразно виявляв свій специфічний розвиток у той час, коли в літературі були ще не заглушені чисто імпресіоністичні тенденції.

Початки польського експресіонізму, згідно з Артуром Гутнікевичем, також з'явилися на переломі 20-го століття під впливом німецького експресіонізму в

<sup>1</sup>Albert Soergel, Dichtung und Dichter der Zeit, Neue Folge. Inn Banne des Expressionismus (Leipzig, R. Voigtlenders Verlag, 1925), стор. 11.

творчості письменників "Молодої Польщі", зокрема в працях Тадеуша Міцінського та Станіслава Пшибишевського,<sup>1</sup> особливо в останнього, який на протязі довшого часу жив і публікувався в Німеччині.

Як реакція на пасивний імпресіонізм, експресіонізм шукав бази в більш активному ставленні до життя: Коли імпресіоністи ставили в центрі своєї творчості об'єкти зовнішнього світу і, спостерігаючи їх, пасивно розплівалися у враженнях, то експресіоністи зовсім відмовлялися приймати світ таким, яким він був. Базуючися на дослідженнях Казіміра Едшіда, найвидатнішого німецького теоретика експресіонізму, Ульріх Вайсштайн відзначав, що експресіоністи, замість зосереджуватися на візуальних деталях, вони прагнули відтворити візіонерські переживання з метою досягнути "mystical access to permanent values" і таким чином поєднати суб'єктивне з об'єктивним.<sup>2</sup>

Імпресіонізові як спогляданому мистецтву, експресіоністи протиставили мистецтво спіритуалістичне, стовнене максимальної духовотої екзальтації, напруженіх емоцій, приспішеного пульсу, внутрішньої екстази, прагнення вивести людину з стану резигнації. Фрагменти, розбитого імпресіоністами життя, в експресіоністів прагнули знову звестися в інтегральну цілісність. І тому експресіоніст ставив перед собою завдання шукати магічного контакту з суспільством, нав'язувати з ним духову комунікацію, відчувати всепроникнений зв'язок у природі, а не тільки об'єктивно описувати її.

Такий підхід до літератури доводив до заперечення багатьох естетичних цінностей – чисте мистецтво повинне було поступитися перед важливістю висловити глибини духу. Завданням твору було не повідомляти про подію, а бути подією, що примушувало б читача заглиблюватися в нуртуючі думки й

<sup>1</sup>Artur Huthkiewicz, Od czystej formy do literatury faktu (Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, Oddział w Poznaniu, 1967), стор. 82.

<sup>2</sup>Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, т. 2 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973), стор. 207.

відчуття, чути емоційно піднесений голос героя.

У свої світоглядні основи експресіоністи заклали спіритуальний мобізм, вірили, що тільки через внутрішнє перетворення можна досягнути перетворення зовнішнього, приймали гасло духа як вічного революціонера. У центрі своєї філософії вони ставили ніцшеанське експансивне діонісійство й бергоонівський інтуїтивізм.

Деякі експресіоністи зберігали частково зовнішні художні ознаки імпресіоністів, наприклад, уникання деталізації подробиць, збереження малих форм, лаконічність, несподіване закінчення, однак значно посилювали їх. Українським критикам це, очевидно, й дало підстави змішувати ці два поняття, точніше – явище раннього експресіонізму називати імпресіонізмом.

## **А. ПЕРШІ ПАРОСТКИ**

Явище експресіонізму в українській літературі взагалі не досліджено, а тим більше його початки не були в центрі уваги української критичної думки. Більшість дослідників якщо й торкалися цього питання, то відносили його початки до 1920-х років. Однак досліди виказують, що перші паростки цього стилю помітно вибрунькувалися вже в творчості Василя Стефаника в кінці 19-го століття, паралельно майже до експресіонізму німецького та польського. Тому початки українського експресіонізму можна датувати 1899 роком, часом появи першот збірки оповідань Стефаника Синя книжечка. Ігноруючи чи не добачаючи цього факту, критики, які пробували аналізувати творчість даного автора, натрапляли на труднощі визначити його стиль, а разом з тим і його світогляд. У наслідок цього між дослідниками виникли неузгодження: одні називали його імпресіоністом, інші – реалістом, а ще інші просто мужицьким письменником, який майстерно фотографував селянське життя. Це, до речі, й дало привід сучасним молодим дослідникам про еміграцію українців до Канади використовувати твори

Стефаника як документи для ілюстрації своїх наукових праць про крайню "нужду" українського селянина.

Іван Франко був першим, хто ототожнив Стефаникову творчість з творчістю Коцюбинського, аналізуючи їхні твори як рівнорядні за художніми ознаками. Однак тонке критичне відчуття відразу диктувало Франкові, що новелі Стефаника відзначалися не лагідністю, а "сильним, як океан глибоким чуттям, що трептіло в кождім слові, чулося в кождій рисочці", що воно "силою своєю захоплювало нашу душу"<sup>1</sup>. Збільшенну підкресленість, інтенсифікацію окремих деталей в оповіданнях цього автора критик завважував також, коли казав, що письменник знов, "де зупиниться, який деталь висунути на ясне сонячне світло"<sup>2</sup>.

Спростовуючи хибне тлумачення Стефаникових оповідань критиками народницького напряму, що розглядали їх як крайній пессимізм, Франко тонко відзначав суб'єктивно-логічні концепції письменника відбивати "сильний дух енергії, ініціативи... речі зовсім суперечні пессимізові"<sup>3</sup>. Полемізуючи з Софією Русовою, яка називала Стефаника малярем страшної економічної нужди селян, зокрема в новелі Камінний хрест, що з'явилася друком у 1900 році та яку можна вважати кращим зразком українського експресіонізму, Франко писав:

Хіба в Камінному хресті нуждари вибираються за море?.. Ні, трагедії драми, які мають Стефаник, мають небагато з економічною нуждою; се трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть повторитися в душі кожного чоловіка, і власне в тім їх велика сугестійна сила, їх потрясаючий вплив на душу читача.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.", Літературно-науковий вістник, Т. 15 (1901), стор. 130.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Іван Франко, "Старе и нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, Т. 25 (1904), стор. 82.

<sup>4</sup>Там же, стор. 83.

Цікаво, Франко співставив свій натуралізм з Стефаниковим експресіонізмом на прикладах свого оповідання Хлопська комісія та Стефаникової новелі Злодій. Критик твердив, що в його оповіданні насправді не було, майже, зовсім мистецької творчості, воно було, майже, "живцем записане з уст однот з жертв того самого конфлікту", що й у новелі Стефаника. "Порівняння тих двох оповідань - відзначав Франко - може, по моїй думці, дати найкраще розуміння нової манери, нового способу бачення світа крізь призму чуття й серця... тут уже не сама техніка... тут окрема організація душі".<sup>1</sup>

Не дивлячися на зasadничі різниці між Коцюбинським та Стефаником, що були критиками виразно наглядними, він, зовсім зрозуміло, не міг визначити та конкретно розмежувати їхні стилі. Франковими слідами пішла пізніша критика, і, не завдаючи собі труда, продовжувала пов'язувати Стефаникову творчість з творчістю Коцюбинського.

Першу графічну характеристику Стефаникових новел зробила Леся Українка в 1900 році, підкресливши саме ті елементи, що наближали автора до пізнішого європейського експресіонізму, та провівши виразну межу між ним і письменниками народницького напряму. І тут відразу вражали Стефаникові маленькі оповідання-шкіци, що своїм чорним колоритом, акцентованою виразністю, телеграмною словесною відвагою, були подібними на рисунки пером, без ліричних акордів та поетичних прикрас. Ця характеристика стосувалася, передусім, новелі Камінний хрест, де, зауважувала Леся Українка, автор показав "поражающую и хватающую за душу картину переселения в Канаду".<sup>2</sup> Короткі оповідання письменника вона бачила як ескізи для майбутньої картини, а в гаданій пасивності героя відзначала стихійний рух за інерцією, "они полны

Там же, стор. 82-83.

<sup>1</sup>Леся Українка. "Малорусские писатели на Буковине," Твори, т. 12 (Нью-Йорк; Видавнича спілка Тищенко та Білоус, 1954), стор. 142.

такого живого, захватывающего страдания, перед которым невозможно оставаться спокойным".<sup>1</sup>

Авторка виразно бачила, що Стефаник не мав нічого спільного з традиційними штампами української літератури:

Стефаник не народник; его "народ" не является носителем каких-то "устоев" и добродетелей, неизвестных "гнилой интеллигенции", но именно отсутствием этих устоев и добродетелей, раскрытое умелой рукой, производит на мыслящих и чувствующих читателей более сильное, более глубокое и — более плодотворное впечатление, чем все... панегирики идеализированному народу в народнической литературе.<sup>2</sup>

Вона добре розуміла, як сильно відрізнявся автор Камінного хреста від етнографічно-казкової описовости селянського життя, такої притаманної його сучасникам. У противагу до них, писала Леся Українка, цей письменник входив в саму сутність селянина, в його внутрішній світ і "двумя-тремя быстрыми штрихами он необычайно ярко изображал нам целые драмы".<sup>3</sup>

Стефаник свідомо інтенсифікував деталі, робив виразнішими лінії, змальовував надіндивідуальне, посилював одні явища коштом інших, щоб висловити головним чином крик самотньої душі, переконати читачів у тільки йому доступній істині не зовнішньої, а внутрішньої реальності. Тільки виходячи з таких поглядів можна, здається, відповідно зрозуміти Стефанікові твори, щоб прийти до правдивих та переконливих висновків.

Гергій Єфремов з таких позицій, звичайно, не міг виходити, бо це не тільки суперечило б його ідеологічним настановам, а й приневолило б його викреслити ім'я Стефаниця взагалі зі списку письменників. Наслідком цього, в тлумаченні Єфремова, новелі Стефаниця були всього-на-всього "коротенькими образками, немов сфотографованими з дійсних подій". А через такий спосіб

<sup>1</sup>Там же, стор. 143.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

\*Сергій Єфремов, Історія українського письменства, т. 2, Видання четверте

думання поставав у Єфремова й відповідний висновок, що "манера у Стефаника наскрізь реалістична... і [що] йшов він старими шляхами". Оцю єфремівську нечутливість до нових літературних віянь можна дійсно подивляти, а особливо на тлі, скажімо, наступної оцінки Стефанікової творчості, яку спромігся дати Богдан Лепкий:

Стефаник... добуває теми з незримого нутра народної душі, як нурець поринає в глибину буденого життя, з лямпою генія блукає по найтемніших і найкрутіших підземеллях хлопського існування, і виносить наверх такі дива, такі драми, такий жах життя, що, дивлячись на них, ви дріжите, мов осиковий лист. Його слова мов блискавиці освітлюють захмарені виднокруги, як громи б'ють у гнилу атмосферу брехні й самодурства, як землетрус ворушать основами нашого світогляду й нашим галапасним отупінням. Він не пише, він ножем крає, сокирою валить, огненнюю слізозою перепалює ваше серце і вашу совість наскрізь... Я замикаю його книжку дріжучими руками... і почуваю себе так, немов би хтось у моїй хаті відчинив нараз усі вікна й двері, і впустив на мене вітер Чорногори після великої бурі.<sup>2</sup>

Про таку реакцію на свій твір міг тільки мріяти хіба зразковий представник найбільше розвиненої стадії експресіонізму в найкращі розвиненій літературі.

Суттєво підходив до характеристики Стефанікових новель також Микола Євшан; доглядівши в них багато грунтовних ознак експресіонізму: натуралізм огорено<sup>3</sup> душі, оголену до кісток фабулу, крайнє напруження нервів людини, а над усім — голос- дух, що виходить з найтемніших глибин людської психіки. Критик схоплював усю суть Стефанікової творчості кількома словами: "чорна прірва", "груба фатальна сила", що хоче "вибратися наверх у своїй природній ненарушеній формі".<sup>4</sup> Кожне емоційно-напружене явище, кожне загострене почуття, писав Євшан, "хоче бути самим у собі, не зносить ніяких поправок, ніякого вигладження чи оброблення літературного; хоче бути самим".  
 \*(продов.) (Київ-Лейпциг: Українська видавництва, 1919), стор. 270.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Богдан Лепкий, "Василь Стефаник," Незабутні: літературні нариси (Берлін: "Слово", 1922), стор. 80-81.

<sup>3</sup>Микола Євшан, "Василь Стефаник," Під прапором мистецтва: літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 103.

первісним і диким, майже сліпим у своїй безоглядності, яким збудилося на дні душі. Тому творчість його... це якась стихія".<sup>1</sup>

Так само, як Лєся Українка, Євшан доводив, що Стефаник не був схожим на народницьких письменників, "які писали про мужика", не давав етнографічних описів села й сільського побуту, "не підслухував і не фотографував".<sup>2</sup> З витонченою чутливістю, нейромантика, він "завважував Стефаникове акцентоване слово, що своєю силою "било неначе молотом", авторові зусилля "заховати себе, щоб дати слово мужикові", яке було скрите "десь на дні душі, що падало силою грому в якусь мертву тишину".<sup>3</sup> Євшан злагув також принцип експресіоністів брати у фокус окремі деталі, відділяти їх від сукупності інших явищ. Він писав:

Стефаникові оповідання - це тільки моменти, короткі хвилини... Лише поєт, щоб передати їх у первісній силі, відграничує ті моменти від цілоті драми життя; бере їх самі в собі. Це неначе ті безчисленні... короткі й рішаючі монологи душі людської, монологи без слів, в яких наступає тільки піднесення, дасьться відчувати в усій силі вага рішаючого моменту, це тільки коротка Німа боротьба - хвилина, яка не забувається ніколи.<sup>4</sup>

Як бачимо, Євшанові вдалося завважити багато ознак експресіонізму в оповіданнях Стефаника, хоч терміну, як такого, він ніколи не застосовував. Євшан розумів, що, ставлячи людину в центрі своїх зацікавлень, автор уявляє її як фрагмент великого організму. Сильний голос його монументального героя затрачався, "де більший натовп людей, де людина говорила серед гурту... бо [там] хотіли говорити всі",<sup>5</sup> а де герой був сам, "він стояв неначе перед Богом, і кожне його слово - сповідь".<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Там же, стор. 104.

<sup>2</sup> Там же, стор. 105.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 106.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же, стор. 107.

Зумів цей критик віднайти й хаос душі, відбитий у творах імпресіоністів, та реакцію на нього експресіоністів, які чинно прагнули наново інтегрувати розбитий світ людини. "Він бореться, — відзначав Євшан — напружує всі сили духа, щоб привести ту хаотичну масу до стану кріпкого, дати йому тіло." Відокремлюючи своїх героїв від усього іншого, — продовжував критик — автор хотів, "щоб вони зискали на силі й величині" та нагадували б скульптури, "в яких світиться ще первісна дикість і велична краса неотесаних зломів каміння".<sup>2</sup>

Тонкі, правильні, інтуїтивно схоплені Лесею Українкою, Ленким та Євшаном характеристики Стефаникового стилю, дають підстави зробити висновок, що слово автора оповідань Синя книжечка, Камінний хрест, Дорога, Мое слово дійсно крило в собі ту потенціальну енергію грому, якою відзначалися кращі твори європейського експресіонізму.

Досить багато уваги присвячували аналізам творчості Василя Степаніка літературні критики 1920-х років, намагаючися визначити його стиль і натрапляючи постійно на розбіжності в поглядах. Микола Зеров, наприклад, був переконаним, що письменник користувався "імпресіоністичними" прийомами, з словом поводився економно, умів добати про ритм і музичність форми".<sup>3</sup> Він категорично твердив: "психологізм і імпресіоністична техніка".

Але з Зеровим рішуче не погоджувався Андрій Музичка, і так само скілький був добачати в Степаніка елементи експресіонізму. Тільки, на жаль, добре розуміючи відмінності між пасивністю імпресіоністів та динамічністю й

<sup>1</sup> Там же, стор. 108.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Микола Зеров, Нове українське письменство, Випуск перший (Київ: "Слово", 1924), стор. 20.

"Микола Зеров, "Марко Черемшина," До джерел, (Стейт Коледж, Па: "Життя школа", 1967), стор. 202.

активним втручанням у різні явища життя експресіоністів, він робив суттєву помилку, коли казав, що Стефаник писав на підставі наукових досягнень, був даліком від "суб'єктивного філософування", малював "фотографії... фіксував і записував слова... та вчинки"!<sup>1</sup> У наслідок таких тлумачень, критик приходив до нелогічних висновків, мовляв, Стефаник "підшукривував чи навіть записував слова, щоб у коротких оловах якнайбільше змісту вложить", що в нього вибр слова "виражав зміст і тим його можна порівняти з експресіоністами".<sup>2</sup> Важко сказати, якими критеріями Музичка керувався, роблячи таке порівняння. Певним є лише те, що аналізуючу твори Стефаника, він надавав їм ознак чистого реалізму:

Цілі студії були йому потрібні, щоб вийшов маленький нарис... іде праця розумова, щоб орієнтуватися в явищах, щоб їх синтезувати, щоб їх привести до порядку, щоб їх прочути, щоб дати правдиву внутрішню симфонію, де всі мотиви між собою пов'язані, де бачимо причину й наслідок.<sup>3</sup>

Щождо "фотографії", яку нібито сам Стефаник казав, що хотів нам дати,<sup>4</sup> то цю історію Музичка просто вигадав, свідченням чого можуть послужити Стефаникові слова обурення їзди тих, хто так спрошено тлумачив його твори. "Не хочу заходити в спілку з тими - писав Стефаник, - що хотять у моїй душевій роботі все видіти новинку газетярську на дні."<sup>5</sup>

Микола Зеров, рецензуючи працю Музички, теж протестував проти представлення Стефаника як натуралист-протоколіста, обороняв його естетичні

<sup>1</sup>Андрій Музичка, Марко Черемшина (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 54.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 53.

<sup>4</sup>Там же, стор. 54.

<sup>5</sup>Василь Стефаник, 3 листа до В. І. Морачевського, Краків, квітень 1898, Повне зібрання творів, т. 3 (Київ: Видавництво Академії наук Української РСР, 1954), стор. 138.

позиції, але настоював на тому, що він таки імпресіоніст.<sup>1</sup>

Інший передовий критик 1920-х років, Олександр Дорошкевич, зараховуючи Стефаника до неореалістичного напряму, що своєю сюжетністю мав би пов'язувати його з побутовим реалізмом і тільки відрізнявся новими поетичними засобами, доводив, що цей автор виходив саме з такого ґрунту, але додавав "символістичний дух",<sup>2</sup> з домішкою "імпресіоністичної риси Мопассанового стилю".<sup>3</sup> Критик фантастично підsumовував: "Давши класичний імпресіоністичний стиль... Стефаник нарощі усталив ту школу в літературі, яку ми назвали неореалістичною." Дорошкевич полемізував з Музичкою ще й у зв'язку з тим, що він зробив з Стефаника "продовжника психологічного реалізму".<sup>4</sup>

Не менше авторитетний критик цього ж періоду Агапій Шамрай також розглядав Стефаника як імпресіоніста, добачаючи в його оповіданнях "влегійний сум", "спокійне ставлення автора та його персонажів до трагічних явищ життя", і підкреслював: "не треба забувати, що Стефаник – імпресіоніст; щоб викликати, насамперед, враження – 'імпресі' входило в першу чергу в його завдання".<sup>5</sup>

Виходячи з поглядів Івана Франка на Стефаникову творчість, що, на його думку, відзначалася схильністю до ритмічності і музичності як вияву елементарних зворушень душі, Фелікс Якубовський категорично запевняв, що,

<sup>1</sup> Микола Зеров, "А. Музичка, Марко Чоремшина," Життя и революция, 2 (1929), стор. 188–189.

<sup>2</sup> Олександр Дорошкевич, Підручник історії української літератури, Видання п'яте (Харків: Книгоспілка, 1930), стор. 195.

<sup>3</sup> Там же, стор. 196.

<sup>4</sup> Там же, стор. 197.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> А. Шамрай, Українська література (Харків: Кооперативне рух видавництво, 1928), стор. 128.

письменник твердо стояв на основах "цілої схеми найглибших, ґрунтовних підвалин імпресіонізму"<sup>1</sup>, що його безпосереднім спадкоємцем був Григорій Косинка, і в такому дусі писали Михайло Коцюбинський та... Ольга Кобилянська.<sup>2</sup>

Аналогічна плутанина зустрічається і в Дмитра Рудика: "Стеваник, - писав він, - як художник у виборі тем - реаліст, в опрацюванні - імпресіоніст з символістичними моментами."<sup>3</sup>

Критик-публіцист Володимир Коряк, класифікуючи Стеваніка як письменника народницького напряму "в кращому розумінні", що нібито мало суперечити поглядам на нього як на імпресіоніста, все ж таки погоджувався, що його "можна кваліфікувати як імпресіоніста".<sup>4</sup> Подібно до інших критиків цього часу, Коряк брав в основу свого визначення Стеванікового стилю висновки Івана Франка про те, що такі, як Стеваник і Коцюбинський, вносять в українську літературу нове трактування тем, нову літературну манеру. Він стверджував: "У цих словах Франка дано чудову характеристику імпресіонізму..."

Такожки почали писати Стеваник і Ольга Кобилянська.<sup>5</sup> Стеванікові уривчасті первові речення, на помилкову думку критика, були притаманними рисами імпресіонізму.<sup>6</sup> Виходячи з таких хибних поглядів, критик співставив творчість Василя Стеваніка з творчістю Ольги Кобилянської, і знаходив "повну співзвучність" їхнього "імпресіоністичного" стилю з єдиною різницею, що в

<sup>1</sup>Фелікс Якубовський, "На зломі українського імпресіонізму," Життя й революція, 3 (1927), стор. 315.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Дмитро Рудик, "Василь Стеваник," Життя й революція, 4 (1927), стор. 63.

<sup>4</sup>В. Коряк, Українська література: Конспект (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 122.

<sup>5</sup>В. Коряк, Вступна стаття, В. Стеваник, Твори (Харків: Державне видавництво України, 1929) стор. 10-11.

<sup>6</sup>Там же, стор. 14.

Стефаника "додається ще момент суспільний".

Коряк та інші критики, які намагалися звести до спільног<sup>о</sup> знаменника творчі прямування Стефаника та Кобилянської, наскрізь помиллялися. Тут цікаво буде дати слово самому Стефаникові, що засвідчить його чудове розуміння власного стилю та неоромантичні тенденції Кобилянської. Твори та листи цієї письменниці він називав ніжно-білими лілеями. Читаючи їх, він боявся, "аби не спеклися" в його руках. У відповідь на один з її листів, Стефаник писав:

Лілію Вашу я вбив. Я не люблю цього квіту - він такий біленський, що чоловік мусить їго сплямити. Най ангели тримаються єго, бо то їх чічка. Тому я поклав червоний і жовтий лист коло неї, аби вона вмерла. Я її файнно замордував. Тепер білість її від неї відстала, а за нею десь далеко видніється сива ткань. Так з білого мармуру виглядає сивий. Я люблю червону рожу. З неї, як зі скла спливає червоність і по світі розходиться - ріки грубі і масні. Як по дорозі стоїть лілея, то пропадає в зливі червоности. Кожда пропаде.

Ще люблю жовту рожу. Вона, як дідько сміється з червонотої, з губої і маснотої...

Я Вам дам жовту і червону рожу. Ви їх лілеями не замордуєте. Ваші лілеї умрутъ?

Розмріаний неоромантизм ніколи не був близьким духові Стефаника, а тим більше йому не подобався неоромантизм Кобилянської в її творах з селянською тематикою:

"Нарис" Кобилянської мені не сподобався, бо дуже помотаний. То все так буде, як поет у сильну мужицьку природу схоче вкладати безсильну нервовість і пікантність. Не перечу, що я міг дати єї охоту писати мужицькі "нариси". Тішив би-ть ся, якби Кобилянська чула, як рвеся мужицька душа, якби виділа їх рожі і їх царівні як царють. Може щодо артизму воно рівне пірваній струні у фортеп'яні, або рожі в склянці, або царівні в кабінеті, але щодо простору і сили - воно більше.<sup>3</sup>

Стефаник дуже виразно бачив істотні розбіжності між своєю динамічністю, перед якою мусив поступитися невиразний естетизм Кобилянської, і силі свого вислову надавав більшого значення.

<sup>1</sup> В. Коряк, Нарис історії української літератури (Харків: Державне видавництво України, 1929), стор. 534.

<sup>2</sup> Василь Стефаник, "Лист до О. Кобилянської," 1 жовтня 1898, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 3, стор. 149.

<sup>3</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1898, стор. 157.

В іншому листі до Кобилянської він знову, не без іронії, говорив про слабосильність, про відсутність мечів у її творі:

Читав Ваш нарис На полях. Гарний тому, що дійсно держаний є у тоні тої синявої мраки... Вже то Ви умієте писати так, що прочитавши Вашу робітку, у мене очі добріють, як у дитини, і гляжу наперед себе без крихітки злости на світ і людей. Всі вістря, що могли би ранити людей, Ви ховаєте у себе, всі прості лінії, що вибігали б поза гармонію, Ви нагинаєте своїми дөлікатними руками.. Як читаю Ваші твори, то Ви дивитеся на мене смутно і лагідно, як та матір божа, що має в серці мечі, а на лиці любов до всіх.<sup>1</sup>

Письменник надзвичайно тонко завважував усі оті характеристичні гармонійні лінії неоромантизму, що повинні були зливатися в ніжну симфонію з метою облагороджувати людські почування, і так же тонко характеризував лінії експресіонізму, що повинні були інтенсивно випинатися, жовтіти, червоніти, чорніти, ставати підкреслено кривими, ламаними, загнутими для того, щоб акцентувати окремі вражуючі деталі; крик розкиданих атомів, стогін людської душі. Назви ні для одного, ні для другого стилів автор, звичайно, не мав. Він тільки глибоко усвідомлював істотні відмінності між ними.

Стефаник був достату поінформованим про тодішні західноєвропейські літературні процеси, студіюючи в Кракові медицину, будучи в тісних зв'язках з польськими письменниками, маючи доступ до старих та нових видань світової літератури. Літературні зацікавлення автора відбиті, до деякої міри, в його епістолярній спадщині. У листі до свого приятеля він писав, що по сім годин на день сидів між "мерцями", маючи на увазі дизекцію трупів, потім "спасав мир політикою, етикою - Спенсера, Золя, Дюма - бігав по всяких Kołkach literackich",<sup>2</sup> вилозичав у бібліотеці книжки сучасних німецьких письменників, читав сам і надсилає тих друзям - у Галичину.<sup>3</sup> Письменник захоплювався Стріндбергом і обурювався, що "цього швецького найбільшого літерата" хотіли

<sup>1</sup> Там же, "Лист до О. Кобилянської," 16 грудня 1898, т. 3, стор. 160.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," 4 грудня 1893, т. 3, стор. 27.

<sup>3</sup> Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," квітень 1894, стор. 29.

"замкнути до варіятів".<sup>1</sup> Любив він швейцарського письменника Готфріда Келлера, називав його "гарним весняним поетом".<sup>2</sup> Втомлювали його одноманітні розмови про Золя та Верлена, бо все, мовляв, "має свою міру і нерви також мають свою".<sup>3</sup> На запрошення Пшибишивського, з яким був у дуже близьких відносинах, ходив до театру "на вольну сцену",<sup>4</sup> і досить пасивно реагував на п'єси Метерлінка, завважуючи лише "цікавий феномен техніки драматичної".<sup>5</sup> Драму Потоплений дзвін Гаултманауважав "правдивим доробком літератури теперішньої".<sup>6</sup> Цікавився творами французького письменника П'єра Люїса,<sup>7</sup> німецького автора монографій про мистців Германа Кнакфусса.<sup>8</sup> З польських письменників найбільше любив Яна Каспровича: "Один Каспрович подобався мені дуже."<sup>9</sup> З-поміж українських авторів, крім Кобилянської, з радістю читав ще Коцюбинського: "Ваші писання – відзначав він у листі до Коцюбинського читаю радо і вони мені найбільше подобаються зі всіх теперішніх наших"<sup>10</sup>. Творчість Франка, хоч і дуже цінував, проте вважав, що він надто пристрасно був захопленим ідеями народництва: "Він заблишився... фанатиком, щоправда, талановитішим... але все ж таки фанатиком."<sup>11</sup>

Там же.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 15 березня 1896, стор. 59.

<sup>3</sup> Там же, "Лист до Л. В. Бачинського," 26 червня 1896, стор. 75.

<sup>4</sup> Там же, "Лист до О. Кобилянської," 26 лютого 1899, стор. 172.

<sup>5</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," грудень 1896, стор. 83.

<sup>6</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," червень 1897, стор. 110.

<sup>7</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1897, стор. 126.

<sup>8</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," січень 1899, стор. 165.

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же, "Лист до М. Коцюбинського," 8 липня 1901, стор. 235.

<sup>11</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 30 жовтня 1895, стор. 46.

Перебуваючи закордоном у часи навальних суспільних перевін, бурхливих літературних процесів, Стефаник пильно стежив за всіми подіями, мав ясне уявлення про них і чітко їх з'ясовував:

Тоді стояла непохитно теорія раціоналізму, тоді стояв непохитно Спенсер зі своєю тезою, що суспільність людця є організм, тоді Маркс поставив Десять заповідів бідним – було в що вірити, було що писати. Тепер ці тези поволі уступають, а виходить Толстой, а виходить Верлен і багато, багато літературних романтиків; що чогось ждуть і чогось надіються, і не знають що. Се ж такий час, який був за Байрона, Лермонтова, – а не той сам, як вище... хотів-єм написати. Два рази ніколи нічо не буває. І чи Золя сам не читає Байрона? І чи думає, що як ми і після нас будуть читати Бодлера, то его "L'Argent" забудуть? Також ми нині читаємо Lenau'a, Musset'a – і Золя, і Гонкуров. Чи вернеться такий сам натурализм, як віщув Золя, тяжко осудити, хіба на даних можем рег analogiam сказати, що як романтизм Байрона є інший від романтизму Якобсена, так натурализм будучий буде інший від золівського. Я хотів Вам лише дати образ течій і борбів, які ведуться нині в Європі межи двома школами літературними. Ся борба є не лише в літературі, вона дійшла і до штук красних і витворює символістів, імпресіоністів і ніколи, як Золя, не можна говорити, що ся борба – є борбою в живніх хлопчиків. Навіть такий Ібсен в посліднім часі стався містиком. Се діло не маловажне, єго треба знати, як хочеся "мати віно до Європи"!

Епістолярна спадщина письменника ясно виказує, що його талант розвивався на ґрунті світової літератури, а його творчі прямування були співзвучними з експресіонізмом, який тільки-що починає накреслюватися на порозі 20-го століття. Сам автор не був свідомим цього, але він виразно непокоївся, не знаючи до якого стилю оприлюднити себе: "Я маю раз вийти з ліса, ріжних напрямів літературних, котрі тепер мене на роздоріжжю напали і кождий тягне в свій бік."<sup>2</sup>

Багато завдячував Стефаник своєму великому приятелеві Вацлавові Морачевському,<sup>3</sup> за його всіляку допомогу, а зокрема за те, що він вірив у його талант, заохочував працювати. "Через Вас – писав він іронічно – я стався

<sup>1</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 29 лютого 1896, стор. 56–57.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," 3 березня 1896, стор. 58.

<sup>3</sup> Морачевський – польський учений-природодослідник, професор Львівського ветеринарного інституту, захоплювався літературою, писав літературно-критичні статті, перекладав Стефаникові оповідання польською мовою, був великою духовною опорою автора.

славним і декадентом, через Вас на русинів незабавки найде новий напрям у літературі. Бояться, що Ви заведете молодих русинів з моєю помочею на манівці фраз і бездійності. Я слухаю і весело мені на душі, що Ви наважилися русинів кинути у пропасть бездійності.”<sup>1</sup>

Здавалося, Стефаник явно тріумфував, відчуваючи, що він прямує в бажане русло модерної літератури. Однак це торжествування вигливало, насправді, не так з його радості, як з надмірного болю, бо його творів не розуміли, не цінили й не хотіли друкувати ті, хто друкував, якою повинна бути українська література:

У послідних місяцях я пробував друкувати малу книжечку... але ті, що мали дати гроші, сказали: “Талант є та нема у сих творах служби громаді, нема науки для теперішнього покоління, таке можуть собі богаті німці друкувати”.

Я все боявся бути “початковичим літератором”. А тепер видно, що не дармо боявся. Леда дурень, то зараз має претензії батька, брата, меценаса з радами і порадами. Я й подер у їх очах мої папері і тепер лиш є ті нотатки, що я з них черпав до моїх праць, що нема в них служби громаді. Тепер я буду служити людям і собі, а не громаді.<sup>2</sup>

Справа стосувалася Літературно-наукового вістника, точніше одного з його редакторів, Осила Маковея, якому автор дав до друку три свої оповідання: Вечірня година, З міста йдучи, Засідання. Перші авторові твори – Виводили з села, Лист, Побожна, У корчмі, Стратився, Синя книжечка, Сама Самісінка – друкувалися в 1897 році в газеті Праця й своїм новаторством насторожили традиційну критику. Тому, коли письменник дав свої нові оповідання до соліднішого, на цей раз, літературного журналу, то отримав від Маковея дипломатичну відмову у формі різних порад. Між обома письменниками розгорілася листовна полеміка, що своїм духом нагадувала полеміку між Михайлом Коцюбинським та Панасом Мирним і вияснювала істотні розходження в їхніх поглядах на літературу та її призначення.

<sup>1</sup>Василь Стефаник, “Лист до В. І. Морачевського,” серпень 1899, т. 3, стор. 191.

<sup>2</sup>Там же, “Лист до В. І. Морачевського,” квітень 1899, стор. 138.

У своєму листі до Стєфаника Маковей признавав йому, "зnamениту обсервацію", але завважував: "Ви, мабуть, гадаєте, що мало що більше і потрібно, крім обсервації. Так гадати не можна."<sup>1</sup> Автор листа підкresлював, що з його поглядом погоджуються й інші члени редакції – Іван Франко та Михайло Грушевський. Він порівнював Стєфаникові оповідання з записами "стенографа або фонографа",<sup>2</sup> дораджуючи йому краще "обробляти, уgrpувати сцени моменти",<sup>3</sup> щоб оповідання виходили "правдивими і артистично заокругленими".<sup>4</sup> Маковей називав Стєфаникові новелі "скupими фотографіями", а його персонажів – "фонографами",<sup>5</sup> вимагаючи, щоб він докладніше описував їх: "варто би хоч кількома словами нарисувати тих розмовників."<sup>6</sup>

Маковей не розумів Стєфаникового естетичного принципу і з усією рішучістю засуджував найістотнішу рису його стилю – драматично зарисовувати контури одного моменту в космічних просторах часу. В уявленні Маковея такий драматичний момент відбивався лише незрозумілою білою плямою:

Се виходить не раз так, якби маляр лишив на образі місце на чоловіка, але не намалював його: лишив тим, що дивляться, аби догадалися, що тут має бути чоловік... Враження псується.

На мою думку, шкода би таку гарну обсервацію вбирати в такі убогі лахи. Як кажуть: мелодія є, але гармонізація кепська.<sup>7</sup>

Закінчуячи лист, Маковей ще раз завважував, що "шкіци занадто сирі", радив краще їх опрацьовувати, бо інакше, "вони підуть у рубрику яку-небудь".<sup>8</sup> Осип Маковей, "Лист до Василя Стєфаника," 9 березня 1898, архів, отокопія. Публікується вперше, Літературна Україна, 27 листопада (Київ, 1964).

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Там же.

зачисляють малярі свої 'сирі' шкіци: махнув рукою сюди-туди і сховав до тіки, як матеріял до чогось ліпшого. Схопив кілька черт вірно, а решту лишив".<sup>1</sup> І ще раз наголошував: "Без терпеливості і 'шліфування' тут не обійтесь", а спішити друкуватися немає, мовляв, потреби – важливо – відзначав він – "щоб річ була добра і варта хоч на кільканадцять літ."<sup>2</sup>

Вражений Стефаник обурювався та з гірким сарказмом писав редакторам Літературно-наукового вістника:

Я готовий пристати на то, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовані, загрубі, аби увійшли в літературний журнал. Може борще найшли би собі примісце у споді якої політичної часописі. Сирий матеріял – то хіба! Але більше Ваших закидів не приймаю. Будовою своєю вони, мої оповідання, не кривдять естетики і штуки.<sup>3</sup>

Молодий прозаїк з питомою йому стисливістю в кількох точках з'ясовував у цьому листі своє літературне кредо:

1. Максимальна напруга, що досягається шляхом концентрації на одному образі чи на одному спомині: "Спочатку вони мотаються, зникають, як та хмарка на небі, а потім запановує один спомин і він тримає душу в тузі через ту годину. Св образ без рамців – але образ."<sup>4</sup>

2. Мала епічна форма, що зображає не епопею, а вражаючі "окрайці" безлично голих образів з життя мужицького".<sup>5</sup>

3. Не описовість, не фотографія, а плетиво емоцій творчої фантазії, що в ній губиться сама присутність автора: "Чи може штуці не впасти до сподоби, що вона чує три голоси мужицькі, як полем розходяться і байку творять? Чи

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Василь Стефаник, "Лист до редакції Літературно-наукового вістника," 11 березня, 1898, Повне зібрання творів у трьох томах, т. 2, стор. 72.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же, стор. 73.

докончє тут голосу автора або опису тих ротів, що балакають?"<sup>1</sup>

4. Нехтування естетичними елементами на користь граничного контакту з читачем, уважаючи, "що ті естетичні заокруглення, то є на то, аби їх читач борзенько минав, або на то, аби запліснілому мозкови не дати ніякої роботи."<sup>2</sup> Тут він наголошував: "Я таких оповідань буду сотки писати, я буду і повісті писати, але ніколи не буду давати їх публіці заокруглених. Як ме їх пожирати, най чує, що дре або скобоче."<sup>3</sup>

До свого кредо, що могло б успішно лягти в основу українського експресіонізму, Стефаник додавав ще свій негативно настроєний опис народницької літератури:

Я що маю наших літератів за дуже нещасливих людей. Вони говорять до своєї публіки, а вона нічо, вони патосом намагаються, і вона знов нічо! Ви бачили може коли-небудь бесідника, що бесідує до збору, бесідує він, а збір не перевимається его словами ані за ніхоту! Попадає в фальшивий тон, бо его морозить публіка і бесіда зла, і враження нема; і збір з-під лоба глядить! А наші літерати мусять балакати до своєї публіки і стараються так балакати, аби робити вражене. і виходить таке... "О, нещасливий народе, яке страшне фатум висить над тобою!" Се те, що є в новинках Діла, се те, що посол Окунєвський рекламує, а за ним сотка попадянок. Як ми маємо стати на якусь оригінальну і сильну літературу, то треба писати безлично голі образи з життя мужицького. і хоть вони сирий матеріал, то все-таки не декламація.<sup>4</sup>

Такої думки був молодий прозаїк про "заокруглені" твори своїх старших сучасників, проголошуючи до того найстрашнішу "єресь", що письменник не є слугою народу, а "штука не є учитель гімназії".<sup>5</sup>

Однак лист Стефаника зробив своє. Літературно-науковий вістник прийняв таки до друку його оповідання, хоч і в деято змодифікованій формі.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 74.

<sup>4</sup>Там же, стор. 73.

<sup>5</sup>Там же, стор. 72.

Письменник радів, пишучи до Морачевського: "Тішуся, що маю накладцю. Ще більше тішив бітм ся, якби я міг книжку надрукувати після моєї волі, але так не можна. Але се пусте."<sup>1</sup>

Прихильно привітав появу нових оповідань молодого прозаїка художник і мистецький критик Іван Труш, поставивши його ім'я нарівні з Франковим. "Тут заговорив до нас Стефаник перший по Франкові, сильним артистичним голосом, - завважував критик - а представив мужика, або ліпше сказати його душу, так пластично і так знаменито, як ніхто перед ним."<sup>2</sup> Будучи мистецтвознавцем, Труш прекрасно розумів та міг позитивно оцінити Стефаникові "навигладжені рапаві" оповідання, як характеризував їх Маковей, знаючи, що в мистецтві "недогладжений шкіц може бути великим длом штуки супроти кількатомового роману, і то гарно обробленого".<sup>3</sup> Разом з тим він відзначав і те, чим сам Стефаник дуже турбувався, тобто: "фабули у творах Стефаника нема, для того не буде він тішитися популярністю у широких кругах читачів; зате для вище розвинених одиниць новелі Стефаника становитимуть джерело правдивої духової розкоші".<sup>4</sup>

Стефаникова проблема власне й була в тому, що крім вузького кола його приятелів, тих "розвинених" істот не було. Існувала скалічена інтелігенція, що вважала себе "сіллю землі", що диктувала літературні смаки, і яку письменник глибоко не поважав. Він розумів причини відсталості тієї інтелігенції, він робив навіть спроби виправдати її, але погодитися з крайнім примітивізмом він не міг. Не міг він погодитися і з фактом гвалтування молодих

<sup>1</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," грудень 1898, т. 3, стор. 159.

<sup>2</sup> Іван Труш, "Василь Стефаник," Матеріали до вивчення історії української літератури, т. 4 (Київ: "Радянська школа", 1959-1966), стор. 313. Вперше друковано: Будучність (Львів, 1899), стор. 6-7.

<sup>3</sup> Там же, стор. 314.

<sup>4</sup> Там же, стор. 315.

талантів в ім'я тих же "артистичних" смаків, що й призводило, на його слухний погляд, до "грубого нерозуміння поетів, браку тепла і заохоти до праці, а то і до явної ненависті до них".<sup>1</sup> Стефаник добре передбачав, що народження модерної літератури прийде на український ґрунт не скоро, що боротьба буде затяжною, однак вірив, що "наш люд має в собі багато сили" народжувати нескорені таланти, і народить він колись, писав він, свого поета, "але то відай буде Гоголь, а єго твір - будуть Мертві душі".<sup>2</sup>

У липні 1898 року Стефаник повернувся, на деякий час з Варшави у своє рідне суспільство, обмеженість якого, відзначав він у листі до Кобилянськот, ранила його душу: "Мають рацію, що кажуть за мене: коби хотів писати. Для неї, інтелігенції, я не маю серця. Писати для неї не буду. Не можна любити те, що вродилося тому п'ятдесяти років і є маленьке та до того, міршаве. Оправдати я годен, але любити не можу".<sup>3</sup>

Письменник відмовлявся творити для "батьків народу", зрікався мас, творив тільки для своїх приятелів. У тому ж листі він писав: "Хочу їм подобатися. Хочу їм заплатити за те, що вони приятелі. Кожна моя новелка - подяка для них".

Надмірну відданість справі збирання матеріалів до історії та етнографії, підпорядковування літератури етнографізмові Стефаник називав "спеціальністю до втівмасювання людей у болото".<sup>4</sup> Осіб, відповідальних за такий стан, він звинувачував, що вони пропагували "затрату особистості - соціальний будизм,

<sup>1</sup> Василь Стефаник, "Поети і інтелігенція," Літературно-науковий вістник, т. 5 (1899), стор. 185.

<sup>2</sup> Там же, стор. 186.

<sup>3</sup> Василь Стефаник, "Лист до О. Кобилянськот," листопад 1899, Повне зібрання творів..., т. 3, стор. 153.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, "Лист до О. Кобилянськот," січень 1899, стор. 166.

загибель чоловіка як такого"<sup>1</sup>. Літературне народництво, його декларативний патріотизм, Стефаник виразно не поважав:

... біда, що мужиків криєдять, але вже найбільша біда, що всі іх жалують... Часом і сон присниться патріотичний. Се така мода і такий фальш, а як не фальш, то така слямалярність, що вбиває кожде молоде серце. Нама одного русина "інтелігентного", аби не жалував "простолюдини"... сей головний том нашої інтелігенції глупо-жалісливий виїдає всяку силу в молодих душах і робить з них декламаторів і калік. Гляньте довкола себе, а побачите старих сантиментальніх акторів, що грають ролю "селянськів". Грати ролю - це патріотизм.<sup>2</sup>

Він рельєфно зображував старих дубів, у тінях яких несміливо пробивалися, заглушенні тінню паростки нової української літератури:

Бачу наших руских панів, що жалують "селянина"! Слизькі слози проливають, і жаден з них не має відваги або здерти з мужика мільйонів, або його безконечно любити. Бачу тих калік, що увихаються, як шевці, аби з них взяти голоси і стати рускими послами або підслухати співанку і видати етнографію... Хоче стати інтелігенцією і хоче, аби мала поетів ота погань, що закрила ціле наше житє хмарою сліз ошуканчих і потоками декламацій з Шевченка. І хотів би-м мститися на тих каліках, що зробили патріотичний шпиталь з нашої землі!<sup>3</sup>

У таких обставинах, скаржився він Морачевському, молодим письменникам були закриті всі дороги, і вони

Нарікали, кивали пальцем у чоботі на львівських редакторів, що не хотять містити іх праць. Казали, що аби який редактор помістив яку працю, чи наукову, чи літературну, то треба: або стояти в его таборі політичним, або просто перекупити редактора. Додавали ще, що найрадше беруть до друку такі твори, котрі в данім случаю мають тенденцію сего або того гурту політичного. Конець жалів такий: не маємо своєї газети, тож марнусося, а як котрий вийде наверх, то перефільтрований і скривлений. Я кажу рацио сим жалям, бо знаю, що редактори літературних наших часописів - се дурні, старі і шубраві панки. Дурні, бо нічого не знають і не хотія знати, старі, бо мають лише Шевченка в мозгу та й то Шевченка, перейшовшого через коректу святого Юра, а шубраві тому, що шубраві.<sup>4</sup>

Стефаник поробив заходи, видавати новий літературний журнал, довкола якого могли б гуртуватися "лише молоді літерати", друкувати в ньому світ

<sup>1</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," лютий 1899, стор. 173.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 29 березня 1899, стор. 177.

<sup>3</sup> Там же, "Лист до О. Кобилянськот," 23 квітня 1899, стор. 180.

<sup>4</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1896, стор. 79.

оригінальні твори, переклади з чужих літератур, літературно-критичні огляди, "політики і духом не мало пахнути в газеті".<sup>1</sup> На редактора він спочатку пропонував Василя Щурата: "Був-єм зі Щуратом; в справі нашого журналу літературного говорилисьмо довго, і стало на тім, що аби видавати."<sup>2</sup> Однак, не дивлячись на Стефаникові наполегливі старання, реалізація журналу залишилася не здійсненою, а він хотів небагато, "лише трохи сонця пустити межі людей... хотів ті зорі, що бlimають слабеньким світлом згуртувати зробити молочну дорогу, аби людям зробити дорогу зі звізд краси".<sup>3</sup>

Загальна важка атмосфера, тривала безпросвітність та безвиглядність травматично відбивалася на поглядах молодого прозаїка стосовно його дальшої творчості. Він продовжував писати тільки для себе і малого кола своїх приятелів. "Мені дуже жаль, — писав він Морачевському — що я не можу післати Вам на свята своєї книжечки. Ще не скінчений друк. А я лише для Вас є друкував і лиш на тò, аби єї Вам дати на святий вечір. Бо для публіки я нічого не друкую і не буду друкувати."<sup>4</sup> У листі до Кобилянської він знову підкреслював: "Я пишу для приятелів... А більше для нічого і нікого."<sup>5</sup> Знову, до своєї майбутньої дружини Ольги Гаморак: "Посилаю Confiteor... писане для сестри Калитовської, хотів би-м, аби крім Вас двох ніхто не читав. То є моя біографія, держана в тоні *"Warheit und Dichtung"*".<sup>6</sup>

Новелі Confiteor<sup>7</sup> та Суд, написані в 1899 році, коли Стефаникові було:

Там же.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," грудень 1896, стор. 83.

<sup>3</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," листопад 1896, стор. 80.

<sup>4</sup> Там же, "Лист до В. І. Морачевського," грудень 1897, стор. 131.

<sup>5</sup> Там же, "Лист до О. Кобилянської," лютий 1899, стор. 166.

<sup>6</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 25 лютого 1899, стор. 172.

<sup>7</sup> Вперше з'явилася друком на сторінках Літературно-наукового вістника, т. 13 (1901) під назвою Мое слово.

28 років, коли він був у зеніті своїх творчих сил, і коли він, незрозумілий і невизнаний, замовк до 1926 року, не написавши ні одного рядка. Письменник відчув остаточно свою глибоку самотність, причинену ще й особистими переживаннями, і попав у надмірне нервове потрясіння. "Я, дістав нервовий напад — повідомляв він Гаморак — по нападі прийшла сильна депресія"<sup>1</sup>, а серце, "коли зачує якусь неспокійну думку в голові, то зараз боїться, тріпочеться, як пташина і б'є в грудях, як вогнем"<sup>2</sup>, "здається мені, що діється щось, що мене має роздавити і знівечити, і під обухом світ маніт хожу"<sup>3</sup>. Коли стан покращувався на деякий час, письменник писав:

Моя нервовість ніби переходить. А як вона минає, а сили приходять, то я знов підоймаюся і знов лечу у висоти. I чую шум орлиних крил попри острі, піднебесні скали, і чую самоту орла і висоту його. А заразом чую кривду всю, що серце люцке в кусні крає і хотів би-м знайти таку тихеньку, мохом порослу церкву, десь на забутім приліску. Притулив би-м коліна до єї нервів пліт і губами своїми розлік би-м студений камінь на вогонь і так просів би-м пощади і помилування для серця, що в кусні розкравується! I чую в собі силу всіх спорохнявілих поколінь і всіх живучих, аби шукати щастє на землі. I чую, як по моїм лиці спливають всі слізозі діточі, що ними всі діти плачуть, як сонця дістати в малу долоню не годні. I пропаду я серед великих діточих бажань і не буду жити як Бог проказав — сумирно і спокійно. I нині вже маю упартість, аби не уступити перед своїм сконам, бо не боюся ніякого скону і жадного бога. А тепер дівлюся на чорвоне небо крізь сухе галузє дерев, а вони як коли чорними нумерами пишуть на небі мій конець. I не боюся.

I останній акорд розплачу:

Я не можу ніколи бути здоровий, я можу лише більше або менше терпіти, — коби менше. Ви знаєте пізні осінні дні. Студено, чужо, смутно. А низьке слабе сонце вихилиться з полудня; з того полудня маленького, низенького, безсильного — і ще стає сумнійше. Бо воно освітить, на очі виведе той сум, меланхолію змученої землі, траву ізохлу, притоптане, чорне листе. I від такої веселості стає тяжко, ще тяжче.

Моя веселість йде до моого серця як жебрак. Стас перед чорними думами, що там здавна засіли, і жебрас маленькі монети. I вона стойти, стойти і тихенько виходить, аби дверима не рипнути, аби газди не

<sup>1</sup> Василь Стефаник, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1900, Повне зібрання творів, т. 3, стор. 225.

<sup>2</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," листопад 1900, стор. 226.

<sup>3</sup> Там же, стор. 227.

<sup>4</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак" грудень 1900, стор. 228.

тнівалися – і виходить без нічого. І стоїть за дверима, і вмирає поволі.<sup>1</sup>

Як цинично й недоречно на тлі Стефаникових літературних аспірацій та його важкої душевної травми, заподіяної ідеологами народництва, звучать штампи сучасних українських радянських стефаникознавців про те, що він, мовляв, "сам того не знаючи, перебував під впливом великої пролетарської ідеології",<sup>2</sup> що він служив своїм словом "мільйонам... звертався до кращих традицій української реалістичної прози"<sup>3</sup> схоплював дійсність "об'єктивом фотоапарата". Вони безпardonно заявляють, що Стефаник "спирається на великі досягнення попередньої й сучасної йому української та російської реалістичної літератури",<sup>4</sup> і, разом з Коцюбинським, був "зачинателем соціалістичного реалізму",<sup>5</sup> що він "лоборював впливи модернізму",<sup>6</sup> і будучи "захопленим ідеєю служіння народним масам, він цілком віддався літературній роботі".<sup>7</sup>

Щождо порад Маковея, щоб Стефаник настроював свою музи на громадський лад, то ці стефаникознавці кажуть нам: "радили молодому авторові добре, бажали, щоб він пішов наперекір модному тоді модернізмові, по шляху реалізму", і автор скоро, мовляв, "вірними порадами скористався". Вони в один голос заявляють: "Відповідь Маковея була слушною", а Стефанікову,

<sup>1</sup> Там же, "Лист до О. К. Гаморак," 11 березня 1902, стор. 241.

<sup>2</sup> М. С. Грицюта, "Василь Стефаник," Історія української літератури у восьми томах, т. 5 (Київ: "Наукова думка", 1968), стор. 224.

<sup>3</sup> Там же, стор. 228.

<sup>4</sup> Там же, стор. 230.

<sup>5</sup> В. М. Лесин, Творчість Василя Стефаника (Львів: Вид-во Львівського університету, 1965), стор. 3.

<sup>6</sup> Там же, стор. 5.

<sup>7</sup> Там же, стор. 8.

<sup>8</sup> Федір Погребенник, "Дебют Василя Стефаника," Радянське літературознавство, 1 (1967), стор. 60.

<sup>9</sup> В. М. Лесин, Творчість Василя Стефаника, стор. 33.

сповнену сарказму відповідь - "Я готовий пристати на то, що мої оповідання закороткі, заборзо шкіцовани" - трактують, як визнання автором його помилок, бо оповідання переходили, мовляв, "у натуралістичні", і "застереження проти подібного підходу до зображення явищ життя мало цілком реальні підстави".<sup>1</sup>

Спрощене тлумачення Стефаникової творчості, намагання віднходити в ній лише фотографічне зображення дійсності, представити його тільки співцем бідного галицького селянства, тягнеться чорною ниткою від народницької до сучасної української радянської літературної критики - від О. Маковея, який бачив у Стефаникових творах лише те, "як наш мужик живе дома і поза домом, як він думає про працю і про землю... які в нього навики і звичаї, який він у щасті і нещасті";<sup>2</sup> до сучасного найавторитетнішого стефаникоznавця М. Грицюти, який, подібно до Маковея, ключ до розуміння Стефаника знаходить у безпосередньому економічному становищі селянства, висуває на перший план авторову "тонку спостережливість, прекрасне знання життя села", його "болі й муки, що струмками течуть в широку ріку пролетарського розуміння кризи".<sup>3</sup>

Колись Володимир Дорошенко також сказав був у своїй праці про Стефаника, що він співець села. Знаменним з цього приводу було велике Стефаникове обурення:

В. Дорошенкові раз вихопилося, що я поет загибаючого села, що я сирота стою між двома клясами. Чи село загине і чи я є лиш поетом якогось суспільного кадавера, це треба б доказати. Я писав тому, щоби струни душі нашого селянина так кріпко настроїти і натягнути, щоби з того вийшла велика музика Бетховена. Це мені вдалося, а решта - це література.<sup>4</sup>

Цю кардинальну Стефаникову заяву критики вигідно промовчують, залишаючи

<sup>1</sup>Ф. Погребеник, "Дебют Василя Стефаника," стор. 60.

<sup>2</sup>О. Маковей, "Дрімаючі душі," Буковина, 3 листопада 1901.

<sup>3</sup>М. С. Грицюта, "Василь Стефаник," Історія української літератури в восьми томах, т. 5, стор. 223-224.

<sup>4</sup>"Василь Стефаник," "Лист до редакції журналу Плужанин," 1 серпня 1927, Повне зібрання творів, т. 3, стор. 249.

Його далі на списку "опівців села". Це саме стосується й Стефаникового листа до Маковея, в якому він дуже ясно виклав своє літературне вірую, що дає досить матеріалу для розкриття його стилю, його літературного світогляду.

Однак, як признається Грицюта, цей лист "у цьому плані ще не знайшов належного осмислення в нашому літературознавстві"<sup>1</sup> і дуже ймовірно, що, з позицій своєї ідеології ті літературознавці не зможуть навіть наблизитися до вірного тлумачення Стефаникових літературних позицій, сформульованих у листі до Маковея. Тут-то є причина, що протягом повного півстоліття ніхто не наважився "належно осмислити" їх.

Цікавим залишається ще питання Стефаникового діялекту. Сам він часто жалів, що не писав літературною мовою, однак, як заявляв Богдан Лепкий, нічого в цьому напрямку не робив: "Говорив так само, як і писав... Літературна мова спливала по ньому, як дощ по парасолі."<sup>2</sup>

Чи був Стефаник суцільно пройнятий духом експресіонізму? Все його наставлення до літератури, як доводять критичні аналізи його творчості, його епістолярна спадщина та його літературне кредо, такий факт явно маніфестують. Коли ж додати до цього ще й діялект, який свідомо мучив автора, але домінував у підсвідомому творчому акті, то можна зробити висновок, що навіть ця ознака письменників експресіоністів, які відкидали божків науки, кидали гасла - геть з логікою в мові, стихійно панувала над ним.

У розмові з своїм приятелем Богданом Лепким, який перебував разом з ним на студіях у Кракові, Стефаник висловив був сумнів щодо вартости своїх творів через те, що вони писані жаргоном. Лепкий дуже слушно відповів: "Якраз у тім жаргоні один із секретів твоєї великої сили. Літературною мовою не

<sup>1</sup>Микола Грицюта, "Сторінка творчоти дружби," Літературна Україна, 27 листопада 1964.

<sup>2</sup>Богдан Лепкий, Три портрети (Львів: Видавнича спілка "Діло", 1937), стор. 89.

можна би з такою експресією сказати того, що ти покутською говіркою сказав.”<sup>1</sup>

Якщо для реалістів та імпресіоністів мова була найважливішим засобом художніх характеристик і в основу свого образу вони закладали метафору, то експресіоністи рішуче заперечували таку домінантну ролью мови. Для них мова виконувала лише виражальну функцію й тому, замість метафори, вони будували свої образи на катахрезах – на дисонансах та внутрішніх контрастах. Для реалістів, імпресіоністів, а також експресіоністів важливим було зображення емоційного стану їхніх героїв, однак експресіоністи, в тому числі й Стефаник, значно гіперболізували емоційні нюанси того стану, і в ім'я якнайсильнішого вираження їх нехтували літературною мовою та дозволяли собі користуватися діялектами.

Експресіонізм у загальному поділяють на три фази: рання, до першої світової війни, позначена метафізично-моральними тенденціями; друга, в час війни, відзначалася пацифістичною політично-громадською заангажованістю; третя, після війни, наближалася до сюрреалізму.<sup>2</sup>

В українській літературній критиці, як згадувалося на вступі до цього розділу, початки українського експресіонізму, обмінаючи Стефаника, датуються 1920-ми роками, отже тоді, коли в Європі експресіонізм був у третьій стадії свого розвитку. Питання, в якій формі український експресіонізм пов'язувався з експресіонізмом європейським та з якою фазою його розвитку, не висвітлюється. Критики, однак, досягнули деякої однозгідності, що він відбився в українській поезії, прозі й драмі. Іван Кошечівець, наприклад, встановлюючи дату народження українського експресіонізму 1920-ми роками, відзначав, що під впливом німецьких експресіоністів Газенклевера та Бехера “писав Валерій

<sup>1</sup> Там же, стор. 128.

<sup>2</sup> Walter H. Sokel, The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature (Stanford, California: Stanford University Press, 1959).

Поліщук; оригінальним і свіжим був експресіонізм Тодося Осьмачки... Миколи Бажана. У драмі наближалися до експресіонізму Микола Куліш... та Іван Дніпровський". До цієї групи експресіоністів критики також залічували Євгена Маланюка.

На цьому можна було б поставити крапку, оскільки окремих критичних трактатів чи аналізів творчості цих письменників під кутом експресіонізму майже немає та оскільки теоретично ця група письменників з позицій експресіонізму ніколи не виступала і узагалі питання українського експресіонізму в літературній критиці 1920-х та пізніших років не було в центрі уваги критичних досліджень. Однак цікаво, що такі авторитетні критики, як Святослав Гординський,<sup>2</sup> Іван Кошельовець,<sup>3</sup> Юрій Лавріченко,<sup>4</sup> паралельно до експресіонізму, знаходили в цих письменників виразні ознаки конструктивізму. Такі висновки, напевне, мали добре підстави й вказують на потребу взглянути в теоретичний аспект цього питання, тим більше, що Валеріян Поліщук, визнаний критикою як експресіоніст, також визнається головним теоретиком українського "конструктивізму". Тому тут видається на місці розглянути концепційну базу цього літературного напряму й попробувати встановити критерій, що дозволяє критикам класифікувати тільки частину цієї групи письменників одночасно і експресіоністами, і конструктивістами.

<sup>1</sup> К. [Іван Кошельовець], "Експресіонізм," Енциклопедія українознавства, словникачастина, т. 2 (Париж - Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1955-1957), стор. 624.

<sup>2</sup> С. Г. [Святослав Гординський], "Конструктивізм," Енциклопедія українознавства, словникачастина, т. 3 (Париж - Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1959), стор. 1115.

<sup>3</sup> Іван Кошельовець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 118.

<sup>4</sup> Юрій Лавріченко, "Микола Бажан," Розстріляне відродження (Paris: "Kultura", 1959), стор. 957.

## Б. КОНСТРУКТИВІЗМ ЧИ ЕКСПРЕСІОНІЗМ У ТЕОРІЯХ "АВАНГАРДУ"?

Зародження теорій конструктивізму виводять з європейського ґрунту кінця 19-го й початку 20-го століття, однак уважають, що в конкретний мистецький рух він оформився в Росії в 1920-х роках. Сучасний англійський дослідник Стефан Банн, констатуючи нводностайність поглядів західноєвропейських критиків щодо часу й місця виникнення конструктивізму, рішуче твердить, що тільки Росія була його виразним та остаточним каталізатором.<sup>1</sup>

Конструктивізм був одним з відгалужень модернізму й виявляв себе в архітектурі, пластичному мистецтві, літературі, театрі, кінематографії. Найвидатнішими представниками російського конструктивізму були мистці Наум Габо, його два брати Антон і Олексій Певснери, В. Татлін, Т. Шапіро, І. Мієрзон, П. Вінogradov, Л. Ліссіцький. У цей же час в Європі конструктивізм у мистецтві репрезентували Р. Гавсманн, Г. Арп, І. Пуні та Л. Могой-Надь, який після першої світової війни залишив свою рідну Мадярщину, студіював у Берліні, викладав мистецтво у Ваймарі, а від 1937 року до кінця життя керував школою мистецтва в Чікаро, базуючи свої виклади на концепції архітектоничної композиції та застосуванні нових матеріалів у пластичному мистецтві.

У російській літературі конструктивізм був зарепрезентований групою письменників у Москві, в яку входили І. Сельвінський, найвидатніший представник цієї групи, А. Чічерін, К. Зелінський, Б. Агапов, Н. Панов, Е. Багрицький, В. Ібнер та Ілля Еренбург. У 1924 році ці письменники створили літературну організацію ЛЦК (Літературний центр конструктивістів), а в 1929 році видали свій програмовий збірник Бізнес. У 1930 році ЛЦК був ліквідований радянським урядом.

<sup>1</sup> Stephen Bann, The Tradition of Constructivism (London: Thames and Hudson Ltd., 1974), стор. xxix.

Формулюючи концепційні основи європейських конструктивістів, Стефан Банн відзначив, що вони рішуче заперечували припущення про нібито вічно існуючу гармонію людини й природи, а натомість проклямували, що сама людина є творцем співзвучності своїх внутрішніх почуттів зі зовнішнім світом; ставлення якого не є ані симпатичним, ані ворожим до людини, та що митець зобов'язаний відігравати керівну роль "in determining the type of order that is imposed".<sup>1</sup> Таким чином, Банн завважував, що конструктивізм "takes its stand... upon the obligations and the aspirations of the New Man".<sup>2</sup>

Подібно до кубістів, конструктивісти закладали в основи свого образу досконалу технічну конструкцію й подібно до експресіоністів, на думку того ж Банна, прагнули зобразити "inner mystical construction to set the world to rights".<sup>3</sup> Таким чином вони деякими своїми засобами наблизилися до дадаїстів, які вважали себе "Інженерами", а свої твори називали "конструкціями" та адоптували формулі футурістів для реконструкції світу та "реінтеграції суспільства". Заклавши в свої основи елементи конструкцій попередніх модерніх напрямів, конструктивісти тісно пов'язували свої програми з добою індустріалізації, що вимагала конструктивно-індустріального образу - максимального заглиблення в конструктивно-динамічні процеси життя.

Російські конструктивісти, за характеристикою Н. А. Сверчкова, у своїх програмах висували ідею раціональної доцільності, проголошували утилітаризм, нехтували естетикою, з одного боку, а з другого - фетишизували естетику технологічного характеру, виступали за европеїзацію мистецтва в розумінні засвоєння технологічних досягнень європейської культури, відштовхувалися від

<sup>1</sup>Там же, стор. xix.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. xxix.

<sup>4</sup>Там же.

селянської стихії, орієнтуючися на кваліфіковану технічну інтелігенцію.<sup>1</sup>

У галузі поетики, відзначав Сверчков, російські конструктивісти проголошували принцип "навантаження слова", важливим логічним гаслом було: "коротко, сконденсовано, в малому - багато". Наслідком цього деякі поети "геометризували" звук, "дематеріялізували" вірш, що перетворювався в систему графічних знаків. Однак головною рисою конструктивістичної поетики вважався згущений "льокальний засіб", тобто система максимальної експлуатації матеріялу - підбір найближчої даному сюжетові лексики, ритмічного рисунку тощо, з тією ж метою конструктивісти вводили в поезію елементи прози, технічну термінологію та діяlectи.<sup>2</sup>

Прийнято вважати, що український конструктивізм формувався під впливом конструктивізму російського, але розвивав саме ті елементи його програм, що найбільше пов'язувалися з західними модерніми течіями. В. Лесин та О. Пулинець не випадково підкреслювали, що українська група письменників на чолі з Валеріяном Поліщуком, декларуючи конструктивізм, динамізм, машинізм, спіралізм, "прагнули некритично пересадити буржуазну культуру Заходу в радянські умови".<sup>3</sup>

Валеріян Поліщук проголошував свої власні погляди на мистецтво. В 1920-му році його заходами вийшов літературно-мистецький збірник Гроно. У своєму "Credo", яким відкривався збірник, гроністи проголошували наступні тези:

1. Знайти істинний шлях у мистецтві, що відповідав би духовій структурі великих соціальних зрушень.
2. Гармонійно синтезувати минулі досягнення в сфері мистецтва.

<sup>1</sup> Н. А. Сверчков, "Конструктивизм," Краткая литературная энциклопедия, т. 3 (Москва: Издательство "Советская энциклопедия", 1966), стор. 713-714.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> В. М. Лесин, О. С. Пулинець, Словник літературознавчих термінів, видання друге (Київ: Видавництво "Радянська школа", 1965), стор. 180.

3. Завдання мистецтва – передавати почування від людини до людини, бути мостом між людськими душами.
4. Щоб виконати функцію цементування суспільства та відбивати його аспірації, мистецтво мусить бути зрозумілим і доступним широким масам читачів.
5. У контексті такого принципу "зрозуміlosti" трактувати постуляти існуючих літературних течій, шукати з ними або синтези, або їх "обрізувати".

Гроністи не з'ясовували в даному випадку свого ставлення до всіх інших тогочасних літературних течій, а застосували свій критерій лише до футурістів, маючи, очевидно, на меті заманіфестувати свої полярно протилежні позиції передусім супроти них. У їхньому "Credo" відзначалося:

Футурісти відкидають психологізм – значить, цей принцип до синтетиків-гроністів, не може підійти. Коли, наприклад, сучасному революційному ментові відновідають положення футурістів, що елементами поезії повинні бути мужність, відвага, любов до загроз, енергія, то прославлення війни, мілітаризму, які не відповідають будівничо-творчим змаганням людства, не можуть бути прийняті і літературно-мистецькою групою "Гроно".<sup>2</sup>

І далі: "Не можна прийняти так самі всіх технічних засобів футурізму, бо вони вадять зрозуміlosti. А такі положення, як зневага до жінки, яку пропонує школа Марінетті, для нас огидливі, бо серед рівних не може бути зневаги."<sup>3</sup>

Кінцева теза гроністів досить ясно підсумовувала їхні літературні позиції: "Творчість повинна бути такою, де б колектив знаходився у гармонійному сполученні з індивідуумом, як рівноварті, бо для людини природним є бути в колективі, живучи разом з тим і високорозвинутим індивідуальним життям, жити так, щоб одно другого не нищило."<sup>4</sup>

<sup>1</sup>"Credo." Гроно: літературно-мистецький збірник (Київ: 1920), стор. 3-4.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 4.

<sup>4</sup>Там же.

Український радянський дослідник Микола Родько, аналізуючи думки, висловлені в цьому "Credo", рішуче доводив, що гроністи "відстоювали футуризм у новій його модифікації", бо вони, мовляв, проголошували "мужність, відвагу, любов до загроз, енергію".<sup>1</sup> Попробуємо розглянути його твердження.

Поперше, Родько, вирвавши з контексту слова, надто підкреслено, приписав гроністам ті принципи, яких вони спеціально не захищали з метою ніби відстоювання футуризму, бо, наприклад, "мужність, відвагу, любов до загроз" гроністи схвалювали тільки через те, що ці якості характеру відповідали "сучасному революційному ментові", а не через їхнє проголошення футуристами. Цитата з "Credo", яку я дослівно навела вище, ясно засвідчує Родькове нesерйозне, а то й тенденційне трактування джерельного матеріялу.

Подруге, у своєму "Credo", проклямуючи синтезу різних літературних течій, гроністи наголошували свої найсуттєвіші світоглядні розходження з ними: футуристи принципово відкидали людину й психологізм; а гроністам – такий принцип "не підходив".

Потретє, гроністи й футуристи, як свідчить "Credo", стояді на протилежних полюсах саме через оту людину та отої психологізм. Відомо, що такі поняття, як душа, відчуття, дух були чужими для програм футуристів. Гроністи ж, навпаки, ставили в центрі своєї уваги гармонійне сполучення людини з суспільством; вимагали від літератури, щоб вона передавала "почуття від людини до людини", була ланкою між тінimi "душами", засобом "для зносин людських душ" і в цій гармонії бачили "найвище щастя для людини".<sup>2</sup>

Ідеї літературного конструктивізму, які може, й нуртували вже в Москві, але не були ще в той час висловлювані в друку, неможливо також

<sup>1</sup>М. Д. Родько, Українська поезія перших пожовтневих років (Київ: "Наукова думка", 1971), стор. 295-296.

<sup>2</sup>Там же.

дошукуватися в громістів. Зате в Іхніх постулятах, здається, досить виразно бриміли деякі гасла європейського експресіонізму часів Першої світової війни, а саме: надрядна інспіруюча роль літератури в творенні нового суспільства, що узгіднювало б його з новою повоєнною духововою стихією, принцип зрозуміlosti, що в результаті призводив до надіндивідуального характеру літератури, коли письменник і колектив зливалися в одно, трактування людини як усеноародного духу, відсутність наголошування модерністичної естетики та, в основному, пацифістичні тенденції.

У Гроно, крім Поліщука, були зарепрезентовані своїми творами такі визначні вже тоді письменники, як Павло Филипович, Дмитро Загул, Микола Любченко, Георгій Шкурупій, Олександер Слісаренко, Григорій Косинка. Й літературний критик Юрій Іванов-Меженко. Більшість з них друкувалися в місячникові літератури та мистецтва Музагет. У склад групи "Гроно" також входили Михайло Стасенка, Вероніка Черняхівська, Микола Терещенко й Кость Котко. Група "Гроно" проіснувала недовго. Скорі після появи збірника Шкурупій та Слісаренко приєдналися до панфутуристів, інші деякий час залишалися поза організованим літературним життям.

У 1921 році Поліщук видав Черговий літературно-мистецький збірник під назвою Вир революції<sup>1</sup>, приєднавши до нього декого з громістів – Терещенка, Черняхівську, Стасенка, а також В. Чумака та В. Атаманюка. В кінці 1925 року, після розпаду літературного об'єднання "Гарт", Поліщук утворив групу "Авангард", а в 1928 році почав видавати журнал під назвою Бюлетень Авангарду. Вихід журналу закінчився на третьому номері в 1929-му році. Українська група "Авангард" постала на рік пізніше після виникнення російського Літературного центру конструктивістів і, можливо, була якоюсь мірою стимульована його літературними теоріями, однак його назви на Вир революції, літературно-мистецький збірник (Катеринослав: 1921). Джерело недоступне.

означення свого літературного руху не прийняла, адоптувавши від західнього модернізму термін авантгард, що, за визначенням Ренато Поджолі, маніфестував у психологічному й соціальному підtekсті найтиповіші й найдинамічніші характеристики різних модерністичних течій.<sup>1</sup>

Програму українського "Авангарду" Поліщук широко формулював уже в 1927 році, відводячи особливе місце українській літературі в утворенні світової пролетарської культури, мотивуючи, що тільки за таких обставин вона зможе забезпечити собі керівне місце в світовій літературі. Обґрунтовуючи свої погляди тим, що українські національні тембри будуть, мовляв, даліко співзвучнішими пригнобленим культурам, наприклад Індії чи Китаю, бо тон національного відродження ще так недавно поневоленої України звучатиме безперечно дужче й переконливіше, ніж тон російської пролетарської культури, де національний момент атрофованій, а то й має такі шовіністичні тенденції, які звучатимуть неприємним дисонансом для колишніх пригноблених народів.<sup>2</sup>

Поліщук ставив у приклад творчість Василя Стефаника, наснажену, на його думку, національно-визвольними елементами, з яскравим соціальним забарвленням.<sup>3</sup> Факт, що Поліщук вирізняв з-поміж усіх старших українських письменників саме Стефаникову творчість як гідну наслідування, може також давати ґрунт для припущення, що дух українського "Авангарду" тяжів до експресіоністичних тенденцій, відбитих саме в Стефаникових творах.

Заснувавши в 1928 році свій офіційний орган, Поліщук докладно формулював свою програму, що в дійсності була поширеюю версією концепційної бази гроністів і лише доповнялася деякими тезами російських

<sup>1</sup> Renato Poggiali, The Theory of the Avant-Garde (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1968), стор. 1-5.

<sup>2</sup> Валеріян Поліщук, "Із 'Пульса епохи,'" У кн.: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури: 1917-1927, т. 2 (Харків: Державне видавництво України, 1930), стор. 394.

<sup>3</sup> Там же, стор. 396.

конструктивістів. Різниця між українським авангардом та російським конструктивізмом полягала найбільше в тому, що авангардці, як згадувалося раніше, наголошували саме ті елементи, які їх взагалі наближали до європейського модернізму, а направленим більше – до німецького экспресіонізму. Коли теоретики російського конструктивізму фетишизували мистецтво в поняттях лише технологічних досягнень європейської культури й тим наближалися до футурістів, то експоненти українського авангарду ріднилися більше з экспресіоністами, ставлячи в центрі своєї уваги нову людину індустріальної доби, що для футурістів та конструктивістів губилася в масі.

У групу "Авангард", крім Поліщука, входили Раїса Троянкер, Віктор Ярина, Сергій Тасін, Леонід Чернов, Василь Єрмілов, Григорій Коляда, Петро Голота, Валентин Борисов та Олександер Левада.

У проклямації на сторінках першого номера Бюлетеня Авангарду Поліщук формулював тези, сповнені патосом: "перебудувати злиденне й розтерзане життя нашої планети", шляхом синтези динамічних процесів нової культури.<sup>1</sup> Він закликав відштовхуватися від "психологічного консерватизму", якого, мовляв, "у хохлів більше, ніж де інде", вимагав прочистити атмосферу "паразитизму й ницького політикантства" в літературі.

В цій атмосфері, – відзначав він, – ми покликані зробити вітер творчого польоту, почати вентиляцію пропелерами мистецької суспільної активності, оздоровити й волінням творчих шукань. Ми мусимо штовхнути чиновників мистецтва, які бажають тільки мертвого спокою... бо тоді, паразитуючи на розкладі, вони покажуть вищий тип паразитів на паразитах.<sup>2</sup>

Далі в проклямації з'ясовувалися погляди "Авангарду" на питання літературної мови:

... поезія й проза нашого динамічного й здвигового часу, – писав Поліщук, – повинна пересунути центри ваги мовного матеріалу й скинути всі

<sup>1</sup>"Проклямація 'Авангарду', " Бюлетень Авангарду. (Харків: 1928), стор. 1-6. Цитовано за: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури..., т. 2, стор. 397.

<sup>2</sup>Там же.

обмеження традиційного поетичного словника та тематики. Всі слова прекрасні на своєму конструктивно-вправданому місці – од наукових термінів до низинної, ще не займаної простонародної говірки та її діялектів.<sup>1</sup>

Визначний американський літературознавець-компаративіст Ульріх Вайштайн, базуючися на тезах дослідників німецького експресіонізму, у відносно недавній своїй публікації завважує, що експресіоністи радикально трактували норми літературної мови та що іхня ритмічна конструкція речення мала відбивати передусім "[the] spiritual urge which rendered only the essential".<sup>2</sup> Щодо діялектів, згадуваних уже в аналізах критики Стефаникової творчості, які так голосно проklärював Поліщук, то можна було б сказати, що вони також були притаманними всім експресіоністам, оскільки ці останні взагалі схилялися "toward the neoprimitive".<sup>3</sup>

Наголошуючи на недекватність конвенційної лексики для динамічного образу, Поліщук закликав і водночас перестерігав:

Динамічність ритму, різноманітне та визвольне шукання складні... ми простягаємо руку тим творцям українського лексикону, що, не накладаючи штабелі слів, не роблять з них мумій.

Бійтесь академіків... вони засушать, змертвлять живе слово... Не слухайте їх і пишіть так, як вам підказує чуття й спогад матірної говірки.<sup>4</sup>

Річард Шеппарт, досліджуючи, як і У. Вайштайн, німецький експресіонізм, також стверджує, що "Expressionists sought to rid themselves of the notion that words were known quantities which intellect could synthesize into an elegant, mimetic surface, and to see them as charged reservoirs of energy awaiting release by the visionary writer."<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Там же, стор. 398.

<sup>2</sup> Ulrich Weisstein, "Expressionism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, т. 2 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973), стор. 208.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> "Прокламація 'Авангарду', " стор. 398.

<sup>5</sup> Richard Sheppard, "German Expressionism," Modernism: 1890-1930 New York:

Мовні гасла українського "Авангарду", за виразним свідченням його проклямації, були подібними до гасел німецького експресіонізму. Авангардцям, так само як і взагалі експресіоністам, йшлося передусім про внутрішній мовний потенціял, про силу не конвенційного метафоричного образу і образу поетової суб'єктивної візії, що вимагала максимально широких лексичних засобів.

Однак важливим було і те, що, в дусі кredo громістів Поліщук наголошував прагнення авангардців відобразити не гльорифіковану футурістами абстрактну масу, але "душу тієї маси".<sup>1</sup>

Рівночасно він робив спроби інкорпорувати в програму "Авангарду" ті постуляти російського конструктивізму, що стосувалися синтезу конструктивізмів елементів інших модерних стилів, але знову ж таки - "надиханих" експресіоністичним "ясним духом", який, згідно зі згаданим уже Вайсштайном, стояв у центрі уваги німецького експресіонізму.<sup>2</sup>

Поезія українського авангарду, відзначав Поліщук, "загатилася" на прозаїзми Уітмена, екстравагантність Рембо, науковість Рене Гіля, на складні ритми футуризму і абетств, темпи експресіонізму, логічність і навіть утилітарність конструктивізму... і, нарешті, всі ці досягнення прагне з'єднати вдихнувши свій ясний дух."<sup>3</sup>

Динамічний розвиток індустріалізму, твердив він, відбився також у психіці найчутливіших поетів і вони відкинули стари жупорушні канони рафінованого слова в переконанні, "що сьогодні добра телеграма дужче вражає сухістю і сконденсованістю, ніж ліричне скиглення"; а тим більше відмовилися вони від новонародництва, а в "Подіщуковому" визначенні, "насосюреного хуторянства",

<sup>1</sup>(продав.) Penguin Books, (1981), стор. 278.

<sup>2</sup>"Проклямація 'Авангарду', " стор. 398.

<sup>3</sup>Ulrich Weissstein, "Expressionism in Literature," стор. 208.

<sup>4</sup>"Проклямація 'Авангарду', " стор. 399.

якому, казав він, важко було "дати твердий кістяк поєднаної будови, і зовсім легко, відбігши в бік, хлипнути, ахнути, гейнути й припустити соків серця"<sup>1</sup>!

Конкретизуючи програму й завдання "Авангарду", Поліщук далі писав:

Як завдання доби індустріалізму, ставимо перед собою виявлення конструктивного й індустріального образу [...] Конструктивна синтеза всіх форм словесного й літературного вияву... Документ... поруч з вибухами фантазії в дзвінких образах, поруч мудрого та логічного плетива життєвих факторів у пригодницькі сюжети - ось два крила, якими летітиме вкупі з технологічним та соціальним поступом наша поезія й проза.<sup>2</sup>

На відміну від футурістів та російських конструктивістів, він, говорячи про конструктивне оформлення динамічного образу, наголошував важливість тих художніх засобів, які позитивно впливали б на "психіку людини",<sup>3</sup> і "хаотичний динаміці футурістів", як він її називав, протиставив "інженерсько-логічну динаміку" авангардців. "Конструктивний динамізм (спіралізм) - наголошував Поліщук - є само життя."<sup>4</sup> Знову можлива асоціація з експресіоністичним "духом", що прагне виловити вічно плинне життя в його динамічному русі.

У проклямації висловлювалися протести також проти "хаотичної каї" імпресіоністів, проти "розтріпаності [ї] відсутності логічного зв'язку між художніми формами й сучасною дорогою розвитку світу, яку несли з собою... наоклясики",<sup>5</sup> і, натомість, проклямувалася поезія, завданням якої було б "організувати психіку людства, щоб воно, володіючи машинами, почувало й дивилося на світ, як на покірну глину для ліпки чимраз досконаліших життєвих форм".<sup>6</sup>

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там ж.

<sup>3</sup>Там же, стор. 400.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же.

Тут і далі проклямація "Авангарду" була позначена тими 'постулатами' Ніцше, що також лежали в основі експресіонізму. Поліщук проголошував:

Ми натискаємо не тільки на потребу революційної форми, це бто до такот, як було вказано, що виховує психіку людини в бік того динамізму, що веде людство до вищих істот, а світ до перебудови його в основі цілевого начала, - ми натискаємо й на зміст революційний, який єдиний цілком укладається в такі форми і є з ним у найвищому гармонійному сполученні. [...] Бо життя і мистецькі форми суть процеси безперервні і неподільні.

Революційний зміст у його 'соціальному контексті, може, був також однією з яскравих ознак експресіонізму. У Шеппарда читаємо: "Art was thus to effect a psychic revolution in the individual, not to project ideal revolutionary possibilities into some future."<sup>2</sup> Іншими словами, революційні обертони в програмах експресіоністів, не виключаючи політичного змісту, фосувалися передусім організуючою сили життєвої динаміки; а не проголошування ідеї революції як такої.

На таких аналогіях з експресіонізмом Поліщук будував концепційну базу українського "Авангарду", називаючи її конструктивним динамізмом або спіралізмом,<sup>3</sup> що й дало критикам підстави називати українських авангардців конструктивістами, або спіралістами.

Термін спіралізм Поліщук визначав як рух у словесному мистецтві, відображеній певними образами, ритмами, звуками, сюжетами, а передусім ідеями, що мали надавати творові динаміки, тобто, уточнював він, "образ піднятого для пострілу й застиглого в напруженні курка", що, як він уявляв, "був не менш динамічним, ніж літ кулі звідти".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Richard Sheppard, "German Expressionism," стор. 280–281.

<sup>3</sup> "Проклямація 'Авангарду,'" стор. 401.

<sup>4</sup> Там же.

З таких позицій" Поліщук рішуче виступав проти, як він казав, "хвильовистого мотлоху наших неоромантиків", і продовжував лінію гроністів, заявляючи, що авангардці знаходяться "в діаметральному антагонізмі" з деструктивно-анархічними й застарілими в наш час витівками футурістів різних нових генерацій". Він протестував проти неокласичних "покірних" сонетів і гостро таврував "відсталоть хуторянсько-мужицької літератури".<sup>1</sup>

Для поезії "Авангарду" Поліщук пропагував європейський і, особливо, німецький "залізний" верлібр.

Які ж форми відповідають нашій конструктивній і динамічній епоці... що укладалися б у химерний ритм, а не в одноманітну стукалку хуторянського млинця? - запитував він і відповідав - Верлібр у найширших формах, що моністично все обхоплює в собі, від патетично-конструктивної відзови Комінтерну до сучасного "залізного сонету" (індустріальні сонети німців) або ліричного зітхання романсу.

Ця форма виключно європейської культури, що вже набрала інтернаціонального характеру... Не той верлібр, несвідоме коріння якого можна знайти за всіх часів у всіх народів, як кустарний виріб, а як свідома техніка поезії.<sup>2</sup>

Нарешті, проклямація "Авангарду" закликала нищити всі перепони на шляху до розвитку українського мистецтва - "хуторянську мжичку та анти машинові настрої", - черпати соки для нього з універсальних джерел, а не сліпо наслідувати лише Європу:

Охоплення й прагнення живиться досягненнями мистецтва всього світу - мудрого виткого Сходу з чітким раціоналістично-індустріальним Заходом. Плянтаристість, а не обмежена й рабська европеїзація. Розмах в історичному часі од культури кам'яних ножів, єгипетських конструкцій, ведійських поезій чи грецьких горщечків - до фантастичних видінь доби електро-атомного вогню.<sup>3</sup>

Проклямація "Авангарду", як свідчать її тези, маніфестувала своїми стрижневими позиціями модифіковані ідеї німецького експресіонізму й наглядно продовжувала лінію групи "Гроно".

<sup>1</sup> Там же, стор. 402-403.

<sup>2</sup> Там же, стор. 403.

<sup>3</sup> Там же, стор. 404.

Інкорпорувавши футуристичний культ машини й техніки, авангардці, однак, по-експресіоністичному одухотворювали цей культ шляхом наголошування еволюції духа, що мав би впорядкувати психіку людини й приводити до вищого порядку існуючий стан індустріалізованої реальності. Політично-революційні заангажованості футуристів вони протиставили революцію психіки людини й суспільства. Від футуристів вони запозичили динамізм, але знову ж таки з турботами про суспільство, щоб воно, володіючи машиною, було паном, а не рабом тієї машини. Футуристи, безумовно, прислужилися "Авангардові" тим, що звільнили речення з конвенційних рамок, насилили його міською лексикою й міським кліматом, зробили її рухливою та експресивною. Але, замість футуристичного семантичного "зауму" чи "очуднення", як визначав цей термін Володимир Державин, авангардці проклямували лексичну різноманітність, включно з діялктами та "матірною" говіркою.

Російські конструктивісти у своїх теоріях, цитованих Н. А. Сверчковим, проголошували передусім організаційно-раціоналістичні елементи в літературі. Полемізуючи з "Лефом",<sup>2</sup> ідеї якого частинно поділяли, вони протиставили мілітарному футуризму постуляти конструктивної ролі мистецтва, а в противагу футуристичним руйнівним тенденціям висували гасла "советского западничества" й відштовхувалися від селянської стихії, орієнтуючися на кваліфіковану технічну інтелігенцію.<sup>3</sup>

Ці основні тези російських конструктивістів "Авангард" також закладав у свою концепційну споруду, але, на відміну від них, як згадувалося вище, ставив

<sup>2</sup>"В. Державин, "Про літературні засоби взагалі та про так зване 'учуднення'", *Критика*, 8 (1928), стор. 106.

<sup>3</sup>"Левий фронт искусства" – літературна група, що існувала в Москві від 1923 до 1925 і з 1927–29 років. Видавала журнал *Леф*, а пізніше *Новый леф* за редакцією найбільшого російського футуриста Володимира Маяковського. В Україні тенденції групи "Леф" до деякої міри перекликалися з поглядами літературної групи "Аспланфт" та "Нової генерації".

<sup>4</sup>Н. А. Сверчков, "Конструктивізм," стор. 713.

виразний наголос на "дух", "душу", "психіку", "людиму". Крім того, "Авангард" адоптував термінологію російських конструктивістів, пристосувавши її для артикуляції ідей, притаманних німецькому експресіонізму, і, що важливо, - не прийняв терміну конструктивізм на визначення свого літературного напряму. Конструктивістами назвали цю літературну групу і критики.

Можна було б припустити, що український "Авангард" також перейняв від російських конструктивістів синтезу, як відзначав Банн, конструктивних елементів кубістів, експресіоністів, дадаїстів та реконструктивні формули футурістів, якби не факт, що зерна подібних гасел носило в собі кредо гроністів вже тоді, коли теорія російського конструктивізму ще не були формульовані.

Володимир Маяковський, полемізуючи з теоретиками російського конструктивізму у зв'язку з тим, що вони нібито претендували на складніші та рафінованіші в порівнянні до футурістів форми поезії, доводив, що ті ж конструктивісти "пользуються сферой уже использованных образов, они повторяют ошибку футурристов - голое преклонение перед техникой, они повторяют ее в области поэзии"!

Про те, що російський конструктивізм був дитиною футурізму, закарбовано було, як стверджував Банн, на конструктивістичних гаслах:

1. Down with art. Long live technic.
2. Religion is a lie. Art is a lie.
3. Kill human thinking's last remains tying it to art.
4. Down with guarding the tradition of art. Long live the Constructivist technician.
5. Down with art, which only camouflages humanity's impotence.

---

<sup>1</sup> Владимир Маяковский, "Выступление на конференции МАПП 8 февраля 1930 года." Полное собрание сочинений в тринадцати томах, т. 12 (Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959), стор. 409.

6. The collective art of the present is constructive life.<sup>1</sup>

У контексті такого підходу до мистецтва услід за футуристами російські конструктивісти наголошували: "we must learn to regard the machine not as something dead, something mechanical, but something animated, organic, alive... the machines of the present time are alive to a much greater extent than the people who build them."<sup>2</sup>

У світлі аналізованих тез проклямації "Авангарду", можна сказати, що й під цим оглядом український "Авангард" і російський конструктивізм отояли на протилежних позиціях.

Не випадково, отже, Микола Бажан завважував з ретроспективи майже шістдесят років, що Стєфаник безумовно попереджував український експресіонізм, який згодом розвинувся в творчості Миколи Куліша, особливо в сценічному мистецтві – в театрі Леся Курбаса, і що деякі аналогії до європейського експресіонізму можна шукати в програмах Валеріяна Поліщука.<sup>3</sup>

Зробивши висновок, що російський конструктивізм та український "Авангард" у своїх концепційних засадах були відмінними, варто завважити тут, що теорії цього ж російського конструктивізму лягли по суті в програму другої стадії українського футуризму, це бото панфутуризму. Цей факт добре засвідчений у тезах Михайля Семенка:

Проклямації Поліщука відразу викликали вогонь критики. Негайно після появи "Credo" гроністів, Володимир Коряк висміював уже Поліщука за те, що він додумався до фантастичних ілюзій "гармонійно сполучати в творчості

<sup>1</sup>Stephen Bann, The Tradition of Constructivism, стор. 20.

<sup>2</sup>A. Toporkov, "Technological and Artistic Form," у кн: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism, стор. 30.

<sup>3</sup>З мого неофіційного інтерв'ю з Миколою Бажаном у Києві 11 червня 1981 року.

Індивідуальне з колективним”,<sup>1</sup> пропагував для мистецтва тенденції “великого й величного”, мав відвагу претендувати з таким індивідуалізмом на голос пролетарської культури.<sup>2</sup> Критик рішуче відкидав елементи особистого в творчості, вважаючи їх “пережитими націоналістичними нотками”, а Поліщук називав позером,, що вдав з себе “Гомера революції”,<sup>3</sup> який йшов, мовляв, слідами російського конструктивіста Іллі Еренбурга, проповідуючи “відокремлення мистецтва від держави, визнавав Леніна остильки, оскільки він признавався, що він “не є компетентним щодо поезії”<sup>4</sup> і проклямував думку, що “жерці мистецтва знатимуть своє, політику своє”<sup>5</sup>. Поліщук вельми радів, саркастично завважував Коряк, з такого “розкішного поділу функцій”<sup>6</sup>.

З цілком зрозумілих уявлень виходив Майк Йогансен, насвітлюючи поетику, яка пізніше лягла в основу літературної концепції “Авангарду”, що також концентрувалася на поетичній “молекулі слова”, а не на складах чи звуках:

Дальше слова диференціяція для поезії конструктивної іти не може... З цих елементів складається на нових принципах нова конструктивна поезія...

Відбудова “розмірів конструктивної поезії” іде від хаотичної прози не в напрямку старих “дравильних” і класичних” розмірів, а в напрямку ідеального ритму. Границю досягнення для неї є не частково й випадково організований наголосовий розмір з випадковими павзами і пропусками наголосів, а ідеальний ритм, ідеальне чергування сильних і слабих елементів.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> В. Коряк, “Етапи,” Жовтень; збірник (Харків, 1921), стор. 92.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. 93.

<sup>4</sup> В. Коряк, “Форма й зміст,” Шляхи мистецтва, 2 (Харків, 1922), стор. 42.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же..

<sup>7</sup> М. Йогансен, “Конструктивізм як мистецтво переходової доби;” Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 37.

Явище непорядкованих розмірів, але ідеального ритму Йогансен

ілюстрував якраз уривком із Поліщукового вірша:

Іду нолями бадьоро  
Простір зелений навколо.  
Сонце. Полотниці.  
Котра година, товаришу?  
Друга.  
І далі пішли дороги  
Сіра смуга під ноги.

Отже організаційними елементами поезії мали бути не логічні, емоційні чи звукові ефекти, а логічно, емоційно, за допомогою звуків, накреслені лінії мотивів, що підлягали одній конструктивній лінії художньої організації твору.

Більшість тогочасних українських критиків помилково ототожнювали постуляти "Авангарду" з теоріями російського конструктивізму й схильні були, олідом за російською критикою, розглядати "Авангард" як продовження футуризму, проти чого категорично протестував Іван Капустянський. Він навіть з усією рішучістю доводив, що Поліщук ніколи не виходив з традицій футуризму, а "почав прямо з динамічної конструкції... гармонійно синтезувавши колективне з виявами індивідуалістичними",<sup>2</sup> та досягав "вільноти й повної гармонії, побудованої... на напруженні й завмиранні чуття чи творчої ідеї".<sup>3</sup>

Поліщук найбільше дратував своїми програмами пролетарську критику, заперечуючи не лише її вклад у розвиток літератури, а й відкрито засуджуючи її зусилля завернути літературні процеси на шляхи народництва. Не маючи інших доказів для обґрунтування своїх позицій, пролетарські критики відбивалися тим, що клеймували Поліщука як продовжувана "націоналістичнот лінії", який тільки позірно "переконував у своїй революційній широті".<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Там же, стор. 36.

<sup>2</sup> І. Капустянський, "Поет життєвої динаміки Валеріян Поліщук," Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 237.

<sup>3</sup> Там же, стор. 238.

<sup>4</sup> А. Лебідь, "З сучасності української прози," Життя й революція, 3 (1925),

Пролетарські критики виграли свої війни й закріпили власні позиції, коли в 1925 році прийшло їм на допомогу Політбюро ЦК ВКП(б) з крутовою постановою про політику партії в справі літературної критики, що віднині ставала "одним з головних виховавчих знарядь у руках партії" й не сміла відійти від пролетарської ідеології, викриваючи класовий зміст різних літературних творів...

[І], мусила, ненадійно, боротися проти контрреволюційних виявлень у літературі".<sup>1</sup>

Відвідячи літературний критиці місце сторожа своїх інтересів, партія висловлювалася в цій же резолюції "за вільне змагання різних угруповань і течій у літературі",<sup>2</sup> але лише на основах ідеології пролетаріату, а, по суті, партії.

Наслідком таких безглуздих партійних постанов, теоретики, різних літературних течій, в тому числі й Поліщук, штучно закладали в свої європейовані програми пролетарську ідеологію, що й доводило до приких непорозумінь та емоційних аргументацій, у яких губилася будь-яка конструктивна критична думка.

Проповідуючи літературу як мистецтво з уявних позицій пролетарської ідеології, Поліщук, наприклад, атакував неоклясиків за їхню відсталість від революційних гасел, назадництво, "відмираючий" естетизм; нападав на вагліттян за те, що вони ховалися під революційний романтизм, а насправді проповідували неоромантичні мрії про ідеально-прекрасне майбутнє людства,<sup>3</sup> претендували на

<sup>1</sup>(продов.) стор. 57.

<sup>2</sup>"Про політику партії в галузі художньої літератури," Резолюція партії ЦК ВКП(б) від 18 червня 1925 року. У кн.: М. Скрипник, Наша літературна дійсність (Державне видавництво України, 1928), стор. 44.

<sup>3</sup>Там же, стор. 45.

<sup>3</sup>Валеріян Поліщук, "Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі," Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 35.

олімпійську вищість, геніяльну обдарованість, першорядність академіків.<sup>1</sup>

Ваплітняни закидали Поліщукові, що це він сприймав революцію позірно, як швидкопромінальну хугу, хуртовину, вир і даремне чіплявся за ваплітнян, починаючи Хвильовим та кінчаючи Тичиною.<sup>2</sup> Вони лаяли Поліщука за його наступ на всю лінію пореволюційного аворомантизму. Гартяні зводили з ним війни за те, що він узагалі не визнавав їхньої літератури, і навіть, як казав Іван Микитенко, "на літературному диспуті закликав громадянство розігнати цю організацію, щоб очистити поле для 'Авангарду' ".<sup>3</sup> Критик формалізму Фелікс Якубовський закидав йому "безгрунтовне інтелігентське ліве експериментаторство... галасування про 'нові', 'динамічні' форми", в яких, відзначав він, не було "ні словечка про конкретну клясово суть і клясово функцію цих 'форм' ".<sup>4</sup> Навіть такий колишній Поліщуків однодумець, як Гео Шкурупій, виступав тепер проти його "спіральних замахів" та їхньої "шкідливості", запевняючи, що він висловлює нібито "громадську опінію".<sup>5</sup>

Насправді Шкурупій підпорядковувався новим постановам партії, внесеним у 1927 році, в яких від української літератури вимагалося вже "стати одним з наймогутніших засобів зміцнення союзу робітництва й селянства - знайддям для пролетаріату, в ідейному керуванні цілим українським культурним процесом"<sup>6</sup> та проголошувалося, що "партия поборює всякі

<sup>1</sup> Валеріян Поліщук, "А все ж хуторяни...; про альманах Вапліте," Плужанин, 3 (1927), стор. 37.

<sup>2</sup> І. Сенченко, "Спіралі і петлі," Вапліте, 4 (1927), стор. 202-222.

<sup>3</sup> Іван Микитенко, "Новий етап," Гарт, 4-5 (1928), стор. 99.

<sup>4</sup> Ф. Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 25.

<sup>5</sup> Гео Шкурупій, "Блокнот 'Нової генерації'," Нова генерація, 11 (1929), стор. 339.

<sup>6</sup> "Політика партії в галузі української художньої літератури; постанова Політборо ЦК КП(б)У," Комуніст, 15 червня (1927). Цитовано за: А. Лейтес, М. Яшак, Десять років української літератури, т. 2, стор. 562.

контрреволюційні, буржуазно-ліберальні виявлення в літературі".<sup>1</sup>

З таких же позицій нерозуміння, що кожен літературний стиль та його світогляд становлять неподільну цілість, виступав на літературному диспуті в 1928 році Микола Скрипник, заохочуючи всі літературні стилі, в тому числі й "Авангард", розвиватися за художніми ознаками.

Є одна навеличка літературна група, — проголошував Скрипник, — що здобуває собі право на існування — група "Авангард". Багато і багато відмовляють навіть самому існуванню цієї групи, — заявляють, що такої групи не існує... Знову таки я, щодо художнього напряму, не досить великий прихильник конструктивістичного динамізму, що за його ознакою об'єднується художня група "Авангард", але ж ця група об'єднується за художньою ознакою під прaporом, що на ньому написані мистецькі гасла художнього охоплення життя, мистецьке розуміння життєвого процесу. Тому я гадаю, на терені радянської землі, під нашим пролетарським сонцем, знайдеться місце, де ця група самовизначиться художньо і своїм існуванням примусить визначитися також і іншим.<sup>2</sup>

За свої ліберальні трактування не лише літературних, а й політичних явищ, Скрипник скоро змушений був заплатити своїм життям. Хвильовий та Поліщук приневолені були започаткувати ганебну традицію писання "покаянних" заяв. У 1928 році видрукував своє "каяття" Хвильовий, а відразу за ним у 1929 році — Поліщук, "широ жалючи", що виходив з позицій "хібної філософії", через яку "об'єктивно став речником сил протипролетарських", просив не розглядати його "як ворога", виправдувався, що в своїх численних працях "в міру свого розуміння і таланту підpirав ідеї комунізму".<sup>3</sup>

Такою була "самоліквідація", як наївно називають цю феноменальну аномалію сучасні українські радянські дослідники, групи "Авангард" разом з його головним теоретиком Валеріяном Поліщуком, і такою, врешті, була "самоліквідація" всього українського літературного руху 1920-х років.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Микола Скрипник, Наша літературна дійсність (Харків: Державне видавництво України, 1928), стор. 9.

<sup>3</sup>Валеріян Поліщук, "Лист до газети 'Комуnist'", 4 грудня (Харків, 1929).

Повертаючися до критики 1920-х років, треба відзначити, що вона, погоджуючися у визначеннях специфічного українського імпресіонізму, не мала одностайніх поглядів на інші літературні стилі, які практично ґрунтувалися на різних світоглядах, але формально приневолені були виходити з клічів революцій, які, зрештою, спочатку по-своєму піділяли. Наслідком цього створювалося систематичне змішування понять, а особливо тоді, коли під аналізу попадала творчість якогось непролетарського поета.

Таку проблему створювали вже перші вірші Миколи Бажана. Валеріян Поліщук називав Бажана "найцікавішим" поетом без "затасканих" слів, з підкresленими римами та образами,<sup>1</sup> чого й вимагав "Авангард", ілюструючи своє захоплення уривком Бажанового вірша "Нічний момент":

Світло проціджено, злякане й злібне,  
Вигинаючись, в ями тече,  
Заб'ється в конвульсіях, стане і зблідне,  
Вчепившись в камінне плече.  
І вітер пручастясь, з розмаху ловиться  
В пальцях рвучких верховіт,  
І, захлинувшись на мент, прохрипить,  
Наче в горлі сухому сукровиця.<sup>2</sup>

Сам Бажан, згадуючи в розмові бурямні роки літературних чварів, виводив перші паростки своєї творчості з спіралізму.

Починав я – розповідав він – з спіралізму. Було це ще в уманській школі. Я тільки починав писати вірші. Цікавився західною літературою, і, мабуть, під її впливом та під впливом загальної атмосфери пошуків нового, захопився спіралізмом. Моєму вчителеві математики спіралізм пов'язувався якось з математикою. Довідавши, що я цікавлюся спіралізмом, мій учитель ставив мені з математики тільки п'ятірки, не дивлячись на те, що математики я по суті не знав.

Говорячи про уманську школу, Бажан, очевидно, мав на увазі Уманську гімназію, в яку поступив у 1918 році. Отже, про який спіралізм того часу поет говорив? Не врахувавши хронології, я автоматично пов'язала Бажана з

<sup>1</sup> Валеріян Поліщук, "А все ж хуторяни..." *Плужанин*, 3 (1927), стор. 38.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> З цитованого інтерв'ю.

Поліщуковим спіралізмом і вияснень у час розмови не просила. Тепер можна лише додумуватися, що Бажанові як початкуючому поетові та маляреві були вже відомими довгінні тенденції західного конструктивізму, складовою ознакою якого був спіралізм. Кеннет Мартін так визначає цей термін:

The spiral, the crystalline and the amorphous are primary attributes of nature used by artists from remote times to the present to express their position in and attitude towards the universe. They saw and felt the spiral, used it to express what they saw and felt, to comprehend and to feel more, and to express what was beyond comprehension.

The spiral expresses dynamic and aspirational forces. The crystal has the very refinement of order from which deviations are errors. In drawings by Leonardo rocks are crystals disrupted by spiral forces. [...]

In painting (Titian, Tintoretto, Degas, Sézanne, etc.) the spiral and crystalline have been fused together in many ways. The writer Jay Hambidge posed a solution for the complete fusion of spiral and crystalline on the plane in his books on "dynamic symmetry".<sup>1</sup>

Отже в основах спіралізму, згідно з Мартіном, була закладена досконала внутрішня конструкція твору, що мав виражати зрозуміле й природне, а водночас – таємниче й надприродне. Такий досконалій образ внутрішньої конструкції проклямували також експресіоністи.

Бажан завважував, що ідеї спіралізму також пов'язувалися в нього з експресіонізмом, "пошуками нового, викликаними західноєвропейською літературою, коли саме повітря було насычене експресіонізмом".<sup>2</sup> В Умані, казав Бажан, почалося також його знайомство з "Молодим театром" Левія Курбаса, що починав виявляти виразно експресіоністичні риси і з яким він активно співпрацював.

У 1922 році, молодий поет був уже в Києві, де скоро познайомився з групою футуристів, особливо з Семенком, який відкрив йому двері в літературу.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Kenneth Martin, "Construction from Within," У кн.: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism, стор. 284–286.

<sup>2</sup> З цитованого інтерв'ю.

<sup>3</sup> Микола Бажан, "Вступне слово," Михайль Семенко, Поезії (Київ: "Радянський письменник", 1985), стор. 9.

Будучи в близьких товариських зв'язках з керівними ідеологами футуризму, Бажан приєднався на короткий час до "Аспанфуту", але, за справедливим твердженням Юрія Лавріченка, "куди більший вплив, ніж Семенко, мали, мабуть, на юнака [Бажана] експресіоністичні вистави Курбаса в 'Березолі'"<sup>1</sup> ("Молодий театр" у 1922 році дістав назву "Березіль").

Після розвалу "Гарту" у 1925 році Бажан став членом "Вапліте" з головним осідком у Харкові, що об'єднувала кращих письменників різних літературних прямувань і давала їм свободу "вільного вираження їхніх літературних поглядів". Скориставшися цією "свободою", Бажан та Шкурупій, що також належав до "Вапліте", живучи в Києві, розпочали в 1927 році видання журналу Бумеранг, вихід якого був, однак, засуджений як "політично безграмотний вибрік"<sup>2</sup>.

Хоч Бажан був деякий час формально пов'язаний з групою футуристів, однак їхньої літературної доктрини він значною мірою не поділяв. Свідченням цього може послужити своєрідний трактат у формі розмови трьох друзів про гасла першого панфутуристичного збірника Семафор у майбутнє (1922), що знаходили собі підтримку з боку всіх панфутуристів аж до Нової генерації, друкованої в Харкові від 1927-го до 1930-го року. В цьому трактаті Бажан ясно висловив свої погляди на футуризм, а також на деякі інші цікаві тогодені літературні явища.

Молодий поет Бажан прийшов під київські вогні алгоритичних "семафорів" панфутуризму з нетрів провінції і здивовано, не ймучи віри самому собі, слухав двох хоробрих сміливців - Семенка й Шкурупія, які "відважилися йти поза зелений вогонь семафорів, де починалося майбутнє", тоді, коли стежки інших

<sup>1</sup>Юрій Лавріченко, "Микола Бажан," Розстріляне відродження (Paris: "Kultura", 1959), стор. 304.

<sup>2</sup>Юрій Пуцикій, редактор, Ваплітянський збірник (Едмонтон: Видання Канадського інституту українських студій, Видавництво "Мозаїка", 1977), стор. 99.

тогочасних письменників "вели в минулі".<sup>1</sup> Подивляючи тхню відвагу, Бажан усвідомив, що вони ставили свій "семафор" не на роздоріжжях, як ім здавалося, а на "тупиках",<sup>2</sup> і футуристичні гасла, тобто іх "семафор", був вказівкою лише "на короткий шлях до найближчого кафе".<sup>3</sup> Він рішуче відкидав платформу футуризму, особливо його "чіткі, мов гільйотина формули смерті мистецтва".<sup>4</sup>

Насміхався Бажан і над скованим політиканством мало розвиненими літературними критиками, що нагадували йому "дядюшок з села", шлунки яких зовсім не перетравлювали нерозжованої іжі<sup>5</sup> і знали тільки покликатися на Маркса: "Маркову бороду кожен з них зачісую собі до вподоби. Від цього Маркс, у одних нагадує Софокла, а в других романтичного панича, в третіх нашого шановного Тараса, а в четвертих - неголеного дядька з Кибінечь, у багатьох - він є копією іх самих."<sup>6</sup>

На поради футуристів шукати натхнення в пульсі індустріялізації, Бажан відповідав, що це дуже "легко, вигідно, зручно, безтурботно", однак він увесь у пошуках і не має на меті "варитися в зім'ятому самоварі ріденької самогонної юшки рим".<sup>7</sup> До поезії Бажан ставив великі вимоги. Обороняючися від закидів футуристів, що він, мовляв, закоханий у сонет, поет аргументував: "Я не фанатик сонету.. Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю

<sup>1</sup> Михайль Семенко, Гео Шкурупій, Микола Бажан, Зустріч на перехресті станцій: розмова трьох (Київ: "Бумеранг", 1927), стор. 37-38.

<sup>2</sup> Там же, стор. 39.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 40.

<sup>5</sup> Там же, стор. 40-41.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

воруши сторінки теплих і хороших віршів.”<sup>1</sup> На вперті наполягання, що він таки перебуває в полоні “затхлого”, “пліснявого” сонета, “спадщины дурнів”, Бажан категорично заявляє:

Сонет – Це не спадщина дурнів... а випробуваний, переварений, вдосконалений і – не помилляюся, коли скажу, – вірний на 96 відсотків засіб пролісти за жилетку людей. Отже коли й тепер поезія – річ не марна і не непотрібна, то і вдосконалений засіб ІІ – не витребенка професорів. Потрібен добрий вірш, добрий вірш радянської України, а тому: важливі не запереження; а досягнення.<sup>2</sup>

Бажан був одним з небагатьох тогоджих поетів, які за справжнім розвитком української культури сягали в глибокий корінь 17-го століття. Футуристам він казав: “Я люблю браму Зaborовського... Я люблю органічну, міцну й нефальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи.”<sup>3</sup> Мав він також свій упевнений погляд на те, що саме довело до забуття й викреслення цього періоду з історії розвитку української культури: “народне мистецтво”. Запаморочені проклятим просвітніством 19 століття, що зросло на оцьому самому ‘народному мистецтві’, ми забули, – наголошував Бажан, – про раніші віки культури й діла.”<sup>4</sup>

Футуристи намагалися перевонати Бажана, що спільність між ними є, що їх об’єднують художні форми, Жовтень. Поет, однак, рішуче маніфестував свої totally протилежні до футуризму позиції: “Я перестав мріяти про нові форми мистецтва... я перестав вірити, що завтра, або позавтра... прийде нове мистецтво юрб, площ, демонстрацій і штурмів. Ждати – так ждати. Але за таким приємним ділом я не забиваю про ненависть. Я ненавиджу!...”<sup>5</sup>

0

<sup>1</sup> Там же, стор. 41.

<sup>2</sup> Там же, стор. 43.

<sup>3</sup> Там же, стор. 44.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, стор. 45.

Бажан ненавидів передусім примітизованого літературного народництва – синьо-жовтого й червоного однаково: “кобиняк, хазяйновитого дядька”, наголошував він, “туган–баранівську кооперацію”, “хуторянські маштаби”, “сорочку, пасіку, ‘Просвіту’ – байдуже якого коліру, письменника Грінченка... в матні та вищиваній сорочці”<sup>1</sup>. Ненавидів він літературного вакууму, витіпаних доріг, заложених штампів, мімікрії, художніх компромісів, кінця яким не передбачав. У листі до Аркадія Любченка він писав:

Як вирватися з такої порожнечі – сам не знаю. Багато дверей зачинено, а ломатися в одкриті двері – це в творчості найгірший вихід, що може бути виходом геть з літератури. Коли ж намагаєшся розчинити, а то й розломити зачинені двері – то за це б'ють і обзывають вчинок такий бешкетом, що його в нашій цнотливій, як стара діва, літературі всілякі снухи ніяк не можуть стерпіти.<sup>2</sup>

Не дивно, отже, що для Бажанових унікальних у тому кліматі поглядів на літературу і таку ж його унікальну творчість, переважаюча більшість тодішніх критиків не могли знайти суттєвого визначення. Найлегше було, через короткотривалу формальну приналежність цього поета до групи панфутурристів, характеризувати його як футуриста. Однак у загальному створювалася проблема, подібна до тієї, в якій була творчість Василя Стефаника.

Пролетарський критик Сергій Пилипенко дібавав у Бажана тільки футуризм.<sup>3</sup> Борис Коваленко зараховував його до “реакційної романтики”. Фелікс Якубовський називав його в 1927 році “наймолодшим епігоном українського футуризму”,<sup>4</sup> рік пізніше знаходив уже аналогії до творчості та

<sup>1</sup> Там же, стор. 46.

<sup>2</sup> Микола Бажан, З листа до Аркадія Любченка, Київ, 22 березня 1928. У кн. Юрій Луцький, ред., Ваплітнянський збірник, стор. 94.

<sup>3</sup> С. Пилипенко, “П’ятиріччя Плугу,” Культура і побут: додаток до Вістей, 13–14 (1927). У кн.: А. Лейтес і М. Яшек, Десять років української літератури, т. 2, стор. 361.

<sup>4</sup> Б. Коваленко, “Літературна клоунада,” Молодняк (1927), стор. 100.

<sup>5</sup> Фелікс Якубовський, “Київські українські поети,” Глобус (Київ, 1927), стор. 123.

програм Поліщука, а водночас до таких видатних неоромантиків, як Юрій Яновський. Якубовський завважував Бажанів "далеко вище понад звичайний, пересічний поетичний рівень", і, врешті, признавався, що не знає насправді, до якого "літературного річища" він належить.<sup>1</sup> Того ж року цей критик зробив ще одну цікаву спробу класифікувати якось Бажана й приходив до висновку, що "Бажан від опертої на футуристичне гасло романтики майбутнього й почасності сучасного життя досить легко перейшов до романтики минулого, до розриву з загальними завданнями навіть тільки футуризму, а й загалом сучасної літератури".<sup>2</sup>

Маючи надію, що Бажан "переборе ті суб'єктивні перешкоди", Володимир Василенко пророкував йому "найпевніший і найкоротший шлях до слави".<sup>3</sup> Михайло Доленко уважав, що Бажан був репрезентантом "войовничого неоромантизму, виробленого цілком на новому ґрунті революційних часів", але не позбавленого цілком "решток ідеалізму з впливами футуризму"<sup>4</sup> та "конкретними нормами конструктивістичного напряму".<sup>5</sup>

Певний висновок з такого накопичення різних літературних асоціяцій зробити, звичайно, важко. Не пробував дошукуватися якось логіки в цій плутанині і сам Доленко, вдавшися до стереотипного на той час аргументу: "Така ситуація - твердив він - довела, що наявна доба його розвитку позначилася недостатніми зв'язками з сучасним йому живим пролетарським

<sup>1</sup>Фелікс Якубовський, "По українських журналах," Критика, 3 (Харків, 1928), стор. 109.

<sup>2</sup>Ф. Якубовський, Силуети сучасних українських письменників (Київ: Видавництво "Культура", 1928), стор. 23.

<sup>3</sup>В. Василенко, "Літературний ярмарок," Критика, 2 (1929), стор. 25.

<sup>4</sup>М. Доленко, "Монументальна лірика," Критика, 7-8 (1929), стор. 70.

<sup>5</sup>Там же, стор. 74.

<sup>6</sup>Там же, стор. 84.

оточенням.”<sup>1</sup>

Володимир Ковалевський категорично класифікував Бажана як “реакційного” неоромантика, що ставив у центрі своєї творчості ідеальну людину, надмірно наголошував етичні почуття, “фетишизував слово”, що ставало, мовляв, “знаряддям мистецтва для мистецтва.”<sup>2</sup>

Петро Мельник, один з теоретиків панфутуристичної Нової генерації, заявляв, що Бажан мав спільне з футуристами тільки те, що характеризувало багатьох тодішніх початкових поетів: “розвалювати міцну фактуру класичних буржуазних мистецьких зразків”,<sup>3</sup> і якщо “деструктивні елементи в нього зустрічалися, то й вони – відзначав цей критик – були сповнені пошуків естетичних цінностей: естетизація деструктивних засобів призвела його до взагалі естетизму, за рахунок класового спрямування”.<sup>4</sup> Бажанову поему “Сліпці” Мельник характеризував як крайній естетизм, що “доводив до безнадійного академізму й реакції”.<sup>5</sup>

Дві частини Бажанової історичної поеми “Сліпці” були друковані в журналі Життя й революція в 1930–1931 роках. Третя частина ніколи не побачила світу. Поема досі залишається проскрибованою й видаленою з поетової літературної спадщини. Про неї не згадується ані в бібліографічних показниках творів автора, ані в українських радянських енциклопедіях.<sup>6</sup>

Найбільше уваги, здається, присвятив Бажанові Яків Савченко, який започаткував свою діяльність у 1918 році, за часів української державності, в

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup> В. Ковалевський, “Від себе до нас,” Життя й революція, 9 (1929), стор. 116.

<sup>3</sup> Петро Мельник, “Три роки,” Нова генерація, 11 (1930), стор. 20.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же, стор. 21.

<sup>6</sup> У 1965 році поема Сліпці вийшла окремою книжкою у видавництві “Сучасність” з передмовою Богдана Кравцева:

Літературно-критичному альманасі, однак скоро зумів перейти на позиції марксистської літературної критики, зберігаючи в основі своїх літературних оцінок лише деякий естетичний принцип, що небагато перевищував естетичні погляди, старих українських романтиків, наприклад Пантелеймона Куліша. Савченко високо оцінював письменників з стихійним оптимізмом, з виразними позитивними емоціями, неодмінно активних у громадському житті та гостро критикував тих, у кого проривалися мінорні тони, негативні емоції, інтелігентське трактування тем, відрив від громадських інтересів. У кращих письменників він дошукувався повороту до формально-естетичних категорій минулого, негативно оцінював неокласиків, і Бажана зараховував до їхніх елігонів. Критик писав, що Бажан, який "ще недавно писав поезії, повні революційної енергії... тепер перебиває копії неокласичних зразків, головно Рильського, блукаючи в хітких туманах своїх невиразних переживань"<sup>1</sup>. Однак, проаналізувавши докладніше Бажанові збірки поезій 17-й патруль (1926) та Різьблена тінь (1927), Савченко приходив уже до висновку, що на тлі тогочасної "пересічної поезії, затиснутої в рамки трафаретів і урійчо трафаретної лірики"<sup>2</sup> Бажан яскраво вирізнявся "культурою, зрілістю, і безперечною глибиною світогляду",<sup>3</sup> хоч з залишками "неприємних інтелігентських розумувань та зниженим ідеологічним спрямуванням".

Глибокий "світогляд" і неглибока "ідеологія" - з такої "філософії" виходив Савченко, штучно розмежовуючи тотожні системи понять. І тому, що в Бажана були "розвіжності" між світоглядом та ідеологією, він "зазнавав поразки

<sup>1</sup> Яків Савченко, Поети й белетристи (Харків: Державне видавництво України, 1927), стор. 31.

<sup>2</sup> Яків Савченко, "Мертвє і живе в українській поезії," Життя й революція, 2 (Київ, 1929), стор. 128.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 129. (Підкреслення моя).

як поет<sup>1</sup>. Це й був, на думку Савченка, єдиний його "негатив", а поза тим Бажан усе таки був "поет інтелектуальний... сконденсований мислі, сильного й активного думання",<sup>2</sup> "не масовий поет".<sup>3</sup>

Після появи Бажанової третьої збірки віршів Будівлі (1929), Савченко написав велику рецензію, розглянувши її знову ж на фоні загальної, катастрофічно зниженої віршової техніки, нудної версифікації, індивідуальної знівелюваності, примітивності, разючої малокультурності, що прикривалася "голосною тематикою, найактуальнішими гаслами".<sup>4</sup> Розхваливши Бажана як майстра слова, і застосувавши водночас принцип партійних постанов, Савченко підійшов у притул до поетових "світоглядних" та "ідеологічних" позицій, склясифікував його поза існуючими літературними напрямами, віддав йому специфічне місце в літературі за високий драматизм у його поезії, за сильну стилеву гостроту,<sup>5</sup> і тут же робив важливий висновок, що дальший розвиток поета буде можливим:

... лишень за умов цілковитого внутрішнього вростання... в нашу епоху і безнастамного виборювання світогляду, пройнятого ідеями й патосом, адекватним добі... Це, власне, означає: остаточно переборти в собі рештки дрібно-буржуазного індивідуалізму, рештки інтелігентської роздвоєнності; дрібнемъку свідомість своєї інтелігентської відокремленості, перемогти тенденції внутрішнього самозамикання.<sup>6</sup>

Дидактичні трактати на адресу Бажана, намагання за всяку ціну перевиховати його, можна пояснити з історичної перспективи тим, що він був одним з найсильніших поетів наймолодшої генерації й тому його треба було

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же, стор. 131.

<sup>3</sup> Там же, стор. 133.

<sup>4</sup> Яків Савченко, "Боротьба за світогляд: про творчість Миколи Бажана," Життя й революція, 4 (1930), стор. 104.

<sup>5</sup> Там же, стор. 106.

<sup>6</sup> Там же, стор. 128.

неодмінно зберегти, щоб згодом використати для гасел комунізму як покірне знаряддя партії. І партія остаточно "підсумувала" Бажанові світоглядні позиції статтею свого речника А. Чепурнюка, детально "розшифрувавши" поетові твори, а зокрема поему "Число", друковану в 1931 році. У цій поемі знайдено було врешті Бажанове філософське кredo; його ідеалістичний кантівський світоглядний стрижень, самостійне шукання пружини історичних процесів та знаходження їх у "числі", тобто фетишизації числа як такого, що нібито в уявленнях Бажана "перетворювалося на 'володаря', на 'монарха', на 'абсолют', що підкоряє собі і скеровує всі процеси історичного розвитку, суспільства".<sup>1</sup>

Бажанові приписувалося, що в цій поемі він модернізував першооснову ідеалістичного духу, вкладши його зміст в абстракцію числа. Таким чином поема "Число", доводив Чепурнюк, "цілком і повністю стояла на кантівських засадах" і "кардинально заперечувала марксо-ленинське 'розуміння історії'".<sup>2</sup> Поетові ставилися вимоги скинути з себе "заяложений ідеалізм", який, мовляв, "тяжив над ним важким грузом";<sup>3</sup> зйті з позицій "розгубленого буржуазного інтелігентства";<sup>4</sup> визбутися мотивів "буржуазно-націоналістичного гатунку";<sup>5</sup> "рішуче й круто змінити той шлях, яким він ішов досі".<sup>6</sup> Нагадувалося молодому поетові, що "комуністична партія розторочила вже" подібні ухили Хвильового та що він "повинен розуміти" й "домагатися піредому у своїй творчості".<sup>7</sup>

<sup>1</sup> А. Чепурнюк, "Повзя 'вишуканих катастроф'. ідеалістичної філософії," Червоний шлях, 1 (1934), стор. 178-179.

<sup>2</sup> Там же, стор. 179.

<sup>3</sup> Там же, стор. 180.

<sup>4</sup> Там же, стор. 182.

<sup>5</sup> Там же, стор. 184.

<sup>6</sup> Там же, стор. 186.

<sup>7</sup> Там же.

Спіралізм, з якого Бажан починав, пропахле експресіонізмом повітря, яким він надихав свою поезію, поставили перед ним питання – бути чи не бути? Він вибрав бути, і навіть у найважчих умовах, під Дамоклевим мечем, умів творити добру поезію.

В українській критичній думці на Заході питання літературного експресіонізму мало висвітлене. М. Глобенко, наприклад, обмежився тільки до одного твердження: "Експресіонізм взагалі поширений в українській літературі 1920-х років, дав своєрідного поета Т. Осьмачку... М. Бажан починав писати під футуристичними й експресіоністичними впливами."<sup>1</sup>

У периферійних згадках про Бажана, критики переважно зараховували його до експресіоністів. Служно завважував Юрій Лавріненко, що Бажан "намацав свій власний експресіоністично-барокково-романтичний стиль"<sup>2</sup>. Лавріненкове "барокково-романтичне" визначення можна пояснити словами Володимира Державина, який доводив, що український експресіонізм був своєрідним і його тільки "умовно можна назвати експресіонізмом".<sup>3</sup> Цей же критик також називав Тодося Осьмачку та Миколу Бажана кращими українськими експресіоністами.<sup>4</sup>

Подібно характеризував Бажанову творчість Василь Барка, щиро жалючи, що "найвидатнішого архітектора віршу, якого знає наш Схід", примушено "слухняно, погасити протуберанці патосу".<sup>5</sup> Цього поета він слушно класифікував як

<sup>1</sup>Микола Глобенко, З літературознавчої спадщини (Париж: Націоналістичне видавництво з Европі, 1961), стор. 34.

<sup>2</sup>Юрій Лавріненко, Розстріляне відродження, стор. 304–305.

<sup>3</sup>В. Державин, "Кристалізація літературних розбіжностей," Заграва (Аугсбург, 1946), стор. 38.

<sup>4</sup>В. Державин, Антологія української поезії (Лондон: Вид-во Спілки української молоді у Великій Британії, 1957), стор. 20.

<sup>5</sup>Василь Барка, Хліборобський Орфей або Клярнетизм (Мюнхен: "Сучасність", 1961), стор. 14.

"експресіоністичного романтика", а його поеми називав "магнетично-могутніми"!

Проте, якщо взяти за альфу й омегу зізнання самого Бажана, висловлені в "згадуваному вже інтерв'ю, то найістотніше підійшло до визначення його стилю Іван Кошельовець: "Своєрідність його ритмічного строю в результаті уявляється мені, як важко кований, наче з твердого матеріалу вірш, либонь не без впливу конструктивізму й експресіонізму, ніби у відчутно геометричних контурах".<sup>2</sup>

Другим визначним представником в експресіоністичній поезії прийнято вважати Тодося Осьмачку, ім'я якого критики часто ставили поруч з Бажановим. У прозі елементи експресіонізму дехто знаходив у Григорія Косинки, сполучуючи його імпресіонізм з динамічними драматизаціями Стефаниця.<sup>3</sup> Експресіонізм також відбився деякою мірою в драматичних творах Миколи Куліша, а найсильніше в сценічному мистецтві, репрезентованому театром "Березіль" під керівництвом Леся Курбаса.<sup>4</sup>

Повертаючися до питання "конструктивізм чи експресіонізм?" та до висновків Державина про "умовність" українського експресіонізму, необхідно звернутися до тез авторитетних дослідників світового експресіонізму, щоб це явище чіткіше з'ясувати. Цитований уже Ульріх Вайсштайн твердить ще й наступне:

<sup>1</sup> Василь Барка, Земля садівничих (Мюнхен: "Сучасність", 1977), стор. 85.

<sup>2</sup> Іван Кошельовець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 118.

<sup>3</sup> А. Шамрай, Українська література: стислий огляд, стор. 191; П. Лакиза, "Про сині золоті й слова - карбовані," Молодняк, 10 (1927), стор. 95; Ю. Лавріченко, "Григорій Косинка," Розстріляне відродження, стор. 459.

<sup>4</sup> Наталя Кузякіна, Нарис української драматургії, т. 1 (Київ: Радянський письменник, 1963); Наталя Кузякіна, Драматург Микола Куліш (Київ: Радянський письменник, 1962); Ю. Лавріченко, "Микола Куліш," Розстріляне відродження, стор. 641-657 та 877-893; Romana Bahrij Pikulyk, "The Expressionists Experiment in Beresil": Kurbas and Kulish," Canadian Slavonic Papers, 2 (1972), стор. 324-343.

... literary expressionism was not a movement in the strict sense of the word, i.e., to use René Wellek's definition, a body of "self-conscious and self-critical activities" resulting in "consciously formulated programs". It was, rather, a syndrome of thoughts and feelings... giving rise to certain techniques and engendering a preference for certain types of subject matter [...]".

So diverse have been the opinions, still held by the artists themselves as well as by the literary historians and critics, as to who should, and who should not, be regarded as an expressionist that no universally accepted grouping is available.<sup>1</sup>

Отже проблема "умовності" експресіонізму, а з нею й питання яких письменників можна з певністю називати експресіоністами, стояли й стоять не тільки в українській, а й у світовій літературній критиці.

Український "Авангард" або, за терміном, наданим йому критиками – конструктивізм, як виказали аналізи його постулатів, був співзвучним з західним експресіонізмом, і тому, застосовуючи універсальну формулу "умовности", маємо всі підстави визначати тенденції "Авангарду" експресіоністичними.

Експресіонізм, згідно з Вальтером Сокелем, у своїй другій фазі був рішучою реакцією на неоромантизм, однак у своїй першій стадії він мав з ним помітні аналогічні риси. Аналізуючи творчість Гайнріха Манна, Сокель відзначав:

The best example of the close link between the narcissistic Neo-Romantic aestheticism of the turn of the century and the genesis of Expressionism is... Heinrich Mann.<sup>2</sup> Even in his early, Neo-Romantic period Heinrich Mann wrote "Pippo Spano", the story of an artist, which, though typically Neo-Romantic, is at the same time highly significant for the psychological genesis of Expressionism.<sup>3</sup>

Такого твердження, як виявили критичні досліди, не можна застосувати до першого українського експресіоніста на порозі 20-го століття Василя Стефаника. Однак наведені тут нехай і невиразні твердження Сокеля ще раз засвідчують, що розвиток експресіонізму й неоромантизму на певному етапі збігався.

<sup>1</sup>Ulrich Weissstein, "Expressionism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, стор. 206.

<sup>2</sup>Walter H. Sokel, The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature (Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1959), стор. 120.

Переходячи до початків українського навромантизму, треба відзначити, що його гасла були найсильніше заманіфестовані в українській літературній критиці та що їх можна назвати національною ознакою модерного українського літературного світогляду.

## 6. НЕОРОМАНТИЗМ

Неоромантизм виник наприкінці 19-го століття – в час раптового технічного розвитку, що міс з собою безпредecedентний динамізм в усіх ділянках людського життя, висував нові критерії естетичних понять, стимулював новаторські тенденції в літературі, прискорював швидкість перевоніки філософських та мистецьких вартостей. З технологічними процесами тісно в'язалося явище урбанізації – заникання села як центру продукції та родинної самовистачальності та раптового зростання міста з його індустріалізацією і культурними осередками. Влада переходила в руки технічної інтелігенції та мас.

Це нове явище влучно характеризував Ортега-і-Гассет:

Міста повні людей. Доми повні пожильців. Готелі повні гостей. Поїзди повні подорожників. Каварні повні публіки. Променади повні прохожих. Приймальні славних лікарів повні хворіх. Вистави повні глядачів. Пляжі повні купальників. Питання, яким раніше ніхто не журався, стає майже постійною проблемою, де знайти місце?

Юрба, як називав ці маси Ортега, раптом ставала видимою, влаштовувалася на кращих місцях у суспільстві й починала накидати йому свої простацькі прагнення й смаки. У такому соціальному укладі підпорядковування, за словами Ортеги-і-Гассета, "простим умам, що осмілювалися проголошувати своє право на простацтво",<sup>2</sup> формувався новий літературний напрям, що на переломі 20-го століття дістав назву неоромантизм.

Вирішальними у встановленні терміну неоромантизм на означення нового літературного напряму в німецькій літературі, де він найсильніше проявляється, були критичні роботи Оскара Вальцеля. Досліджуючи старий романтизм, він науково доводив відродження його філософії, дихотомії, тез та антitez, багато суперечностей щодо змісту й форми, ідеї й досвіду, раціоналізму та

<sup>1</sup>Хосе Ортега-і-Гассет, Бунт мас, Переклад з еспанської Вольфрама Бургварда (Нью-Йорк: ООЧСУ, 1965), стор. 15.

<sup>2</sup>Там же, стор. 21.

іrrаціоналізму в новонароджених неоромантических тенденціях.<sup>1</sup>

Характеризуючи неоромантизм, критики часто підкреслювали його "войовничі" риси – поборювання міщанства, вульгаризму, матеріалізму, індустріалізації, механізації життя, утилітаризму. Неоромантиків найчастіше називали письменниками "нових течій", "декадентами", "символістами", що лише іноді мало своє віправдання.

Нові європейські літературні процеси досягали з часом східнослов'янських країн, де критика реагувала на них з подивом та нерозумінням. Термін модернізм, який у західноєвропейських країнах застосовувався на визначення нових літературних тенденцій кінця 19-го століття, в українській та російській літературах, наприклад мало вживався. Популярними були терміни декадентство та символізм. Термін декадентство застосовували в більшості ті літературні критики, які сприймали нові віяння з упередженням. До терміну ж символізм вдавалися критики передовішого спрямування, в тому числі й деякі українські критики, які забігали дещо вперед, ототожнюючи своїх новаторів з представниками подібних прямувань на Заході. Згодом плутанину всіх цих понять німецькі критики, на чолі зі згадуваним уже Вальцелем, охопили терміном неоромантизм, що набув непохитного авторитету, зокрема в літературах німецькій та східнослов'янських.

Неоромантизм уважається продовженням романтизму, але не як його безпосередній історичний спадкоємець, а як добровільний поворот нової генерації письменників до філософії й системи естетичних цінностей, які романтики напевнє самі могли б розвинути, якби досягнули були свого апогею. Отже, відроджуючи старий романтизм з його гаслом "свобода особистості", неоромантики прагнули не тільки актуалізувати гасла своїх далеких

<sup>1</sup>Rene Wellek, "Romanticism in Literature," Dictionary of the History of Ideas, v. 4 (New York: Charles Cribner's Sons, 1973).

попередників, а й змінити естетичні норми, поламати закони внутрішніх обмежень, що вели літературу до неминучої стагнації. Своє прагнення неоромантики здійснили лише частково. Пута порвав остаточно символізм та інші стилі, що йшли паралельно чи приходили на зміну символізму, але в основах своїх далі плекали зерна романтизму.

Перший етап розвитку неоромантизму характеризувався тим, що його герої шукали ідеально інтегрованого світу та аналізували різні явища суспільного життя не з соціологічного, а з психологічного аспекту, драматизуючи свій психічний стан та любовні переживання. Замість соціології, вихідною точкою аналізу стала психологія, а слово "душа" набрало вийнятково упривілейованого значення.

У неоромантизмі поєднувалося дві скрайності, що особливо відчувалося в культурній сфері на порозі двох століть. Наскільки раніше життєвий уклад був стабільним та гармонійним, настільки тепер він відзначався контрастами, суперечностями, дисонансами. Неоромантики намагалися, з одного боку, шукати високих ідеалів, протестували проти вигідної бездіяльності, а з другого проповідували незалежну від чого творчість, відірвану від реального життя, шукали особливих потрясень, плекаючи одноразово і високі ідеали, і хворобливі галюцинації з розрахунком на досконалість та вийнятковість.

Застій європейської культури, зниження естетичного рівня в мистецтві зокрема гостро відчував Фрідріх Ніцше, філософську базу якого заклали в свої концепційні основи європейські неоромантики, базуючися переважно на його творі Also Sprach Zarathustra: Ein Buch fur Alle und Keinen (1883). З філософією Ніцше дещо в'язався й український неоромантизм.

Велику роль в формуванні неоромантичного напряму відіграв також провісник французького символізму Шарль Бодлер, естетична доктрина якого

Перший український переклад цього твору з'явився в 1910 році в Коломії. Переклав Лесь Гринюк.

звела мости між романтизмом та неоромантизмом. У своїх естетичних поглядах Бодлер обстоював автономію мистецтва, засуджуючи дидактизм, філософські й політичні тенденції в літературі, підкреслював ролю інтелекту в творчих процесах, і хоч не висував гасла "мистецтво для мистецтва", але вважав, що "поезія не має іншої мети, крім тільки поезії" та що чим швидше мистецтво визволиться від декадентизму, тим скоріше воно наблизиться до чистої краси.<sup>1</sup>

На естетичних основах Бодлера виросли французькі символісти, найвидатнішими представниками якого були Стефан Маллярме та Поль Верлен.

Англійський неоромантизм пов'язувався з естетикою своїх попередників прерафаелітів, виходили з переконання, що мистецтво є не тільки втіленням краси, але й пошуками за новими почуттями та новими емоційними переживаннями. У цей період ставало тут голосним гасло "мистецтво для мистецтва". Новий напрям в англійській літературі репрезентували Дж. Мур, Е. Давсон, ранній В. Б. Ейтс та Оскар Вайлд.

У французькій та англійській критиці на описання відповідного перехідного періоду до нового мистецтва термін неоромантизм, майже, не вживався. Це явище з'ясовувалося лише як поворот до романтизму.

У Німеччині неоромантизм часто перехрещувався з експресіонізмом та символізмом. Поет-символіст Стефан Георге, наприклад, виходячи з неоромантичних уявлень, зображав незрівнянно-гордих героїв, далеких від тривіальності повсякденного життя. Гергардт Гауптман, так само відійшовши від натуралізму, дав класичні зразки неоромантичних творів. У Норвегії найбільшу роль в розвитку неоромантизму відіграв Генрік Ібсен, в Єспанії - Гарсія Льорка.

У Франції письменники обговорюваного напряму в першій своїй стадії намагалися йти за зразками французького символізму; в другій - були рішуче

<sup>1</sup>Rene Wellek, A History of Modern Criticism: 1750-1950, v. 4 (New Haven and London: Yale University Press, 1971), стор. 435.

під впливом німецького неоромантизму, хоч і воліли називати себе символістами.

Однак, незацікавлена спеціально символізмом критика, а також такі, наприклад, письменники, як Д. Мережковський та К. Бальмонт називали ці тенденції в російській літературі неоромантичними. Російський дослідник Ф. Браун також проводив виразну аналогію між німецьким та російським неоромантизмом, обмінаючи зовсім термін символізм. Німецький романтизм, писав він, відродився в нових художніх формах, але з старою ідеологією, і настрої, що їх переживає російське письменство, є тотожними до тих, які колись переживав німецький романтизм, а тепер неоромантизм.<sup>1</sup>

Першою ластівкою польського неоромантизму був Казіміж Пшерва-Тетмаєр. Перша його збірка, забарвлена неоромантичними тенденціями, вийшла друком у 1884 році. Найвидатнішим представником цього напрямку в польській літературі вважається Станіслав Виспянський. У 1890 році польські неоромантики об'єдналися в групу, назвавши її "Молода Польща" на зразок "Молодої Скандинавії" та "Молодої Німеччини", а перший маніфест Станіслава Пшибишевського з'явився у 1899 році. Найбільше консеквентними пропагаторами польського неоромантизму були Станіслав Пшибишевський та Зенон Пшесмицький-Міріям. Захоплені метафізичними проблемами творчості, Пшибишевський, подібно до Брюсова, проголосував, що поезія – це абсолют поетової душі, "чистот, святої, глибокої й таємничої".<sup>2</sup>

Пшибишевського ерудиція, його здібність заворожувати польську інтелігенцію своїми трактатами, відкривала польському неоромантизму широкі обрії й від самого початку створила міцні основи й відповідний клімат для творчості молодих письменників. У подібній площині формулював свої теорії

Цитовано за: С. А. Венгеров, "Этапы нео-романтического движения," Русская литература XX века: 1890–1910, т. 1 (Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1914), стор. 23.

<sup>2</sup>Maria Podraza-Kwiatkowska, Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski (Warszawa: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1973), стор. 400–401.

також Міріям, якого критика вважала першим польським естетом.

Український неоромантизм виступав майже паралельно до неоромантизму російського та польського. Проте з огляду на довготривалий період українського літературного народництва та нерівну боротьбу, що під українським неоромантикам доводилося постійно зводити з теоретиками народництва, цей напрям оформлювався повільно й несміливо.

#### **А. ДЕКАДЕНТИЗМ**

Український неоромантизм, як до такої ж міри й неоромантизм російський та польський, порівнюючи з літературою західноєвропейською, появився значно пізніше. Коли в Англії вже в середині 19-го століття Прерафаеліти прокладали шляхи новому літературному напрямові, виступаючи проти індустріялізації та відроджуючи старий романтизм і коли в цей же час французькі парнасці проповідували вже теорію "мистецтво для мистецтва", то на Україні ще в останній декаді 19-го століття непереможно панували догми літературного народництва, що накладали на літературу риси типового провінціялізму, звужували під літературні виднокруги, спричинювалися до вад, притаманних літературам усіх поневолених народів. Загони критиків, виходячи з позицій дефензивного народництва, не допускали найменших відхилів від проголошуваних старосвітських постулатів і не вдавалися до найменших літературних експериментувань.

У такій ситуації про тягливість та послідовність літературного розвитку, на зразок європейських країн, не могло бути мови. Формуючися в специфічних політичних обставинах, в іншому ритмі суспільного життя, українська література не могла по-справжньомуйти впарі з розвитком інших передових літератур світу.

Український неоромантизм починає зарисовуватися лише в середині 1890-х років. Україна в цей час так само, як і її сусідні країни, Росія та Польща, тільки що стала повільно індустріалізуватися. Під впливом міста намітився процес формування нової інтелігенції. В малих маштабах тут відбувалося те, що можна було спостерігати у великих розмірах у житті Західної Європи половини 19-го століття.

З новим ритмом життя приходили нові форми мистецтва. Вдосконалювалася мова, відроджувалася активніша романтика, що протестувала проти "юрби", реабілітувала "таємні порухи душі". Молоді письменники кинули гасло європеїзації української літератури, гостро поставили питання про застарілість народницьких літературних канонів та потребу змінити їх новими естетичними законами.

Українська література, завважував Іван Франко, поступово ставала неподібною до школи своїх попередників, "де все підігнано під один шаблон, під одні правила, а чим раз більше подібна до життя, де ніщо не повторяється, де нема правил без винятків, нема простих ліній і геометричних фігур, де панує безконечна різноманітність явищ і течій".

Отже, кінець 19-го століття позначився вже помітними зрушеннями, більшими, ніж коли-небудь в історії українського письменства. "Ніколи досі на ниві нашого слова не було такого оживлення, такої маси конфліктів, суперечніх течій, полеміки, різноманітних думок і змагань тихих, але глибоких переворотів",<sup>2</sup> відзначав Іван Франко, аналізуючи період занепаду, що передував народженню нового літературного напряму, який в українській літературі, поки що, не мав ані виразних контурів, ані відповідної назви.

<sup>1</sup>Іван Франко, "З останніх десятиліть XIX в.", *Літературно-науковий вістник*, т. 15 (1901), стор. 128.

<sup>2</sup>Там же, стор. 1.

Народницька критика презирливо називала письменників цього напряму "декадентами", "апостолами краси", "поклонниками 'штуки для штуки'", "безбатченками". Саме в такому дусі термін декадентство уперше застосував в українській критиці Іван Франко в 1891 році, характеризуючи французький символізм:

Батьківщиною декадентства... є Франція, вірніше той величезний резервуар затхлого повітря – Париж; гніздо, в якім вилупилося декадентство. [...] На людей, що займалися політикою і суспільними питаннями вони дивилися з співчуттям, як на диваків, що марнують свої сили...

Цей напрям "відмови від ідей", перенесений у галузь мистецтва, і породив сучасне декадентство... потяг до заглиблення у вир власного пустого "я". [...] Поетика декадентства наскрізь патологічна, близька до певного роду божевілля... вічне копирсання у власній душі... безсумнівно стан хворобливий, який свідчить про обмеження кругозору, про упадок того, що робить людину людиною... Переобільшений індивідуалізм.. є хворобою і остаточно приводить до божевілля!

Найосоружнішими "декадентами" для Франка, вихованого все таки в традиціях народницького духу, були Поль Верлен, якого він називав "постаттю наскрізь патологічною",<sup>2</sup> Стефан Маллярме, у віршах якого знаходив лише "ляпанину без ніякого значення",<sup>3</sup> і, врешті, осоружними були всі, хто писав у дусі Ніцше, хто йшов слідами Бодлера, Верлена, Метерлінка, Ібсена, хто був "втасмненим у спеціальну декадентську містичку".<sup>4</sup>

У цей же, приблизно, час дещо відмінно визначав "декадентство" Василь Щурат, розуміючи під цим терміном, як і Франко, символізм. Обидва критики однаково жили інтересами західноєвропейської літератури й пильно стежили за її процесами. Оцінюючи творчість тих самих поетів, що й Франко, Щурат підреслював не тільки їхні негативні, а й позитивні риси, відзначав, "що їхні

<sup>2</sup>Іван Франко, "З галузі науки і літератури," Твори в двадцяти томах, т. 18 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 194-198.

<sup>3</sup>Іван Франко, "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах," Твори, т. 18, стор. 507.

<sup>4</sup>Іван Франко, "Стефан Маллярме," Твори, т. 18, стор. 513.

<sup>5</sup>Іван Франко, Із секретів поетичної творчості (Київ: Радянський письменник, 1969), стор. 145.

змагання в результаті показалися успішними, а плоди їх природного таланту визначалися і природністю і красою".<sup>1</sup> Повзя декадентів, писав Щурат, це повзя "дрібних, хвилевих настроїв, з яких, безперечно, складається життя. Які бувають ті настрої, які їх джерело – се меншої ваги", важливість полягає в нюансах настрою та змінні передати їх з точністю, і "тій точності завдячувати треба всю красу і силу передових декадентських поетів – Бодлера і Верлена".<sup>2</sup> Говорити про найделікатніші, невимовні настрої душі, – завважував Щурат, – буденна мова стає недостатньою: "Тоді з конечності треба послуговуватися метафоричною мовою символів, так, само, як послуговувалися нею містики; щоб пояснити таємничі відносини людського духа до божества".<sup>3</sup>

Щурат у той час добре розумів і поділяв ідеї модернізму, однак так само волів не пропагувати їх для української літератури, вважаючи, що ними "вільно бавиться Франції, та не вільно тому в кого є ще обов'язок кінчати недовершене діло".<sup>4</sup> Він також остаточно виходив з позицій, що література повинна бути підпорядкована стратегії ствердження народу й вірив, що тільки у вільній державі, "скоро вже раз" прийдеться говорити про найделікатніші, найтонші, а тим самим майже невимовні настрої душі".<sup>5</sup> Цей кінцевий погляд на завдання літератури переважив – Щурат незабаром перейшов у табір народництва.

Франко був меншим дипломатом – він гнівно заперечував позитиви й рішуче наголошував негативи. Він непохитно стояв на становищі, що поет мусив бути передусім громадянином, народним пророком та борцем за народні ідеали.

<sup>1</sup> Василь Щурат, "Французький декадентизм у польській і великоруській літературі," *Зоря*, 9 (1896), стор. 179.

<sup>2</sup> Там же, стор. 180.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 197.

<sup>5</sup> Там же.

Однак це тільки один край Франкової правди – це те, що він проголошував з своєї літературно-критичної трибуни. Другий край – це його зріла поетична творчість, в яку, як він сам казав, всупереч його волі “вскакували, романтичні чортини”, що аж ніяк не гармонізували з проголошаною ним програмою народницького догматизму. У своїй епістолярній літературі він висловлювався з цього приводу дуже ясно. На листовий закид Михайла Драгоманова, зроблений Франкові в 1885 році, про те, що в його драмі Сон князя Святослава “немає ні поезії, ні тенденції, а лише негодяще вскакування в романтику та неокласику”,<sup>1</sup> Франко відповідав:

Ваш суд мене не здивував, а тим менше вразив. Я його від Вас і надіявся, хоч так, як є, він мені видається трохи за острим... Ви трохи невірно оцінюєте сам характер моого таланту. Я вдачею своєю більше романтик, ніж реаліст. Всі речі реального змісту, які я писав, справляли мені при писанні більше муки, прикrosti, здenerвування, ніж ті романтичні “скоки”, при котрих я просто спочиваю душою.<sup>2</sup>

Найтипівшим втіленням Франкових романтичних “скоків” була його збірка поезій Зів'яле листя (1896), яку, хоч як ще парадоксально може звучати, треба вважати за першу квітку українського неоромантизму. Від каменярських настроїв одержимої служби народові, за достеменною характеристикою Миколи Зерова, “істинного поета Франка потягнуло в бік естетизму, в бік повного виявлення його творчої індивідуальності”.<sup>3</sup>

Франкова містифікаційна передмова до першого видання збірки Зів'яле листя проливає дещо світла, на його драматичну роздаєність. Розуміючи неспівзвучність своєї нової поезії з теоретичними основами панівного світогляду

<sup>1</sup> М. Драгоманов, “Лист до Івана Франка,” 23 лютого 1885, Матеріали для культурної і громадської історії Західної України. Листування І. Фръчка і М. Драгоманова, т. 1, Збірник Історично-філологічного Відділу, ч. 52 (Київ: Всеукраїнська Академія наук, 1928), стор. 495.

<sup>2</sup> Іван Франко, “Лист до М. Драгоманова,” 13 березня 1895, Матеріали, ст. 496.

<sup>3</sup> Микола Зеров, До джерел: історично-літературні та критичні статті (Стайл Коледж, Па: “Життя і школа”, 1967), стор. 145.

й, очевидно, свідомо маскуючися перед народницькою критикою, повт приписав свої вірші фіктивному авторові, своєму "покійному приятелеві", людині "слабої волі та буйної фантазії, з глибоким чуттям та мало здібним до практичного життя".<sup>1</sup> "Приятель" залишив щоденник з поезією,

... писаною прихапцем, ночами... були се переважно ліричні оклики, зітхання, прокляття та бичування себе самого, а оповідання про факти дуже мало... ...та серед тієї половини попадалися місця повні сили й виразу безпосереднього чуття, місця такі, в яких мій покійний приятель, хоч загалом не сильний у прозі, видобув зі своєї душі правдиво поетичні тони.<sup>2</sup>

"Приятель" був, однак, "розважний". Зрозумівши свою неспроможність творити "практичну поезію", він "раз у своєму житті здобувся на рішучий крок: пустив собі кульку в лоб", щоб "не заважати собі й іншим".<sup>3</sup>

Народницьку критику Франкові, звичайно, вдалося затуманити й вона, не зрозумівши духу нового художнього відкриття, збентежено мовчала. Зате збагнув цей дух Василь Щурат і в ширшій характеристиці про творчість Франка тонко проаналізував розщепленість його світогляду, неминучі з цього приводу наслідки для його літературно-критичної й поетичної діяльності та реакцію на цю двоїстість думаючих читачів, які, писав Щурат, "похитували головами на його критичні студії; а одушевлялися його поезією".<sup>4</sup> Хоч гасло "мистецтво для мистецтва" Франко тлумачив негативно, продовжував Щурат, вважаючи сам, що воно повинне завжди стояти на службі народу, однак,

... між волею, а ділом лежить велика пропасть, котру перескочити не все вдається Франкові. Отим-то між численними творами Франка стрічаються такі поезії та новелі, котрі трέба вважати випливом поперед поставленої тенденції, як також такі, з яких тенденція випливає сама, мимо волі автора. Перші - то вдатні скоки поета, та зате менше вдатні поезії і

<sup>1</sup>Іван Франко, "Переднє слово до першого (львівського) видання," З вершин і низин (Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1922), стор. 634.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Василь Щурат, "Іван Франко," Зоря (Львів, 1896), стор. 16.

новелі; другі - невдачні скоки, але зате перли артизму.<sup>1</sup>

Розмежовуючи Франкову зовнішньо-ефективну поезію, що "робить враження "риторики" й поезію "артизму", Щурат висловлював, воїстину приголомшливе для поета спостереження:

Крім агітаційної й епічної поезії, знаходимо у Франка й чисту лірику... цикль любовних поезій Зів'яле листя, котрий можна уважати об'явом декадентизму в українській літературі, розуміється тоді, коли під декадентизмом будемо розуміти... розумне і артистичним змислом ведене змагання до витвору свіжих, оригінальних помислів, образів, зворотів мови і форми.<sup>2</sup>

Франко, звичайно, обурився, не взявши навіть до уваги позитивних коннотацій, що стосувалися терміну декадентизм. Він негайно висловив своє велике обурення у віршованій відповіді "Декадент" з присвятою Василеві Щуратові:

Я декадент? Се новина" для мене!  
Ти взяв один з моого життя момент,  
І слово темне підшукав ти вчене,  
І Русі возвістив: "Ось декадент!"

Який я декадент? Я син народа,  
Що вгору йде, хоч був запертий в льох.  
Мій поклик: праця, щастя і свобода.  
Я є мужик, пролог, не епілог.<sup>3</sup>

Полеміка загострювалася. Намагаючися пояснити Франкові те, що він, безумовно, сам добре усвідомлював, але принципово у своїх теоріях не проголосував, Щурат написав у відповідь на Франків вірш велику статтю, в якій з'ясовував два діаметрально протилежні поняття, вкладені в термін декадентизм та як це явище стосується автора Зів'ялого листя.

Нав'язуючи до своєї попередньої статті, критик підкреслював, що у віршах Зів'ялого листя він відзначав "красу форми, поетичність вислову, оригінальність і добірну плястику поетичних образів. Для знатців сучасності

Там же.

<sup>1</sup>Василь Щурат, "Іван Франко," Зоря, 2 (1896), стор. 36.

<sup>2</sup>Іван Франко, "Декадент," Твори в двадцяти томах, т. 11, стор. 60-61.

европейської поезії я порівняв їх навіть з декадентською поезією Франції, але з декадентською поезією в кращому значенні того слова".<sup>1</sup> І далі Щурат конкретизував:

Під декадентами навіть у Франції розуміють дві породи поетів: не лише поетів справдішнього упадку, але й правдивих, не раз велими талановитих поетів... Так само подвійно треба й нам розуміти французький декадентизм. Так само подвійно розуміючи його, я й назвав був одну частину поезій Івана Франка, що ввійшли тільки у збірник Зів'яле листя, взірцем декадентської поезії в кращім значенні слова. Автор їх, не порозумівши мене як слід, чи не спробувавши навіть порозуміти, обурився тоді. Він дав навіть вираз свому обуренню у віршованій відповіді "Декадент", яка ще ліпше потверджує непорозуміння. З тої відповіді видно, що грубо автор помилився, взявши похвалу форми поезії за догану їх змісту.<sup>2</sup>

Крім статті, термін декадент Щурат оригінально з'ясував ще й у вірші, прагнучи всією душою "просвітити" Франка:

В життю — таке вже те життя й дарма! —  
• Крім темного, і ясний є момент.  
Натхнінням темним назви ще нема,  
Бо чи ж се темне слово: декадент!

Хто на верху не був, не впаде вниз,  
Без капіталу не іде процент;  
Поет, що днини світ йому не блис,  
Не знає й ночі крас, — не декадент!

Хто замість цвіту гній приносить з піль,  
А скривши радість, творить лиш лемент,  
Хто сам надієсь, а про жаль, про біль  
Співає другим: — се не декадент!

Хто, не злюбивши безпредметних туг,  
Предметом пісні вибрав парламент,  
Щоб шумом, хоч би і воєнним, слух  
Дражнити людям: се не декадент!

Хто лиш голосить: "Я націона син!  
Мужицький в мене є темперамент!  
Я є пролог — не епілог!" — се клин.  
У пень лиш вбитий, — се не декадент!

<sup>1</sup> Василь Щурат, "Поезія зів'ялого листя в виду суспільних задач штуки," Зоря, 5 (1897), стор. 97.

<sup>2</sup> Там же.

Хто з п'ющим ллє впельку, не за пліт,  
 Щоб бійкою скінчiti трактамент,  
 Хто не піднявся в ідеалу світ,  
 Чи ж міг він властi? – Се не декадент!

Бо декадент – поет – не фарисей,  
 Його пісні – душі його фермент!  
 Він епілог пролога! Він, ідей  
 Злагнувши свiт, нових жде – декадент!

Щуратові погляди не залишилися безслідними, що й з'ясувалося незабаром у літературній дискусії, коли Франко почав був деякий час захищати "нове" в українському письменстві, не даючи йому назви, але закладаючи в термін декадент подібне до Щуратового тлумачення, а в передмові до другого видання Зів'ялого листя він обминув цей термін зовсім, заявляючи, що Щурат силкувався осудити цю збірку "як появу зовсім зайвого в нас пессимізму".<sup>2</sup>

Франкову роздвоєність ясно бачив також Василь Стефаник, коли писав: "Се той декадентизм, на котрий Франко так неуміло уїдає. Хіба він не хотів зайти в таку вуличку! От до такого доводиться найліпших людей, як систематично убивається їх індивідуальність... Се головна... причина, чому у нас все таке мертвє."<sup>3</sup>

Особливою появою на обріях українського неоромантизму була постать Лесі Українки. Так само, як Стефаник та Щурат, поетеса мала виразні уявлення про декадентство й символізм, справедливо вважаючи, що ототожнювати ці два різні поняття не можна, "бо то – писала вона – не все одне".<sup>4</sup> Початки

<sup>1</sup>Василь Щурат, "Се не декадент," Зоря 5 (1897), стор. 95.

<sup>2</sup>Іван Франко, "Переднє слово до другого (кiївського) видання," З вершин і низин (Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1922), стор. 635.

<sup>3</sup>Василь Стефаник, "З листа до О. К. Гаморак," Краків, лютий 1899, Повне зібрання творів, т. 3, стор. 173.

<sup>4</sup>Лесі Українка, "З листа до матері," 27 січня 1903, Про літературу: поезії, статті, критичні огляди, листи (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 233.

декадентства Леся Українка в певному сенсі<sup>1</sup> справедливо добачала в таких імпресіоністів, як Мопассан та Чехов, що, на її погляд, по настрою та філософії "були декадентами, але не символістами".<sup>2</sup> Виводячи справжнє декадентство від розкладу позитивістичної філософії та теорії регресу, авторка писала:

Декадентами називали себе люди не для "призрення к критиці", а в серйоз, власне через "теорію регресу", бо справді були і переконані декаденти: вони вважали..., що світ неминуче йде на "вирождение" і що мудрий той, хто не змагається з неминучим, а утилізує його хоч для своєї поезії. Верлен був дуже широкий поет, і таки справжній поет, хоч вдача його, а через те є й поезія буда протеївська, але що може зробити поет, окрім того, що бути ширим?<sup>3</sup>

Уважаючи, що символізм і декадентство в дечому випадково збігалися, бор, мовляв, "в чистому виді символізм – логічна неможливість".<sup>4</sup> Леся Українка як неоромантик воліла замість символізму користуватися скоріше терміном утопізм на визначення оптимістичних компонентів символістичної поезії, які високо цінуvala. Вона широко захоплювалася, наприклад, Метерлінком, коли він перестав бути поетом "незлагнутих загадок, містичного жаху смерті, безвихідної самотині людської душі",<sup>5</sup> а заговорив тоном оптиміста. Порівнюючи західньоєвропейських символістів з такими утопістами, як Т. Морі та В. Морріс, поетеса писала: "З усіх теперішніх утопістів найбільше наближається настроєм до цих двох 'утішителів людськості' Моріс Метерлінк."<sup>6</sup>

Маємо тут на увазі той факт, що імпресіонізм дійсно стояв на найскрайнішій межі розвитку позитивістичних постулатів у мистецтві, проти яких, через їхню незаперечну близькість до цілковитого пессімізму (згадаймо хоч би постійну тему натюрморту) в імпресіоністів так завзято й виступали неоромантики.

<sup>1</sup>Леся Українка, "З листа до матері," 27 січня 1903, Про літературу, стор. 233.

<sup>2</sup>Там же, стор. 234.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>5</sup>Леся Українка, "Утопія в балетристиці," Твори, т. 12 (Нью-Йорк: Видавнича спілка Тищенко і Білоус, 1954), стор. 77.

<sup>6</sup>Там же, стор. 75.

Неоромантичному духові Лесі Українки був близьким утопізм, що піднімав на вершини, побуджував думку, оточував казковою загадкою, рятував від смерті. Все це вона знаходила в "Оливному гіллі" Метерлінка, писаному мовою "поета-філософа з пророчими нахилами, мовою повною художніх образів, ліричного нестяму".<sup>1</sup> Вона відзначала, що коли "утопісти" не пессимістичного напряму, змальовуючи ясне майбутнє, все ж таки застосовували похмурі барви сучасного, то

Метерлінк поклав в основу своєї утопії зовсім адміністративний від інших художній спосіб... У Метерлінка темне тло зостається десь в глибині, як спогад про хаотичне минуле..., а центр картини, і найяскінша цята - це теперішній час, і від цієї цяти йдуть промені в прийдешнє, в безкрай, подекуди пробивається щось з давніших настроїв Метерлінкових, коли він порівнює своїх сучасників із сліпцями, що навколо себе почувають світло, а в собі темряву носять. Щось є проймаюче і героїчне в цьому образі і, віриться нам, що таким він здаватиметься й дальшим поколінням, і через це вони німовірно ріднятимуться з нами, так, як ми, по волі Метерлінка, ріднимось духом з людьми давніх віків, не вважаючи на відмінність нашої історичної обстанови.<sup>2</sup>

У цих поглядах на Метерлінковий оптимізм заложена сутність усієї літературно-естетичної програми Лесі Українки, яку вона відбивала у власній творчості та яку пропонувала українській літературі на місці слізно-патріотичної народницької фразеології. З цими поглядами було пов'язане також і розуміння того нового напряму в українській літературі, який вона, слідом за німецькими критиками, охопила істотним терміном неоромантизм.

Наскільки можна було простежити в доступних джерелах, цей термін вона вперше застосувала в 1891 році до творів Ольги Кобилянської. В одному з своїх листів вона писала: "Кобилянська писателька нової школи, неоромантичної, але і неоромантичний стиль не дійшов ще до такої гармонії, як то єсть у деяких новітніх французьких письмовців."<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же, стор. 77-78.

<sup>3</sup>Леся Українка, "З листа до Павликі," 16 березня 1891, Про літературу..., стор. 40.

У 1900 році Леся Українка вже поробила грунтовні спроби дати працизну характеристику цьому напрямові:

Старий романтизм стремился освободить личность, — но только исключительно героическую, — от толпы; натурализм считал ее бессознательно подчиненной толпе, которая управляет законом необходимости и теми, кто лучше всего умеет извлекать себе пользу из этого закона... новоромантизм стремится освободить личность в самой толпе, расширить ее права, дать ей возможность находить себе подобных или, если она исключительна и при том активна, дать ей случай возвышать к своему уровню других, а не понижаться до их уровня, не быть в альтернативе вечного нравственного одиночества или нравственной казармы.

У 1901 році, аналізуючи твори письменників "Молодої Польщі", Леся Українка на цілий рік раніше, ніж Едвард Порембовіч,<sup>2</sup> визначила, їх напрям як неоромантичний: "По внешней манере, в сущности, такие различные по духу писатели, как Пшибышевский и Жеромский, как Тетмайер и Каспрович, очень сходны между собой; они все пишут новоромантическим стилем и постоянно противостоят чувству рассудку".<sup>3</sup>

Однак, не дивлячись на суттєву аргументацію, на всі зусилля Лесі Українки, ті термін не приймався. Він залишився чужим і незрозумілим народницькій критиці всіх стадій, яка продовжувала плямувати "декадентством" все, що прагнуло до духовно-естетичного, що не було тенденційно розраховане на "служіння народові".

<sup>1</sup>Леся Українка, "Європейська соціальна драма кінця XIX століття," Твори, т. 12, стор. 217.

<sup>2</sup>Julian Krzyżanowski, A History of Polish Literature (Warszawa: PWN - Polish Scientific Publishers, 1978), стор. 452. (Автор твердить, що для характеристики польського модернізму Е. Порембовіч перший увів термін неоромантизм у 1902 році).

<sup>3</sup>Леся Українка, "Заметки о новейшей польской литературе," Твори, т. 12, стор. 203.

## Б. ГЕНЕЗА ТА ЕВОЛЮЦІЯ

Леся Українка достеменно розуміла, що вона та її сучасники входили в добу нового світогляду, були "свідками зорі нової ери", нового розуміння світу, нової моралі, нових наукових досягнень, що неводмінно впливали й на нові літературні процеси. Вона знала, що її покоління готувало шлях новим людям, закладало підвалини нової моралі, намагалося згармонізувати людину з усесвітом, поробити ґрунтові зміни, більші, ніж усі реформаторські релігії.<sup>1</sup>

У світлі таких міркувань Леся Українка виступила в 1900 році зі знаменою статтею "Малорусские писатели на Буковине", присвяченою власне трьом буковинським письменникам – Юрієві Федъковичеві, Ользі Кобилянській та Василеві Стефаникові, з метою показати небуденні літературні досягнення "малого народу" – буковинських українців. Говорячи про Кобилянську та Стефаника як про новаторів, вона підкреслювала їхнє велике значення й для всієї української літератури. І хоч виразної своєрідності художніх засобів Стефаника, що істотно відрізнялися від манери писань Кобилянської, Українка відразу не збагнула, але справедливо об'єднувала їх одним передовим літературним світоглядом.

Ця стаття Лесі Українки важлива для історії всього українського модерністичного руху тим, що вона перша зуміла інтелігентно розкрити особливості нових художніх форм та їх естетичне значення для дальнього розвитку української літератури, викликавши цим серйозне занепокоєння серед апологетів народництва й започаткувавши небувалу досі в українському письменстві літературну дискусію.

Кобилянська виховувалася переважно на німецькій літературі, тісно співпрацювала з штутгартською газетою "Neue Zeit" та з берлінською "Gesellschaft". Ці газети високо цінували її твори й друкували їх поруч з творів

<sup>1</sup>Леся Українка, "Утопія в белетристиці," Твори, т. 12, стор. 75–76.

країнських німецьких молодих неоромантиків. Коли Кобилянська починала виступати в українській літературі, впливи німецької культури, а в висліді й мовні труднощі, помітно позначалися на її творчості, зате, підкresлювала Леся Українка, знання німецької мови було не лише корисним для її загального розвитку, а й врятувало її від "умственного застоя и нравственной спячки",<sup>1</sup> що панували в її безпосередньому літературному оточенні. Принаймні сама Кобилянська вважала, що та "німеччина" вивела її в люди, відкрила для неї світ ідей, познайомила з світовою літературою, та навчила розуміти і любити мистецтво. Пильно вивчаючи українську мову з наміром писати тільки цією рідною їй мовою, вона наголошувала, що "знанню німецької мови завдячувала я чи не всьому, що здобула через неї духовне на ціле життя".<sup>2</sup>

Це відчувала й Леся Українка, коли писала: "Действительно, эстетический и идеальный уровень развития у Кобылянской гораздо выше, чем у тех буковинских и галицких писателей, которые развивались под влиянием только исключительно местной и польской литературы."<sup>3</sup>

Свого літературного напряму сама Кобилянська не вміла схарактеризувати, але була певна, що

.... не належала до "золістів" і взагалі до тієї школи грубого реалізму, що і тепер відзвивається ще в деяких творах різних писателів. Держуся засади, що артист чи там писатель повинен описувати "вибрану" дійсність і ніколи не забувати, що штука і всякий артизм любить помимо всього знежнення, то є любить тонкість і делікатність. Всяка грубість відштовхує мене, і я не можу з нею брататися.<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," Твори, т. 12, стор. 135.

<sup>2</sup>Ольга Кобилянська, "Автобіографія"; у кн.: Ольга Кобилянська, Слова зворушеного серця (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982), стор. 203.

<sup>3</sup>Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," т. 12, стор. 135-136.

<sup>4</sup>Ольга Кобилянська, "Лист до Францішка Ржеворжза," 17 січня 1898, Слова зворушеного серця, стор. 232.

Леся Українка слішно визначала її напрям як неоромантичний і називала її творчість ліричною поезією в прозі, пишучи: "Этот род литературы, не встретивший особенного сочувствия у галицкой критики... тем не менее наиболее удаётся писательнице, так как ее натуре очень свойственны лиризм и музыкальные настроения."<sup>1</sup> Найбільш реальні образи, завважувала авторка, Кобилянська супроводила ліричними відступами, що нагадували симфонію, де "впечатления пейзажа и движения души сливаются в одну нераздельную гармонию".<sup>2</sup>

Ліс і гори, відзначала Леся Українка, це рідна стихія письменниці, де вона дає повний розмах крилам своєї фантазії і захоплює читача. За ці розмахи, продовжувала вона, письменницю іноді жорстоко критикує навіть доброзичлива критика, звинувачуючи її в тому, що вона на зразок німецьких неоромантиків занадто залітає в захмарні далі, вище, ніж досягають вершини буковинських гір, і тому не бачить, і не хоче бачити, що робиться в долинах, де страждає народ.<sup>3</sup>

І дійсно, казала Леся Українка, для таких докорів є деякі підстави: Кобилянська, будучи під деяким впливом філософії Ніцше, проявляла в своїй творчості прагнення до ідеалу "надлюдини", що іноді призводило до розплівчастого та абстрактного мрійництва, але зате парадоксальний дух Ніцше розвинув у молодої письменниці далеко більшу сміливість думки та фантазії, ніж це спостерігалося в переважаючої більшості українських письменників. Леся Українка послідовно обстоювала, що "протест личности против среды и неизбежно сопровождающие его порывы ins Blau составляют необходимый

<sup>1</sup>Леся Українка, "Малорусские писатели на Буковине," стор. 137.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 138.

момент в історії літератури Кожного народу”<sup>1</sup>

Такий момент, очевидно, тільки що настав для української літератури, принаймні для західноукраїнської, завважувала Леся Українка, відзначаючи, що подібний літературний процес викликав свого часу незвичайно велике піднесення художньої творчості в інших народів, і тому можна сподіватися, а на це є вже докази, що такі настрої не пройдуть безслідно і для української літератури.<sup>2</sup>

Нове розуміння завдань літератури, зіставлення її з подібними світовими явищами, критична оцінка попередніх літературних здобутків – було більше, ніж досить, щоб стаття Лесі Українки насторожила народницьку критику, але, одночасно, й скріпила надії менш відважних молодих неоромантиків на можливості їхнього дальнього розвитку.

Крім Ольги Кобилянської та Василя Стефаника, неоромантизм у західноукраїнській літературі репрезентували в той час Катрія Гриневич, Наталія Кобринська, Михайло Яцків, Василь Щурат, Марко Черемшина, Лесь Мартович, у літературі східноукраїнській, крім Лесі Українки, – Микола Вороний, ранній Володимир Винниченко, Агатаангел Кримський, Гнат Хоткевич, Володимир Самійленко, Микола Філянський, Людмила Старицька-Черняхівська, Дніпрова Чайка, Микола Чернявський.<sup>3</sup> У цей час продовжували все ще активно працювати такі старші писемники з великим літературним доробком, як Іван Нечуй-Левицький, Панас Мирний та Михайло Старицький.

Боротьба з народництвом набирала в той час особливої гостроти. З статті Лесі Українки виразно прозвучали рішучі слова на захист літературного

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Цікаво завважити, що Українка, Стефаник, Щурат, Вороний, Мартович, Кримський – ровесники, всі народжені в 1871 році. Кобилянська та Старицька-Черняхівська також ровесниці – народжені в 1863 році.

новаторства, нечувані й неможливі для теоретиків народництва.

Виняткове становище знову ж таки зайняв Іван Франко. Характеризуючи зародки нового художнього вислову й не підозрюючи навіть, що молода генерація письменників прямує до тотального розриву з народницьким світоглядом, Франко не зчувся, як сам попав у полон нової літератури.

Коли давніша повість чи новеля – писав він – не конче натуралістична, а й загалом – усе має ціхи локалізовані події [...], то нова балетристика – се незвичайно тонка філігранова робота; і змагання – наблизитися скільки можна до музики. Задля свого вона незвичайно дбає о форму, її мелодійність слова, о гармонійність бесіди. Вона ненавидить усіх шаблонів... Натомість вона збується в сміливих і незвичайних порівняннях, в уривках реченнях, у півволівцях і тонких натяках. Можна би теоретично говорити про і контра сеці літератури, але для історика такі суперечки не мають значення. Для него кожний напрям добрий, коли його репрезентанти – справдішні таланти.<sup>1</sup>

Тут Франко перегукувався з естетизмом Міріяма та з такими російськими критиками, як Брюсов, підкреслюючи, що "кожний напрям добрий", якщо він скерований до досконалого мистецтва. Однак Франків сантимент до селянства й розуміння ролі поета як "хаменяра", який важкою працею повинен ламати скелю відсталості селянства та прочищати йому дорогу до світла, завжди домінував над його естетичними тенденціями, що проривалися в нього тільки спорадично. Але молоді письменники, оточені народницьким непорушним муром, були вдячні Франкові й за це, даремно надіючися, що він остаточно переїде на їхні позиції. І в українській літературі зіграє роль Пшибишивського чи Брюсова.

Слідами Лесі Українки й заохочений прихильністю Івана Франка, у 1901 році виступив Микола Вороний з першим модерністичним маніфестом, що хоч свою скромністю і безпретенційністю помітно відрізняється від тодішніх літературних маніфестів західноєвропейських, російських та польських, все ж викликав не абіякій розплох серед народницьких критиків.

Микола Вороний – поет, плідний перекладач Верлена, Метерлінка, Мореаса, знавець французької літератури, мандрівник по європейських країнах, Іван Франко, "З останніх десятиліть...", стор. 129.

добре ознайомлений з критикою західноєвропейською, російською, а особливо польською, приятель Яна Каспрова - кинув з провінційного Катеринодару, в якому він зупинився на деякий час, працюючи там у місцевому банку, тихе гасло в формі заклику до молодих письменників видати спільними силами альманах, формулюючи одноразово несміливу програму українського неоромантизму:

Маючи на цілі уложить та видати тут на Чорноморщині, в Катеринодарі, український альманах, який би змістом і виглядом бодай, почасти, міг наблизитися до найновіших течій та напрямів у сумісних літературах європейських і бажаючи стягнути якнайширший круг співробітників (в тім числі і передовсім молоді сили по сей і по тамтой бік "політичної прірви"), обертаюсь, отже, до тих товаришів, котрі вже працювали або мають охоту працювати на полі красного письменства, з уклінним проханням - чи не були б ласкаві прилучитися до спільної праці і пером спричинитися до осягнення згаданої цілі. Час вже і галицьким українцям брати більшу участь в українських виданнях за російським кордоном!

Увага. Усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушенні моралі, що раз-у-раз зводили, наших молодих письменників на стежку шабельону і вузької обмеженості, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів, хоч з маленькою ціхою оригінальності, з незалежною свободною ідеєю, з сучасним змістом.

Бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик, яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничищістю.

На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага!

У цьому маніфесті Вороного повторено висловленій раніше у Лесі Українки протест особистості, проти інертного оточення й неминучо супроводжуючі його пориви ins Blau як необхідний момент літературного розвитку кожного народу; зроблено заклик орієнтації на європейську літературу; викладено прагнення розсунути рамки народницької літератури; та шабельонів та обмеженності; замість позитивізму проголошено мінімум.

<sup>1</sup> Микола Вороний, "Український альманах," Літературно-науковий вістник, т. 16 (1901), стор. 14. (Маніфест зацитовано повністю. Не маючи доступу до оригінального джерела, критики часто цитують один одного, змішуючи і дати, і джерела. Приклади: Д. Рудик пише в альманасі Західна Україна (Харків: 1927), стор. 184, що Вороний опублікував свій маніфест у збірнику З-над хмар і з долин у 1903 році; Остап Тарнавський, Вступна стаття, Василь Пачовський, Зібрані твори, т. 1 (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1984), стор. 12, пише, що маніфест був надрукований у Літературно-науковому вістнику в 1903 році).

Ідеалістичнот філософії: світ містики, фантазії, таємничості, краси, свободи творчості; висунено естетичний елемент як основну тканину твору.

Бажаючи приєднати до співпраці кращих письменників старшої генерації, Вороний також звернувся до кожного з них окремими листами. У листах, що звучали відважніше й переконливіше, ніж його формальний заклик, і можуть служити цінними додатками до його, він уточнив гасло "далекого блакитного неба" як справжню інтенденційну поезію, що мала б іти шляхами, прокладеними такими західноєвропейськими письменниками, як Метерлінк, Гауптман, Ібсен, Тетмаєр та інші.

Гасло про "блакитне небо", кинене в офіційному маніфесті, у листах Вороний ототожнював з гаслом "мистецтво для мистецтва", не розвиваючи його значення в деталях. На визначення українського невромантизму, він зализував модний тоді в російській літературі термін "символізм", хоч і застерігав, що новий напрям в українській літературі не повинен мати нічого спільногого з російським скаліченім "декадентством".

Усі листи писані приблизно в один час, відразу після проголошеного маніфесту. Крім поглядів на програму нової естетики, вони проливають багато світла на питання, що визначало характер боротьби невромантиків з народниками й тому цитуються як найдокладніше з єдиного, покищо, доступного джерела. У листі до Сергія Єфремова Вороний висловлювався категорично:

... всі ці поезії з патріотичними вигуками та покликами, з не в міру солодким щебетанням та сантиментальним зітханням з рештою в останніх поетів поробилися такими нудними шаблонами (oprіч двох трьох поетів), що годі сучасного українського інтелігента з добре вихованим смаком на інших літературах скоріш відвернути від української поезії, ніж зацікавити нею!

<sup>1</sup> Микола Вороний, "З листа до С. Єфремова," 16 серпня 1901 року. Цитовано за: Олександер Дорошкевич, "До історії модернізму на Україні," Життя і революція, 10 (1925), стор. 73. Наступні листи Вороного цитуватимуться з цього ж джерела з поданням відповідної сторінки.

У листі до старого письменника Данила Мордовцева Вороний зокрема наголошував такі питання, як чисте мистецтво і парнасизм, а в противагу до поезії громадської туги, висував концепцію глибинної потреби для вислову тонкощів поетової душі. Він писав:

Діло ось в чим. У нас тут в Катеринодарі споружається український альманах. Своєю провідною якою ми обрали собі - чисту штуку, справжню запашну поезію! Обминаючи всякі тенденції та моралі, - сього в нас до цього часу було більше, ніж треба, - ми всю увагу хочемо звернути виключно на естетичний бік видання, наблизивши його хоч почасти до новітніх течій і напрямів європейської літератури (тільки не до скалічених форм російського декадентства).

Потреба такого видання почувається в останні часи дуже гостро.

Наші молоді парнасці, як Ви певно помічали, переспівують стари теми (oprіч двох трьох), не виявляючи нічого оригінального, самостійного, не даючи під час і дрібочки живої чистоти поезії. Звичайно, така поезія не годна задоволити вимог нашого інтелігента з смаком, часто виробленим і викоханим на чудових зразках літератури чужих народів.

Девіза нашого видання: поезія в прозі!! Через те ми хочемо уникати творів грубо-реалістичних з щоденного життя, а натомість бажаємо трошки філософії (пантеїстичної, метафізичної, містичної навіть), висловленої в найзgrabніших формах лірики.

Ми не хочемо прихиляти небо до землі, ні, ми з землі хочемо самі піднятися на який час в небо, - спокою треба, відпочинку для стражденної, зневіреної душі сучасного інтелігента, може тоді йому буде легше жити й працювати на землі. Любови, тихої радості треба для озлобленої, змученої душі!

Звичайно, завдання наше дуже тяжке, ми певні навіть, що ми, не зможемо його цілком досягнути, але й те, що зможемо піде на користь.

Програма видавалася Вороному майже неможливою до здійснення через малі кадри "парнасців" - це поперше, а подруге - він сам не вірив, що вони вийдуть переможцями в боротьбі з програмою традиціоналістів, свідченням чого був надміру чесний, позначений страхом і почуттям непевності лист до Івана Нечуя-Левицького:

Бачите, заходились коло нового діла, а своєї тями нема, все думкашибає, чи гаразд воно буде, як ми задумали, так от до Вас, батьку, за порадою! Зарятуйте і словом і працею! А задумали ось як. Поминувши усякі моралі та тенденції, хочемо звернути всю нашу увагу на естетичний бік збірника. Зорею провідною брали собі вільну та чисту штуку, справжню запашну поезію! Само собою не станемо друкувати творів поганого та нечесного напрямку, але з другого боку, не, хочемо й вимушених та силоміць втиснутих тенденцій, що тільки псують враження та красу твору. У нас ідея з формою повинні йти в гармонійні парі. Хочемо обминати

твори й грубо-реалістичного напрямку, а натомість бажаємо хоч трохи філософіт всуміш з ліричним настроєм автора. Твори на зразок Ваших В концерті або Панас Крутъ найбільше підходять під нашу стать і наші жадання.

Як на Вашу думку, чи добре, що ми хочемо обмежитись виключно естетикою в національній формі і не беремо на плечі інших горожанських тягарів? Нам здається, що се добре, раз тим, що цензура менш чіплятиметься, а друге, що в нас таки бракує гарно видержаних естетичних видань, щоб задовольняли широко розвинutий смак нашого інтелігента, знайомого з іншими і більшими літературами, ніж наша. Будь же ласка, не поскупіться та пришліть нам щось з Ваших пречудових творів, що як той мед липовий і солодкі, і запашні, і добре на вжиток...

Вороний, як бачимо, систематично нареклоував на естетизм та читацьких вимогах нового українського інтелігента, існуванню й запитам якого народницькі теоретики не надавали ніякого значення, зосереджуючися на смаках і потребах виключно селянських мас. Особливо рельєфно виступило це питання у відповіді Вороного на лист Фремова, в якому останній висловлював своє обурення та вимагав вяснень. Вороний нетерпляче пояснював:

... збірник свій призначаю виключно для інтелігенції, а не для народа, як Ви мені теж, з ласки своєї, накидаєте. Не думаю, щоб і Ви самі визнавали потребу віршувати економічні статті чи наукові студії для народа, котрому "брakuє самих елементарних життєвих і наукових відомостей". Це було б так же незручно або що більше незручно, ніж знайомити народ з високо-естетичними творами змісту філософського, наприклад з Фаустом Гете, хоч в останні часи за демократизацію вищої штуки - взагалі: музики, літератури, різьбарства - можна почути все більше й більше поважних голосів; я з цим поглядом згоджується тільки від часті, признаючи для цього шлях посередній, а власне - через повернення народові його власного розуміння краси і почутия його власної поезії, котрі він, на жаль, денационалізуючись, починає втрачати.

Я думав, що Ви таки зразу побачите різницю між творами символістичними, а творами напів-символістичними, - аж помилився, не побачили! Треба знов тлумачити. Якими признаєте Ви твори... ну, скажімо, Гауптмана, Ібсена, Едгара По, Тетмаєра? В них є і справжній символізм, і щось (знов "щось") посереднє, власне модерністське, новітнє... Найгостріша критика російська не ласє їх так, як Бодлера, Верлена, Маллярме (хоч і в цих останніх вона часом добавляє добре прикмети і відрізняє їх від іншої, тобто загально-російської "калічі", як Ви кажете), ба навіть признає за ними повну слухність і корисність. Власне твори таких письменників я називав "напів-символістичними"...

Штука чиста без ідеї не може бути, вона з нею складає одне ціле. Тенденція без штуки буває, звичайно, але з нею разом укупі не може бути. Між ідеєю і тенденцією (передвзятістю) лежить величезна різниця. От проти псевдо-штуки чи штуки тенденційної, проти римованої прози я й

виголосив свою девізу.

Передивіться теперішніх молодих поетів. Чи oprіч Лесі Українки та Самійленка на Україні Ви знайдете хоч одного поета, котрий не був би "шарманкою", що переспівує старі збиті співи і переспівує з харчанням, притичинами і свистом... Ну, може ще з двох трьох від сили знайдете, що сяк-так ще подають надії, бо часом дадуть щось і оригінальне, а решта... хоч придави рублем та й вези Дніпро гатити. Коли я читаю: "Обніміте, брати мої, найменшого брата"... мое серце зворується вкрай, ось-ось слізоза готова скотитися з очей, а коли читаю: "Праця єдина з нівлі нас вирве...", то мені здається, що погонич на воликів гукає і я думаю: "оце погонич добрий, не ледащо, не дурно хліб у хазяїна Ісль - ач як старається, аж із стріхи крапле!" Ні, це не поезія, і до праці вона мене не зогріє... Візміть патріотичні вигуки Граба, надто перші, візміть зрештою "Наш альбом" у Вістнику, перегляньте за цілий рік, і Ви скажете, що не поезії читали, а слухали, як капусту шаткують. А вже чого-чого, а Вашої улюбленої "тенденції" там і на воза не збереш. Оце так справді спорохнявіле дрантя! От Вам і "здраве зерно реалізма", в котрому, по Вашому "сила й принада нашого письменства!"

Наш інтелігент не хоче вже читати нашої книжки, наших поетів. Його остаточний смак вироблений на кращих літературних зразках європейських (хоча б у перекладах на російську мову), на літературі російській, бридиться ними!

Старі шабльони збивають з стежки наші молоді поетичні сили; і раз у поезію ввійде нова течія, котра Вас так полохає, то освіжить певно і іх малі дарування чи таланти, і вони заспівають цікавіше. Треба тільки, щоб нова течія була здорововою. Треба брати від символізму найкраще - от цього мені й хотілося. Любов, у широкім значенні, краса і шукання правди (світла, знання, початка чи "бога") - це сфера символістичної поезії, вона найкраще про це може оповісти. Гороханські мотиви, почуття обов'язків, заклики до боротьби проти "темних сил" - це сфера реалістичної поезії. і вона також не менша потрібна, але я в свій збірник на цей раз хотів менше, а грубої цілком не хотів, бо хотів додержувати певного акорду!

На базі цього листа можна частково виснувати вихідні естетичні позиції Вороного. Він не виступав проти народу, тобто селянства. Навпаки, він за селянство, за повернення йому "його власного розуміння краси і почуття його власної поезії", бо народ, як колективний творець, наприклад, народнот пісні, вважав її витвором свого власного генія, глибоко відчував цю пісню і високо цінував її, а літературний твір був чужим і незрозумілим селянській психіці всіх народів і всіх епох. Твори ж, яких вимагали від письменників апологети народництва, приносили мало користі селянству, бо були штучними, робленими, надуманими, тенденційними. Твори справді високого художнього рівня тим

"Микола Вороний, "З листа до Сергія Ефремова," 8 жовтня 1901, стор. 74-75.

більше не могли відповідати селянським прошаркам населення. Вороний не пропагував європейської символістичної естетики, обмежуючи, свою програму лише до читацьких потреб українського інтелігента. Але, як видно з листа, Єфремов відкидав навіть такі скромні вимоги й наполягав, щоб альманах був таки "для народу".

Загально обізнаний з принципами французької естетики Вороний розумів, що на даному етапі розвитку української літератури, перед нею не можна ставити нездійснимих завдань, і тому виходив з мінімалістичних позицій, викладаючи елементарні поняття естетики – щоб художній твір не був тільки функціональним; щоб естетичні почуття, закладені в природі мистця, мали простір висловитися за законами краси, яка гармонійно вражала б душу, викликала естетичну насолоду. В такому, власне, контексті Вороний говорив і про "чисте мистецтво". Таким чином "чисте мистецтво" в естетиці Вороного не було тотожним до бездійності теорії "мистецтво для мистецтва", бо, як він відзначав, "штука чиста без ідеї не може бути, вона з нею складає одне ціле", отже ідея мистецького твору завжди спрямовується на вдосконалення людських душ дорогою шукання правди, любови, краси, світла, знання, божественного первня.

Так само, як і Леся Українка, Вороний не пропонував українській літературі символізму. Він проголошував неоромантизм зразків Гауптмана, Ібсена, Едгара-Еллена По, Тетмаєра, по-своєму визначаючи цей напрям як "півсимволізм". Погляди Вороного на існуючу тоді народницьку літературу, без сумніву, були крайньо негативними – ані Франкові "кам'янські" вірші, ні "патріотичні вигуки" інших поетів він не вважав за поезію.

Відповідаючи на лист Михайла Коцюбинського, який просив більше відомостей про запланований збірник, Вороний з певним настороженням повторював майже все сказане раніше, однак робив ще деякі спроби уточнити

свої погляди, зокрема на чисте мистецтво та російський неоромантизм:

З Вашого листа я добачив якусь непевність чи сумнів щодо напряму моого альманаха. Може й Ви, як Ефремов, підозрюєте, що я хочу запровадити якусь "декадентщину", бо питаете, що то буде за альманах, які автори прийматимуть участь у ньому. Правда, такі вирази в моїм листі, як "чиста штука", "усунення тенденцій" можуть збаламутити людину; бо тепер сфера штуки досить таки збаламучена новими течіями і напрямами, і репрезентант кожної такої течії по-своєму тлумачить і штуку, і її завдання. Про себе скажу, що я признаю символізм і не признаю скаліченої російського декадентства, бо це витвір нездарів. Російський символіст Бальмонт - талант, що шукає нових шляхів і часом спотикається, але я його признаю; російські декаденти Брюсов і т. д. нездари, що кривляються і ламаються, аби звернути на себе увагу і заховати свою нездарність - їх я не признаю. Такого символізму, як я признаю, дуже багато в Гете, Гейне. З сучасних я признаю Метерлінка, Гаултмана, Ібсена, Бодлера, Едгара По, Тетмаєра... Тенденційності в поетичній творчості не признаю (це вже буде фабрикація на марку); а ідейність, те ж саме зміст, мусить бути, бо це ж душа твору. Формою в поезії надзвичайно дорожу, бо одне діло - псалом співати, друге діло - на волі гукати... Грубого реалізму в поезії цілком не визнаю, терпіти не можу Тюремних сонетів Франка, але закоханий у його Зів'ялому листі.

Всіх цих поглядів хотів би додержати і в своєму альманаху.<sup>1</sup>

Поєднання підряд різних, навіть даліких один від одного поетів, свідчить тільки про те, що Вороний пропагував західноєвропейський неоромантизм, до якого наближалася і творчість Бальмонта, а відкидав пориви до символізму брюсівського зразка.

Програма Вороного досить виразно сформульована. І якщо зважити на загальну стагнацію української літератури, то Вороний безсумнівно зіграв історичну роль своїми яскраво підкресленими вимогами естетизму, закликами до боротьби з народницькими шаблонами, а зокрема тим, що слідом за Костомаровим та Коцюбинським, але набагато рішучіше, ніж вони, поставив у фокус читацькі потреби інтелігенції, яку, як графічно висловився Іван Кошелівець,

... годі вже було задовольнити ідеями народництва і якій, драстично висловлюючись, остохортіло егігонське переспівування Шевченка, по-народницькому зрозумілого, з безнастанним підкреслюванням єдинот вимоги до літератури - служити народові в іпостасі якоїсь наїснуючої, ідеальної селянської душі. Цій інтелігенції хотілося, нарешті, справжньої

<sup>1</sup> Микола Вороний, "З листа до Михайла Коцюбинського," 28 листопада 1901, стор. 75.

літератури, як і в інших народів.<sup>1</sup>

Хай протест Вороного, як згодом завважував його послідовник Григорій Чупринка, не був буряним і жагучим, і не був досить відважним, "то був протест нерішучий, тихий, елегійно-лірічний, протест не вояовничий, але протест перший!"<sup>2</sup> Чупринка називав Вороного воїном, який хоч і не взяв фортеці, але кинувся на мур, і "перший полетів відтіля стовбура, але його не будуть ганьбити за те, що він упав, навпаки – його першого з повагою покриє колись побідний прапор!"<sup>3</sup> I справді, якщо б Вороний був в іншій літературі, то його ім'я не залишилося б, майже, забутим – його гасла давно розвинули б послідовники й відвели б йому місце як першому своєму теоретику.

З ініціативи Лесі Українки та Миколи Вороного українська муза почала повернати на європейські шляхи. I на питання, що його поставив О. Дорошкевич – "звідки взявся модернізм на Україні – via Галичина чи via Москва?"<sup>4</sup> можна було б відповісти: коли освітлюється довкілля, то мимоволі й нам видно. Олександер Білецький на це питання відповідав: "Ні Галичина, ні Москва, – а почасти Польща (Тетмаєр), почасти взагалі західноєвропейська література, що давала надхнення на шукання нових шляхів однаково як Бальмонтові в російській літературі, так і Миколі Вороному в українській".<sup>5</sup>

Однак питання Дорошкевича та відповідь Білецького вимагають уточнення. Якщо Україна й Галичина виступають у них як різні поняття, то тут невобхідно ствердити, що в Україну модернізм прийшов via Галичина, а в Іван Кошелівець, Сучасна література в УРСР (Мюнхен: Видавництво Пролог, 1964), стор. 52.

<sup>1</sup> Григорій Чупринка, "Микола Вороний," Українська хата, 1 (1912), стор. 24.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Олександер Дорошкевич, "До історії українського модернізму на Україні," Життя Й революція, 10 (1925), стор. 75.

<sup>4</sup> Олександер Білецький, Вступна стаття, Микола Вороний, Поезії (Харків: РУХ, 1929), стор. 28-29.

Галичину via Польща плюс Європа.

Новий дух часу виразно позначився на внутрішніх та зовнішніх прикметах українського поета. Цікаву характеристику цьому періодові давав О. Білецький:

Виникла міська інтелігенція, прокинулася молода українська буржуазія, з'явилася українсько-літературно-артистична богема. З'явилася потреба в мадригалах, тріолетах, експромтах і в інших видозмінах салонової поезії, за яку раніше в українській літературі не чули. З'явилися альманахи з везирунками, що вдавали напівголих дів, які або вдихають аромат дивовижних лілей, або простягають руки до сонця, що сходило, чи десь зникало у невідомій далині. У міських вітальнях, де оздоблений гаптованими рушниками висів на стінці портрет Шевченка, у безпосередньому сусістві з репродукціями "Острова мертвих" Бекліна чи "Гріха" Франца Штука, стали деклямувати й мелодеклямувати свої вірші поети з пишними галстухами — замість стрічки, які вони зав'язували небдало, а на вулиці замість традиційної сивот шапки — носили фетрові широкополі капелюхи. У цих віршах звучали нові мотиви, нові індивідуальні переживання, поривання до невідомого божества, в яке вони "вірили" — "не віруючи", мотив міста стотисячаголового звіра, що його разом любили й ненавиділи, проклинали й благословляли, мотиви Бодлерівського спліну, української нудьги, — що в цьому значенні була невідома ранішим поетам.<sup>1</sup>

У Західній Україні, незалежно від кличів Вороного та вникливих статей Лесі Українки, модерністичні тенденції розвивалися дещо раніше. У роках 1899–1900 у Львові за редакцією А. Крушельницького та В. Старосольського вийшло п'ять серійних видань, об'єднаних загальним заголовком Живі струни, де друкувалися молоді українські письменники та переклади польських і західноєвропейських неоромантиків. Журнал Літературно-науковий вістник, що в 1898 році прийшов на місце літературного журналу Зоря, скоро, завдяки Іванові Франкові, як редакторові літературної частини, відкрив свої сторінки молодим письменникам під рубрикою "Наш альбом" з заміткою, що редакція, не в'яжучися ніякою доктриною, ані теоретичною формулою, допускала до голосу всі напрями. Не маючи власного органу, молоді автори змушені були якоюсь мірою, покищо, темперувати свої настрої й коритися певним вимогам загально консервативної редакції, внаслідок чого, як завважував Вороний, часто виходила не поезія, а "шаткування капусти". Проте вилонилися тоді й молоді

<sup>1</sup> Там же, стор. 48.

талановиті поети-неоромантики: Петро Карманський виступив у 1899 році з першою збіркою віршів З токи самовбивця, Богдан Яєпкій зарепрезентував себе в 1901 році першою збіркою Стрічки, того ж року вийшла літера збірка поезій Василя Пачовського Розсипані перли, почав друкуватися Остап Луцький.

Прихильно відгукувався на появу цих збірок не хто інший, як знов же Іван Франко, виділяючи особливо Пачовського, від збірки якого, в атмосфері пануючих шабльонів, елігантства й літературного дилетантизму, відзначав критик, повіяло пахощами нової поезії. Підкреслюючи своє прихильне ставлення до нових віянь в українській літературі з позицій редактора Літературно-наукового вістника і засуджуючи редакторів усіх інших газет та журналів за те, що вони не давали місця молодій поезії, друкуючи лише те, що йшло в забуті архіви й "цікавило хіба мишей", Франко захоплено вітав збірку Розсипані перли, підкреслюючи, що вона зробила йому найбільшу присміність і несподіванку:

Пачовський виявляється нам не абиякий майстер нового слова, правдивий талановитий поет... володіє технікою вірша як мало хто в нас і вміє за одним дотиком порушити в душі симпатичні струни, збудити пожаданий настрій і відержати його до кінця...

Пачовський – справдішний талант. Поезія пливе в нього натурально, не силувана, як найпростіший вислів його чуття... тимбільше признання належиться його талантові, що він найпростіші, найтривіальніші речі вміє висловити поетично, нешабльоново вміє змалювати свіжими, рідко де позиченими красками.<sup>2</sup>

Він зробив Пачовському делікатні докори лише за деяке "кокетування" з формою, за "гру в звучні фрази" та за "невдалі неологізми".<sup>3</sup>

Така висока оцінка найбільшого західноукраїнського поета, великого ерудита – та найкомпетентнішого критика окрилила не тільки автора Розсипаних перлів, а й усіх молодих неоромантиків. Франко, здавалося, відкривав Тм двері в широкий літературний світ, звільнював з народницьких утилітарних пут. Однак, як

<sup>1</sup>Іван Франко, "Наша поезія в 1901 році," Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 31.

<sup>2</sup>Там же, стор. 37.

<sup>3</sup>Там же, стор. 38.

виявилося згодом, тріумф був нездовгим. Критик, який піречулено наголошував, що його першочергове завдання – виконувати громадську повинність, віддавав свій час на корисну роботу – щоразу “скручував голіву” свої власні поетичні музі, тамував свої витончені погляди на літературу, що так само проривалися, як і його “романтичні чортики”. З цього погляду непревершенну характеристику дав Франкові Григорій Коцур:

..на українському ґрунті поєт мусив бути передусім громадянином, народним пророком і борцем за ідеали, які піднесуть і просвітять народ у темряві і неволі. Ось чому творець “Лиса Микити”, поеми про війну всіх проти всіх, був насамперед автором “Каменярів” і “Вічного революціонера”, співцем боротьби й особистої самопожертви!

Франко пожертвував своїми естетичними поглядами на мистецтво слова, які виформувалися в нього на чужих літературах, які він виклав у своєму теоретичному трактаті “Із секретів поетичної творчості”<sup>2</sup> в 1898–1899 роках рівночасно з появою західноукраїнських неоромантиків, для яких цей трактат став першим підручником лекцій естетичних законів поетичної творчості. Автор рішуче заперечував тут принцип реальної критики Добролюбова через нехтування в останнього естетичних питань мистецтва, виступав проти суспільних та політичних ідей, що ховалися під маскою літератури і не мали нічого спільного з естетикою. Франко, який раніше боровся за ідейне мистецтво, тепер заіверечував його і на перший плян висував естетичний момент. Але там же таки Франко, який отак раптом відкинув у своєму трактаті ідейність як тенденцію, яку не можна вкладати в твір, бо вона випливає з способу думання, бачення і відчування письменника, що є маніфестацією його душі, його індивідуальності, за деякий час почав знову заперечувати себе, зрікаючися свого попереднього розуміння естетики в ім'я необхідності для поневоленого

<sup>1</sup>Григорій Коцур, Вступна стаття, Йоган Вольганг Гете, Твори (Київ: “Молодь”, 1969), стор. 7.

<sup>2</sup>Іван Франко, Із секретів поетичної творчості (Київ: Радянський письменник, 1969).

літератури ідейності. До Франкового національного сумління промовляли обставини життя рабів, вимоги Драгоманова, патріотичні проклямації народників, очолюваних Ефремовим, з яким він раз вступив у дискусію, але переможцем з неї не вийшов.

### В. ЛІТЕРАТУРНА ДИСКУСІЯ: 1902 – 1904

Нові літературні процеси розросталися й, потужніli, молода генерація неоромантиків прямувала до тотального розриву з народницькими ідеалами. У перший дзвін тривоги вдарив талановитий і пристрасний публіцист, найвидатніший експонент пізнього українського народництва Сергій Ефремов. Визнаючи естетичний принцип "цілком негодячим" для літератури, він проповідував, як уже згадувалося, "елементи свободи для людини, невпинну визвольну течію", "визвольно-національну ідею", "поступову течію народності в змісті та формі".

Ефремов виступив на сторінках журналу Киевская старина<sup>1</sup> в 1902 році з цілим арсеналом зброя проти окремих статей, заяв, маніфестів та взагалі проти найновіших українських літературних процесів.<sup>2</sup> Все нове, що хоч трохи відходило від усталених традицій, критик розцінював як непроглядний морок відчаю, що окутував найвищі й найдорожчі народні ідеали. Вінуважав, що суспільство його епохи переживало докорінні зміни в усіх галузях суспільного життя, тому людина не встигала абсорбувати тих змін, і вносила в літературу "кладбищенські теорії".<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Журнал видавався в Києві в роках 1882–1906 російською мовою. У 1907 році змінив назву на Україна і виходив ще рік українською мовою.

<sup>2</sup>Сергій Ефремов, "В поисках новой красоты," Киевская старина, т. 79 (1902), Октябрь, стор. 100–140; Ноябрь, стор. 235–282; Декабрь, стор. 394–419. (З уваги на історичну вагомість статті в тому розумінні, що вона нанесла непоправноть шкоди молодому неоромантизму, вона реферуватиметься тут досить широко. У дальших покликаннях на цю статтю подаватимуться лише сторінки журналу).

<sup>3</sup>Там же, стор. 101.

Майбутньому історикові, турбувався критик, доведеться, колись, дивом дивуватися таким сучасним літературним тенденціям, як утеча з життя, підмальовування явищ життя якимись безглуздими тонами, погоня за вигадливою формою на шкоду змістові – все це, відзначав він, лише "ужимки и трижки" розхитаних думок, в яких не добєшся того, що називається людським сенсом.<sup>1</sup> Він був переконаним, що в майбутнього критика це нове явище не викличе особливого зацікавлення: "он объяснит его, запечатлеет".<sup>2</sup> і перейде до важливіших питань, але для нашого часу це справа великої важості бо в західноєвропейському світі "символізм или декадентство" досягає вже епідемічних пропорцій.<sup>3</sup> Цитуючи свого вчителя Михайлівського, Єфремов змішує докули декадентів та символістів і бачив біду в тому, "что реакция против натурализма толкнула, говоря словами Михайлова, кучку молодых, на дисциплинированных умов в противоположную крайность."<sup>4</sup> Ця біда, казав критик, торкнулася й українського письменства: "камень декаденства или символизма... произвел и в нашем тихом и отдаленном уголке некоторую легкую рябь."<sup>5</sup>

Під таким кутом розуміння, "символізма или декадентства" критик переходив до нещадно-цинічного таврування молодих неоромантиків, починаючи від серійних видань Живі струни та Літературно-наукового вістника за те, що поміщував на своїх сторінках твори "явно декадентського характера".<sup>6</sup>

Критикуючи маніфест Миколи Вороного, він грубо пронизував з тяготіння неоромантиків до естетики та з тихих "поривів до блакитного неба",

<sup>1</sup>Там же, стор. 102.

<sup>2</sup>Там же, стор. 103.

<sup>3</sup>Там же, стор. 106.

<sup>4</sup>Там же, стор. 111.

<sup>5</sup>Там же, стор. 112–113.

підкреслюючи, що все це "конечно, несколько неясно и туманно, но в тоже время и обычно для искателей новой красоты".<sup>1</sup>

Особливу тривогу викликала в Ефремова стаття Лесі Українки "Малорусские писатели на Буковине", оскільки він сам цю поетесу шанував, і знов, що вона користувалася великим авторитетом серед письменників II генерації, до якот, до речі, належав і Ефремов, будучи навіть п'ять років молодшим за свою опонентку. Квестіонуючи позитивне ставлення авторки до новоромантизму, яким невідомо, мовляв, "радуваться ли нами ликоват, или же скорбеть и огорчаться?", критик недоброзичливо завважував, що й серед нас, звичайно, знайдуться оптимісти, "которые очень возрадуются и возликуют новому направлению... дескать и у нас тепер, как у людей - даже самое модное направление объявило, и не только объявило, но уже успело и зарекомендовать себя такими-то и такими-то "шедеврами". Тоже модное словечко!<sup>2</sup>

Ефремов, зокрема намагався дискредитувати Лесі Українки "протест личности против среди и неизбежно сопровождающие его порывы ins Blau", що мали б своєчасно появлятися в літературах усіх народів. Підкресливши, що вона сформулювала свої погляди на новий напрям "достаточно выразительно", критик апелював до свого читача призадуматися над фактом появи в українській літературі цього нового явища: "модное то оно модное, да все же как будто неволко: демократическая, 'мужицкая' в лучшем значении этого слова литература и вдруг - символизм, декадентство... Нет ужъ, Бог с ним, с этим новым направлением, да минует нас чаша сия".<sup>3</sup>

Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 114.

Довгій глумливі аналізи нвромантиків Ефремов розпочав з творчості Гнати Хоткевича (молодшого за нього всього на один рік), заздалегідь, застерігаючи, що не буде з чого радіти та "уповати очищающим", коли він стане виділювати з "символістичних" творів цього автора "хоч трошки філософії".<sup>1</sup> Так, на його погляд, основна риса Хоткевичевих творів крилася в тому, що його думка "разбрасивалася по всем направлениям", слова нагромаджувалися кучами зовсім механічно, без внутрішнього зв'язку. Інколи, мовляв, авторові видається якийсь вислів особливо гарним чи ефективним, що в даному випадку був зовсім недоречним, "он и его прихватит по дороге и сбросит в общую кучу — авось пригодится, а там пусть разбирают, что к чему". І виходить зовсім, як у Гоголя: "Что там? веревочка? Давай и веревочку — веревочка в дороге пригодится [...] Почти невероятного труда стоит уяснить себе суть Хоткевича произведений, выделить все эти более или менее случайно прихваченные по дороге 'веревочки'."<sup>2</sup>

При чому тут краса, запитував далі критик, та ще й "нова краса", кинувши при цій нагоді перший гострий камінєць у бік Івана Франка за те, що він у своїй статті "З останніх десятиліть XIX віку" прихильно висловився про творчість Хоткевича.

Відзначаючи, що "віщуни нової краси" позбавлені всякого страху та сорому, йдуть слідами Ніцше і плачують презирливе ставлення до людини, критик цинічно тлумачив позиції цього філософа:

Кроме Вечной Красоты, олицетворяемой преимущественно в природе, и всевозможных, большую частью прекрасных духов, на земле существует еще некая скверная тварь, именуемая Человеком, все назначение которой состоит в том, чтобы отравлять существование некоторых субъектов высшей организации. Происхождение этих последних покрыто мраком неизвестности: они принадлежат не то к той же человеческой природе, не

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же, стор. №6-117.

то к "ангельським истотам".<sup>1</sup>

Підсумовуючи свою довгу тираду про твори Хоткевича, Єфремов виносив такі сенченці: З Хоткевичевих творів віс ненавистю до селянського народу, презирливим відношенням до науки, фетишизацією абстрактної краси, спілкуванням з безтілесними духами, презирством до людини, її життя і труду, "вот чому научились мы из произведений Хоткевича".<sup>2</sup>

Далі в цитованій інвективі критик ще точніше кристалізував своє справжнє, а може й удаване нерозуміння навромантичного світогляду та його художніх засобів, явно іронізуючи з цього напряму та його представників. Тонкий аналіз, зроблений Лесею Українкою в її статті про Ольгу Кобилянську, турбував Єфремова більше, ніж теоретично-формальний маніфест Вороного, свідченням чого було те, що найсильніші удари посыпалися саме проти Кобилянської, густо пересипані цитатами з статті Лесі Українки.

Критик наголошував, що непомірні поклонники та панегіристи, в тому числі й Леся Українка, сильно переоцінили талант Кобилянської. На основі довгих і тенденційно пропарованих переказів кожного твору цієї старшої за нього на тринацять років письменниці, з відповідними коментарями, розрахованими на компромітацію та перед народницьким крилом інтелігенції, Єфремов пункт за пунктом розбивав "міт" про народження "зірки символізму" та нового літературного напряму.

Переказавши зміст визначеного навромантичного роману Царівна (1895) та подавши характеристику його героя, Єфремов звертався до свого читача, що він " сам оцінив" як герояння цього твору, устами модного філософа Ніцше, не щадить образливих епітетів на адресу селянина: "підлі душі", "гісни", "бездушна товга", а на фоні цієї темної маси - пишним цвітом квітне і красується

<sup>1</sup>Там же, стор. 132.

<sup>2</sup>Там же, стор. 136.

декілька зверхлюдин, вищих істот, для яких не існує права, "так как они стоят выше всякого права, и которым, следовательно, все позволено".<sup>1</sup>

Критик принципово не хотів розуміти творів Кобилянської. Він казав, що йому "недоступним" був навіть зміст Царівни: "Недоступность данного художественного произведения свидетельствует лишь о том, что художник или не нашел подходящего выражения для своей мысли, иначе говоря выразил ее неясно, неточно, сбивчиво, или же самая мысль его обладает некоторыми дефектами".<sup>2</sup> Тенденція ясна: новаторство Кобилянської, в оцінці Єфремова, випливало з "мозгових дефектів".

В одному з кращих творів Кобилянської Valse Melancholique (1898), де пластиично зображені три різні характери жіноч., Єфремов бачив ті самі "дефекти", наслідком яких у творах письменниці вигідно домінували "виbrane істоти", "расбі люди", "вибрая горстка суспільства", "шукачі гармонії": "Нечего и говорить, — писав він, — что в таком избранном обществе о 'тюлпе' не говорят иначе, как с глубоким презрением."<sup>3</sup>

Саркастично розглядав Єфремов і твір Кобилянської Під голим небом (1900), що його тодішні неоромантики вважали своїм шедевром. Він насміхався навіть з самого заголовку, який, на його думку, свідчив про пустоту та беззмістовність.<sup>4</sup>

Намагаючися з усіх сил показати письменницю в кривому дзеркалі й збунтувати проти неї "юрбу", автор по-народницькому інтерпретував філософсько-естетичні основи творів Кобилянської, дошукувався в них неясності, підкреслював їх практичну некорисність для народної справи й з

<sup>1</sup>Там же, стор. 245.

<sup>2</sup>Там же, стор. 249.

<sup>3</sup>Там же, стор. 255.

<sup>4</sup>Там же, стор. 260.

таких позицій виносив тає свої різкі присуди. Він писав:

На першому плане нужно поставить крайнюю неясность и неопределенность задач и целей нашей писательницы, смешание представлений, своего рода тиранию ассоциации идей, господствующую над Кобылянской: все это отражается на ее произведениях чрезмерной субъективностью и символистической темнотой.<sup>1</sup>

І далі: "однообразие, монотонность дарования... Кобылянская регулярно повторяет себя чуть ли не в каждом своем новом произведении, не прибавляя почти ни одной новой черточки, ни одного свежего мазка к сказанному раньше".<sup>2</sup> І далі: "особенность писательницы по всякому поводу, кстати и на кстати поминать красоту, искусство и в особенности музыку, а также растачать никки и ругательства по адресу "тупоумной" толпы".<sup>3</sup> І знову:

Монотонность, однообразие содержания и даже отдельных выражений и скучность мысли в особенности ярко выступает при последовательном чтении всех произведений... даже ее описания природы, и в частности горных видов, возбуждающие наибольшее восхищение ее поклонников, оказываются весьма однообразными, а потому до чрезвычайности надоедливыми.<sup>4</sup>

І хоч Кобилянська майже в кожному творі ставила питання про піднесення "духового життя" народних мас, пов'язуючи з ним і можливість їхнього майбутнього добробуту, Ефремов у висловлюваних ним присудах та обвинуваченнях безоглядно твердив, що праця "на пользу общую" не була та характеристичною рисою: "желание служить родному народу и работать на пользу общую" не тільки чуже Кобилянській, твердив він, а й "весьма и весьма ему противоречит".<sup>5</sup>

У дальших розділах, з тією ж тенденційністю, намагаючися ніби розуміти новий час, "нових птиць", Ефремов перейшов у наступ на інших: Його дивувало,

<sup>1</sup>Там же, стор. 265.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 266.

<sup>4</sup>Там же, стор. 266-267.

<sup>5</sup>там же, стор. 276.

як серед тих "молодих птиць" опинилася Наталя Кобринська, що "несомненно принадлежит к старым певицам", і тільки недавно перейшла до шукачів нової краси.<sup>1</sup> Не пощадив критик і Василя Стефаника та Михайла Яцкова, що також влаштовували "сомнительной ценности экскурсий в ту же область не от мира сего",<sup>2</sup> і Гриневичевої, у якої, ніби, "туманный символизм доведен до крайних переделов".<sup>3</sup> Разом з ними взяв він на вістря Івана Франка як редактора Літературно-наукового вістника за те, що під рубрикою "Наш альбом" він друкував цих письменників. Критика дивувала позиція цього журналу, який, ущіпливо завважував він, до гумористичних журналів, очевидно, не належав, метою якого, мабуть, не було вводити у веселий настрій своїх читачів, то же, мовляв, такі сміховинні речі потрапляли на його сторінки? Ефремов завважував:

Всякий автор волен, разумеется, писать, что и как ему угодно, но появление всевозможных "пустых мест" на страницах серьезного и уважающего себя органа не может быть оправдано даже и тем, что его "редакция, не в'яжучися никакою доктриною, ани теоретичною формулою, допускає до голосу всі направки", как значится в последнее время в проспектах "Вестника". Ведь отсюда недалеко и до полной безпринципности, которую при желании также можно оправдывать беспристрастием и желанием предоставить голос каждому направлению.

Взявши під обстріл Літературно-науковий вістник, автор мав на меті "декадентство" самого Івана Франка, і те, що він відкрив трибуну для молодого пера, а йому ішлося в першу чергу про те, щоб цю трибуну дискредитувати і таким чином лоззвати неоромантиків останньої можливості друкуватися.

Один розділ своєї статті Ефремов присвятив морально-новчальним напущуванням, виходячи, звичайно, з своїх функціонально-народницьких принципів. На Кобилянську та Хоткевича, які, за його твердженням, "по самые

<sup>1</sup> Там же, стор. 395.

<sup>2</sup> Там же, стор. 401.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 402.

уши ушли в беспочвенный, туманный мистицизм... заметно отстранившись от всяких общественных вопросов"<sup>1</sup>, він уже має рукою, відзначивши, що з цим нашим "символізмом", який не має суспільного характеру й зарепрезентований лише ненчисленними творами, нам нічого робити. Натомість він зосередив свою увагу на таких авторах, як В. Стефаник, Н. Кобринська та М. Яцків, перестерігаючи їх "от того пути, который легко может оказаться гибельным для их дарования"<sup>2</sup>.

В останньому розділі, після тільки що зробленого твердження, що новий напрям в українській літературі не має ніякої питомої ваги і з ним "нам делать больше ничего"<sup>3</sup>, автор несподівано переїшов до питання, чому цей напрям "имеет в настоящее время успех даже в нашей литературе, не знаящей крайностей натурализма, где, следовательно, отпадает законная почва и достаточное основание для возникновения символизма"?<sup>4</sup> При цьому він рішуче заперечував твердження Лесі Українки, що розвиток цього напряму може підняти рівень художнього розвитку, переконливим свідченням чого могли бути досягнення літератур інших.

На основі теоретичних міркувань Макса Нордау,<sup>5</sup> Ефремов запевняв, що ніякого піднесення в інших літературах цей напрям не принесе, і посилання Лесі Українки на інші літератури – даремні, а тим більше невіправдано стосувати це

<sup>1</sup>Там же, стор. 401.

<sup>2</sup>Там же, стор. 402.

<sup>3</sup>Там же, стор. 403.

<sup>4</sup>Там же, стор. 409.

"Псевдонім майже забутого" сьогодні німецького письменника, есеїста, за професією лікаря Макса Ейдфельда (1849–1923), який розглядав нові літературні рухи з точки зору медицини, а свої критичні трактати ілюстрував цитатами з психіатрії й підходив до них з позиції "здорового глазду". У Росії став відомим особливо завдяки двом збіркам своїх есеїв, що були перекладені російською мовою і в кінці 19-го століття вийшли другом під заголовками Условная ложь та Парadoxы.

до літератури української, бо треба, передусім, "принять во внимание, с одной стороны, ту общественную почву, на которую у нас (да не только, быть может, у нас) упали зерна декадентства, а с другой – и читательской психологией не пренебрегать".<sup>1</sup>

Грунт, на якому виник український "декадентизм", Ефремов за зразком Нордау, змальовував досить кумедно. Живемо ми, писав він, у жорстокий час, переплутаний зовсім протилежними світоглядами. Наука не вигравдала сподівань. Виникло почуття безвихідності, а разом з тим, безсилля розуму й відкидання громадських ідеалів. Людина, пояснював він, перебувала в безвихідному становищі, не могла знайти ґрунту під ногами й шукала лише якогось "гашиша, чтобы забыться и заснуть".<sup>2</sup> У сні, іронічно завважував він, до неї підкрадалися нові відкриття: "все, что возмущает душу, от чего ищешь забвения – суета сует и пустяки,"<sup>3</sup> на які, мовляв, не треба зважати, бо всі ті спрацьовані, мозолями покриті руки, поморщені обличчя, "эта серая, страждущая толпа – совершенно не заслуживает того, чтобы о ней заботиться".<sup>4</sup>

Багато місця, зусиль, емоцій критик поклав на те, щоб сформувати, нібито, "нелюдське" ставлення українських "декадентів" до селянства.

Селянські маси для наших "декадентів", твердив він, це:

... низшие существа, провиденциальная роль которых исчерпывается лишь тем, что оно своими соками, своим потом и кровью должны доставить питание немногим избранным, сверхчеловекам, "вищим истотам", которые в это время будут доводить себя до возможного совершенства, отшлифовываться для самых утонченных потребностей, наслаждаться красотой и предаваться утехам любви.. Вот это – соль земли, это – настоящие люди, а поэтому "станьмо ними, учим других ставати ними", как приглашает Кобылянская, а затем пойдем своею дорогою любви и наслаждений и не будем-те никакого внимания обращать на эту копошащуюся у нас под ногами, корчащуюся от боли и страданий толпу.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же, стор. 410.

<sup>3</sup>Там же, стор. 410–411.

<sup>4</sup>Там же, стор. 411.

оборванную, грязную, с грубыми неизящными руками. Природа, красота, любов – вот главное, а люди – это отвратительное вместилище всех зол и пороков, – и так плюнь на них и “лови, лови момент любви”<sup>1</sup>.

Своє справжнє ставлення до селянина, писав автор, “декаденты” приховують тъмяним покривалом символів, містичизмом, надземною красою, і в такому “облагородженному виде” дають свої твори в руки молоді, тому не дивно, що молодь з “жадностью хватается за этот гашиш”<sup>2</sup>. Зерно, твердив він, падає на спраглий “гашиша” ґрунт і “приносит обильные плоды”<sup>3</sup>.

З цих та всіх попередніх єфремівських “відкриттів” напрошується висновок, що, нібито, Гнат Хоткевич, Ольга Кобилянська, а з ними й Стефаник, і навіть Леся Українка та Іван Франко, накурилися гашишу, захворіли на безсила розуму, відмовилися служити громадським інтересам і завели в українській літературі декадентство.

Єфремов добре розумів, що новий літературний напрям був передусім реакцією на народництво та виступав проти деяких старших “літературних діячей” за те, що вони, як він сам заявляв, “до сих пор ограничиваются” возвеличуванням народних святощів рабським наслідуванням старих вілинняних шабльонів.<sup>4</sup>

Захищаючи позиції симпатичних для нього письменників, він намагався виправдати їх станом української літератури як літератури не зовсім розвиненої, в якій немає ще місця на карколомні *salto mortale*. Багатші літератури, на його думку, могли дозволяти собі на природний розклад, але в нас, мовляв, інша справа. І далі він влучав у само серце патріотично наставленого українця: “У нас другое дело” – підкреслював він, – у нас у всех

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 415–416.

ділянках інтелектуального життя. дуже мало робітників, і кожна втрата відчувається з подвоєною силою на нашому народному організмі, а кожна навмисна втрата – це вже не просто нерозсудливо, а гріх перед рідним краєм та народом. Хай, мовляв, художні засоби наших письменників застарілі, хай світогляд їхній вузький, обмежений і вичерпується лише на зображені зовнішнього життя, не заглиблюючися в нього. Все це так, але чи з того виходить, наївно питався він, що нам треба відмовитися від нормальної еволюції та органічного розвитку, плюнути на все, що зробили попередники й відразу перейти до старечості?!

Викладаючи програму завдань української літератури, Єфремов проклямував, що замість забавлятися “естетическими бирюльками”,<sup>2</sup> треба йти в сферу народного життя, де є дуже багато явищ, вартих розроблення вдумливого письменника – впливи нових економічних відносин, народження нового ставлення до освіти, малоземелля, перенаселення, страйки в Галичині. Вдумливі письменники, підкреслював він, можуть взяти з цього невичерпного джерела багато тем, висвітлюючи життя нашого народу з усіх боків, а разом з тим людської природи взагалі.

Присуд наш продовжував він, не може змінитися від того, що серед представників цього напряму може з'явитися людина з талантом – навпаки, присуд буде строгішим, бо “кому більше дано, с того більше взыщеться”. На “людиноненависництво” Хоткевича, підкреслював критик, можна дивитися з усмішкою, але те саме явище в Кобилянської ігнорувати не можна, бо Хоткевич ледве чи когось спокусить, але Кобилянська бере великий гріх на душу,

<sup>1</sup>Там же, стор. 417.

<sup>2</sup>Там же, стор. 418.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 419.

"создавая вредное, противообщественное, развращающее нетвердые умы направление в литературе, которое действительно не проидет, да и не проходит уже безследно".<sup>1</sup>

Єфремов закінчував апелем до свого відповідно настроєного вже читача: "Радоваться ли нам или же скорбеть по поводу этих следов - пусть на этот вопрос ответит сам читатель."<sup>2</sup>

На трактат Єфремова, остання частина якого друкувалася в грудні 1902 року, негайно зареагувала Леся Українка. У січні 1903 року вона повідомляла сестру, що вступає в полеміку: "Не можу сказати, щоб полеміка впливала на нерви корисно, але 'з'сти і облизнутись' ще не корисніше."<sup>3</sup> Того ж місяця вона писала Ользі Кобилянській, що дас лицарську відсіч Єфремову за нет, за себе та за своє розуміння "прапору модернізму", намагаючися не попадати у вульгарний тон автора блюзірської статті, завважуючи при тому, що Кобилянська як блетрист "може мовчати, коли хоче", але "Єфремов зачепив мене як критика і публіциста, то мені мовчати не випадає".<sup>4</sup>

У кінці січня, перебуваючи в Італії, Леся Українка надіслала свою статтю матері з проханням, щоб вона передала її негайно до журналу Киевская старина, хоч і не була зовсім певною, що статтю надрукують, бо редакція, завважувала вона, "не раз уже показувала надмір галантерії до своїх співробітників, не даючи проти них ні кому голоса у себе".<sup>5</sup> Леся Українка не помилилася. Редакція відмовилася друкувати її статтю. Російський журнал Мир божий, з яким вона співпрацювала, також відмовився. Стаття ніколи не

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Леся Українка, "З листівки до сестри Ольги," 23 січня 1903, Про літературу, стор. 231.

<sup>4</sup> Там же, "З листа до Кобилянської," 23 січня 1903, стор. 231.

<sup>5</sup> Там же, "З листа до матері," 27 січня 1903, стор. 232.

побачила світу й автограф її, наскільки можна вірити українським радянським джерелам, пропав, хоч чорновик статті в авторки був, а матері вона наказувала дати переписати статтю і один примірник затримати в себе "на всесвітній случай".<sup>2</sup>

З довгого листа до матері, що супроводжував її відповідь Ефремову, в якому вона глибше з'ясовувала те, чого, задля "рицарського" тону, не хотіла виносити на деннє світло, можна частинно відтворити дякі положення полемічних пунктів. Стаття мала зайняти десять сторінок друку. Вказівки були, щоб мати сама прочитала її в редакції, "і нехай зараз скажуть, — писала вона, — чи приймуть, чи ні; коли ж ні, то пошли її у Мир божий. Коли б і цей журнал відмовився друкувати," писала Українка, "то я знайду інші пристановища, а так справи не лишу".<sup>3</sup>

Менторський тон Ефремова, його необізнаність з новими світовими літературними рухами, в тому числі і українським, не могли не викликати глибокого обурення Лесі Українки, яка на диво добре ці речі розуміла. Матері вона писала:

... не стерпіло серце, та таки не випадало терпти. Багато видержки мене коштувало, щоб не впасти в сарказм і не почати і собі "язвити"... Я хочу, щоб моя відповідь одбивала своїм спокійним, навіть "рицарським" тоном від той дикот бурсачини... на хочу бути тим Юпітером, що сердиться.

Критика Ефремова асоціювалася в неї з вавилонським стовпотворінням, "з ямою, повною 'жулу', куди звалені всі, хто тільки носив 'декадентську' прическу, або 'модні барви'".<sup>4</sup> Вона брала під захист європейських символістів, дивуючися, що її опонент мав відвагу критикувати їх, зовсім не знаючи їхньої

<sup>1</sup> Там же, "Примітки," стор. 319.

<sup>2</sup> Там же, "З листа до матері," 27 січня 1903, стор. 232.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 231-232.

<sup>5</sup> Там же, стор. 232.

творчости й називаючи її "непереводимою";<sup>1</sup> переконливо доводила, що "галичани не можуть залежати від французів, бо не знають їх так само, як Ієфремов".<sup>2</sup>

Лесю Українку справедливо обурювало те, що Ієфремов узяв на себе ролям якогось "судии во Израиле" й вона при цьому, глузуючи, ставила питання: "хто йому сказав, що літературні школи, то 'вопросы домашнего свойства'; а не інтернациональны?"<sup>3</sup> Де він бачив закономірність у чергуванні стилів - "хіба люди ставили собі пляном: оце у нас романтизм, а потім буде натуралізм, а потім новоромантизм?"<sup>4</sup>

Вона справедливо твердила, що західноукраїнська молода література була найбільше під впливом літератури польської та німецької, і якби Ієфремов, за її характеристикою, "не був невігласом у цих літературах, то знав би, що молоді галичани цілком, з головою від них залежать".<sup>5</sup>

У наступному листі до матері вона повідомляла, що готовується написати обширнішу статтю про символізм, щоб дати "добру одсіч - не тільки Ієфремову, а всім взагалі антимодерністам, 'духа не разуміючим'",<sup>6</sup> і для цього збиралася "потривожити" навіть тіні Бодлера з Верленом, простудіювати наново Метерлінка, визначити роля Мопассана "яко поворотного пункту від натуралізму до нових напрямів".<sup>7</sup> Важливим для неї було встановити й відмінності між німецьким неоромантизмом та французьким символізмом, поставити польський

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 235.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же, "З листа до матері," 7 лютого 1903, стор. 237.

<sup>7</sup>Там же, стор. 238.

модерн, а в залежності від нього й український у відповідну перспективу, "виразно відрізнивши од них Кобилянську і вказавши на вплив на неї Якобсена і данців".<sup>1</sup>

На поради матері, щоб вона не стушковувала різкости тону, Леся Українка відповідала:

... я все стою на "рицарському" пункті, я можу в літературі або тримати призвіто-бойовий тон, або мовчати, а лаятися не хочу з поваги "до духу святого", котрого лицарем хочу бути... Брехню різкістю, не подолаєш, а тільки виказом правди. Найгірше я боялась, що моя розмова з Єфремовим не подобала "на базарний діялог: "ти дурна! - ти сам дуренъ!" Нехай краще буде exaggeration в сторону "лицарства", ніж "пошлости".<sup>2</sup>

Леся нетратила надії, що її відповідь Єфремову десь таки буде видрукована і бадьоро писала Кобилянській, що вона чітко виклалила та обґрунтувала свої протилежні до Єфремова та його однодумців погляди на нову літературу і передбачала, що "се буде не остання баталія", бо вона "не думає складати зброй і зректися прапору новоромантичного".<sup>3</sup>

Редакція журналу Киевская старина закрила свої сторінки для молодих письменників, знахтувавши полемічні статті Лесі Українки, Гната Хоткевича, Олександри Єфименко, Михайла Косача. Баталія, до якої Леся було погано готовувалася, так і не відбулося. Її критично-публіцистична діяльність взагалі на цьому закінчилася.

Неоромантики відчували, що найбільших і найменш заслужених образ Єфремов наніс Ользі Кобилянській, але не маючи власних друкованих органів, вони могли обурюватися лише в своєму листуванні. Відразу після появи статті Єфремова, Михайло Косач, брат Лесі Українки, писав до Кобилянської:

Коли несправедлива напасть повстас на Вас, то не думайте, що Ви сама в полі... єсть ще у Вас друї на Україні, що одчують всю несправедливість напасті і огиджуються мерзостю писань наших критиків. Таку подлу

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, "З листа до О. Кобилянської," 12 березня 1903, стор. 239.

критику ми звикли бачити тільки в Московських ведомостях а ще і в Київській старині довелося побачити. І це тім даром не пройде.

Далі Косач натякав на політичні розходження між неоромантиками та Старою Громадою, неофіційним органом якої була Київська старина. Він твердив, що "за спиною дурня Єфремова" власне й стоїть та "верства українського суспільства, ворожа до неоромантизму в українській літературі".<sup>2</sup> Однак він також оптимістично, як і Леся Українка, провіщав: "закипить баталія по цій лінії, аж небо куртиме!"<sup>3</sup>

Сама Кобилянська, якщо судити з тієї листа до Осипа Маковея, сприйняла цинізм Єфремова досить стоічно:

Я читала Єфремова... дуже спокійно. Я бачу, що він не критикує мене об'єктивно, а старається мене осмішити... понизити... Розводиться цілком непотрібно над реченням: "Не буду з товпою в уста цілаватись", а матомість не бачить, що я в жодній праці своїй, хоть би і найдрібніший, ту "товпу" не понижую... Що в Битві робітники з "грубими руками" виведені - то попросту тому, що вони установлені тут ворогами дерев, і суть трактовані які такі. Як він се не розумів, або не хотів бачити, то що я тут пораджу... Містицизм у Землі закидає. Але якби він знав, яку поважну і глибоку роль грає містицизм, сми, ворожки... в нашого мужика - може би не розмахувався так дуже проти нього... Всякі реалізми й натуралізми відограли вже свою роль... а тепер настав напрям *zurück zur Seele...* А щодо мене, то я ніколи декаденткою не була і не буду... Я не одушевлялась ніякими Пшибишивськими і Гутсманами.

Далі вона вияснювала, чому глузування над нею Єфремова тільки зразили та душу, але не скалічили її. Листи Лесі Українки, Михайла Коцюбинського, Миколи

<sup>1</sup>Михайло Косач, "Лист до О. Кобилянської," грудень 1902, Ольга Кобилянська в критиці та спогадах (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 88.

<sup>2</sup>Там же, стор. 89.

<sup>3</sup>Там же. У склад Громади, крім старших діячів - В. Антоновича, М. Драгоманова, К. Михальчука, П. Чубинського, Т. Рильського та інших, входили також представники молодшого покоління - С. Єфремов, С. Тимченко, М. Левицький. Через аполітично культурницький курс, що його вела Громада, з неї виступив ще в 1886 році М. Драгоманов. Очевидно, розходження, на які натякав Косач, ґрунтувалися на тих же основах.

<sup>4</sup>Ольга Кобилянська, "Лист до Осипа Маковея," 15 грудня 1902, Ольга Кобилянська. Словеса зворушеного серця (Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982), стор. 281.

Вороного, Івана Липи та багатьох інших поклонників її таланту були для неї непомильним компасом, що вказував правильну путь. А крім того, вона вміла прислухатися до свого власного внутрішнього голосу, і тому, писала вона, "критика Єфремова мене з ніг не звалила, а хвальби моїх щиріх і чесних товаришів чи прихильників під небеса не взнесли".<sup>1</sup>

Письменниця добре розуміла, чому її творчість була ненавистю для Єфремова та за що він виносив їй лайливі звинувачення. "Я знаю, — писала вона, — чого він і його товариші, хотять. Вони хотять болетристику з грубою тенденцією, так щоби вже сам заголовок читачеві все розказав. В них лише та геройня має вартість, що іде в народ учителювати."<sup>2</sup>

Публіцистичний трактат Єфремова Кобилянська не розглядала як об'єктивну літературну критику, а вважала його батоженням, що не мало для неї суттєвого значення: "Єфремов буде своє думати, як думав. Нехай собі там. А я його слухати не буду, бо він не говорить як об'єктивний критик, а б'є мене... батогом."<sup>3</sup>

Літературно-науковий вістник, а в дійності його літературний редактор Іван Франко, над яким Єфремов також не забув поглумитися за його санкціонування літератури молодих письменників, відкрив рубрику "Дискусії" для обговорення питань, порушених у статті "В поисках новой красоты". На вступі до рубрики редакція журналу, зробивши реверанс у сторону автора статті, "згоджуючися багато де в чому з його висновками", все ж уважала потрібним "розсортувати" нові прояви в літературі, "які він зводив до купи під маркою

<sup>1</sup> Там же, стор. 282.

<sup>2</sup> Там же, стор. 283.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> "Дискусії," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114.

'декадентства'.<sup>1</sup> Вона вважала появу його статті за позитив у тому розумінні, що вона "живо порушила опінію ширших сфер українців за кордоном і в нас, і загалом перший раз у російській Україні зняла питання про напрям та принципи поетичної творчості".<sup>2</sup> Повідомлялося, що редакція відкриває дискусію з приводу окремих частин та деталей статті і дає місце для висловлення різних поглядів.

Полеміку відкрив сам Іван Франко. Він захищав, насамперед, позиції Літературно-наукового вістника за висміювання рубрики "Наш альбом", а зокрема за обвинувачення в безпринципності в цій справі редакції, наголошуючи водночас, що "питання про принципи в штуці, се питання про те, що таке штука. На, се питання можна відповісти всіляко."<sup>3</sup> Він категорично відкидав принцип Ефремова про обов'язковий мажор у літературі та те, що він приковував українських літераторів до суто селянських проблем.

Дуже добре! - писав Франко - і ми бажаємо сього, але класти се неминучою умовою для кожного письменника принципом української штуки було б зовсім нерозумно. Хто може се робити, нехай робить. У кого вдача бадьора, хто гарячий до боротьби, хай піддержує бадьорість та гарячість і в інших. А в кого сього нема? То що йому робити?

Далі Франко вже робив спроби вияснити Ефремову, що, як казала Леся Українка, декадентство й символізм, "то не є все одно".

... у своїй статті відзначав Франко - він мішає декадентизм... з символізмом, напрямком чи зв'язком ідей, що почасти належать до невідлучних прикмет штуки від самого початку її існування... а почасти, перетворений на одностороннє доктрину, справді був якийсь час на коротку хвилю хмарою, що запаморочила ясні стежки артистичної творчості, але з декадентизмом не мав нічого спільного, тим менше був з ним тотожний... він закреслює для артистичної творчості далеко ширші

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Іван Франко, "Принцип і безпринципність," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 115.

<sup>4</sup> Там же, стор. 116.

межі, ніж би це виходило з його... принципів.<sup>1</sup>

Не погоджувався Франко також з догмою, що вимагала від письменника розкривати "человеческую природу вообще" шляхом вивчення малоземельності, еміграції, робітничих страйків;<sup>2</sup> захищав письменників від внутрішнього споглядання, які вміли переконливо передавати душевні переживання, змальовувати сумніви загальнолюдських маштабів, етапи байдужості, отупіння, занепаду, ставлячи у приклад Джакомо Леопарді, якого, писав Франко, всуперед антисусрільного характеру його поезії, справедливо вважають одним з батьків та корифеїв нової італійської літератури.<sup>3</sup> Автор рішуче відкидав соціологічний принцип критичного аналізу, висуваючи на перший план елемент психологічний.

Інтереси особистої психології героїв – відзначав він – колосально розрослись (розширились, обсервація власне найдрібніших появ, рухів і відрухів душі зробилася без порівняння стараннішою й багатшою. Побачимо цілий ряд письменників, що захоплені тими психологічними обсерваціями, відсувують майже зовсім на бік соціологічні проблеми.)

Погляди Ефремова на літературу як на лікаря суспільних ран Франко також заперечував і доводив, що "ліки", пропоновані Достоєвським та Толстим, наприклад, "на один момент не візьме на серце якийсь соціолог або практичний політик".<sup>4</sup> Несподіване становище зайняв він, також у зв'язку з принципом функціональних завдань літератури, справедливо вважаючи цей принцип однією з головних підстав бунту молодих письменників. Ствердживши, що молода література була неминучою реакцією на утилітарні засади реалізму та натуралізму, критик наголошував, що цього питання не можна легковажити, а тим більше трактувати його цинично, як робив це його опонент, будучи

Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 117.

<sup>5</sup>Там же, стор. 118.

відірваним від літературно-критичних течій Європи.

Єфремов, — писав Франко, — живучи очевидно в кругу ідей, вироблених у Росії ще Добролюбовим та Пісаревим, шукає в літературі поперед усього публіцистики, тенденції, студії певних хиб та подавання певних рецептів на їх лічення, тобто речей, які, по думці письменників молодої генерації — і не самих лише декадентів — властиво не належать до літератури, а творять домену публіцистики, соціології, статистики та практичної політики.<sup>1</sup>

Хоч із певною обачністю, але все ж таки Франко обстоював тут погляд на літературу передусім як на явище мистецтва, уважав, що літературний твір повинен бути дзеркалом часу, змальовувати людину "в тайниках її душі", а не брати на себе завдання госіння громадських ран, бо, казав він, "соціальні недогоди й болі ніхто ще не лічив по рецепті белетристів, хоч і як вони нераз позували на мудреців і пророків".<sup>2</sup>

Слідом за Франком виступив проти Єфремова львівський критик Володимир Коцovskyий, хоч і досить блідо в порівнянні до свого попередника. Він обурювався за винесені Єфремовим вироки молодій літературі, за різкий та категоричний осуд усіх проявів "символізму й декадентства". Критик називав виступ Єфремова "безоглядно одностороннім", аргументував, що розвиток літератури "не може держатися сліпо втоптаного шляху";<sup>3</sup> нагадував, що "дуже небезпечно наказувати авторам так і так дивитися, відчувати, писати, а так і так — ні";<sup>4</sup> підкреслював, що в молодих письменників є "велика сила, самостійність і ніжність відчування, багатство нових образів, багатство мови, щира боротьба з тупою буденницею";<sup>5</sup> застерігав Єфремова, щоб він не був

<sup>1</sup> Там же, стор. 119.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Володимир Коцovskyий, "Для пояснення неясності," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 122.

<sup>4</sup> Там же, стор. 123.

<sup>5</sup> Там же.

таким певним, що тільки "у нього одного мусить бути в кишені вся правда".<sup>1</sup>

До дискусії приєднався ще один львівський критик, Іван Копач, який, з одного боку, поділяв погляди Франка, що літературу не можна обмежувати до громадських завдань, а з другого – підтримував Єфремова щодо рубрики Літературно-наукового вістника "Наш альбом", в якій, мовляв, редакція дозволила собі не в'язатися м'якими доктринами ані теоретичними формулами і "допускала до голосу всі напрямки".<sup>2</sup> Копач погоджувався з Єфремовим, що в тій рубриці зустрічався "символізм", якого й він не розумів "і з певного рода страхом, а навіть розчаруванням помічав подібні місця і" в Покорі О. Кобилянської, і в Дорозі Василя Стефаника".<sup>3</sup>

З короткою статтею виступила ще Катрія Гриневичева проти Єфремова та Копача, заявивши, що вони, мовляв, мають "безперечне право вибирати собі літературу, відповідну до вимог їхнього інтелекту", але не мають м'якого права "критикувати те, чого не розуміють".<sup>4</sup> Вона захищала маштабність "всесвітнього горожанства" символізму, якого, за її твердженням, "вже ніякий голос піднесений... не зміє з лиця землі";<sup>5</sup> підkreślала, що символізм має давно вже свого виробленого читача; не сумнівалася, що такий читач виробляється серед українців, і доводила, що йому "вільно ставити нам вимоги щодо форми, язика, широти наших вражень, але не більше. Нехай нас читають і цінять ті, чия воля".<sup>6</sup>

Там же.

<sup>1</sup>Іван Копач, "До питання про суть і ціну штуки," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 135.

<sup>2</sup>Там же.

"Катрія Гриневичева, "Нерозуміння яко доказ," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 213.

<sup>4</sup>Там же, стор. 214.

<sup>6</sup>Там же.

З багатьма перепонами зустрілася полемічна стаття Гната Хоткевича, і так ніколи не побачила світу. Киевская старина ІІ відкинула. Він написав другу — під назвою "Кліка в редакції Киевской старини", де гостро заatakував редакцію, а також Ефремова, надіславши її до Літературно-наукового вістника. Тут також відмовилися друкувати статтю, мотивуючися тим, що "галичани, які не читали статті Ефремова... попросту не були б могли зрозуміти, про що властиво йде річ"<sup>1</sup>. Хоткевич написав ще одну статтю, спеціально для цього журналу, присвятивши її обороні Кобилянської. Однак і тут редакція добачила лише "глум над Ефремовим", і хоч, нібито, хотіла дати голос Хоткевичу, "якого в статті Ефремова справді скритиковано несправедливо", проте з огляду "на спосіб полемізування, на жаль, не могла надрукувати"<sup>2</sup>, і запропонувала авторові переробити статтю. У результаті Хоткевич написав короткий лист до редакції, в якому гостро звинуватив журнал Киевская старина за те, що він, доведив Хоткевич, "монополізував погляди", "затуляв чужого рота"<sup>3</sup>. Щождо Кобилянської, то в листі він лише згадав, що Ефремов тенденційно претарував найгірші наклешпи на письменницю, "знаючи, що її творів немає в Росії і ніхто не зможе перевірити його інсінуацій"<sup>4</sup>.

Виступив проти Ефремова з віршем також молодий запальний поет Остап Луцький, помістивши його у своїй збірці, що сама в той час була опублікована. У вірш-сатирі поет добре схарактеризував вимоги до літератури Ефремова та осудливе ставлення до них молодих поетів. У літературній дискусії того періоду вірш був єдиним нецензуреним голосом неворомантиків, і як такий, силою обставин, мусить уважатися своєрідним документом. Присвячуючи вірш

<sup>1</sup>Примітка редакції до: Гнат Хоткевич, "Лист," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 216.

<sup>2</sup>Там же, стор. 217.

<sup>3</sup>Гнат Хоткевич, "Лист," Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 215.

<sup>4</sup>Там же.

Сфремову, Луцький писав:

Коли поезія мовчить про банк,  
в новелі ніч про пасовисько,  
то вже самі, свати, скажіть,  
якого виглядатъ тут зиску?

Яка ідея і який хосен  
з огня, що світить, та не гріє?  
"Царівна" варти що? Ні! Тож в мій  
не правда є, а бабські мрії.

Степанік, Кримський, - а за ним  
Хоткевич, Яцків - десперати!  
Я не жартую! Жарт марний, -  
ми виметем сміття се з хати!

Бо вже самі, свати, скажіть,  
якого виглядатъ нам зиску,  
коли поезія про банк мовчить,  
в новелі ніч про пасовисько?

Через відсутність трибуни, знівелюваної Сфремовим до нуля, українські неоромантики не мали можливостей захищати своїх позицій і змушені були або мовчати, або коритися диктаторським вимогам редакторів різних відтінків народницькот (деології). Їхні полемічні статті попадали в редакційні коши або їх повертали авторам. Таким чином ефект дискусії не був великим, - "баталія", як хотіли того Леся Українка, Михайло Косяч, Гнат Хоткевич та іхні однодумці, не була такою близкучою, якою могла б бути, коли б молоді письменники мали на той час свої періодичні видання. Те, що з'явилось друком, було бліде і непереконливе. Вийняток становила цілеспрямована стаття Івана Франка, в якій він, дар Сфремову рішучу відсіч, ерудовано аргументуючи й та виразно захищаючи нові літературні та літературно-критичні позиції. Але стаття також яскраво маніфестувала Франкову систематичну непослідовність, що зараз же знову проявилася в його полеміці з Миколою Вороним.

<sup>1</sup> О. Люнатик [Остап Луцький], "Сергій Сфремов," Без маски; історія новійшої літератури, причини - проблеми - дезідеренти (Коломия: Накладом автора, 1903), стор. 23.

Саме в розпалі літературної полеміки вийшов друком альманах З-над хмар і з долин.<sup>1</sup> Коли Вороний просив письменників надсилати матеріали, то Франко, крім поезій, надіслав ще й віршоване послання Вороному, де явно кепкував над його ідеалістичним світоглядом та гаслом – "Геть від утилітаризму", заперечуючи те, що він так недавно й так авторитетно заявляв у дискусії з Єфремовим. У посланні Франко іронічно переспівував Вороного:

– "Пісень давайте нам, поети,  
Без тенденційної прикмети,  
Без сварив мудреців і дурнів!  
Без горожанських тих котурнів!  
Пісень свободних і безпечних,  
Добутих із глибин сердечних,  
Де б сучасник гризнею битий  
Душою хвильку міг спочити!"<sup>2</sup>

Ні, друже май, не та година!  
Сучасна пісня – не перина,  
Не госпітальне лежанне!<sup>3</sup>

Франко називав Вороного "непоправним ідеалістом", наглошував, що сучасна поезія повинна бути вогнем, будити до громадського діла, а не заспокоювати, і повторяв майже за Єфремовим:

Так не жадай же, друже милий,  
Щоб нас поети млою крили,  
Рожевим пестощів туманом,  
Містичних візій окваном,  
Щоб опій нам давали в страві,  
Щоб нам співали для забави.<sup>4</sup>

Вороний відповідав своєму опонентові також посланням, відкриваючи його епіграфом з Бодлера про те, що правда не є ціллю поезії, поезія є ціллю сама в собі, санкціонуючи таким чином у якісь мірі гасло "мистецтво для мистецтва". Далі йшов полемічний вистул проти непокликаних до поезії,

<sup>1</sup> З-над хмар і з долин, Впорядкував і уложив Микола Вороний (Одеса: Друкарня А. Соколовського, 1903).

<sup>2</sup> Іван Франко, "Миколі Вороному, посланіє," З-над хмар і з долин, стор. 1.

<sup>3</sup> Там же, стор. 2.

<sup>4</sup> Там же, стор. 3.

порожніх серцем фарисеїв, які, як характеризував Іх<sup>1</sup> Вороний,

... паперовими мечами  
Вимахують над головами.  
Хто кликає Іх? Чого їм треба?  
Чи ж хробакам потрібне небо?  
Нехай ідуть всі ті нездари  
На торговиці та базарі!

Поет викладав ніцшеанські постуляти не мрійництва, не пісні-перини, а гострої криці, міцної, як "неба блискавиці", пізнання надземного, охоплення недосяжного, зображення незбагненного:

О, друже мій, то не дурниці,  
Всі ті щасливі небулиці –  
Про райських гурій, про Нірвану,  
Про землю ту обітовану.<sup>2</sup>

Ці казки, казав поет, дають натхнення до боротьби, надихають душу раєм, і ставив виклик: хіба можна скувати вільний творчий дух?

І хто поезію-царицю  
Посміє кинуту у в'язницю?  
Хто вкаже шлях ті чи напрямок,  
Коли вона не знається рамок?

До мене, як горожанина,  
Ставляй вимоги – я людина;  
А як поєт без перепони  
Я стежу творчости закони,  
Творю я Іх не для шаноби,  
Не руш, коли не до вподоби.<sup>3</sup>

Своє послання Вороний закінчував думкою, що все сказане не означає байдужості, нехтування скрижалями святих високих дум, бо гасло очасного поета, наголошував він,

... іти за віком  
І бути цілим чоловіком!<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Микола Вороний, "Іванові Франкові, відповідь на його посланіс," 3-над хмар з долин, стор. 5.

<sup>2</sup> Там же, стор. 5-6.

<sup>3</sup> Там же, стор. 6.

<sup>4</sup> Там же.

Для української літературної критики такий обмін думок між двома передовими поетами був справді знаменним. Обидва послання послужили вступом для альманаху і створили для нього відповідну атмосферу. Альманах, за слівним твердженням Богдана Рубчака, "є нині може найважливішим документом нашого передсимволізму"!

В альманасі друкувалися твори всіх, майже, тодішніх українських неоромантиків із Східньої та Західної України, а також твори деяких письменників народницького крила. Поруч творів, наприклад, Лесі Українки, Ольги Кобилянської, Петра Карманського, Гната Хоткевича, Василя Щурата, Агатангела Кримського, стояли твори Івана Нечуя-Левицького, Павла Грабовського, Бориса Грінченка. В альманасі було зарепрезентовано тридцять письменників.

Консервативна критика прийняла альманах із зрозумілим хвилюванням. Затурбувався "декадентством" і в дискусію вступив Володимир Дорошенко. Він не добачав в альманасі багато позитивного, а "новот краси" й поготів - ми її не знайшли", завважував критик, і йшов наступом на молодих поетів та письменників, які, мовляв, мали на меті заманіфестувати перед світом "нову красу" але світ "профанський", глузував він, "не добачить тут красоти"?

Дорошенко, знаходив, що Хоткевич, наприклад, ідучи слідами Вороного, "виспівував не більше, не менше, як половий інстинкт"<sup>3</sup>, солідаризуючися з Ефремовим, писав:

І чи не прав був Ефремов, гостро висловлюючися про сучасне декадентство, кажучи, що воно... в розвою своєм дійшло та ще й перейшло натуралізм. Різниця між ними тільки та, що раніше на гидоту дивилися як

<sup>1</sup>Богдан Рубчак, "Пробний лет," Вступна стаття, Юрій Луцький, Остан Луцький-молодомузець (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968), стор. 33.

<sup>2</sup>Вол. Дор-ко (Володимир Дорошенко), "Новини нашої літератури," Літературно-науковий вістник, т. 24 (1903), стор. 39.

<sup>3</sup>Там же, стор. 40.

на гидоту, взвивали її порнографією... що першо смакували в тіснім колі... тепер [її] подають читачеві... під сосом "обновленої штуки", під пишною назвою "нової краси"!

У підсумках, альманах, на думку критика, був переважно літературним мотлохом"<sup>2</sup>

Дискусію, як і слід було сподіватися, закінчив Сергій Ефремов великою статтею, повною змушань над молодими письменниками та остаточними підсумками, що українська література, "в лиці младших своїх представителей", потоптавши традиції, не видала "ни одного дарования... ни одного таланта на столько сильного, которые создали бы нечто положительное"<sup>3</sup> Такі таланти, наприклад, як Михайло Коцюбинський, Леся Українка, Василь Стефанік, Ольга Кобилянська, які тоді були вже в зеніті своїх творчих сил, не входили в Ефремову рахубу. Вся молода література, на його погляд, по-рабському наслідувала, сліпо копіювала європейські зразки і забруднювала ними український ґрунт.<sup>4</sup>

Вихваляючи ідеали народництва старих письменників, він картає молодих і твердив, що вони підмінили ті ідеали "идолами, перед которыми требуется абсолютное преклонение, падение ниц, исключающее всякую попытку критического отношения"<sup>5</sup> Він гостро критикував гадану байдужість молодих письменників "к общественным вопросам, наклонность к безпредметному протестанству, безграничному индивидуализму и туманному мистицизму".<sup>6</sup>

<sup>1</sup>Там же, стор. 40-41.

<sup>2</sup>Там же, стор. 41.

<sup>3</sup>Сергій Ефремов, "На мертвій точці," Київська старина, т. 85 (1904), стор. 587.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же, стор. 589.

<sup>6</sup>Там же, стор. 590.

У світлі такого бачення нових літературних процесів, Сфремов висуває алярмуюче твердження, що така "печальная картина" набрала, нібито, вже загрозливих форм для української літератури, яка й без того з трудом розвивалася, і тому, доводив він, ти буде важче, ніж іншими літературам "стряхнуть свої недостатки и сдвинутъся с той мертвой точки, в которой она остановилась".<sup>1</sup> Однак у критика було доволі оптимізму, і він запалював мимоїдної читачів: "Положение нашей литературы хотя и не блестяще, но далеко не безнадежно и еще рано петь ей отходную."<sup>2</sup> Сама ситуація, "на мертвій точці", потішав він своїх однодумців, означала, "что это лишь переходное, только до известного времени длиющееся состояніе, что это не хроническая болезнь, а острое заболевание".<sup>3</sup> Він був глибоко переконаним, що ідеологія народництва переможе і українська література "снимется с роковой мертвой точки и будет продолжать свою плодотворную работу".

Далеко чутливіший критик Микола Костомаров ясно бачив ще в 1871 році, що українська література давно вже стала на мертвій точці, вичерпавши селянський дух та скам'янівши в етнографічних формах. Однак, у розумінні Сфремова та його послідовників, було навпаки — мертві точка наступала з хвилиною, коли література виламувалася з цих, на них думку, освячених форм, і переставала додержуватися принципу служіння селянським масам. Европеїзація української літератури, перехід з села до міста, поширювання світогляду українського інтелігентного читача перекладами світової літератури, в поняттях народників, були зрадою національних інтересів.

<sup>1</sup> Там же, стор. 591.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 592.

Наслідком такого трактування "мертвого" й "живого" в українській літературі, нові теми, нові форми, нове слово, що вперше за багато віків починало звучати українською мовою в творах неоромантиків мусило видаватися народникам мертвим, чужим, непотрібним. Щоб краще зрозуміти консервативну критику та її безмежні хвилювання, досить назвати лише деякі заголовки драматичних поем, наприклад, Леді Українки – "Вавилонський полон", "В катакомбах", "В дому роботи в кратні неволі", "Руфін і Прісцілла", "Магомет і Айша", "Кассандра", "Оргія", або ті ж переклади Гомера, Данте, Байрона, Шекспіра, Гюго, Гайне. Для повнішої ілюстрації можна також згадати переклади Агатаангела Кримського поетів старо-грецьких, арабських, перських, іспанських та його власну оригінальну поезію, зібрану в трьох томах і видану в 1889 році під назвою Пальмове гілля, де вперше перед очима українського читача заграли живими барвами картини Сходу, Сирії, Кавказу.

Погромницька критика Ефремова зробила свою роботу. Замовк на деякий час голос неоромантиків на Східній Україні, не маючи місця для вислову й ніяких покищо перспектив на відкриття власного періодичного видання. Заборона українського друкованого слова залишалася актуальною. Киевская старина не допускала молодих голосів. Російські газети не цікавилися українськими літературними питаннями. Зате на Західній Україні неоромантичний рух, у наслідок дискусії, посилився й почав набирати організованих форм.

#### Г. "МОЛОДА МУЗА"

У лютому 1906 року західноукраїнські неоромантики, створивши вільне літературне об'єднання "Молода муз", видали перше число свого двотижневого журналу Світ за редакцією Володимира Бірчака, Петра Карманського, Остапа Луцького та Михайла Яцкова, з дорадчим комітетом, у склад якого входили Богдан Ляпкій, Василь Щурат, Василь Пачовський. Журнал відкрився заявкою

редакції, яка, нав'язуючи до недавньої літературної дискусії, з'ясовувала кількома словами своє кредо, заповідала друкування нових творів усіх згаданих редакторів та їхніх дорадників, а також твори О. Кобилянської, Г. Хоткевича, Н. Кибальчич, К. Гриневичевої та інших письменників. Були заплановані літературно-критичні статті та переклади з чужих літератур.

У заявлі наголошувалася зокрема сильна віра в потребу нового літературного журналу, який молоді поети, "навчені досвідом недавніх нещасних проб",<sup>1</sup> пропонували своїм читачам, обіцяючи стати "так тужмо вижиданою стежкою - Добра і Краси".<sup>2</sup> Ця стежка мала вести "від зліднів і турботних дисонансів... на сонячні левади, запашні ниви - в світ ясних золотих зір".<sup>3</sup>

Ніяких претенсій, лише скромне бажання поетів наблизитися до поезії, цього було вже забагато. Галицька інтелігенція, вихована в дусі удаваного народолюбства, яку так колоритно змальовував у своєму листуванні Василь Стефаник, дуже скоро запротестувала проти журналу, відмовивши передплачувати його. Після восьми місяців видавець В'ячеслав Будзиновський оголосив, що він у справі редакції не втручався, а залишив "публіці осуд, чи часопис редактована так, як був редактований Світ, має рацію биту".<sup>4</sup> Передплатники, стверджував видавець,

Осудили його так, що мимо даремної праці редактора і співробітників, передплата покривала половину коштів видавництва. В додатку майже всі передплатники домагалися, щоб Світ не репрезентував одного лише напряму літературного, для загалу української інтелігенції незрозумілого.<sup>5</sup>

Інтелігенція, згідно з Будзиновським, вимагала "зрозуміло... | пожиточного

<sup>1</sup> Редакційний комітет, "Наше слово," Світ, 1 (Львів, 1906), стор. 1.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> "Від редакції," Світ, 18 (1906), стор. 1.

<sup>5</sup> Там же.

літератури”,<sup>1</sup> тому він “рішився змінити програму часописі в згаданім напрямі”,<sup>2</sup>

Слідом за цією заявою йшла стаття Осипа Маковея, в якій він повністю солідаризувався з Єфремовим, явно висміюючи “свіжу течійку” в літературі та одобрюючи “теми з життя люду, оброблені на стару етнографічну манеру”.<sup>3</sup> Змішуючи всі памяття так само, як і Єфремов, Маковей писав: “Приглянувшись сій ‘свіжій течіїці’, ми бачимо, що вона ніщо інше, тільки відомий в інших народів напрямок декадентський, символістичний, сецесійний, модерністичний, естетичний... Мета сего напрямку – служба красі.”<sup>4</sup> Критик хотів, очевидно, зіграти в західноукраїнських літературних процесах ту роль, яку зіграв Єфремов у процесах східноукраїнських. Маковей вихваляв свого однодумця за те, що він у зародку знищив творче обличчя молодих письменників, “змив їм голови на чисто”,<sup>5</sup> а в статті його “В поисках нової красоты” добавав “геніяльну студію”, врудиції якої ніхто не міг протиставитися, бо вона, мовляв, ... не з тих студій, котрі можна легко брати і збувати насмішками... Тепер же, як сказано, саме життя... не таке, щоб здоровому розумові дозволяло втікати від злиднів на сонячні левади, запашні ниви, у світ ясних запашних зір... Для символістів грунт там підріваний. Соняшні левади там висміюють... У кождій поезії шукають служби передовсім для громади.<sup>6</sup>

Автор радів, що східний фронт українських неоромантиків нівелювано й тим послаблено позиції західньої “Молодот музі”. Він проголосував війну “культові нагої душі”, аристократизму, погорді для ‘грубот’ товпи, містицизму;<sup>7</sup> повторював за Єфремовим, що молоді письменники нічого нового в літературі

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>О. Ст. [Осип Маковей], “На соняшних левадах,” Світ, 18, (1906), стор. 3.

<sup>4</sup>Там же.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же.

<sup>7</sup>Там же.

не вносили, а копіювали "давній безцеремонний натуралізм", і тут же додавав, "як не натуралізм, то думки і краса з того світу, що існує поза нашим розумом";<sup>1</sup> засуджував молодомузівців за переймання "польського літературного абсоліту, гашшу, опію, морфії"; парафразовував Франкову оцінку польського імпресіонізму і лаяв їх за пересаджування на українську землю "панської сальонової літератури, літератури пережитих аристократів, хворих на нерви, недовірків, пессимістів".<sup>2</sup> Він з усією рішучістю наголошував потреби втілювати в літературі принципи народності через просвітянські видання, "щоб з них була якнайбільша користь для селян".<sup>3</sup>

Опинившися знову за замкненими дверима, молодомузівці негайно заснували власне видавництво під назвою "Молода муз" з метою публікувати твори молодих письменників. У заяві, датованій 7 жовтня 1906 року й поміщеній у першій книжці цього видавництва, Володимир Бірчак, Петро Карманський, Богдан Лепкий, Остап Луцький, Василь Пачовський, Сидір Твердохліб, Степан Чарнецький та Михайло Яцків писали:

[...] привалися ми кілька разів до лету та за кождим разом відчували, що на світозмах не зовсім свободний. Так було і з останньою пробою, літературним видавництвом "Світ". Тяжкою працею двигнули ми його понад рівень звичайних проб, але... приневолені були лишити "Світ", не маючи в нім своєї власної волі й свободи.

"Та наш ґрунт останє не розбитий! Ми, зав'язуємо нове видавництво, "Молода муз". Видаватимемо, тільки оригінальні твори молодих письменників і будуть виходити вони збірками в довільнім часі!"

Видавництво проіснувало до 1909 року, опублікувавши дванадцять книжок, і того ж року були засновані двотижневий журнал Будучина та нове видавництво під цією ж назвою, що протрималося до 1910 року.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> "Заява," у кн.: Василь Пачовський, Жертви штуки (Львів: "Молода муз", 1906), стор. 47.

Видавництво "Молода муз" та його перша ластівка Жертва штуки Василя Пачовського відразу попали під обстріл народницької критики. Володимир Дорошенко, наприклад, радіючи заявам Будзиновського, що передплатники Світу відмовлялися читати, за його характеристикою, "свинство", журнал для "люпанаарів", виразно клів з амбіцій молодомузівців надавати тону українській літературі, заявляючи, що їхні твори "найчастіше викликають сміх у чоловіка з логічними думками". Висловлюючи погляди галицької вузькомішанської інтелігенції на ентузіазм молодих письменників, Дорошенко писав:

... де ті твори письменників з новими напрямами і думками, які потягли б за собою ряди інтелігентних умів... [ї] мали запевнену постійну вартість у літературі та запевнювали їх творцям, не кажемо перше, але бодай другорядне місце в ній? Переважна, і то в значній більшості, частина тих творів не може навіть бути зачислена до літератури, лише до бібліографії; пощо ж їх авторам дутися і удавати геніїв?<sup>2</sup>

Молодомузівці, будучи ознайомленими з західньою літературою, добре розуміли свою відсталість і, як свідчать їхні скромні заяви, на геніальність, чи хоч би революційність, не претендували. Їхній ентузіазм безпідставно ототожнювався критиками з претенсіями на обобливу талановитість. Однак така характеристика давала народницьким критикам добру підставу для цинічного тлумачення творчості молодих авторів. І так Жертва штуки Пачовського, в очах Дорошенка, "оповідання банальне, а переведення його шабльонове... не витискає на душі читачів ніяких слідів. Все одно, що човен перетхав би по воді"<sup>3</sup>.

Першим маніфестом "Молодої музи" прийнято вважати статтю Остапа

<sup>1</sup> В. [Володимир Дорошенко], "Молода муз, Василь Пачовський, Жертва штуки," Літературно-науковий вістник, т. 36 (1906), стор. 500.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Луцького "Молода муз"! Деякі українські критики на Заході, в тому числі й Богдан Рубчак, схильні твердити, що це, мовляв, "ніякий маніфест", а просто погляди одного автора, його "синтеза літературної ситуації, свого дня"<sup>2</sup>. Мотивується це жанром статті, її спокійним тоном та тим, що вона "навіть не ставиться з непошаною до своїх противників"<sup>3</sup>. З Рубчаковим твердженням можна не погоджуватися на таких основах. Луцький був тим промотором, що згуртував неоромантиків Галичини в літературне об'єднання, був душою його, і, як сам Рубчак відзначав, дав йому навіть назву "Молода муз". Він був найактивнішим виразником цього об'єднання і найбільшим бунтарем супроти обівательської відсталості галицької еліти та її речників у редакторських кріслах, що диктували письменникам простацькі смаки, своєї "народолюбності" публіки. Луцький не міг поставитися з непошаною, як каже Рубчак, до своїх противників, тобто до тих же редакторів, бо його маніфесту вони, безсумнівно, не видрукували б у своїй найбільшій і найпопулярнішій газеті, а Луцькому важливо було донести погляди неоромантиків про потребу нової літератури до якнай ширшого кола читачів. Це можна було зробити тільки через щоденник Діло. Тому він змушеній був, з тактичних мотивів, затушкувати в собі "гнів Юлітера", що виразно пробивався в його інших статтях, і що також завважував Богдан Рубчак.

Маніфест Луцького витриманий у такому ж спокійному та безпретенсійному тоні, як і всі попередні заяви молодомузівців, писані, очевидно, також Луцьким, з метою не антагонізувати занадто народницьку критику, з одного боку, а з другого - не обіцяти того, чого молоді поети не могли

<sup>1</sup> Остап Луцький, "Молода муз," Діло, 18 листопада (Львів, 1907).

<sup>2</sup> Богдан Рубчак, "Пробний лет," стор. 37.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 36.

виконати, не маючи ані великого літературного доробку, ні теоретиків хоч би на зразок сучасних літератур, ні культурного читацького ґрунту. Статтю Луцького вперше і справедливо назвав маніфестом Іван Франко, добре відчувиши його прихований бунтівничий дух.

Свої літературні позиції Луцький уперше заманіфестував у вступній статті до альманаха 'За красою', виданому його ж заходами в честь Ольги Кобилянської, талант якої і він, і всі молодомузівці надзвичайно цінували. Дружба між Луцьким та Кобилянською зав'язалася ще в 1902 році, коли Луцький студіював у Празі й листовно звернувся до письменниці з проханням, щоб вона надіслала свої твори для перекладу чеською мовою. Луцький писав:

Нас у Празі небагато – але ми молоді, сильні великою вірою, надією кращих грядучих днів... Побут наш ми хотіли б використати... щоб чехів та інших тутешніх слов'ян познайомити з життям, стремліннями та домаганнями нашого народу... Ми, стараємося познайомити дальший світ з кращими перлами нашої літератури!

Коли Кобилянська попросила, щоб він висловив свою думку про її повість Земля, Луцький у кількох словах накреслив концепційні рамки своїх поглядів на нову літературу:

Передовсім вражає мене в Землі, як і в усіх Ваших творах, рідкісний у наших письменників – артизм. У Франка, наприклад, не бачу я більшого артизму в численних його творах, абстрагуючи: "Смерть Каїна", "Вишенський", "Зів'яле листя". Більше бачу вже його у В. Щурата... а найбільше у Стефаника. Отже передовсім артизм.<sup>2</sup>

У листі з Krakow, де Луцький продовжував свої студії, він заважував у творах Кобилянської ту лагідність, що сардила Стефаника-експресіоніста, а його, новоромантика, приводила в екзальтований стан:

У Вашій доброті і ніжності є щось святого, є сила, що робить людей красними, а до того, дас їм можність відчути ніжність і доброту ангельську. В сумних чертах... пробивається щось так лагідного і доброго... Душою цілою бажав би я бачити Вас на яснім, цвітистім шляху. Він

<sup>1</sup> Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 4 квітня 1902, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 14, ч. 256.

<sup>2</sup> Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 8 липня 1902, Відділ рукописів... Фонд 14, ч. 1258.

Вам належиться!

У час, коли Єфремов розпинав Кобилянську на всіх перехрестях доріг, Луцький готував у тій частині альманаха, писав листи, запрошуваючи молодих письменників до участі в ньому. Пишучи до Гната Хоткевича, він відзначав: "Минув вже час тенденційної, соціально-програмової літератури... письменник є нині той, в якого найвищою санкцією: вільна, свободна штука!"<sup>2</sup> А в передмові до альманаха він наголошував, що вистачило скромного листовного заклику, щоб "дострілися голоси сучасної літературної громади в пісню, що відповідала гідності правдивої поважної Штуки".<sup>3</sup> Луцький називав героїзмом непохитні позиції Кобилянської, ті високі естетичні принципи, які вона відважно несла на своїх ясних прапорах:

Невтомно, хоч майже самітно стояли Ви довгі часи на сторожі великої і бессмертної ідеї Краси... помимо всіх неприхильних відносин часу, відважно і безоглядно, сильно і високо держали Ви хоругов вічної і незглубимої Тайни; в хвилях, коли так багато голов, поважних... шукало спасення в тісних границях холодного експерименту та дрібної обсервації, – Ви вказували на забутий шлях, що провадить далеко поза буденні межі, в прекрасних симфоніях слова, повних таємничого чару, душили те, що дастесь поняти змислом, з тим, що можна тільки відчути.

Творчість Кобилянської мала магічний вплив на всіх українських неоромантиків – вона була для них ясним небом, чистим джерелом натхнення, за це вони висловлювали їй товариську подяку в формі своїх найкращих творів.

Луцький відзначав: "Там за тою межою, розцвівся Ваш нарівній цвіт, – там родилися і там повертали наші думи, наша туга, і наше мовчання... Тому й зйшлися товариші Ваші, і перед новим сонця сходом складають Вам щирій

<sup>1</sup> Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 16 листопада 1904, Відділ рукописів.... Фонд 14, ч. 1128.

<sup>2</sup> Остап Луцький, З листа до Гната Хоткевича, Цитовано за: Ольга Кобилянська в критиці та спогадах (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963), стор. 14–15.

<sup>3</sup> За красою: альманах у честь Ольги Кобилянської. Зібрає і видав Остап Луцький (Чернівці: Накладом Миколи Грабчуча, 1905), стор. 3.

<sup>4</sup> Остап Луцький, Вступна стаття, За красою..., стор. 3.

привіт!"<sup>1</sup> Після виходу альманаха в світ, Луцький писав Кобилянській: "Цікавою для мене справою є замітка Літературно-наукового вістника про альманах наш. Пишуть, що книжка видана розкішно, що багато в ній справді поетичних творів, так що треба й вважати цінним вкладом у літературу. Не розумію, що се сталося?"<sup>2</sup> Луцький повинен був знати, що в Івана Франка такі речі траплялися, тим більше, що він друкувався також у цьому альманасі й сам був великим поклонником таланту Кобилянської.

Сама назва альманаха – За красою – вже була своєрідним маніфестом українських неоромантиків, у центрі літературної програми яких стояла концепція по-новому баченої краси.

У маніфесті "Молодої музи" Луцький з'ясовував впливі філософії Ніцше, що заставила західний світ переосмислити всі життєві вартості, сформувавши також нові погляди на літературу. На цьому тлі він відтінив довготривалу мертвотність в українському літературному письменстві та хоч спізнений, але бурхливий спалах, що мав надихнути його життям. Ця нова хвиля, писав автор маніфесту, "що деінде давніше вже зашуміла понад греблями старих правд, яка несла на собі цілі сплави пекучих сумнівів і зірваних мостів прийшла до нас щойно недавно".<sup>3</sup> Тут він обережно розвінчував стари правди, що препарувалися, як він казав, "для битих горем братів... так, щоби з сего вийшла користь"; протестував проти втоптаних стежок, якими покірно йшли цілі покоління письменників, висуваючи в своїх творах на перший плян громадські проблеми та даючи рецепти на розв'язання їх. Далі маніфест звучав:

Там же.

<sup>1</sup> Остап Луцький, З листа до Ольги Кобилянської, 6 червня 1905, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 14, ч. 1270.

<sup>2</sup> Остап Луцький, "Молода муз," Діло, 18 листопада (1907). Цитовано за: Юрій Луцький, Остап Луцький-молодомузець (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників, "Слово", 1968), стор. 55.

<sup>3</sup> Там же, стор. 56.

... прийшла пора, коли почала не вистачати оця розумна правда... вона з часом втратила свою красу і мертвіла в менш дотепних умах своїх глухих на все інше жерців. Чимраз більше можна було в ній відчути тісноту і задуху, а розуміння загальної користі, яка мала йти від неї, повисло тяжким каменем над... громадою тих, що не могли признати... тої користі... погодитися з тим, щоб тенденційний утилітаризм мусів йти впарі з творчим... чуттям.<sup>1</sup>

У маніфесті рішуче засуджувалися "супільнницькі та патріотичні тиради", що претендували на поезію, яка не мала в дійності нічого з нею спільного. Однак народники санкціонували, саме таку не-поезію, бо вона, відзначав Луцький, була "в згоді з старим розумінням правди й загальної потреби"<sup>2</sup>, декламували до втоми, "як то гарно є бути українським патріотом"<sup>3</sup>. У наслідок таких спрощених вимог до літератури, наголошував автор маніфесту,

Болотом сміху обкинув Ефремов усіх, що поза страйком бачили інше ще небо і пекло в душі людини чи в безмежнім царстві природи. Офіційно проскрибовано і висміяно творчість таких талантів, як, наприклад, Каббілянська; а на престолі побаджено багатьох, у яких всім майному був вже лише дерев'яний шабльон.

Маніфест Луцького був під багатьма оглядами співзвучним з маніфестом Вороного. Різниця тільки в тому, що Луцький, виступаючи від організованої групи письменників і з частинно кристалізованих уже світоглядних позицій, формулював постуляти нової літератури ширше та прецизніше:

Нєве покоління творців... зрозуміло й відчуло, що штуку не вільно замикати в тісній матеріалістично-позитивістичній клітці, що треба відділити матеріал газетярських менторств від поезії і всього артизму, що не вільно замикати уст творців, коли він заговорить про те, що сердечною кров'ю або безкрайною тugoю в душі його зяснює. Воля й свобода в змісті і формі, але все щирість і тепло сердечне, і зрозуміння всіх ніжностей у почуваннях людських і в найсубтельніших тонах природи - ось і вся девіза молодого літературного тону. Артистична творчість не має бути боною ані нянькою, ані пропагатором, бо одиночкою! І санкцією є лише внутрішня, душевна,

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 57.

<sup>4</sup>Там же.

сердечна потреба творця.<sup>1</sup>

Творчий акт Луцький порівнював з шляхом "у метафізичні, містичні краї", наголошував роля підсвідомого, того, що "не плаває на плесі душі, але належить до її глибокого життя і є джерелом творчих видінь та інтуїцій"<sup>2</sup>.

Такі елементарні літературно-творчі постуляти були в основах програм "Молодої музи", що народилася, як відзначав Луцький, "у час, коли по виступах великих і малих Ефремових стало вже на нашій творчій ниві надто гірко і прикро... і [література] забажала йти своїм шляхом далеко від всієї чужоті напасті".<sup>3</sup>

У маніфесті повідомлялося, що "Молода муз" відкривала двері творцям усіх жанрів мистецтва, які поділяли ті світоглядні позиції.

Хоч цей маніфест не мав таких виразно декларативних тонів, що їх мали маніфести західноєвропейські, однак у тих обставинах, у тій літературній дійсності - це був все таки маніфест, була навіть велика відвага у заклику

відкинути все царство сучасних сумнівів і перехресних клічів... а обмежитись лише на обсяг людського чуття в сфері письменства і філософії... Ніцше, Ібсена, Метерлінка і давнішого Бодлера, щоб всім ярко пригадалось те живе биття сучасного, надміру може вразливого людського серця, і щоб пригадались нам всі його приюти там, де - хоч би і в облаках нового містичного неба - могло воно найти своє тепло і спокій серед бурхливих днів.<sup>4</sup>

Маніфест "Молодої музи" негайно викликав реакцію Івана Франка, що з'явилася в тому ж щоденнику Діло. Критик виступив з усією рішучістю проти молодих письменників, які, за його словами, "зважилися без огляду на всякі посторонні обставини служити свої Ідеї, працювати для неї і притягати до себе інші творчі духи, витворити нову літературну школу, що з часом може цілій

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 55.

нашій літературі надати новий, досі в ній небувалий напрям<sup>1</sup>. Ці нові літературні віяння, продовжував Франко, першими провісниками яких були поезії Василя Пачовського, зарепрезентовані в його збірці Розсипані перли, виявилися ідейно шкідливими:

Я тоді з повною симпатією відгукнувся на цю нову появу, вповні відчуваючи її духа й тенденцію... Було в нім дещо таке, що відразу розхолоджувало гарячі надії, та я не-вважав себе в праві виступати як ментор супроти молодого покоління і надіявся на те, що хиби з часом, під впливом нових думок і досвідів самі собою вирівняться.<sup>2</sup>

Франко явно заперечував свої ранні погляди на поезію Пачовського та все нове, що вносили молоді письменники в українську літературу. Він міг толерувати і навіть захоплюватися ними як окремими паростками з надією, що вони визріють і з деяким оновленням лише переймуть естафету своїх попередників. Але формальне об'єднання письменників на зразок "Молодот Німеччини", "Молодот Скандинавії", "Молодот Польщі" та ті "провідні думки", якими молодомузівці "оправдували" свій греміяльний виступ на адресу нашої літератури<sup>3</sup>, були вже, як гадав Франко, немислимим зухвалством, що підлягало громадському судові. Він рішуче вимагав від молодомузівців та автора маніфесту вияснень:

Громада має... право і обов'язок запитати його і інших членів "Молодот музи": як же се, мої панове, ви вірбуете до свого кружка молоді духи, себто наших дітей, наших молодих братів і сестер? Куди ж ви думаєте вести їх? В якій "містичній новім небі" ви обіцяєте їм тепло і заспокоєння?<sup>4</sup>

Поглузувавши з теоретичних основ маніфесту, Франко перейшов у наступ за те, що маніфест відкрито проголошував відхід від традицій "реалізму"

<sup>1</sup>Іван Франко, "Маніфест 'Молодот музи'", Твори в двадцяти томах, т. 16 (Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955), стор. 372. Вперше друковано: Діло, 13 грудня (1907).

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 373.

<sup>4</sup>Там же, стор. 375.

Нечуя-Левицького, П. Мирного, Карпенка-Карого, Б. Грінченка та самого Франка:

Чи на дні їхніх творів не лежав ідеал чоловіка діяльного і повноправного, суспільний устрій, опертий на справедливості, гаряче бажання усунути той "боляк всього сучасного суспільного ладу", про який з легким серцем кидає свою фразу Луцький? Се все для нього "користь для недалеких днів", вузький утилітаризм! Ну, Луцький, мабуть, не доріс іще до того, щоб відрізнисти річеву критику від простоті, ординарної клевети!

Франкова критика маніфесту "Молодої музи" написана з позиції непомильного вчителя й густо переплетена цинізмом та звичайними кпинами.

Один лише приклад:

Луцький оговорюється що, що однокою санкцією поетичної творчости молодих "творців" є лише внутрішня душевна потреба творця, яка в ніяку розумову шуфлядку не дастесь замкнути". Значить та потреба може бути зовсім нерозумна і абсурдна, але "творець" має право задоволити її. "Не задоволяє його круг позитивного світу, так в творчості артистичній, як в мрії, вільно йому стелиться шлях навіть у метафізичні і містичні краї". То значить "простими словами": вільно йому повіситися. Повна рація!<sup>2</sup>

Важко сказати з певністю що поиневолило Франка зірватися остаточно з тону й виступити з такою погромницькою критикою та явно заперечити всі свої попередні погляди. Нечуваний досі організований рух молодих письменників на українському ґрунті з метою перебрати керівну роль й надати нового обличчя українській літературі міг, звичайно, вивести Франка з рівноваги. Однак могла бути ще й додаткова причина - загострені особисті стосунки між Франком та Луцьким, викликані ще в 1903 році шаржованім віршем останнього на адресу Франка. Передовий західноукраїнський літературний критик Михайло Рудницький був схильним саме так тлумачити це явище:

Напружені відносини між Франком і "Молодою музою" повстали більше... на особистім ґрунті, ніж принципіальним. Франко зізнав, що збірка сатир О. Люнатика Без маски вийшла з кола "Молодої музи", і не міг ти вибачити найважчого докору, на який бував вражливим - вражливий письменник.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Там же, стор. 376.

<sup>2</sup>Там же, стор. 378.

<sup>3</sup>М. Рудницький, "Що таке 'Молода муз'?", Вступна стаття, Чорна Індія

Збірку шаржів Без маски Луцький написав у 1903 році, видавши її під псевдонімом Люнатик. Франко розкрив псевдонім відразу й досконало змів, що збірка шаркованих віршів належала Луцькому. Свідченням цього була замітка в Літературно-науковому вістнику того ж року про ненадруковану заяву Луцького:

Осталові Луцькому (О. Люнатикові). Ваша заява, се документ характеристичний для Вас, та ми не аматори таких документів ані таких характерів і для того не надрукуємо її. Ваша погроза - пошукати місця для своєї перлинини в якісь письмі, що має менше спільнога з літературою і наукою, як Л. Н. Вістник, нас не зворушує: туди Вам і дорога! Хоча, на нашу думку, в інтересі Вашої власної репутації було би ліпше не викликати вовка з ліса!

Луцький так само, як і всі його сучасники, розумів Франкову роздвоєність і вмів відрізняти його неоромантичні твори, якими захоплювався, від творів "каменярських", яких не цінив, і, глузуючи саме над цими його віршами, писав:

Вниз қотиться мій віз. Пройшли моменти,  
коли для всіх був всім. Скінчилась мука...

Квилить поезія німа, безрука:  
"Не геній ти, а взір лиш продуцента!"  
Глум і безсилля - труду моого ренти!<sup>2</sup>

Оця зухвалість початкового поета (можливо, навіть, що Франко зрозумів це, як нетактовний натяк на параліч рук, що саме тоді розвивався в нього), сильно зачепила честолюбність великого Франка й він не забарився з відповіддю:

Правда, синку, я не геній...  
Ех, як би я геній був!  
З тих істерій, неврастеній  
Я б вас чаром слів добув;  
Я б, мов вихор, вас з собою  
Рвав до ясних, світлих мет.

<sup>1</sup>Продов.) "Молодот музи" (Львів: "Діло", 1937), стор. xvii.

<sup>2</sup>"Від редакції" Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 232.

<sup>2</sup>О. Люнатик, "Іван Храмко," Без маски (Коломия: Накладом автора, 1903), стор. 6.

І до жертви, і до бою,  
Вів би ваш я смілий лет!  
Я б вам душі переродив,  
Я б вам виправив хребти,  
Я б мужів з вас повиводив —  
Навіть з маллі таких, як ти!

Коли в 1906 році з'явилася нова збірка Луцького В такі хвилі, то Франко зараз же з питомою йому іронією зареагував:

Ну певно! в такі хвилі розумний чоловік зробить дурницю, талановитий поет напише нісенітніцю... Але розважливий чоловік напише тай кінв, зробить дурницю тай направить, а Луцький узяв і надрукував... Кольорит у книжці сірий... сірі строфі, сіре слово, сіра туга, сіра віддаль, сірі скиби і сірий лан..., для нього головна річ... настрій... "в такі хвилі" можна нераз зробити дурницю, але в кого "такі хвилі" повторяються хронічно, тому легко зробити собі репутацію несерйозного чоловіка.<sup>2</sup>

Тут Франко ще раз нагадав поетові про його "збірочку памфлетів та римованих спілок Без маски".<sup>3</sup>

Ображений Луцький адресував лист до Літературно-наукового вістника, а в дійсності писав Франкові, що його тон, "як загадом тон великоміськот буденної лайки не то, що звільняє мене від всякого реагування, але противно, наказує мені зігнорувати його".

Насправді, Луцький глибоко пережив Франкові розправи над ним, викликавши "вовка з лісу". З цього приводу П. Карманський писав, що Луцький, будучи апологетом гасла "мистецтво для мистецтва", в ім'я цього гасла "зважився зірвати один листок з лаврового вінка Франка, за що прийшлося йому важко відпокутувати".<sup>4</sup> Карманський робив припущення, що під силою Франкових

<sup>1</sup>Іван Франко, "О. Люнатикові," Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 5-6.

<sup>2</sup>Іван Франко, "Остап Луцький, В такі хвилі," Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 180.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Остап Луцький, З листа до Літературно-наукового вістника, Львів, 19 липня 1906, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 3, ч. 1632, стор. 371.

<sup>5</sup>Петро Карманський, Українська богема: з нагоди тридцятьліття "Молодості"

ударів, Луцький, власне, й "зламав своє перо".<sup>1</sup>

Крайньо неприязні особисті взаємовідносини між найбільшим тоді літературним авторитетом Іваном Франком та молодим ідеологом з не надто великою літературно-теоретичною підготовкою Остапом Луцьким, можливо, й відбилися на дальший долі "Молодої музи". Франко виразно сердився на Луцького й переносив свій гнів на всіх молодомузівців. У циклі поезій "Вольні вірші", друкованих у Літературно-науковому вістнику того ж 1906 року, він присвятив їм ще три вірші, сповнені справді злісних інтонацій та карикатурних характеристик:

Вольні!  
Мов оси у літнюю спеку  
Ся хвіля - наша!  
То ваш девіз.  
Хвіля, мов чарка!  
Повну, гей, повну!  
Вермут!  
Гірко та юкри заскачуть в очах...  
На погибель!<sup>2</sup>

У другому вірші - доповнення характеристики:

На чолі  
Тінь меланхолії,  
В груді серце  
Пробите стрілою  
Taємного смутку,  
  
Отак я лину,  
З шелестом шовку,  
З рухами напівситої гадюки,  
  
Розводжу руки -  
Символ розпути,  
  
Фуркочу,  
Сміюся,  
На одній нозі верчуся,

<sup>1</sup> "продовж музи" (Львів: 1936), стор. 46.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>2</sup> Іван Франко, "Вольні вірші," Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 1.

Наскрізь змислова,  
— все пороть безмислию готова —  
*Anima saltans!*

В останньому вірші характеристика досягала пущанти:

Музо! Коханко!  
Ох, дай мені! Дай мені  
Настрою! Настрою!  
Думок — байдуже!  
Помислів — обійдуся.  
Заглядати у людські душі —  
Я не астроном!  
Потрясати серця народні!  
Я не сейсмограф.  
Хочу співати!

Співай мені, Музо!  
Нехай покочуся  
Перекотиголем,  
Що отажки не знає собі, ні мети!  
А ти  
Хоч смійся, хоч грійся,

Аби лиш, аби лиш  
Без тенденції.<sup>2</sup>

Франкова професорська тога, злісне акцентування негативів, тенденційне недобачування будь-чого, вартісного в творах молодих письменників, остаточно підкосили й без того хиткі основи "Молодої музи". Один з найкращих її представників, Василь Пачовський, який глибоко цінив Франків талант,уважав його своїм учителем та взагалі втіленням поетичного ідеалу, писав до Франка зараз після появи його віршів:

... цілим серцем прилучаюся до Вас, відкинувши всяку злість — по Вашим словам "у найтемніший кут душі"... Посилаю Вам, покищо, кілька поезій. Як вони придатні для Вас, прошу надрукувати їх у Літературно-науковому вістнику, позольте і мені докинути камінчик до великої будови "народного почуття єдності і солідарності", під яким пррапором стаємо тепер без різниці віку і особистих ураз.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Василь Пачовський, З листа до Івана Франка, Львів, 31 грудня 1906, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, Київ, Фонд 3, ч. 1633, стор. 247-250.

Отже Франкова реакція на маніфест молодомузівців була останнім смертоносним ударом по їхньому ентузіазмові, по їхніх високих аспіраціях. Вони продовжували публікувати свої твори у видавництві "Молода муз", для маленького кола своїх читачів, однак, на загал, стали об'єктом насмішок "інтелігентного" Львова. Для посилення ефекту, скоро після розгрому маніфесту, Франко написав рецензію на нове 14-сторінкове видання "Молодої музи", що складалося з віршів та двох коротеньких прозових творів, випущене до дня одруження Володимира та Маріїки Бірчаків, сильно поглузувавши над цією збіркою та її художнім оформленням.

А з Пачовським сталося те, що він приобіцяв Франкові - світогляд, а з ним і дух його поезії, змінилися. Микола Євшан згодом стверджував з жалем, що обставини, які вимагали самот тільки практичної користі від літератури, підрізували нерв її життя, не давали перспектив для її художнього розвитку.

Зовсім ясно, - відзначав Євшан, - що мусила початися зворотня точка. I почалася... колишній прометеїст, що дзвонив у найбільшого дзвона - Василь Пачовський; став зовсім безсилий... він тільки тужить. Терпіть тою останньою якоюсь позагробовою тugoю, яка ранить найбільше груди і граничить з безнадійністю.<sup>2</sup>

Подібно характеризував перехід Пачовського на позиції Франка його друг з "Молодої музи" Петро Карманський: "Дивлюся на маску давнього Пачовського, дивлюся, як він відняв собі все, що творило його наскрізь оригінальну й цікаву істоту, як він втолочив себе в закамарки тихого терпіння, бо гордість не дозволяє йому показувати людям своїх поламаних крил".<sup>3</sup> Його творчість, як і всіх молодомузівців, писав Карманський, "наші культурні монополісти проскрибували", але він "замість махнути на все рукою, як зробили

Іван Франко, "Привезено зілля з трьох гір на весілля," Твори в двадцяти томах, т. 16, стор. 379-381. Вперше друковано: Літературно-науковий вістник, т. 40 (1907), стор. 168-170.

<sup>2</sup>Микола Євшан, Куда ми прийшли (Львів: 1912), стор. 29.

<sup>3</sup>Петро Карманський, Українська богословія, стор. 50.

інші, бореться з гробокопателями, що іх наша культура плодить так залюбки".<sup>1</sup>

Звинувачуючи загальні обставини громадського тиску, що привели до упадку "Молодої музи", Євшан, однак, справедливо вказував на огірхи самих молодомузівців. У занепаді творчості Пачовського, наприклад, коли "його зірда почала заходити" і він став "зовсім знівеченим",<sup>2</sup> критик добачав також вину самого поета та його колег, що разом з ним появилися на літературних обріях:

З великим розмахом входячи в літературу, вони зразу взяли приступом свої позиції. Але забули... що треба себе забезпечити від нападу ворога... почали відразу бенкетувати. Бенкет скінчився - наступила твереза дійсність, а вони самі опинилися "за брамою". Тепер кождий з них... розбитий.<sup>3</sup>

Самого тільки ентузіазму було, звичайно, замало. Недалекоглядність молодомузівців, блідість іхньої теоретичної споруди, відсутність високої "артистичної культури", як правильно завважував Євшан, довели іх до капітуляції: "вони шуміли, забавлялися... пускали ракети під небо... Той момент пройшов. Тепер дійсно 'патроти' готові віддати поезію... в аренду."<sup>4</sup>

Характеристичним був факт, що поезію молодомузівців, як справедливо твердив Михайло Рудницький, галицька інтелігенція вважала "дисеровими витребеньками, а не нормальнюю духовою поживою",<sup>5</sup> навіть тоді, коли видавала збірник на відзначення 30-річчя "Молодої музи", доцільно склавши його лише з прозових творів Бірчака, Карманського, Лепкого, Пачовського, Твердохліба, Хоткевича, Чарнецького, Шпетка, Яцкова.

Збірник був виданий, під назвою "Чорна Індія "молодої музи", що пов'язувалася з каварняними зустрічами молодих поетів, де вони пили дешеву

<sup>1</sup>Там же, стор. 51.

<sup>2</sup>Микола Євшан, "Літературні замітки," Українська хата (1913), стор. 692.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 693.

<sup>5</sup>М. Рудницький, "Що таке 'Молода муз'?" Вступна стаття, Чорна Індія "молодої музи" (Львів: "Діло", 1937), стор. V.

полинівку, кольору смоли, що звалася "Чорна Індія", ведучи при тому гарячі літературні дискусії. У вступній статті до цього збірника Михайло Рудницький стверджував, що крім спільногого бажання наблизити українську літературу до літератури європейської, молодомузівці об'єднували також незадоволення Літературно-науковим вістником, в якому, за словами Рудницького, вони не могли "містити своїх творів по вподобі, а треба було піддаватися критиці". Кожен з них, відзначав Рудницький, мав своє власне уявлення про мистецькі ідеали:

... але всі мали дещо спільне, хоч дуже загальне: своєрідну меланхолію, навислу тоді над європейською літературою... щось наче жаль до світу, що він не признає ідеалістів, - нахил зазначувати таємничість... нарікати на незавидне становище непересічної одиниці серед пересічного загалу.<sup>2</sup>

"Молода муз" так же, як і інші модерні літературні об'єднання, мала в своїх рядах репрезентантів інших жанрів мистецтва: композитор Станіслав Людкевич, скульптор Михайло Паращук, художник Іван Северин.

Відтворюючи атмосферу, в якій велися часті й довгі дискусії молодомузівців та їхніх прихильників у львівській каварні "Центральна", Рудницький писав: "Над цілою тою дивною сполукою вражень та ідей панувало одне спільне почування про потребу змалювати велику ролю мистецтва, покрити ним плазунів, що не відчувають його величини."<sup>3</sup> До нових віянь у мистецтві, підкреслював автор, молодомузівці відносилися з великим пістизмом, і коли тільки починалася розмова про європейський модернізм, "витворювався настрій, якби хтось викладав магію Чорної Індії".<sup>4</sup> Таке визначення критик дозволяє тлумачити довільно: "Можете цю фразу розуміти або зовсім поважно або

<sup>1</sup> Там же, стор. vii.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же, стор. viii.

<sup>4</sup> Там же.

іронічно”,<sup>1</sup> однак настрої українських письменників, твердив він, були подібними до тих, що панували на Заході:

Коли розкриєте літературні чужинні журнали той доби, вразить вас у теоретичних статтях і в поодиноких творах велике місце, яке займає таємність творчого процесу та понадраціональна доцільність Краси. Молодомузі і п'янили від слів “Краса” та “Мистецтво” так само, як новики п'яніють від “Чорної Індії” – польмівки. Цей чорний алькоголь може бути символом. Тх мистецького ідеалу – непроглядного, оп’яливого, гіркого, непопулярного.<sup>2</sup>

Причину того, що молодомузівці не змогли втілити свого ідеалу в літературі і захопити ним ширші кола читачів, Рудницький пояснював “реальними” потребами суспільства, далекими від “мистецтва з його джунглями та йогами”.<sup>3</sup>

Щождо конкретних впливів європейської літератури на молодомузівців, то вони, як правильно завважував Петро Карманський, обмежувалися насамперед до Польщі. Згадуючи про Богдана Лепкого та Остапа Луцького, які навчалися в Krakovі і тільки в час вакацій приїздили до Львова, Карманський писав, що вони навчили їх “дивитися на Заход, хоча цей пієтизм для Заходу кінчався, звичайно, на Krakові, на ‘Молодій Польщі’ з її модернізмом”.<sup>4</sup> Однак, писав автор, вистачало й того “для таких провінціоналів, якими ми були, і якими були всі галицькі поети, за винятком хіба Франка, та й то не всього”.<sup>5</sup> Карманський переконливо доводив, що без впливів Krakova “ледве чи була б витворилася осібна група мистців з власним обличчям, що добула в історії нашої літератури назву ‘Молода муз’”<sup>6</sup>.

<sup>1</sup>Там же.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Петро Карманський, Українська богема; з нагоди тридцятьліття “Молодої музи” (Львів: 1936), стор. 40.

<sup>5</sup>Там же.

<sup>6</sup>Там же.

Будучи в центрі тогочасних літературних процесів, як один з активних організаторів "Молодот музи" та кращих її поетів, Карманський у своїх спогадах пластиично відтворював ґрунт, з якого виростали молодомузівці та їхні взаємовідносини з експонентами народницьких ідеалів:

У часи, які маю на думці, відношення нашого загалу до мистецтва було вповні негативне. Музична наша творчість мала єдиного творчого представника – Людкевича; малярство репрезентував трохи не один Труш, а поезія... знаходилася в нас на вигнанні, бо нашим патріотам було доволі кількох крилатих фраз з Шевченка, про які вони нагадували собі в чаю святкових імпрез і якими рекламиували свою культурну вартість і свій патріотизм, що в тих часах втішався високою квотацією на громадській біржі.<sup>1</sup>

Поява на такому тлі молодих, добре освічених поетів-інтелігентів, що легковажили, а то й насміхалися над бундючними "батьками народу", віддаючися новим гаслам мистецтва, не могла не доводити до колізій.

Наша громадська економія – відзначав Карманський – могла ще з бідою помиритися з існуванням Щурата, Маковея... та вже справжнім мозолем для громади була поява таких птахів, як Яцків, Лук'янович, Стефаник, Пачовський, Чарнецький, Луцький, Твердохліб та інші, які заповідалися, як затяжна криза... Це ж були вчителі розтратності, на яку наша інтелігентська квантитатно вбога дійсність не могла собі позволити.<sup>2</sup>

Наслідком того, відзначав автор, почався нерівний бій. Сама поява журналу Світ викликала "двірську революцію"<sup>3</sup>. До того ж, підкреслював він, молодомузівці вели посилену кампанію за здобуття читачів:

... ми почали носитися, з нашими "творами" поміж Богу душу винними патріотами, які не розуміли, пощо люди творять літературу... Адже ж наша "еліта" не знала навіть назвиськ наших письменників, а навіть Франком вона цікавилася тільки як громадським діячем, критиком усвяченого ладу суспільного.<sup>4</sup>

Ворожість між двома таборами, писав Карманський, відчувалася при всіх обставинах, навіть при випадкових зустрічах у розвагових центрах, де часто

<sup>1</sup> Там же, стор. 110.

<sup>2</sup> Там же, стор. 111-112.

<sup>3</sup> Там же, стор. 112.

<sup>4</sup> Там же.

вив'язувалися гарячі дискусії. Тоді бувало, завважував він, що й деякі прихильники "Молодої музи", які були "на службі офіційного обозу в 'Просвіті', не насмілювалися явно єднатися з нами, а навпаки, в приявності своїх панів гострили на нас вістря свого дотепу".<sup>1</sup>

Причини неприязніх стосунків, а то й формально оголошеного воєнного стану, крилися, по суті, в тому, з'ясовував Карманський, що молодомузівці

... відчували, що Європа женеться вперед, тоді, як ми, галичани, сидимо скам'янілі на гранітних основах традиційної побутовщини, "неньковатості", примітивізму... Нас уже не захоплювали стривіялізовані щоденним ужитком канонічні крилаті фрази: "праця єдина з неволі нас вирве..." і "учітесь, брати мої, думайте, читайте!"<sup>2</sup>

Шукаючи нових форм художнього вислову, молодомузівці, зрозуміло, повертали своє обличчя до Європи, а традиціоналісти ототожнювали це з національним індиферентизмом, не усвідомлюючи навіть, що всі молодомузівці, як характеризував їх Карманський,

... по самі вуха стриміли в нашому рідному світі і тільки сильніше загалу відчували нашу хворобу, і боліли з цього приводу. І були озлоблені.

Що ж дивного, що ми тужно звертали погляди на Захід і що дехто з нас, мов потопаючий, витягав руки до оновленої і очищеної, з фальшивого патріотичного романтизму поезії "Молодої Польщі"? Через лучність і приязнь Стефаника, Лепкого, Луцького й Новаківського з Висп'янським, Пшибишевським, Орканом, Тетмаєром і іншими корифеями нової польської поезії ми знаходили духовий контакт з ними.<sup>3</sup>

Відкриті приязні зв'язки молодомузівців з поляками, писав Карманський, "ще більше відштовхували від нас загал, що хорував гіпертрофією загумінкового патріотизму, в якому... покутував дух... культу 'святих' вишиваних сорочок і нещирого патосу... відсталість від культурного світу і спекуляцію на патріотичному базарі".<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Там же, стор. 114.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 115.

<sup>4</sup>Там же.

Декларативний модернізм "Молодої музи", як достеменно розумів його Карманський, не виключав почуттів відданості національній справі. Різниця, писав він, була тільки в підходах:

Ми, в протилежності до загалу, відчували, що нашому народові небавком приайдеться здавати іспит національної зрілості і що при цьому іспиті ми провалимося...

Ми відчували це і безрадно кидалися в сітях традиції, забобону, загумінковості й примітивізму.

І все те саме кидання тривожило наш інертний загал, і загал реагував на те, як міг.<sup>1</sup>

Таким був ґрунт, у якому кільчилися зерна творчості українських неоромантиків. Такою була їхня дійсність. Переорати цього ґрунту, всупереч зусиль, всупереч величного ентузіазму, вони не змогли. Однак заслуга їхня в тому, що вони організовано старалися розширити обрій української літератури, прищепити їй естетичні вартості, витончені форми європейської культури слова.

Для здійснення таких праґнень, втілення їх у переконливі теоретичні праці, програми, маніфести, поетичну практику - не вистачило сили, не вистачило авторитетів. Рішальну роль міг був зіграти тоді тільки Іван Франко, і він зіграв її - не в користь "Молодої музи".

У 1909 році, коли молодомузівці доспіували у Львові свою лебедину пісню, в Києві засновувався перший друкований орган східноукраїнських неоромантиків під скромною назвою Українська хата, що продовжував зводити війни з народницьким дидактизмом, друкував твори молодих письменників Східної України та твори "Молодої музи". Однак своєю літературною програмою був менш радикальним від неї. Близькість Галичини до західноєвропейської культури, безпосередня обізнаність з німецькою, а зокрема з польською літературою, значно розширювали світогляд "Молодої музи" та її літературні стремління.

Молодомузівці єкзальтовано вітали появу нового журналу: "У Києві з'явилася нова ластівка, наша рідна сестра: Українська хата... Щиро і радісно вітати треба ті заходи, всіма силами підпомагати треба роботу, якої плян начеркнула редакція, щоб скоршев прийшла 'поміч і світло в темну українську хату'."<sup>1</sup>

### Г. ХАТЯНИ

Революційні події в російській імперії 1905 року дали можливість вільнішого друкування українських книжок та періодичних видань. У 1906 році в Києві почали виходити перша газета, українською мовою Рада та перший місячний журнал Нова Громада. Рік пізніше, перенесено зі Львова до Києва Літературно-науковий вістник. Усі ці видання продовжували стояти, на традиційно-народницьких позиціях і молоді письменники далі не мали до них доступу.

На Східній Україні марканто постаттю в літературі цього часу був молодий письменник Володимир Винниченко, кращий представник українського натуралізму, творчість якого, а особливо його Щаблі життя, Сергій Єфремов у своїй серії статей, об'єднаних заголовком "Літературний намул" і поміщених у 1908 році на сторінках Ради, деградував до звичайної порнографії, наголосивши: "з Щаблів життя вийшла річ і не художня, і нікчемна з ідейного погляду, і тим шкідливіша, що більше в ній широти".<sup>2</sup>

Винниченко перебував у той час закордоном. Його реакція на статтю Єфремова, висловлену в листі до Михайла Коцюбинського, може послужити

"Від редакції," Будучина, 1 (Львів, 1909), стор. 61-62.

<sup>2</sup>Сергій Єфремов, "Літературний намул," Рада, 53 (1908), стор. 2. Того ж року ця серія Єфремових статей і під цим же заголовком була видана окремим памфлетом видавництвом "Вік". У 1909 році в Раді друкувалася друга серія Єфремових статей, присвячених Винниченкові, під назвою "Гнучка чесність", що також була опублікована видавництвом "Вік" окремим памфлетом.

доброю ілюстрацією тогоденого літературного клімату та тих настроїв, що нуртували тоді серед народницької критики до проявів будь-якого новаторства.

Винниченко писав:

На дніях виїждаю в Італію. Думаю, що вона справді поможе моїм попсованим всякими тюрмами нервам. Думаю також працювати там над одновіддю всім критикам, що гідняли такий галас з приводу Шаблів. Найбільше смішить мене їхній переляк і їхнє заступництво за життя. Не менш смішно й те, що вони хотять мене "образумити" тим, що не хотять приймати до друку в Раду і Вістн. нічого в жанрі Шаблів, а тим часом свої погляди в тих же органах проводять всякими праведними й неправедними шляхами. І тут же з невинним виглядом кричать про насильство уряду над думками й словом. Я тім писав про це, але вони мені кажуть, що забороняють друкувати у них для моєї ж власної користі, бо від широго серця вважають мої писання в жанрі Момента, Шаблів і т. інш. хоробливістю. Чи не те саме каже уряд про революцію? Між іншими спираються на те, що читачі дуже незадоволені моїм таким писанням. Приводять приклад, що група селян прислава в редакцію колективного листа, щоб в Раді більше не містили таких оповідань, як Момент. А Момент у перекладі на російську в Петербурзі, Женеві і взагалі скрізь, звідки я міг дістати звістки, зробив мені так зване "ім'я" серед російських читачів. Ці факти мимоволі наводять на мене різні міркування... Як бачите... мені справді треба мати дуже здорові й цупкі руки, щоб вдергатися в українській літературі, з якої мене випихають та щиро і завзято!

Лист Винниченка проливає достатньо світла на характер взаємин між двома літературними світами: боротьба письменника за свої принципи художньої творчості, за свої творчі права, та протест представників народницької ідеології проти нових творчих засобів, нового світогляду, без уваги на те, в якому новому літературному напрямі він не маніфестиував би себе.

Журналові Українська хата передував альманах Терновий віночок, виданий у Києві в 1908 році,<sup>2</sup> що під кожним оглядом блистів високими мистецькими аспіраціями – технічним оформленням, численними різноманітними ілюстраціями та віньєтками. Альманах відкривався віршем Лесі Українки про відданість мистецтву як найвищій інстанції, що прокладала поетові величну путь, але

<sup>1</sup> Володимир Винниченко, З листа до Михайла Коцюбинського, 11 березня 1908. Цитовано за: Іван Миронець, "З історії літературних взаємин 90-900 рр." Вступна стаття, Прозаїки 90-900 рр., т. 2 (Харків: Книгоспілка, 1930), стар. XXX.

<sup>2</sup> Терновий віночок: літературно-артистичний альманах, Під ред. Олекси Коваленка (Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908).

тільки тоді,

Коли вільна душою людина  
По волі квітчається терном,  
Тямлячи вищу красу.<sup>1</sup>

З такого мотто виходили всі українські неоромантики, і вірш Лесі Українки виразно відбивав позиції молодих письменників, що починали гуртуватися в нове літературне об'єднання. Альманах репрезентував сорок п'ять авторів, в тому числі всіх майже молодомузівців, а також майбутніх хатян. У ньому були надруковані твори М. Срібллянського (Микита Шаповал), Павла Богацького, Христі Алчевськот, Юрія Тищенка (Юрій Сірий), Грицька Чупринки, Юрія Будяка, Олекси Коваленка.

У березні 1909 року в Києві вийшло перше число журналу Українська хата за редакцією талановитого публіциста та літературного критика М. Срібллянського. Скоро до журналу приєдналися всі кращі молоді поети та письменники: Микола Вороний, Володимир Винниченко, Галина Журба, Яків Мамонтів, Надія Кибальчич, Ольга Кобилянська, Олександер Неприцький-Грановський, Олександер Олесь, Олексій Плющ, Михайло Семенко, Микола Філянський, Гнат Хоткевич, Спиридон Черкасенко. Дебютували в Українських хатах Максим Рильський, Павло Тичина, Володимир Свідзінський. Постійно друкувалися тут усі молодомузівці.

Адміністратором, а згодом і редактором та головною віссю, на якій тримався журналь організаційно, тобто тим, хто забезпечував його фінансовими засобами через збільшення кількости передплатників, колпіортажем, збіркою пожертв тощо, був Павло Богацький. Однак, від початків заснування аж до половини 1914 року, коли з виbuchом війни знову було придушено українське слово й журнал змушений був ліквідуватися, ідеологічного обличчя надавав Йому М. Срібллянський.

<sup>1</sup>Лесі Українка, "Завжди терновий вінець," Терновий вінок, стор. 7.

У журналі публікувалися оригінальні художні твори, переклади з чужих літератур, літературно-критичні та публіцистичні статті; регулярно велися розділи "Бібліографія", "Українство в чужій пресі", "Літературна хроніка".

Хатянським героєм була ніщованська вільна істота, що перемогла в собі раба, себе – надлюдина, що нібито ставала по той бік зла й добра. Такого героя пропонували українській літературі, крім Сріблянського, Андрій Товкачевський, а найбільше Микола Євшан, наймолодший та найцікавіший хатянський критик, пропагуючи специфічний хатянський естетизм. Свої теоретичні позиції хатяни формулювали переважно в контексті гострих полемік з редакторами щоденника Рада.

Грунтуючися на довгому досвіді боротьби українського модернізму з народництвом, критики Української хати відразу зайняли офензивні позиції, як справедливо відзначав Яків Савченко,

Цей журнал бив, трощив направо й наліво своїх ворогів. Таврував усіх, хто мислив інакше. Цей журнал був у вічній війні з ким-небудь. Стріли, удари, прокляття, анатеми дощем летіли з "Хати" на всіх і вся. Сил і темпераменту в ній було занадто багато. Часом нікого було торощити. Не "хватало ворогів". Всі вони лежали під розколотими шоломами. Тоді "Хата" вигадувала неіснуючих ворогів і, як справжній лицар без страху й догани, летіла на вітряки!

Найсильніших ударів зазнавало народництво. Хатяни мстилися за всіх своїх однодумців, штурмом захищали свої позиції, свої погляди на роль літератури. Вони відважно проголошували свій естетизм, однайдушно виступали проти наївної фетишизації села, сміливо викривали відсталість своїх попередників, захищали перед нищівними нападами критики молодих нворомантиків.

Пропагуючи принцип естетики в літературі, хатянські теоретики нехтували елементарними основами звичайнотеоретики в розправах народницькими ідеологами, а особливо з Сергієм Ефремовим, якого вважали

<sup>1</sup> Яків Савченко, "Михайло Семенко. 'Перо задається'" Літературно-критичний альманах, книжка перша (Київ, 1918), стор. 28.

диктатором і в критиці, і в літературі. Євшан, наприклад, твердив, що Ефремов своїми виступами завдав непоправної шкоди не лише навромантичному рухові, а й узагалі всій українській літературі. Він вірив, що "колись, по кількох десятках літ, громадянство наше розбере в чому річ, опімиться перед доконаним фактом, жалувати буде, що впустило кондотьєра в літературу... [та] буде запізно".<sup>1</sup> Євшан мав, звичайно, рацію, коли казав: "Саме українське громадянство винне, що має Ефремових, що двірників, а не творців кладе за сторожів творчої думки."<sup>2</sup>

Свої ж напади на хатян, що друкувалися в Раді, Ефремов розвинув і завершив виданням памфлету Серед сміливих людей,<sup>3</sup> у якому, як констатував Євшан, критик розкрив усю сутність свого літературного кредо: "Досі він зручно жонглював, умів якось прикрити своє духове вбожество, і, ховаючись за всякі громадські кличі та постуляти, був такий самий гордо-величний, як швейцер з золотим обшиттям перед мужиками, і ніхто не помічав, що він самою тільки водицею з кисілю годується".<sup>4</sup>

На вступі до своєї книжки Ефремов, знову формулюючи принцип освячених народницьких ідеалів, що давно, мовляв, зведені вже до ясності системи служити потребам та інтересам громади, оголосував війну тим, хто мав намір, як відзначав Євшан, "зійти з утертої стежки та... покинув старі кумирі українофільства".<sup>5</sup> Ефремов сварився, погрожував, повчав, нарікав, що таке лихо найшло на українську літературу:

Микола Євшан, "Лицар темної ночі," Укратнська хата (1911), стор. 468.

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Сергій Ефремов, Серед сміливих людей: з сучасного письменства (Київ, 1911). Цитовано за: Микола Євшан, "Лицар темної ночі," стор. 469. Оригінальне джерело недоступне.

<sup>3</sup> Микола Євшан, "Лицар темної ночі," стор. 469.

<sup>4</sup> Там же, стор. 470.

Запльовуються країні традиції письменства, зривається брудними руками ореол його в очах громадянства, топчеться ногами пошана громадська, топчеться нахабно, цинічно, з ревотом. У ваше свята святих якась юрба незголосів втислася і поводиться там, як у себе дома, не церемонячись ні з чим, і до того ж ще читає нам нотації; вимагає доброго трактування й претендує на пошану. Чи можете ви сюю юрбу поважати?

Єфремов продовжував ставити на першому пляні питання сумного становища України, справу мирної культурницької роботи на селі, момент національного визволення в дусі політичного сервлізму — позиції, з яких ніколи не сходили ідеологи народництва та чільні громадські діячі. З'ясовуючи їхню поставу до нових віянь у літературі, Євшан писав, що для них "новітні естетичні струй в мистецтві" — це:

... витвір "рафінованого міського громадянства", се декадентизм, се безпринципність! і тут вже молоді так легко не сковаються перед національним кулаком; тут вони вже певно не знайдуть собі прихильного слова... Публіка дійсно починає вішати всіх адептів нового мистецтва і всіх "естетів", хоч, Гі-Богу, на цілій Україні естетів не найдаш... Але найти не треба, а треба тільки підозріння... і повісять! Опіння публічна, витворена Єфремовим, повісить<sup>2</sup>.

Свої інквізиції Єфремов аргументував тим, що українська нація не була рафінованою настільки, щоб принципи естетики в літературі ставити на першому місці, і тому хатяни, на його думку, виконували руйнівну роботу, виступаючи проти народницьких принципів у літературі.

Хатянську літературну програму, основану на засадах антинародництва, наснажену ідеями волюнтаризму Ніцше, а також філософією Шопенгауера, формулював у своїх програмових статтях М. Сріблянський, оцінюючи літературні явища критерієм боротьби за творчу індивідуальність, з одного боку, а з другого — проголошував війну україніфільській поміркованості, орієнтації у визвольних змаганнях на чужі сили, наголошував необхідність поглиблennя національно-політичного світогляду, волі до влади, до державного життя.

<sup>1</sup>Сергій Єфремов, Серед сміливих людей. Цитовано за: М. Євшан, "Лицар темної ночі," стор. 472.

<sup>2</sup>Микола Євшан, "Лицар темної ночі," стор. 472.

Народницьку патріотичну політику в літературі ідеолог хатян називав "тепленькою патріотичною водичкою... безсиллям внутрішніх імпульсів до відродження, безвіразністю світогляду, безсиллям тих імперативів, які провадять по шляху до прогресу".<sup>1</sup> Проповідуючи високу ідейність у мистецтві, Сріблянський робив висновок, що народники виходили з вузько-патріотичних, сеято "безідейних" основ, і саме це було причиною розходжень між письменниками. Драматизація самого лише селянського побуту, відзначав він, не давала ще підстав претендувати на ідейність та патріотизм, а свідчила тільки, на його думку, "про брак у письменника апології вищої людини, вільної творчої істоти, свідчила про вузьку сферу думання і приниженні духа".<sup>2</sup>

Виступаючи проти народницького наївно-патріотичного утилітаризму, Сріблянський пропонував молодим письменникам інший утилітаризм:

Той вищий філософський утилітаризм, той принцип, що направляє всю людську діяльність на користь життя, на користь людині, а не на безцільну спекуляцію абстракціями. Цей вищий утилітаризм кермус людиною, як великій внутрішній імператив гуманізму й невинного шукання нового змісту, нових етических, соціальних, естетических основ життя, а також інових форм для яснішого виразу тих основ.<sup>3</sup>

Отже мистецтво, в розумінні Сріблянського, мало служити не вузько-патріотичним потребам і, не саме собі, а як вияв органічних творчих сил нації, та всього людства. Коротше кажучи, на місці дрібоутилітарного принципу, пропонувався принцип високого утилітаризму з вольовими національними первінами.

Відкидаючи принцип українського побутового реалізму через те, що він не давав імпульсів для всестороннього розвитку національної сутності українського світогляду, бо обмежувався лише до селянських прошарків населення, критик так уточнював свої погляди:

<sup>1</sup> М. Сріблянський, "Наша література," Українська хата (1909), стор. 413.

<sup>2</sup> Там же, стор. 417.

<sup>3</sup> Там же, стор. 418.

... українство жило й живе тепер з одного імпульсу - націоналізму, який і мусить охопити життя всієї нації, а не тільки окремої верстви - селянської... наша література, будучи подачкою селянській класі, йшла шляхом мертвого націоналізму, бо він був тільки в уяві, а не складав суті в світогляді носійтів нашого національного відродження.<sup>1</sup>

Замість культивованого народниками героя "безсилля, млявости, сухотності, полохливості"<sup>2</sup> критик проголосував для української літератури ніцшевансько-шопенгауерівського героя "з поривами, задумами..." непокірного перед жахом життя, зухвалого в трактуванні інших людей... смілого в запитах духа й гордого в сумнівах".<sup>3</sup>

Вихвалювані народниками постулюти демократичної літератури Сріблянський розглядав як вияв пасивності, а не боротьби "за свою гідність, за людське достоїнство, за національне зокрема",<sup>4</sup> що доводило, згідно з його слушними виводами, лише до відставання літератури від художніх вимог часу й ставило її нижче пересічного рівня інтелектуальних вимог виробленого читача, який жив "впереді української літератури, йшов слідом за європейською - через великоруську, лишаючи свою 'рідну' простому народові".<sup>5</sup> Українську літературу, наголошував критик, "зведено до рівня літератури простонародної, службової в смыслі задоволення елементарних потреб нерозвиненої людини".<sup>6</sup>

Обрій української літератури Сріблянський пропонував розширити через визволення П "від пут череди, від П забобонів, марновірства, піднести гордий дух і примусити бунтувати проти закам'янілої буденщини".<sup>7</sup>

<sup>1</sup>Там же, стор. 421.

<sup>2</sup>Там же, стор. 422.

<sup>3</sup>Там же.

<sup>4</sup>Там же, стор. 423.

<sup>5</sup>Там же, стор. 429.

<sup>6</sup>Там же.

<sup>7</sup>Там же, стор. 430.

Така літературна програма була заложена в основах неоромантиків, що гуртувалися навколо Української хати. Модерністичні теорії вони черпали з Галичини та Європи, але зосереджувалися найбільше на національно-визвольних ідеалах. Наскільки молодомузівцям були властивими відхилення від будь-яких злободінних завдань, а особливо від політики й тенденційності, настільки хатянам були притаманними ідейна спрямованість мистецтва та радикальне заангажування у національно-визвольному питанні. Визнавши навіть, що мистецтво має місію "проводиря по дорозі в казку" та що сама творчість це "казка", Сріблянський вимагав, щоб молоді письменники завжди мали перед своїми духовими очима ту казку, що звуться – велично-українсько-національною:

Все українофільство, минуле й сучасне... не мало й не має виразного обличчя, не має своєї ідеї... і тому ми мусимо врешті поставити своє українство на такий ґрунт, де б воно мало принадну красу, силу... Ми мусимо завжди бути в процесі руху по дорозі в казку; йдучи до казки нашого життя – універсального українства на Україні.<sup>1</sup>

Шляхом до здійснення таких високих прагнень могло бути, на думку критика, тільки мистецтво: "Реалізація ідеалів мистецтва в житті... це і є творчість... Національність – це і є та нова сфера, якої ми шукаємо й боремося за неї, як за форму і зміст."<sup>2</sup> Найвище призначення літератури, писав він, "висловити той комплекс почутань, віри, бадьорости, боротьби, який складає суть ідейного, творчого українства".<sup>3</sup>

Але треба все таки підкреслити, що хоч літературна програма Сріблянського дійсно мала яскраве націоналістичне забарвлення, в то ж часи в собі зерна войовничого націоналізму, вона, однак, найбільше наголошувала дещо іншу думку. Глорифікуючи українську національність, Сріблянський вкладав у це поняття широкий зміст загальнолюдського значення. Для нього

<sup>1</sup>М. Сріблянський, "Національність і мистецтво," Українська хата (1910), стор. 733.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 735.

національність була творчим фактором життя, а через те, на його думку, вона мала непроминальну цінність "загальносвітової принадності". Натомість націоналізм, як чисто ідеологічну доктрину, Сріблянський рішуче відкидав, ототожнюючи її з паразитизмом пануючих елементів. Тож, уточнюючи, критик категорично стверджував: "Націоналізм – гнобитель – наш запеклий ворог."<sup>2</sup> Але, писав він, "національність як певний соціальний, етичний, естетичний зміст – є цілою філософією, розумінням усієї суми життя".<sup>3</sup>

Другим постулатом в ієрархії літературних вартостей Сріблянського був – індивідуалізм, що народився, за його словами, як протест проти "моральнот дисципліни", коли письменника "примушували плакати про народ, бідкатися, няячати про свою любов до нього".<sup>4</sup>

Рік 1910 був роком особливо високої емоційної напруги, запальних боїв між ворогуючими таборами неоромантіків та народників. Змальовуючи ґрунт, з якого виріс індивідуалізм хатян, Сріблянський, нехтуючи всякою етикою, писав:

Старечими устами кідають дикі прокляття наші "старі" на адресу "інакомислячих" молодих. Шавкають синьожовтими губами, охранителі української печі, метушаться, зносять докупи всі свої "національні святощі", служать самі собі молебні... вихваляють свою самоотверженну працю, і все не для піддвигнення справи, а для демонстрації перед "молодими", для того, щоб покорити їх, осліпити своїми полінняліми одяжами величну юрбу і в неї за голосні слова купити дешеві оплески – пускається в хід вся патріотична машина: злість, підступ, нахабство, цитати з біблії й семінарського требника, з жаргону хуліганів і насильників – це все для того, щоб осоромити молодих, а не для піддвигнення справи.<sup>5</sup>

Він вітав протестантство хатян, підкреслюючи, що тільки їхній "індивідуалізм" витворить нові кадри борців за Україну.. нове інтелігентне

<sup>1</sup>Там же, стор. 736.

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же, стор. 737.

<sup>4</sup>М. Сріблянський, "З літературного життя на Україні за р. 1910," Українська хата (1911), стор. 114.

<sup>5</sup>Там же, стор. 115.

покоління".<sup>1</sup> Під терміном індивідуалізм критик знову таки не проголосував індивідуалізму як філософії, відрваності письменника від суспільства, а навпаки – відводив йому ролям творця й провідника громадсько-культурних процесів. Індивідуалізм він зводив лише до поняття сильної особистості письменника, носія певної сукупності культурних та естетичних властивостей. Нова література, доводив він, творена такими індивідуальностями, мала на меті "вирішити основну проблему українства – культурну еманципацію його, трагедію залежності, історично-конечну до цього часу трагедію рабства".<sup>2</sup> Він виходив з засад, що тільки "незалежна людина може творити культуру й бути... патріотом, дійсним патріотом".<sup>3</sup>

Отже концепцію індивідуалізму критик виразно зводив до поняття волі духа. Й цілеспрямованості, "простоті лінії підйому" та "різноманітності, в досягненні однотіці".<sup>4</sup> Тому Олесь, наприклад, в оцінці Сріблянського, був "безвольним пессимістом", бо його творчість відбивала "багато цілей, програмово протилежних одна одній, що й свідчило про розбиття волі, навіть про відсутність її".<sup>5</sup> (Така характеристика Олеської творчості могла випливати ще й з того, що Олесь був чи не єдиним неворомантиком, якого фаворизував Ефремов). До зразкових представників цілеспрямованої індивідуалістичної творчості він зараховував Лесю Українку, Василя Стефаника, Григорія Чулринку, Миколу Флянського та Михайла Яцкова, а понад ними височіла постать Ольги Кобилянської, про яку критик писав: "Я не можу вказати в сучасній українській літературі кращого імені, більш достойного й освяченого ласкою Неба, як

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> М. Сріблянський, "Боротьба за індивідуальність," Українська хата (1912), стор. 104.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же, стор. 171.

<sup>5</sup> Там же.

Ольгу Кобилянську.”<sup>1</sup> Хатянський теоретик так само, як і молодомузівський, захоплювався “неземним, чарівним світлом”, що опромінював її твори й так само захищав її перед “брутальними кпинами та лайками”.<sup>2</sup> Молодомузівці й хатяни однаково ставили її на п'єдестал, а її творчість уважали чистою криницею невгласимої сили художнього натхнення. Сріблянський у запалі свого приклоніння перед Кобилянською заявляв: “Джерелом “хатянства” була передовсім творчість Ольги Кобилянської... ще деякі явища нашого письменства підживлювали наші душі, але треба встановити генезу нашого духовного розбудження ясно: Ольга Кобилянська як розбуджуюча і пориваюча сила.”<sup>3</sup>

Він справедливо відводив Кобилянській одне з перших місць у розвитку українського неоромантизму тому, що Кобилянська зуміла поставити на всю широчінь питання творчо активної одиниці, ідеал нової, інтелектуально вищої людини, культурного революціонера, який в ім'я аристократично витонченої культури повставав проти суспільства.

У загальному, хатянський неоромантизм мав свій специфічний естетизм, свої істотні ознаки, що суттєво відрізнялися від неоромантизму західноєвропейського і, навіть від молодомузівського. Сріблянський правильно стверджував:

Модерного у хатян... не було нічого – вони говорили те саме, що й старі, але іншими словами. Вони були такі ж самі, коли не більші –українські патріоти, такі ж самі, але ширіші народники... Вони розширили поле українства політично-громадського, засіяли нові зерна на ниві літературній і доклали рук до зросту національної культури.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же, стор. 177.

<sup>3</sup> Микита Шаповал, “Доба хатянства,” у кн.: Ю. Богацький, М. Шаповал, А. Животко, Українська хата; 1909–1914 (Нью-Йорк: Вид. Української громади ім. М. Шапovala, 1955), стор. 35.

<sup>4</sup> М. Сріблянський, “Літературна хвиля,” Українська хата (1913), стор. 28.

Від народників хатяни відрізнялися художніми формами вислову, а головне – акутнішим підходом до визвольного руху. Експонентів "чистого мистецтва", хатянські критики, в тому числі І Сріблянський, оцінювали по-єфремівському: "справжня пошастъ... ' успокоеніс' ".<sup>1</sup>

Сріблянський також твердив, що футуризм був реакцією на народництво, але йому відавалося, що так само, як і народництво, він не був носієм здорових, спрямованих до державного визволення національних первів. З приводу цього він писав:

У нас є лише один найвеличніший, феноменальний, божевільно сміливий... Шевченко, у нас є лише один футурист, "єдиний будучий неосудний українець. І що ж тут пинчечення жаб? Що тут Рада, що тут Семенко [...] він символ українського розкладу, цинізму, продукт отого патріотичного хамства.<sup>2</sup>

Навіть з ретроспективи\* двадцяти років Сріблянський рішуче заявляв, що хатяньство мало небагато спільногого з європейським модернізмом, бо в центрі хатянських літературних постулатів було не "мистецтво для мистецтва", а "переоцінка українського руху, нове відношення до української історії, переоцінка відношення до наших революційних сучасників, що творили "революцію" 1905 року, переоцінка визвольних ідеологій і шукання нової визвольної ідеології".<sup>3</sup>

З подібних до Сріблянського позицій виступав і інший хатянський теоретик Андрій Товкачевський. Замість традиційно-службового характеру літератури для широких селянських мас, він пропагував літературу для інтелігентних единиць, мотивуючи це тим, що мистецтво ніколи не призначалося для села, а "наші 'народолюбці'", – відзначав він, – зробили свою літературу

<sup>1</sup> М. Сріблянський, "Етюд про футуризм," Українська хата (1914), стор. 448.

<sup>2</sup> Там же, стор. 463–464.

<sup>3</sup> Микита Шаповал [М. Сріблянський], 'Доба хатянства,' стор. 35.

зрозумілою для селян – і позбулися літератури”<sup>1</sup>. Він заперечував корисність літератури для широких, естетично не розвинених, прошарків населення, бо, для того, щоб зрозуміти художній твір, треба, як він гадав, “самому бути художником... людиною близькою по укладі своєї душі до художника”<sup>2</sup>; треба бути “розвиненим, мати широкий досвід, бути естетом у душі”,<sup>3</sup> а найголовніше – вміти вживатися в твір, “вміти співчувати, входити в світ переживань другого; навіть більше... треба бути спосібним на самовідречення”<sup>4</sup>.

Відводячи поетові ролю творця найвищих духових цінностей, Товкачевський виходив з основ, що на кожна пересічна людина обдарована відповідним рівнем перцепції, щоб уміти такі вартості сприймати. Тому, на відміну від народників, критик вимагав від читача високого інтелектуального розвитку, начитаності, вродженого й розвиненого естетично-чуттєвого сприймання. Так само, як і інші хатяни, він проголошував для української літератури постуляти ніцшеанської культури, що призначалася для одиниць, а не для мас.

Найвидатнішим теоретиком Української хати був Микола Євшан, який, не зважаючи на його не завжди ясно сформульовані, а часто й суперечливі, погляди, вважається першим українським естетом, що проклав шлях українській критичній думці, спрямованій на естетичне розуміння літератури. Докладних аналізів Євшанових теоретичних міркувань ніхто ніколи не робив. Однак сам факт нового й незвичного трактування творів мистецтва, розглядання їх під цілком іншим кутом бачення, систематичне наголошування естетичних факторів, бентежили Євшанових критиків, приводили їх до невірних тлумачень його

<sup>1</sup> А. Товкачевський, “Література і наші ‘народники’,” Українська хата (1911), стор. 419.

<sup>2</sup> Там же, стор. 431.

<sup>3</sup> Там же, стор. 427.

<sup>4</sup> Там же, стор. 428.

літературної програми та помилкових висновків, що він був тільки апологетом теорії "мистецтво для мистецтва".

Приписування Євшанові культу "чистого мистецтва" почалося від народників, що найменші прояви літературного новаторства ототожнювали з цим "культом". Так само оцінювали його й ті критики 1920-х років, які в усьому, що не вкладалося в рамки соціологічних понять, добавали "буржуазні" тенденції "чистого мистецтва", не кажучи вже про сучасних українських радянських літературознавців.

Так А. Ковалівський писав, що Євшан був апологетом "мистецтва для мистецтва", що й відмежувало його від реального життя.<sup>2</sup> А. Шамрай доводив, що він "борсався в лабетах чистого естетизму без найменшого намагання вияснювати формальні прикмети літературного твору".<sup>3</sup> На думку Ф. Якубовського, неокласицизм в українській літературі починається саме від спроб поширити те, що вже накреслювалося в першій декаді двадцятого століття, "в хаосі думок... мистецької програми українськото буржуазії - Миколи Євшана".<sup>4</sup>

У галицьких публікаціях ім'я Євшана зустрічається рідко. На ширший аналіз спромігся лише Олесь Бабій, який виходив з погляду, що критик застосовував соціологічний метод М. Гіо,<sup>5</sup> автора книги Проблеми сучасної естетики. Гіо знаходив тісний зв'язок між суспільством та мистецтвом і вважав, що естетичний підхід до мистецтва може йти поряд з соціологією. З Бабієм можна було б частково погодитися, якби не факт, що дискутована

<sup>2</sup> С. Єфремов, "З нашого життя," Рада, 228 (1910), стор. 2.

<sup>3</sup> А. Ковалівський. З Історії української критики (Харків: Державне видавництво України, 1926), стор. 35.

<sup>4</sup> А. Шамрай, "Формальний метод у літературі," Червоний шлях, 7-8 (1926), стор. 236.

<sup>5</sup> Фелікс Якубовський, "Небезпека формалізму," Критика, 9 (1929), стор. 13.

<sup>6</sup> Олесь Бабій, "Микола Євшан," Літературно-науковий вістник, т. 101 (1929), стор. 909-914.

праця Гіо в Щуратовому перекладі українською мовою з'явилася тільки що в 1913 році, коли Євшан наближався вже до кінця своєї критичної діяльності. З слів самого Євшана можна судити, що з працею Гіо, до появи її українською мовою, він не був ознайомлений. Рецензуючи Щуратів переклад, він писав: "Якби ми були взялися до таких перекладів двадцять літ назад, були би сьогодні може й оригінальні праці на тім полі."<sup>1</sup> Хоч не з усіми думками Гіо критик погоджувався, однак уважав, що дотична книга могла б бути орієнтиром у тогоджасному лябіринті літературних шукань.<sup>2</sup>

Євшанова літературна спадщина складається зі збірки критичних статей Під прапором мистецтва (1910), критичної студії Тарас Шевченко (1911), подемічного трактату Куда ми прийшли (1912) та низки статей, друкованих на протязі п'яти років (1909–1914) в Українській хаті та в Літературно-науковому вістнику. На еміграції його спадщина пішла майже в тотальне забуття. У 1940-х роках з'явилися лише дві невеличкі статті – одна Ігоря Костецького, друга – Павла Петренка. Костецький добавив великі заслуги в тому, що в тих літературних обставинах він мав відвагу виступити з гаслом: "Хай мистецтво буде мистецтвом, а краса красою – і нічим більше."<sup>3</sup> Петренко вважав, що Євшанові літературні погляди були ідеїними й глибоко національними, а його літературна програма була тотожною з програмою Лесі Українки та Михайла Коцюбинського.<sup>4</sup> Побіжні згадки про Євшана, негативного характеру, зустрічаються в сучасних радянських літературознавчих публікаціях, де він характеризується як апостол "мистецтва для мистецтва", крайній індивідуаліст,

<sup>1</sup> Микола Євшан, "Проблеми сучасної естетики; з французької мови переклав В. Щурат, Львів, 1913," Українська хата (1913), стор. 510.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ігор Костецький, "З приводу 25-річниці смерті Миколи Євшана," Хорс, 1 (Регенсбург, 1946), стор. 159.

<sup>4</sup> Павло Петренко, "Естетичне 'вірую' Миколи Євшана," МУР, зб. 3 (Мюнхен, 1947), стор. 29–32.

декадент тощо.

Український наворомантизм початку двадцятого століття був найсильніше опанований філософією Ніцше, не дивлячись на те, що західноєвропейська філософська думка вже тоді справедливо розглядала його більше як поета, ніж філософа, вважала його хаотичним, сповненим суперечностей, без стрункот філософської системи. Євшан, однак, тільки цього філософа називав своїм "великим учителем". А Ніцше, як відомо, хоч і ставив наголос на естетиці, проте самого гасла "мистецтво для мистецтва" ніколи не пропагував. Тому Й Євшан не міг його підкреслено проповідувати. Якби в нього й були подібні тенденції, то вплив Ніцше "мусів би сам собою розводнювати есенцію 'мистецтво для мистецтва', есенцію чистої й абсолютної поезії", як влучно завважував Богдан Рубчак.

Євшана деякою мірою ріднила з двома іншими хатянськими критиками радикальна національно-визвольна ідея, бо тільки вільна держава, проклямував він, могла сприяти розвиткові творчої індивідуальності, здатної формувати нову естетичну культуру та "віддавати свої твори на услуги величному змаганню людськості до всього доброго і чистого, величного і вільного".<sup>2</sup>

В тому – відзначав він – Ніцше і бачить вагу поета, як покажчик будущності, що він творить – як колись артисти творили образи богів – образ гарної людини, і вишукує ті місця в модерному світі, де в житті була б можлива така велика душа. Отаку естетичну культуру, проповідувану її творцями, я маю на думці.

Тому вага слова, в розумінні Євшана, не тільки в його естетичній цінності, а й у тому, що воно служить "проклямацію, кличем до зброї, самим навіть панцирем і мечем!"<sup>3</sup> Призначенні літератури, доводив Євшан –

Богдан Рубчак, "Пробний Лет," стор. 19.

<sup>2</sup>Микола Євшан, "Проблема творчості," Під прапором мистецтва: літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 5.

<sup>3</sup>Там же, стор. 6.

"Микола Євшан, "Добролюбов і його критична школа," Українська хата (1912),

"допомагати в боротьбі за визволення", бути "красою протисту, красою бунту проти насильства й найтяжчого рабства, яке є: рабство духа".<sup>1</sup>

У наслідок таких переконань, усякий герметизм, відірваність від суспільства та природи Євшан засуджував, уважаючи, що, коли поет "полишений тільки сам собі", його творчі горизонти обмежуються і він стає "прозаїчним".<sup>2</sup>

Досягнення справжнього творчого апогею відбувалося, на його думку, тільки тоді, коли поет приходив до переконань, що всі земні святыни його не задовольняли, і він мусив будувати їх "у серцях людських, переливати в них святість, щоб були готові на прийняття нового бога".<sup>3</sup>

Мистецтво в Єшмановій естетиці – це святість і божественність, доцільно скеровані на вдосконалення людства та утвердження його високих ідеалів.

Мистецтво, найвищим ідеалом якого є тільки мистецтво, "це – казав він – позерство непталановитих поетів, здатних на оспівування лише своїх внутрішніх настроїв, поетів, які стають у позу достойних жерців мистецтва... віршуючи про надлюдські страждання сучасного мистця".<sup>4</sup>

Бувши переконаним послідовником Ніцше, Євшан часто проповідував діаметрально протилежні погляди його філософії. Це, можливо, і була одна з причин, чому він не міг створити послідовної системи естетичних яонять. Однак у випадку "чистого мистецтва" він був строго послідовним, гостро атакуючи всіх, хто в ім'я форми занедбував правду та ідейність у мистецтві, і хвалив тих, хто "для щирості жертвував формою, занедбував зовнішній вигляд... бо правда

<sup>1</sup> (продов.) стор. 564.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Микола Євшан, "Повзя Грицька Чупринки," Українська хата (1912), стор. 637.

<sup>4</sup> Микола Євшан, "Михайло Яцків, Adagio Consolante," Українська хата (1912), стор. 439. (Підкреслення автора).

<sup>5</sup> Микола Євшан, "На літературні теми," Українська хата (1910), стор. 118.

та ширість – для поета є життя, немов культ”<sup>1</sup>.

Увагу неоромантиків до стилістичної краси критик називав “манерою, а кожна манера посіє артистичний смак, присвоює собі завоєникі права”,<sup>2</sup> Різьблені досконалот форми вірші, в його розумінні, “переставали бути голосом людини, не мали у собі життя”.<sup>3</sup> Стилістичну красу він інкорпорував у свою програму, але тільки тоді, коли ця краса виростала з реального ґрунту та ставила собі за кінцеву мету високе мистецтво, що мало б стати для людини певною нормою і критерієм її поведінки.

Щоб засудити пориви до “чистого мистецтва”, він звертався, навіть до критичних статей Івана Франка, з оцінками якого стосовно інших естетичних концепцій, рішуче не погоджувався. Цитуючи відому Франкову статтю, що “остаточно довела до руки “Молоду музу” за її прагнення до “чистої краси”, Євшан солідаризувався з твердженнями Франка, що за стремліннями до формальної досконалості та віртуозності “сам чоловік, сама індивідуальність зникають... Биття серця і пульсування крові в творчості немає; артист складає докупи тільки тарні слова, фрази, але сам він стоїть коло них холодний, як крига, пасивний”.<sup>4</sup>

Теорія “мистецтво для мистецтва”; в Єшановому тлумаченні, це лише “глупа формалістична манера”. Справжня поезія, наголошував він, “не покликана служити естетизму самому собі” – поезія, насамперед, “один із засобів боротьби... в обороні всього, що святе чоловікові, вона є громадською

<sup>1</sup> Микола Євшан, “Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік,” Українська хата (1909), стор. 84.

<sup>2</sup> Микола Євшан, “Василь Пачовський,” Українська хата (1909), стор. 312.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Микола Євшан, “На літературні теми,” Українська хата (1910), стор. 120.

силою".<sup>1</sup> Таким чином, з ніцшеанських позицій, Євшан проголошував не ізольований від суспільства, а паралельний до нього шлях розвитку літератури, що мала бути організовуючою громадською силою, не жертвуючи при тому своєму естетичному рівнем.

Погляди Євшана на мистецтво та його завдання творили нерозривну єдність з естетичною системою Ніцше, який бачив світ як безкінечну гру двох протилежних елементів: аполлонівського та діонісівського. Світ, за Ніцше, це діонісівська самотворчість і саморуїна, патос та гін до вдосконалення; жадоба жити всупереч усім болям і мукам, всупереч незрозумілому хаосові самого життя; жити – значило по-діонісівському насолоджуватися своєю силою та енергією. Отже, центральна вісь усього ніцшеанського світогляду – це діонісівський життєвий екстаз та Ідея надлюдини. Етика його – Ідеал людини ренесансу: вольової, пожадливої влади, спрагненої краси та інтелектуального росту.

Євшан особливо захоплювався діонісівською концепцією експансивності, тому й вимагав від мистецтва, щоб воно було втіленням найвищих принципів, утверджувало Ідеали зверхлюдсько-досконалого, що могло проявлятися тільки в прекрасному творчому світі сновидінь; і в такому дусі виховувало б суспільство.

Найціннішим для Євшана в естетиці Яцкова, наприклад, крім уміння відкривати рани суспільства та розуміння всіх вібрацій людської душі, це письменника здібність творити ланку між земним та містичним, "тим, що доступне зовнішнім чуттям, і тим, що бачать очі тільки творця: від людини-звіра веде він у такий світ, де "царство нове".<sup>2</sup> У висотах, відзначав Євшан, "у країні орлів народжується повтова сила морально-естетичного впливу на суспільство

<sup>1</sup> Микола Євшан, "Fiat Ars...", Українська хата (1913), стор. 611. (Підкреслення автора).

<sup>2</sup> Микола Євшан, "Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік," стор. 83.

з єдиною метою – щоб воно ставало ідеальнішим”<sup>1</sup>

“Тиха пристань” і “тиха поезія” в Євшана чоргувалися на означення одного й того ж явища: вміння відмежувати себе “від життєвої торгової торги” і “творити в собі образ вищої людини, вільної людини”<sup>2</sup>. Ця концепція видається настільки переплутаною в нього з моментом відповідальності мистця перед своїм національно-громадським сумлінням, що спочатку важко з певністю встановити мірило його класифікації. Поезію Петра Карманського, наприклад, він осуджував за відчуженість від життя за те, що поет “ховався в сврю індивідуальність, заглиблювався в свою душу”, і за те, що не оспівував “зеленого барвінку та волошок, а самі пасіфльори, іриси, туї, кипариси”<sup>3</sup>. Це й давало критиківі привід стверджувати, що Карманський чужий українській поезії, бо “далекий від ґрунту народного”.

В ієрархії Євшанових естетичних вартостей втілення принципів індивідуальності – це вершок, “ідеал королівства душі”,<sup>5</sup> але тільки тоді, коли ці принципи служать найвищій кінцевій меті – боротьбі за свободу одиниці й народу.<sup>6</sup> І так критик називав Пачовського “ясно-гордим духом”, а його творчість ставив на п'єдестал тільки тоді, коли його твори “промовляли до всього народу та піснями своїми будили самосвідомість національну”<sup>7</sup>. Критик цінував лише ті твори Пачовського, в яких яскраво відбивався ідеал героїчної історії України; оспівувалися величні індивідуальності козаччини, де пробивався

<sup>1</sup> Там же, стор. 84.

<sup>2</sup> Микола Євшан, “Леся Українка,” Літературно-науковий вістник, т. 64. (1913), стор. 54.

<sup>3</sup> Микола Євшан, “Петро Карманський,” Під прапором мистецтва, стор. 37.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Микола Євшан, “Проблеми творчості,” Під прапором мистецтва, стор. 3.

<sup>6</sup> Микола Євшан, “Поезія безсиля,” Під прапором мистецтва, стор. 20.

<sup>7</sup> Микола Євшан, “Петро Карманський,” Під прапором мистецтва, стор. 45.

динамічний націоналізм. Однак лірика Пачовського вже зовсім не вкладалася в Євшанову програму, бо в ліриці Пачовський починав, мовляв, легковажити змістом у користь "гарних слів" і таким чином доводив свою душу "до висихання... і пульс творчості його переставав бити", і все це, запевняв критик, через "згубні впливи" Вайнінгера та Стріндберга.<sup>2</sup>

Здавалося б, явно суперечливі погляди щодо естетично індивідуалістичних та громадсько-естетичних завдань українського поета відбиті в Євшановій оцінці творчості Івана Франка. На його думку, імпульс до творчості давала Франкові "гниль українського життя... почуття національної нечистоти". Йдучи за своїми імпульсами, казав Єшан, Франко хотів протиставити "ганьбі нашого життя... щось гарне і свободне... життєвість краси та ідеалу".<sup>3</sup>

Логічно виходило б, що Франко у своїй поезії застосовував той же громадсько-естетичний критерій, що й Пачовський у своїй прозі й мірило літературно-критичної оцінки повинно бути однаковим для обох. Однак громадський патос Франка Єшан відносив до віджилого романтизму й ставив питання: "А наслідки tot романтики для самого поета та для його індивідуальності? А його власне інтимне життя? А потреби його власної душі?" і відповідав: "Над творчістю Франка тяжів страшний фаталізм епохи", в якому людина "забувала сам себе"<sup>4</sup>. Критик докоряв поетові за його постійні намагання переборювати в собі "свій внутрішній голос, свою молитву", і звідсіля виводив "початок величного гріха поетового, гріха супроти самого себе і тому найбільшого".<sup>5</sup> Звинувачуючи Франка за антиіндивідуалізм, за боротьбу з своїм

<sup>1</sup> Микола Єшан, "Василь Пачовський," Українська хата (1909), стор. 310-313.

<sup>2</sup> Там же, стор. 314.

<sup>3</sup> Микола Єшан, "Поетична творчість Івана Франка," Українська хата (1910), стор. 460-461.

<sup>4</sup> Там же, стор. 461.

<sup>5</sup> Там же, стор. 461-462.

суб'єктивним світом, за систематичне проклинання естетизму, що був невід'ємною часткою його душі, куди підсвідомо тяготіла його творчість, Євшан писав:

Несвідомо Франко бажав виявити власну творчу індивідуальність з її фактичною основою... і за той гріх, за те самобичування і понижування самого себе, доля присудила кару поетові: убиваючи живий зміст пісень у своїх грудях, він мусив плодити їх хворими, скаліченими... Поет дійшов до страшного трагічного роздвоєння.<sup>1</sup>

Франкову творчість, насичену високою громадською мораллю, критикував нещирою, бо вона, як твердив він, хоч і була пройнята життєвою правдою, однак ти бракувало поетичної правди та поетового внутрішнього голосу.

Звинувачуючи Франка за антиіндивідуалізм, а Пачовського та всіх інших неоромантиків за індивідуалізм, за суб'єктивну поезію – за поезію в ім'я поезії або казку в ім'я казки, критик уводив заодно в структуру свого естетизму Інцшванську концепцію мистецтва як "брехні", як вигадки, притаманної світосприйманню кожного розвиненої людини, а тим більше людини творчої. Він казав, що мистецтво – це казка, плід фантазії, "але нам треба такої казки, щоб увільнитися бодай на хвилину від страхіття життя, від страшної його, правди та зневіри";<sup>2</sup> підкреслював, що сила "поетичної правди" народжується лише в прекрасному світі сновидінь, і тільки до цієї правди поет повинен прислухатися та розуміти її.<sup>3</sup>

На перший погляд, естетичний критерій Євшана видається тут парадоксальним. Коли ж його розглядати в тотальності всієї його програми, то він має, безперечно, свою послідовність, будучи підпорядкованим ніцшеанському принципові паралелізму щодо функціональної ролі літератури та літератури як мистецтва. Франко, наприклад, зробивши свою поезію суто функціональною,

Там же.

<sup>2</sup> Микола Євшан, "Над свіжою могилою...", Українська хата (1913), стор. 257.

<sup>3</sup> Микола Євшан, "Дещо про українське письменство в Галичині...", стор. 84.

пожертвував естетичними елементами, наслідком чого "втратив голос поета".

Пачковський та інші неоромантики часто попадали в другу крайність і також, в Евшановій оцінці, переставали бути поетами, заспокоюючи лише свої містичні потреби душі й нехтуючи, наложеною на них літературою функцією, бути творцями нових суспільних вартостей та розуміти свою роль, як казав він, "що в праці коло розвою людства вони перші робітники".<sup>1</sup>

Виступаючи проти критичної програми реалізму Добролюбова та його послідовників за те, що зі слів "дійсність" і "жива правда" вони зробили собі "кумір", Евшан поглиблював свої погляди. Він казав: "Хіба ж дійсною і живою правдою не можна назвати світ фантазії і всіх найтонших хвилювань душі людини?.. Хіба дійсними не є всі наші почуття, пориви, пристрасті, любов до краси?"<sup>2</sup>

На одному етапі своїх мінливих філософських міркувань Ніцше називав закономірності зовнішнього світу ілюзіями, а на місце інтуїції та інстинктів ставив розум і стихійну силу волі, вважаючи ці прикмети критерієм геніяльності, святості, вічності, надлюдськості. Цей ніцшеанський феномenalний образ "надлюдини", що мав би служити високим ідеалам людства, Евшан також інкорпорував в ієрархію своєї естетичної програми. Справжнім мистцем критик хотів бачити людину "визволену від галасу переходових Кличів літературних, життя суспільного й політичного", людину, яка могла б "віднайти себе та свою ціль і, не втікаючи до естетичного формалізму, зуміла б увійти в країну тривалої краси і правди". Дійти до цього - відзначав він - значить дійти до зміцнення в собі 'вищого чоловіка', дати своїй творчості вищу естетичну

<sup>1</sup> Микола Евшан, Під прапором мистецтва: літературно-критичні статті (Київ: 1910), стор. 5.

<sup>2</sup> Микола Евшан, "Добролюбов і його критична програма," Українська хата (1912), стор. 559.

силу”<sup>1</sup>

Програмовий образ “надлюдини” Євшан найвиразніше бачив у героях Ольги Кобилянської, в душах яких – писав він – “ніщо не може погасити... того бліску, тих змагань до самовдосконалення, до вищої людини, щоб скоріше прийшло прудне людство”<sup>2</sup>. Якщо мистець олова позбавлений таких перспектив, якщо в його психіці та в психіці його героїв немає того центрального пункту, що об’єднував би в собі цілісну людину, то, не зважаючи на поетову грацію, ніжність, чарівну поетичність, віданняв Євшан, він не може стати справжнім мистцем, бо тотальна людина в ньому не розвинулася.<sup>3</sup>

Ідеальний стан “надлюдини”, за рецептою Ніцшє-Євшана, мав досягатися шляхом самозречення, доведенням своїх пристрастей та своєї стихійної волі до пунти. Характеристичні риси самозречення, за тією ж рецептою, це плекання в собі “нових органів, здібних сприймати вищу правду в житті, вищий ідеал... поборювання диких елементів у своїй природі... розпалювання з квіток душі вічно-жевріючого вогню”<sup>4</sup>.

Ніцшє, а з ним і Євшан, розуміючи утопічність своєї естетичної концепції контрасту між реально-існуючим образом людини та образом вимріяно-ідеальним, розвивали на основі цього контрасту теорію “трагічної краси душі” в поривах до ідеалу. Євшан так формулював цей стан: “Це мрії, без яких людина не може жити, це мрії, за які людина приймає смерть мученика, мрії, які підносять нас понад звичайний рівень життя, в ім'я яких ми й стремимося до повного визволення.”<sup>5</sup> Але протиріччя, за Євшаном, полягало

<sup>1</sup> Микола Євшан, “Fiat Ars...,” стор. 609.

<sup>2</sup> Микола Євшан, “Ольга Кобилянська,” Під прапором мистецтва, стор. 82.

<sup>3</sup> Микола Євшан, “Микола Чернявський,” Під прапором мистецтва, стор. 102.

<sup>4</sup> Микола Євшан, “Леся Українка,” Українська хата (1910), стор. 377.

<sup>5</sup> Там же, стор. 378.

якраз у тому, що ідеальний образ може залишитися криштально чистим тільки тоді, коли він у своїй абстрактній формі ізольований від зовнішнього світу. Отже, він приходив до висновку, що в новому ідеальному світі людина засуджена на повну самотність,

... самотність навіть тобі, коли юрба признає ти пророчий дар... Віддана своїм лише єтікам нікчемним і за себе тільки пам'ятаючи, юрба ніколи не зрозуміє чуттям творців великої туги, вона не зрозуміє іхньої жертви для неї, за яку мистці віddaють найкращі свої мрії й найдорожчі самоцвіти своєї душі.

І тут зарисовувався чи не найбільший парадокс Євшанової естетичної програми – “поет і юрба”. Проголошуючи поезію як громадсько-виховну силу, він формулював одноразово принцип, що справжня поезія, справжній літературний твір призначений тільки для езотеричного кола читачів. Маса, а за визначенням критика, “юрба”, не прозріє ніколи, “бо це раби могучого Молоха-землі... душі сліпі, які ніколи не зазнають світла... це люди тільки ще з першої руки природи. Вони не знають про той інший світ, в якому купаються люди вищі духом”<sup>2</sup>. І найбільше лихо, найбільший Франків гріх Євшан бачив саме в тому, що поет, заглушивши свої божественно-естетичні пориви, писав для масового читача, для “ідотів, сонної отари і моральної голоти”<sup>3</sup>.

Основуючи своє твердження на соціологічній теорії про те, що народ як форма щільнозалютованої національної єдності з розвитком цивілізації перестає інсувати, а замість народу появляється “публіка”, а “поет і публіка – це дві

<sup>2</sup> Там же, стор. 376.

<sup>3</sup> Микола Євшан, “Ольга Кобилянська,” Під прапором мистецтва, стор. 88. Тут уважаємо за потрібне згадати, що відповідну концепцію О. Кобилянськот, яку перефразував у даному випадку М. Євшан, нещодавно О. Зуєвський спробував пояснити впливами на неї філософії А. Шопенгауера, а не Ф. Ніцше, як це звичайно інтерпретувалося більшістю українських критиків. У зв’язку з цим див. його статтю “Zur ukrainischen Neuromantik: O. Kobyljanska und A. Schopenhauer,” Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur (Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985), стор. 123–129.

<sup>4</sup> Микола Євшан, “Поетична творчість Івана Франка,” стор. 462.

ворохі собі сили”,<sup>1</sup> Євшан виступав з таким моральним напущенням:

Коли тебе дійсно спонукав демон повзі, коли дійсно мусиш говорити те, що тобі Бог у душу поклав, то не йди з тим поміж публіку. Нехай зворушуються серця читачів, але хіба ти для Тхнього зворушення лишеш? Нехай втішається публіка – але ти не твориш для її втіхи. Ти твориш, бо мусиш. Твоя творчість – не для секційного ножа критика, се виключно твоя річ... Сила твоя не в опінії публіки, а в тобі самому.. Будь сам собі ціллю, вдерайся на вершини, гартуй свого духа, поки не дідеш до “поцілуя ангела”!<sup>2</sup>

Отже, не тільки нижчі морально групи, не тільки пушкінську чорнь та шевченківських “німих подлих рабів” і не тільки “спримітизованих” через втручання в життя немистецьких чинників” мав на увазі Євшан, як визначав його термін “юруба” Ігор Костецький,<sup>3</sup> а взагалі цивілізовані урбаністичні маси, яким чужою і зайвою ставала поезія та мистецтво взагалі.

З контексту такої естетичної основи випливало також теорія “культу геніальності”, що дорівнювала месіянізму: Геніальність, – твердив Євшан, – здатна проявляти метафізичне буття в фізичному існуванні дезінтегрованого суспільства, це мета, до якої повинен прагнути український неоромантик:

Нова поезія, нове мистецтво мусить взяти на себе ще одне завдання, мусить перше всього вирівнювати ті пріори між життям і думкою, які потворилися в нові часи, мусить задовольняти... метафізичну потребу сучасної розбитої, зневіреної в свої сили людини, виповнити її тугу за богом, який став би її силою та гармонією.<sup>4</sup>

Майбутня людина, ввібравши в себе дух геніальності, продовжував Євшан,

... стремітиме до щораз більшого самовдосконалення; з творів усіх великих геніїв буде спливати на неї щораз більше світла, в якому побачить, що в людини є сила, щоб спровадити високі постаті ангелів на землю... Таким чином творчість являється в житті одиниці великою реальною силою, коли усвідомити її в стремлінні до витворення в собі святих мудреців-артистів, які – по бажанні Ніцше – були б завершеннем культури і виявляли б силу людського гenія.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Микола Євшан, “Літературні замітки,” Українська хата (1913), стор. 759.

<sup>2</sup> Там же, стор. 760.

<sup>3</sup> Ігор Костецький, “З приводу 25-річниці смерті Миколи Євшана...,” стор. 159.

<sup>4</sup> Микола Євшан, “Проблеми творчості,” Під прапором мистецтва, стор. 11.

<sup>5</sup> Там же, стор. 9.

Утопічний образ генія-надлюдини, що мав би здійснити програму духового й культурного відродження людства, не тільки "не дозволяв Євшанові об'єктивно тлумачити твори українських неоромантиків, а й ставав приводом до гострої критики, або ж до голосливної глорифікації, позбавленої глибшого розуміння справжніх заслуг, таких письменників, як, наприклад, Ольга Кобилянська чи Леся Українка. Починаючи "Молодою музою" і кінчаючи Семенковим футуризмом, все виступало в Євшана під рубрикою "гнилого декадентизму".<sup>1</sup> Тяготіння українських неоромантиків до зразків західньоєвропейської естетики, в Євшановій інтерпретації, дорівнювалися пессимістичному, зневіреному, відмежованому від суспільних проблем декадентстві. Виходячи з мішанини утопічно-ідеалістично-реалістичних основ, він засуджував навіть близьких йому світоглядно неоромантикам за їхню відірваність від "ідейності... живих інтересів",<sup>2</sup> уважав, що вони жили "своїми галюцінаціями, свідомо видумували щось таке, що могло б дати їм якусь емоцію чуття".<sup>3</sup>

Український футуризм Євшан трактував не краще, ніж його трактували М. Сріблянський та консервативно-народницька критика. Семенка та його послідовників він називав "голотою, що плюгавила українське слово, торгуvalа ним, мішала його з болотом і доконувала над ним смертної операції".<sup>4</sup> Футуризм, за його думку, був "ідіотичною поезією, якою забавлялися в ім'я вищої культури".<sup>5</sup>

Нестрункість Євшанової літературної програми зарисовувалася в усіх його критичних роботах. Проте з усього сказаного ним, можна зробити один

<sup>1</sup> Микола Євшан, Куда ми прийшли? (Львів: "Життя, і мистецтво", 1912), стор. 37.

<sup>2</sup> Микола Євшан, "На літературні теми," Українська хата (1910), стор. 119.

<sup>3</sup> Там же, стор. 122.

<sup>4</sup> Микола Євшан, "Supremat Lex," Українська хата (1914), стор. 272.

<sup>5</sup> Там же, стор. 273.

певний висновок: експонентом неоромантизму в розумінні західноєвропейському він ніколи не був, гасла "мистецтва для мистецтва" ніколи не проповідував; зневажливо висловлювався про тих, хто проголошував незалежність літератури від життя, хто заперечував її ідейність та виховне значення. У центрі своєї програми він, слідом за Ніцше, ставив цілісний чуттєво-конкретний образ зверхдосконалої людини як ідеалу творчих прямувань.

Офензивні позиції хатянських теоретиків, їхній волюнтаристичний світогляд, діонісівське наставлення до життя і творчості – шал руху, пристрастей, конфліктів, руйнування старого, піднімання температури життя, бачення світу як волі – остаточно спантеличили критиків народницького крила. Вони, врешті, замовкли. Хатяни сурмили перемогу:

... тут ми вже на другому березі. Тут крик одчаянно-веселих конквістадорів, тих, що розрив з старим ґрунтом уважають раз на все за річ koneчну, обов'язкову. Се вже не поети, що уважали за свій обов'язок оправдувати законність рабства – а зовсім нова формація людей, новий світ: світ гордої самотності творців, їх відчаянної рішучості, щоб іти тільки дорогою своєї душі!

Здійснювалися Франкові передбачування, ставав актуальним його критерій оцінки нових літературних явищ:

Нема сумніву, що, критикуючи твори тих письменників, нам прийдеться так само позбутися старих зужитих формулок наївного утилітаризму... Розуміється, що мірена таким ліктем нова література де в чиїх очах у великій більшості підпаде під погордженну колись категорію "чистої естетичної насолоди", хоча й завзяті утилітаристи при ближчому роздивленні не будуть могли відмовити їй певного суспільного значення. Але в чим лежить те значення, се не так легко сказати, а в усякому разі до вірної відповіди на се питання треба йти не з погляду простоти суспільної утилітарності, а з погляду вищої культурної душі.<sup>2</sup>

З вибухом першої світової війни 1914 року всі публікації українською мовою були заборонені. Але в час революційних подій 1917 року, коли Україна виборювала свою самостійність, і коли не було об'єктивних умов займатися

<sup>1</sup> Микола Євшан, Куда ми прийшли?, стор. 50.

<sup>2</sup> Іван Франко, "Старе й Нове в сучасній українській літературі," Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 84.

літературними питаннями, бо, як Галина Журба завважувала, був ще час "державно-творчих поривів, боротьби, захоплень, радости, розпуки й жаху"<sup>1</sup>, літературне життя все ж таки воскресло. Відновилося відразу видавання Літературно-наукового вістника, почали виходити літературні журнали Шлях, що був продовженням Української хати, Книгар, а далі Літературно-критичний альманах та Музагет, довкола яких гуртувалися молоді письменники, поети, а зокрема літературні критики, перебравши естафету від своїх попередників. Проклямациі Шляху виразно поширювали хатянські гасла: "Утворення зовнішнє свободних форм задля поглиблень і вільних виявів творчого духу, а також поширення, звищення і розквіт рідної культури на початках Самостійної України... все се мусить об'єднувати українців як всенародне гасло"<sup>2</sup>.

У черговій заявлі літературу вже категорично відмежовувалося від політики й відводилося тій ролі культурного революціонера, революціонера духу:

Не політика вела людей від найдавніших часів і до наших днів по шляху богошукання і культурного розквіту! І ніколи політика не досягне високостів, з котрих вона керувала б людською душою. Політика лише засіб... і людям, що прагнуть вищих ступнів розвитку людського духу, навіть і на думку не прийде цілком захоплюватися політичними, глибоко буденними фактами, переживаннями...

Нам потрібно поглиблення і зміцнення творчого духу. Нам потрібно, аби дух вільного народу мав би свободний доступ до найвищих щаблів культури всього людства. Ми мусимо домагатися, щоб дух нашого народу... підносився б все вище і вище, завойовував би все нові і нові позиції по шляху революції людського думання. Революція духа, вищі прагнення думки українського народу, здобутки філософського богошукання, шукання нових форм слова і мислі, втілення сих форм в певну життєву структуру - все се нам потрібно, всього цього ми домагаємося.

І тому то на незалежність України ми дивимося лише як на один з факторів нашого прагнення, як на один з щаблів до нашої мети, як на одну з форм утворів незалежності думки.

Наше гасло - ширший простір незалежності думці.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Галина Журба, "Від Української хати до Музагету," Слово; збірник, 1 (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1962), стор. 461.

<sup>2</sup> "Від редакції," Шлях, 1 (Київ, 1917), стор. 5.

<sup>3</sup> "Від редакції," Шлях, 1 (1918), стор. 5-6.

У журналі друкувалися такі видатніші поети й письменники, як Х. Алчевська, М. Вороний, Г. Журба, О. Журліва, П. Карманський, А. Кримський, І. Липа, В. Липинський, Я. Мамонтів, О. Олесь, В. Пачовський, М. Рильський, Я. Савченко, О. Слісаренко, Т. Тичина, М. Філянський, Г. Хоткевич, М. Чернявський та Г. Чупринка.

Найбурхливіші літературні війни відбувалися від 1920 року, після утвердження радянської влади на Україні, до 1930 року. Особливих розмірів та специфічних рис набрав був у той час український неоромантизм. Те, що туманно накреслювалося в літературній програмі Миколи Євшана, набирало гранчастих контурів у критичних роботах Якова Савченка, Юрія Іванова-Меженка, Григорія Майфета, Івана Майдана, частинно в Миколи Зерова, а найсильніше в Миколи Хвильового. Розірване революцією коло літературних процесів прагнуло до закономірного зімкнення. Пореволюційні неоромантики намагалися витончити, поглибити й надати стрункіших форм тому, що лише починало жевріти в програмах молодомузівців й хатян. Однак політичні обставини та глибоко закорінене сервілістичне народництво, нешкідливе ніяким царям, а з тим і відповідна психіка, сприяли лише новій політичній кон'юнктурі і допомагали та полегшували ліквідувати українську літературу як вияв самобутнього духу, як вияв того, що звуться мистецтвом.

Різні аспекти цього періоду, хоч і під деяшо іншим кутом, були висвітлені в українській критиці на Заході, особливо в цитованих уже працях Юрія Лавріенка, Івана Кошелівця, Миколи Глобенка, а також в передмовах Григорія Костюка, Юрія Шевельова, Святослава Гординського та Мирослава Шкандрія до п'ятитомного видання творів Хвильового.<sup>1</sup> Важливо тут відзначити, що після жовтневої революції народництво відродилося в нових формах, і, як образно

<sup>1</sup> Микола Хвильовий, Твори в п'ятьох томах (Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", Українське видавництво "Смолоскіт" ім. В. Симоненка, 1978-1986).

засвідчував Микола Зеров, "розрослося на справжню тайгу і закрило краєвид навіть на Чумацький шлях".<sup>1</sup> Таку яскраву характеристику він давав перехідному етапові від дореволюційного народництва до передреволюційного неонародництва, теоретики якого ще потужніше маніфестували свої антимистецькі позиції, з чим далі зводили війни представники нового покоління українських естетів.

<sup>1</sup> Микола Зеров, "Евразійський ренесанс і пошевонські сосни," д джерел (Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967), стор. 259.

## ВИСНОВКИ

Наскільки дозволяли розміри цієї праці, доступ до джерельних матеріалів, моя обізнаність та наукова інтуїція – я використала все, щоб у межах можливостей об'єктивно відтворити динаміку української літературно-критичної думки кінця дев'ятнадцятого й початку двадцятого століття, взявши у фокус найпоказовіші й найтиповіші риси теоретичних доктрин народництва та модернізму.

У розглянених питаннях залишилися, звичайно, білі плями через брак відповідних матеріалів, з одного боку, а з другого – практична неможливість детально проаналізувати непомірно великий, на одну працю, період суперечливих літературно-критичних поглядів. Однак з уваги на конкретно нез'явовані питання модернізму в українській літературі та причини його неуспіху, я поставила собі за мету вглибітися в сутність цієї проблеми. Я виходила з твердих переконань; що така праця потрібна для майбутніх дослідників українського модернізму взагалі і поодиноких авторів цього періоду зокрема. Може контури деяких питань не вийшли такими рельєфними, якими мусили б бути, однак я прагнула основні наміри відповідних модерністичних концепцій з'ясувати.

Не зважаючи на факт, що народництво зіграло вирішальну роль в гальмуванні розвитку українських літературних процесів, його анатомія в такому контексті ніколи не була предметом досліджень. Освячені й недоторканні народницькі ідеали глибоко закоренилися в українській літературі та культурі взагалі, і тому мало хто наважувався з перспективи часу підходити до них у світлі історичної правди. Навпаки, була й переважає досі тенденція апології, шукання вини в політично несприятливих умовах, у факті, що Україна була поневоленою та що її література повинна була перебирати на себе роль захисника свого поневоленого народу. Такі мотивації мають, звичайно, свою правду і свою вартість. Однак у цій праці я не мала на меті виправдувати чи

захищати якісь твердження, а намагалася лише реконструювати внутрішній клімат забутої, майже, літературної епохи.

Літературні програми українських народників, відкинувши принцип органічного зв'язку з минулими літературними досягненнями, відмовилися від літературних і мовних надбань часів Київської Русі та її спадкоємця – українського барокко. Починаючи літературний родовід по суті від себе, експоненти народництва вважали, що стара література була схолястичною, фальшивою, удаваною, віддаленою від народних інтересів та чужою народному духу. Поняття народу вони звужували до поняття селянства й ставили його в центрі своїх ідеалів, традицій, постулатів. Від літератури вони вимагали, щоб вона віддзеркалювала народні думки, народні бажання, народний дух, а від українського письменника домагалися, щоб він реplікував лише селянський побут зрозумілою селянинові мовою, доступними йому художніми засобами. Образ селянина мав бути основною властивістю літературного твору й найменш відхилення від цього образу народницька критика рішуче поборювала.

Нове покоління критиків на переломі століть відмовлялося від принципу ідеального просвітлення і як антитезу до нього висувало західноєвропейські літературні концепції та їхні погляди на поняття народу. Вони виступали проти застарілості народницьких літературних канонів, пропонували літературу передусім для інтелігенції, проголошували постулат краси як гармонії, грації, елегантності, витонченності, божественности й таке розуміння краси, ставили в центрі своєї естетичної програми.

Можна сказати, що український модернізм починався вже там, де в центрі твору чи теоретичного трактату зарисовувався образ інтелігента. Наскільки в системі уявлень народницьких критиків образ селянина був центральним, настільки образ інтелігента, його психіка та духові потреби були властивими концепційної споруді модерністів.

Першим літературним "критиком" часів українського романтизму, який поставив під сумнів етнографічні тенденції в літературі та літературу виключно для селянських мас, був Микола Костомаров. Замість художніх творів, що мали, нібито, просвічувати селянство, він пропонував елементарну освіту для села й тимчасово обмежував перекладацьку діяльність шедеврів світової літератури, усвідомлюючи бідність тодішньої української літературної мови. Скептично розглядаючи рівень творчості більшої частини своїх сучасників, він вірив, що українська література досягне свого розвитку лише з приходом нового покоління української інтелігенції.

Другий критик цього ж періоду Пантелеймон Куліш проголосував діяметрально протилежну до Костомарова літературну програму, будуючи її на основах історично-побутових традицій та морально-ідеалістичних засадах. У противагу до Костомарова, він уважав, що етнографізм був невичерпною криміцею для української літератури, а наголошуючи елементи етнографічної та історичної правди, він проповідував по суті ідеалізацію селянина та обов'язок письменника служити йому.

Народний геній був центральним стрижнем Кулішевої літературної доктрини, до якого мали достосовуватися письменники, опромінюючи цей геній своїм творчим духом. Виходячи з такої позиції, він перший в українській критиці сформулював естетичний принцип краси в зображені селянських мотивів. У цьому, власне, найбільша Кулішева заслуга. Під впливом власності перекладацької роботи свої погляди на естетику він з часом поглибив, і пізніші українські естети, шукаючи для своїх програм точки опертя в минулому, знаходили та саме в цих Кулішевих формулюваннях, абстрагуючися від його розважань про "етнографічну правду".

Літературні програми українського неоромантизму не вийшли в загальному за межі народолюбства. Були лише теоретичні проблески в

Костомарова, були спалахи естетичних поривань у Куліша.

Перехід від романтизму до реалізму, крім культу носиленого зв'язку з духом селянства й декларативного наголошування невиразної національності ідеєта ще невиразнішого національного визволення, мічим новим у літературно-критичній думці не позначився. Теоретики цього періоду тісно пов'язували свої програми з постулатами романтиків, однак не розвиваючи, а радше руйнуючи кращі наміри своїх попередників. Тхні постуляти реалісти дуже часто вважали інтелігентським витвором, що нібито однобічно змальовував життя й був спрямованим не на селянські маси, а на вибраних читачів. Обстоюючи принцип, що література повинна обслуговувати лише село, що, в їхньому розумінні, було національним бастіоном, в якому мали б нутрівати визвольницькі ідеали та патріотичний дух, вони намагалися підпорядкувати йому всі прояви мистецтва.

Сергій Єфремов був типовим представником сучасної йому народницької інтелігенції. Його літературна програма власне й відбивала настрій цієї інтелігенції, її змагання та сподівання, і тому всевладно домінувала на порозі двадцятого століття, коли до голосу починали приходити українські модерністи. Крім традиційно функціонального характеру, Єфремов вимагав від літератури, щоб вона стала ще й знаряддям пропаганди невиразної, в його формулюваннях, визвольної ідеї, безапеляційно служила широким селянським масам, підkreślно проявляла любов до рідного краю. Лише такими критеріями Єфремов міряв письменницький талант та вартість літературного твору. Він нещадно нищив усіх, хто відважувався відходити від освячених, на його думку, літературних традицій та пропонованих ним принципів абстрактної визволення, маючи для цього багатий арсенал публіцистично гострої зброї, пресу та підтримку інтелігента-народника.

Серед великої когорти народницьких письменників виразно виділялися Яків Щоголів своєю оригінальною, не під Шевченка писаною, поезією, та Михайло Старицький - переважно своєю перекладацькою роботою. Ці значно ініціативніші майстри слова помітно віддалилися від народницьких штампів, зуміли відкрити нові багатства української мови та її естетичну гармонію. Отже Щоголів, наприклад, залишався забутим поетом тільки через те, що прагнув творити естетично вищу поезію. Заслуги ж Старицького в нас по-справжньому оцінюють тільки ті критики, які добре розуміють, що своїми перекладами він вивів українську поезію з доби наслідування Шевченка та заговорив своїм витонченим словом до українського інтелігента. Творчість цих двох поетів вийшла поза народницькі літературні догми й стала провістю модерних напрямів, які починалися там, де проکидалися тенденції переступити нездоторканну демаркаційну лінію, що відмежовувала українську літературу від літератури європейської.

Відхід від народництва в прозі прийшов дещо пізніше в імпресіоністичних новелях Михайла Коцюбинського. Український імпресіонізм був переломовим етапом у процесах розвитку української літератури. Опираючися на спільні з іншими літературами основах, він був специфічний тим, що не був пов'язаним з урбанізмом, за винятком деяких новель того ж Коцюбинського. Явище урбанізму відбилося найбільше в творі Валеріяна Гідмогильного Місто. Інші імпресіоністи за межі села майже не виходили. Трактування селянських сюжетів у стилі імпресіонізму хоч і видавалося дивним, однак воно було характеристичним для українських імпресіоністів.

Якщо зважити, що в європейській літературі імпресіонізм відіграв ролю остаточного завершення реалізму та натуралізму, то в літературі українській він був початком розкладу ідеологічних основ народництва. Відкидання народницьких ідеалів призводило до захоплення індивідуалізмом, до втечі від

життя, до внутрішнього споглядання, туги за красою, за чистим мистецтвом.

Однак заперечування старого й прищеплювання нового в українській літературі не виявлялося в такій загостреній формі, як у літературах інших народів. Молоді письменники розуміли, що вони вступають у нерівне змагання. З одного боку, вони усвідомлювали свою відсталість від західних письменників в опануванні художніх форм, а з другого – відчували своє бессилля виламатися з рамок ідеологічних канонів, що тх так послідовно накидала народницька критика. Полеміка між Коцюбинським та Мирним вказувала вже на розбіжності в поглядах на роль літератури та її призначення й свідчила про ті величезні труднощі, які стояли перед українськими письменниками, що боролися за новий спосіб трактування людини міста.

В українській літературі паралельно до імпресіонізму розвивалися ідеї експресіонізму та неоромантизму, що вели її до дальших експериментувань.

Перші паростки українського експресіонізму пробилися в творчості Василя Стефаника. Оцінки його новель такими чутливими літературними критиками, як Леся Українка, Іван Франко, Микола Євшан, Богдан Лепкий, виразно засвідчили, що Стефаникова творчість носила в собі всі ознаки експресіонізму раннього європейського зразка.

Спрощено тлумачили Стефаникову творчість народницька критика, намагаючися віднаходити в ній лише фотографічне зображення селянського побуту, представити його лише співцем бідного галицького селянства. Такий погляд на Стефаника тягнеться від Осипа Маковея до сучасних українських радянських стефаникознавців.

Більшість українських західних дослідників, на жаль, не розуміли Стефаникових творчих прямувань і початки українського експресіонізму виводили з 1920-х років, добачаючи водночас у його кращих представників елементи конструктивізму,

Український конструктивізм виступав під назвою "Авангард" і був специфічний саме тим, що своїми теоріями наближався до західного експресіонізму. Подібно до експресіоністів, "Авангард" висував на перший план динамічний первєнь життя, праґнули поставити в центрі людину, звести мости між людськими душами, згармонізувати розхитане бурхливими воєнними подіями суспільство. Подібними були також інші гасла, пов'язані з питанням про розвиток мови.

Завзяті війни з народницьким консерватизмом, а особливо з літературною доктриною Сергія Ефремова, вели українські неоромантики. Створивши перше в історії української літератури об'єднання "Молода муз", вони мали великі амбіції вивести українську літературу з скам'янілих канонів народництва й поставити її поруч краще розвинених літератур світу.

Наприкінці дев'ятнадцятого століття під впливом філософії Ніцше вони входили в добу нового світогляду, нового розуміння світу, нової моралі, нових наукових досягнень, що неодмінно впливали на нові літературні процеси. Леся Українка вже добре знала, що це покоління ротувало шляхи новим людям, закладало підвалини нової моралі, намагалося згармонізувати людину з всесвітом.

Боротьба за нові літературні форми, започаткована Коцюбинським, набирала тепер особливої гостроти. Маніфест Миколи Вороного проголошував відхід від народництва, закликав орієнтуватися на західноєвропейські літературні досягнення, наголошував елементи естетики та вільну від утилітарних завдань творчість. У його маніфесті збігалися творів і Міріяма, і Пшибишевського, і західноєвропейських неоромантиків. Однак Вороному бракувало злету, фрудиції та обґрутованогозвучання його постулатів. Та хоч він і не зумів завоювати авторитетних позицій для українського неоромантизму, але немає сумніву, що його виступи спричинилися до активізації

неоромантичного руху, до пробудження ентузіазму серед молодих поетів, до посилення іхньої віри в правоту власних поглядів на нову літературу. І вони це добре розуміли, і за це були вдячні Вороному, виправдуючи його невдачі тодішнім громадсько-культурним станом українського життя.

Так з ініціативи Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Миколи Вороного українська література почала повернати на європейські шляхи. Це сильно загострило настороженість народників і вони велевовно висловлювали, що трактатами Сергія Єфремова – речника іхньої літературної стратегії.

Неоромантики, не маючи спочатку своїх періодичних видань, не тільки не могли дати цьому критикові належної відсічі, але й не мали можливостей популяризувати своїх творів та артикулювати своїх літературних позицій.

Несправедливо було з боку Єфремова те, що, поборюючи нові літературні віяння, він тенденційно наголошував, нібито молоді письменники свідомо виступали проти селянських мас. У дійсності ж українські неоромантики, як виказали досліди, зовсім не виступали проти села, вони лише відмовлялися пов'язувати з ним як з верховною інстанцією дальший розвиток літератури, ставлячи в центрі своїх програм аристократизм духа, підкреслений ідеал краси. Їх цікавила переважно мисляча й творча людина внутрішністю та зовнішністю культури, що прагнула до дальншого вдосконалення. Це, однак, не значило, що вони були ворогами селянських мас та зневажали, як твердив Єфремов, робочий люд. Така аргументація була йому потрібною лише як зброя проти тих, хто наважувався захищувати найосновніші підвалини селянсько-народницької доктрини.

Свідченням того, що молоді письменники не нехтували громадськими інтересами, селянськими справами та долею своєї батьківщини взагалі, були виступи навіть найскрайніших молодомузівців, які, бунтуючися проти обівательськоті відсталості галицькоті, як вони казали, "народолюбнот" еліти,

прагнули живого розвитку літератури й паралельно до неї такого ж розвитку загальнонаціонального.

Про молодомузівців у загальному треба сказати, що хоч вони й не спромоглися на новоромантичні шедеври, однак досягнення їхні були вже в тому, що вони організовано намагалися розширити обрій української літератури, прищепити їй естетичні вартості, витончені форми європейської культури слова. Для здійснення таких прагнень, втілення їх у переконливі теоретичні трактати, програми, маніфести, поетичну практику — нестало сил, не вистачило авторитетів. Рішальну роль міг був зіграти лише Іван Франко, і він зіграв ї — не в користь "Молодої музи".

Франкові погляди на нові тенденції в українській літературі постійно хиталися, роздвоювалися, переходили з однієї крайності в другу. Формуючи свої літературні смаки на передовій філософії та художніх творах світової літератури, Франко прекрасно розумів, якою література повинна бути, в чому її вартість, яке її призначення. Коли під впливом невідомо яких обставин він виходив саме з цих суджень про нові віяння в українській літературі, тоді він хвалив молодих письменників, захищав їх, захоплювався ними. Однак, рівночасно, він був таки вірним сином свого упослідженого непросвіченого народу й уважав за свій святий обов'язок працювати для нього, бути його вічним каменярем, жертвувати своїм великим талантом. У такі хвилини він також уважав за свій святий обов'язок притягати до цієї ж праці молоді кадри українських письменників, і коли вони протестували, тоді він брав їх під гостре вістря своєї критики. Микола Євшан справедливо називав Франка трагічно роздвоєним велетнем.

Боротьба з народництвом досягнула апогею з появою хатян та їхнього войовничого журналу Українська хата. Врахувавши досвід довготривалих змагань з народниками та їхню агресивність, хатяни відразу зайняли оффензивні

позиції. Вони відважно проголошували свої постуляти, одчайдушно виступали проти фетишизації села, сміливо викривали відсталість народницької ідеології, захищали перед нищівними нападами народників молодих письменників.

Хатянську літературну програму, базовану на засадах антинародницької ідеології й насичену ідеями волюнтаризму, формулював М. Сріблянський, оцінюючи літературні явища критерієм боротьби за творчу індивідуальність, з одного боку, а з другого – проголошував війну українській поміркованості, самозакоханому лібералізму; орієнтації у визвольних змаганнях на чужі сили, наголошував необхідність поглиблення національно-політичного світогляду, волі до влади, до державного життя.

Народницьку патріотичну політику Сріблянський правильно тлумачив як безвиразність світогляду, безсилля внутрішніх імпульсів до відродження, що з'ясувалося в час революції, коли до влади прийшла Українська Центральна Рада, яку представлявали переважно представники того ж нарідництва, висунувши політику мінімуму – визволення в федерації з Росією.

Виступаючи проти нарідницького наївного патріотизму та утилітаризму, Сріблянський пропонував молодим письменникам утилітаризм філософський – гуманізм та невпинне шукання нового змісту, нових етичних та естетичних основ життя. Мистецтво, в його формулуваннях, мало служити не вузьким патріотичним потребам і не саме собі, а як вияв органічних творчих сил нації та всього людства. Отже, на місце дрібноутілітарного принципу, пропонувався принцип величноутілітарний, насичений вольовими національними інтересами. Вихвалювані нарідниками постуляти демократичної літератури розглядалися як вияв пасивності в описах селянських мас, драматизації селянського побуту, а не як боротьбу за свою гідність, за людське достоїнство, а за національна зокрема.

Погляди на літературу Миколи Євшана лише певною мірою виділяли його з групи хатянських критиків. Гасла "мистецтво для мистецтва" він Ніколи не проповідував, як більшість критиків приписували йому. Ріднила його з хатянськими ідеологами національно-визвольного руху, вільна самостійна держава, що могла б сприяти розвиткові ідеальної творчої індивідуальності, яку Євшан ставив у центрі своїх літературно-естетичних постулатів.

Хатянський неоромантизм мав свою специфічну естетику, свої істотні ознаки, що суттєво відрізнялися від неоромантизму західноєвропейського, і навіть від молодомузівського. Теорії хатянських критиків внесли в українську літературно-критичну думку якісно нові елементи, розширили агрегат громадсько-політичних явищ, причинилися до зросту національної культури та національної свідомості.

Однією з проблем у загальному досить сильного українського неоромантичного руху було те, що його експоненти не мали достатніх запасів збrot, особливо в галузі літературних знань та досконалого вміння прецизно формулювати свої позиції. Наслідком цього нерідко бувало, що такі цікаві критики, як, наприклад, Микола Євшан, маючи здорові погляди на літературні явища, часто не могли їх як слід висловити. Те, що вони артикулювали, інколи могло викликати справедливе незадоволення з боку інших опонентів, які, в принципі, не мали рації, але користали з цієї слабості апологетів неоромантизму.

Наступальні позиції хатянських критиків, їхній волонтаристичний світогляд, діонісівське наставлення до життя та творчості змусили критиків народницького крила остаточно поступитися. Критична робота хатян стала новокультурницьким прологом до короткого часу державності України.

Великого розвитку досягнув український неоромантизм відразу після революції, будучи під значним впливом українських неокласиків. Цей бурхливий

період в українській літературі вимагав би окремих дослідів. З уваги на брак місця, він потрактований у цій роботі побіжно. Тут, однак, на місці буде завважити, що з хвилиною утвердження радянської влади на Україні, народництво відродилося в нових формах і українським критикам-естетам доводилося зводити з ним ще завзятіші війни.

Неонародницькі літературні програми були насичені подібним нерозумінням літератури як мистецтва та ще сильнішими вимогами до літератури як до функціонально-пропагандивного апарату. У 1934 році Перший всесоюзний з'їзд радянських письменників апробував для України на всі часи саме таку неонародницьку літературу під назвою соціалістичного реалізму.

## БІБЛІОГРАФІЯ

Тут подається найосновніша література, використана й цитована в цій праці. Бібліографія поділяється на дві частини. Перша частина включає літературу українською та російською мовами, а друга – літературу іншими мовами.

### 1. УКРАЇНСЬКОЮ ТА РОСІЙСЬКОЮ МОВАМИ

Айзеншток, І. "Літературні й громадські погляди Я. І. Щоголєва." Червоний шлях, 1-2 (1925), стор. 298-308.

Бабій, Олесь. "Микола Євшан [Федюшка]." Літературно-науковий вістник, т. 100 (1929), стор. 898-914.

Бажан, Микола. "Вступне слово." Михайль Семенко. Поезії. Київ: "Радянський письменник", 1985, стор. 3-13.

Сліпці. Мюнхен: Видавництво "Сучасність", 1969.

Барка, Василь. Земля садівничих: есеї. Мюнхен: "Сучасність", 1977.

Хліборобський Орфей, або клярнетизм. Мюнхен: "Сучасність", 1961.

Бернштейн, М. Д. Українська літературна критика 50 – 70-х років ХІХ ст. Київ: Академія наук Української РСР, 1959.

Білецький, Олександер. "До розуміння творчості Я. Щоголєва". Від давнини до сучасності. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1960. Т. 1, стор. 489-501.

"Літературні течії в Європі в перший чверті 20-го століття." Червоний шлях, 11-12 (1925), стор. 237-267.

"Микола Вороний." Вступна стаття. Микола Вороний. Поезії. Харків: РУХ, 1929.

"М. Зеров. Нове українське письменство." Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 247-249.

"Про прозу взагалі та про нашу прозу 1925 року." Червоний шлях, 3 (1926), стор. 133-163.

Богучарський, В. [Яковлев, В. Я.]. Активное народничество семидесятых годов. Москва: Издательство М. М. Сабашниковых, 1912.

Бургарт, Освальд. "Валеріян Підмогильний. Військовий літун." Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 349.

Василенко, В. "Літературний ярмарок." Критика, 2 (1929), стор. 18-39.

Венгеров, С. А. Очерки по истории русской литературы, 2-е издание. С.-Петербург: "Общественная польза", 1907.

Русская литература XIX века (1890-1910). Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1914-1915. Т. 2.

Вір революції: літературно-мистецький збірник Катеринослав, 1921.

"Від редакції" Будучина, 1 (1909), стор. 61-62.

"Від редакції" Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 232.

"Від редакції" Світ, 18 (1906), стор. 1.

"Від редакції" Шлях (Київ, 1917), стор. 5-7.

В. М. "З потоку життя." Нова громада, 5 (1906), стор. 149-150.

Вороний, Микола. "Іванові Франкові, відповідь на його післяніє." З над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: 1903, стор. 4-6.

"Український альманах." Літературно-науковий вістник, т. 16 (1901), стор. 14.

Глобенко, Микола. "Доба модернізму." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 2, стор. 768-775.

З літературознавчої спадщини. Париж: Націоналістичне видавництво в Європі, 1961.

Гордійський, Ярослав. Літературна критика підсоветської України. Львів: НТШ, 1939.

Гор'кий, М. Собрание сочинений в тридцати томах. Москва: Гослитиздат, 1953. Т. 24.

Грабович, Григорій. "Велика література." Сучасність, 7-8 (1986), стор. 46-80.

Грабовський, Павло. "Дещо про творчість поетичну." Твори в двох томах: Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1964. Т. 2.

Твори в двох томах. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1964. Т. 2.

Гриневич, Катря. "Нерозуміння яко доказ." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 213-214.

Грицюта, М. С. "Василь Стефаник." Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1968. Т. 5.

"Сторінка творчот дружби." Літературна Україна, 27 листопада 1964.

Дашкевич, Н. П. Отзыв о сочинении Петрова: Очерки истории украинской литературы XIX столетия. Отчет о двадцать-девятом присуждении наград гр. Уварова. С. Петербург: 1888.

Державин, Володимир. Вступна стаття. Антологія української поезії. Лондон: В-во Спілки української молоді у Великій Британії, 1957.

"Кристалізація літературних розбіжностей." Заграва, 2 (1946), стор. 37-43.

"Лірика Євгена Плужника." Літаври, 3 (1947), стор. 50-63.

"Поезія і поетика Миколи Зєрова." Орлик, 2 (1948), стор. 13-17.

"Про літературні засоби взагалі та про так зване 'учуднення'." Критика, 8 (1928), стор. 103-119.

"Проблема класицизму та система літературних стилів." МУР, 2 (1946), стор. 19-35.

Десять років української літератури (1917-1927). Ред. А. Лейтес і М. Яшек. 2 т. Харків: Державне видавництво України, 1928.

"Дискусії." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114.

Доленго, М. "Жовтнева лірика." Червоний шлях, 10 (1924), стор. 163-173.

"Імпресіоністичний ліризм у сучасній українській прозі." Червоний шлях, 1-2 (1924), стор. 167-173.

"Монументальна лірика." Критика, 7-8 (1929), стор. 69-95.

"Трагедія непотрібної трагічності." Червоний шлях, 4-5 (1924), стор. 264-272.

Дорошенко, Володимир. Житє і слово, статті на літературно-громадські теми. Львів: Накл. Видавництва "Шляхи", 1918.

"Молода" музा. Василь Пачовський. "Жертва штуки." Літературно-науковий вістник, т. 36 (1906), стор. 500-503.

"Нова історія української літератури." Літературно-науковий вістник, т. 56 (1911), стор. 473-509.

"Новини нашої літератури." Літературно-науковий вістник, т. 24 (1903), стор. 36-42.

Дорошенко, Дмитро. "З українських журналів." Рада, 97 (1907), стор. 2-3.

Пантелеймон Куліш. Львів-Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1923.

Дорошенко, Д. і Оглоблин, О. "Джерела й історіографія." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1948. Т. 1, ч. 2, стор. 396-405.

Дорошкевич, Олександер. "До історії модернізму на Україні." Життя й революція, 10 (1925), стор. 70-76.

"Літературний рух на Україні в 1924 р." Життя й революція, 3 (1925), стор. 61-68.

Підручник історії української літератури. Київ: Книгоспілка, 1927.

"Слово на диспуті." У: Шляхи розвитку сучасної літератури; диспут 24 травня 1925 р. Київ: Культкомісія Міцькому УАН, 1925, стор. 54-63.

Драгоманов, М. "Другий лист до редакції 'Друга'." Літературно-публіцистичні праці в двох томах. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 402-411.

"Лист до Івана Франка." 23 лютого 1885. Матеріали для культурної і громадської історії Західної України; листування І. Франка і М. Драгоманова. Збірник Історично-філологічного Відділу, ч. 52. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1928. Т. 1.

Листи до Івана Франка та інших. 2 т. Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1908.

"Література російська, великоруська, українська і галицька." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 80-220.

Літературно-публіцистичні праці в двох томах. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970.

Літературно-суспільні партії в Галичині: до року 1880. Львів: 3 друкарні Наукового товариства ім. Шевченка, 1904.

"Перший лист до киян." 8 лютого 1886. Листи до Ів. Франка і інших. Львів: Накладом Українсько-руської видавничої спілки, 1906. Т. 1, стор. 153-175.

"Перший лист до редакції 'Друга'." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 397-401.

"Українське письменство 1860-1873 років." Літературно-публіцистичні праці. Київ: Видавництво "Наукова думка", 1970. Т. 1, стор. 247-308.

Чудернацькі думки про українську національну справу. Коломия: Наклад і друк партійної друкарні, 1915.

Шевченко, українофілі і соціалізм. Львів: Накл. Руської видавничої спілки, 1906.

Експресіонізм та експресіоністи: література, мальство, музика сучасності Німеччини. Київ: "Свіво", 1929.

Євшан, Микола. "Боротьба генерацій та українська література." Українська хата, 1 (1911), стор. 30-43.

- "Василь Пачовський." Українська хата, 6 (1909), стор. 306-314.
- "Василь Стефаник." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 103-108.
- "Део про українське письменство в Галичині за 1908 рік." Українська хата, 2-3 (1909), стор. 82-87.
- "Добролюбов і його критична школа." Українська хата, 11-12 (1912), стор. 550-565.
- Куда ми прийшли? Львів: Видавництво "Життя й мистецтво", 1912.
- "Леся Українка." Літературно-науковий вістник, т. 64 (1913), стор. 50-55.
- "Леся Українка." Українська хата, 6 (1910), стор. 372-380.
- "Лицар темної ночі." Українська хата, 10 (1911), стор. 468-475.
- "Літературні замітки." Українська хата, 11 (1913), стор. 691-701.
- "Літературні замітки." Українська хата, 2 (1914), стор. 140-148.
- "Микола Чернявський." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 91-102.
- "Над свіжою могилою." Українська хата, 3-4 (1913), стор. 254-257.
- "На літературні теми." Українська хата, 2-3 (1910), стор. 118-123.
- "Ольга Кобилянська." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 79-90.
- "Петро Карманський." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 35-44.
- Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910.
- "Поезія безсилля." Під прапором мистецтва; літературно-критичні статті. Київ: 1910, стор. 13-22.
- "Поезія Грицька Чупринки." Українська хата, 11-12 (1912), стор. 636-640.
- "Поетична творчість Івана Франка." Українська хата, 7-8 (1910), стор. 458-465.
- "Проблеми сучасної естетики; з французької мови переклав В. Щурат, Львів 1913." Українська хата, 11 (1913), стор. 510.
- "Suprema Lex!" Українська хата, 3-4 (1914), стор. 268-277.

"Суспільний і артистичний елемент в творчості." Літературно-науковий вістник, т. 53 (1911), стор. 547-555.

"Fiat Ars!.." Українська хата, 10 (1913), стор. 609-612.

Єфремов, Сергій. "В поисках нової красоти." Київська старина, т. 79, жовтень (1902), стор. 100-140. Т. 79, листопад (1902), стор. 235-282. Т. 79, грудень (1902), стор. 394-419.

"Гармонійний талант." Вступна стаття. М. Коцюбинський. На віру. Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1922.

Гнучка чесність. Київ: Видавництво "Вік", 1909.

"З нашого життя." Рада, 228 (1910), стор. 2-3.

Історія українського письменства. 2 т. Видання четверте. Київ-Лейпциг: Українська накладня, 1924.

"Критика sui generis." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 57-60.

"Літературний намул." Рада, 53 (1908), стор. 2.

"На мертвій точці." Київська старина, т. 85, травень (1904), стор. 305-338. Т. 85, липень (1904), стор. 567-596.

Фатальний вузол. Київ: Видавництво "Вік", 1910.

Жовтень; збірник. Харків: Всеукраїнський літературний комітет, 1921.

Журба, Галина. "Від 'Української хати' до 'Музагету'." Слово; збірник I. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1962, стор. 343-473.

Жученко, В. С. Соціально-економічна програма революційного народництва на Україні. Київ: Видавництво Київського університету, 1969.

За красою; альманах у честь Ольги Кобилянської. Зібрав і видав Остап Луцький. Чернівці: Накладом Миколи Грабчука, 1905.

"Заява." У. Кн.: Василь Пачовський. Жертва штуки. Львів: "Молода муз", 1906, стор. 47.

Зеров, Микола. "А. Музичка. 'Марко Чаремшина'." Життя і революція; 2 (1929), стор. 188-189.

Від Куліша до Винниченка. Київ: "Культура", 1929.

"Гр. Чупринка." Книгар, 18 (1919), стор. 1101-1110.

До джерел; історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: Вид-во "Життя і школа", 1967.

- Лекції з історії української літератури. Торонто: Видання Канадського Інституту українських студій, 1977.
- "Евразійський ренесанс і пошевонські сосни." До джерел. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 258-265.
- "Літературна позиція М. Старицького." Життя й революція, 6 (1929), стор. 77-91.
- "Марко Черемшина і галицька проза." До джерел: історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 187-217.
- "Наші літературознавці і полемісти." Червоний шлях, 4 (1926), стор. 151-177.
- "Непривітаний співець." До джерел: історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 59-84.
- Нове українське письменство. Випуск перший. Київ: "Слово", 1924.
- "Поетична діяльність Куліша." До джерел: історично-літературні та критичні статті. Стейт Коледж, Па.: "Життя і школа", 1967, стор. 17-58.
- З над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: Друкарня А. Соколовського, 1903.
- Зуєвський, Олег. "Натуралізм в літературознавчих поглядах Івана Франка." Studia Ucrainica. Ottawa, The University of Ottawa, 1 (1978), стор. 91-97.
- История русской литературы XIX в. 5 т. Под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Москва: Изд. Т-ва "Мир", 1907-1911.
- Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1967-1971. Т. 5.
- Йогансен, Майк. "Конструктивізм як мистецтво переходової доби." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 36-37.
- Калениченко, Ніна Л. Великий сонцептолог: життя і творчість Михайла Коцюбинського. Київ: "Дніпро", 1967.
- "Літературне життя." Історія української літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1968. Т. 5, стор. 24-32.
- Українська література XIX ст.; напрями, течії. Київ: "Наукова думка", 1977.
- Українська проза початку ХХ ст. Київ: "Наукова думка", 1964.
- Капустянський, П. "Поет життєвої динаміки Валеріян Поліщук." Червоний шлях, 8-9 (1924), стор. 224-250.

- Карманський, Петро. Українська богема: з нагоди 30-ліття "Молодої музи". Львів: Накл. Романа Кульчицького, 1936.
- Качанюк, М. "Філософсько-теоретична основа модерних течій." Критика, 10 (1929), стор. 58-65.
- Кобилянська, Ольга. "Автобіографія." Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 201-205.
- "Do Осипа Маковея." 15 грудня 1902. Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 281-285.
- "Do Франтішка Ржегоржа." 17 січня 1898. Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982, стор. 231-233.
- Слова зворушеного серця. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1982.
- Ковалевський, В. "Від себе до нас." Життя й революція, 9 (1929), стор. 111-118.
- Коваленко, Борис. "Літературна клоунада." Молодняк, 5 (1927), стор. 99-102.
- "Літературний Київ." Гарт: альманах, 1. Харків: Державне видавництво України, 1925, стор. 111-152.
- "Пролетарський реалізм в українській художній прозі." Гарт, 6-7 (1927), стор. 142-157.
- Козуб, Сергій. "Мопассан і Коцюбинський." Червоний шлях, 3 (1927), стор. 113-128.
- Кодесник, П. І. Коцюбинський - художник слова. Київ: "Наукова думка", 1964.
- Копач, Іван. "До питання про ество і ціну штуки." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 133-136.
- Коряк, Володимир. "Етапи." Жовтень; збірник. Харків: Видання Всеукраїнського літературного комітету, 1921, стор. 83-94.
- "Між двома класами." Вступна стаття. В. Стефаник. Твори. Харків: Державне видавництво України, 1929.
- Нарис історії української літератури. Харків: Державне видавництво України, 1927.
- "Сучасні завдання літературознавства в світлі постанов XVII партзізду." Літературний архів, 1-2 (1931), стор. 3-15.
- Українська література: конспект. Харків: Державне видавництво України, 1928.
- "Форма й зміст." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 40-47.

- Косач, Михайло. "Лист до О. Кобилянськот." Грудень 1902. Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963.
- Костенко, М. О. Художня майстерність М. Коцюбинського. Київ: "Радянська школа", 1969.
- Костецький, Ігор. "З приводу 25-річниці смерти Миколи Євшана." Хорс, 1 (1946), стор. 158-159.
- Костомаров, Н. "Воспоминание о двух малярах." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 86-93.
- "Задачи украинофильства." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 289-298.
- "Малорусская литература." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 240-247.
- "Мысли южнорусса." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 137-148.
- "Обзор сочинений писанных на малороссийском языке." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 41-52.
- "О некоторых фонетических и грамматических особенностях южнорусского (малорусского) языка, несходных с великорусским и польским." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 168-179.
- "Пожертвования." Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків: Державне видавництво України, 1928, стор. 164-167.
- Костюк, Григорій. "Валеріян Підмогильний." Місто. Нью-Йорк: Українська вільна академія наук у США, 1954.
- Котляревський, Іван. Твори у двох томах. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1969. Т. 2.
- Коцюбинський, В. "Для прояснення няясноєти." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 119-123.
- Коцюбинська, Михайлина. Література як мистецтво слова; деякі принципи аналізу художньої мови. Київ: "Наукова думка", 1965.
- Коцюбинський: збірник статтів. Харків-Київ: "Література и мистецтво", 1931. Т. 1.
- Коцюбинський, Михайло. Твори в шести томах. Київ: Академія наук Українськот РСР, 1961-1962. Т. 5-6.
- Кочур, Григорій. Вступна стаття. Йоган Вольфганг Гете. Твори. Переклад з німецької. Київ: "Молодь", 1969.

Кошевівець, Іван. Сучасна література в УРСР. Мюнхен: "Сучасність", 1977.

[І. К.] "Експресіонізм." Енциклопедія українознавства; словника  
частина. Париж-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1955-1957. Т. 2,  
стор. 624.

Кравців, Богдан. "Романтизм" Енциклопедія українознавства; словника  
частина. Париж-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1973. Т. 7, стор.  
2565-2568.

Краткая литературная энциклопедия. Москва: Издательство "Советская  
энциклопедия", 1968. Т. 5.

"Кредо." Гроно; літературно-мистецький збірник. Київ: 1920, стор. 3-4.

Крижанівський, С. "Основні риси радянської літератури." Історія української  
літератури у восьми томах. Київ: "Наукова думка", 1970. Т. 6, стор. 5-16.

Кузякіна, Наталя. Драматург Микола Куліш. Київ: "Радянський письменник", 1963.

Нариси української радянської драматургії. Київ: "Радянський  
письменник", 1963. Т. 1.

Куліш, Пантелеймон. Вибрані твори. Київ: Видавництво художньої літератури  
"Дніпро", 1960.

"Григорій Квітка і його повіті." Твори Пантелеймона Куліша. Львів:  
"Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 460-485.

"Лист до В. Тарновського." Київська старина, 4 (1898), стор. 121-122.

"Лист до Г. Галагана." Київська старина, 3 (1899), стор. 344.

"Лист з хутора; лист IV." Основа, 4 (1861), стор. 143-156.

"Народні оповідання Марка Вовчка." Твори Пантелеймона Куліша.  
Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 449-454.

"Об отношении малорусской словесности к общерусской; эпилог к  
"Чорной Раде"." Вибрані твори. Київ: Видавництво художньої літератури  
"Дніпро", 1960, стор. 481-499.

"Обзор украинской словесности." Основа, 1 (1861), стор. 159-262.

"Первоцвіт Щоголіва і Кузьменка." Твори Пантелеймона Куліша. Львів:  
"Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 451-454.

"Переднє слово до громади; погляди на українську словесність."  
Вибрані твори. Київ: Державне видавництво художньої літератури "Дніпро",  
1969.

"Погляди на (писану) українську словесність." Твори Пантелеймона  
Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 436-459.

- "Погляди на усну словесність українську." Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6, стор. 429–435.
- "Простонародность в украинской литературе." Основа, 1 (1862), стор. 1–10.
- "Собирное послание Кулиша галичанам." Киевская старина, т. 63 (1898), стор. 115–117.
- "Характер и задача украинской критики." Основа, 2 (1861), стор. 157–162.
- Лавріченко, Юрій. "До поєднання модернізму і традиції барокко." Слово. Збірник 3. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників в екзилі, 1968, стор. 493–501.
- "Григорій Косинка." Розстріляне відродження; антологія 1917–1933.  
Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 457–464.
- "Євген Плужник." Розстріляне відродження; антологія 1917–1933.  
Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 273–277.
- "Микола Бажан." Розстріляне відродження; антологія 1917–1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 302–309.
- "Микола Куліш." Розстріляне відродження; антологія 1917–1933. Париж: Instytut literacki, 1959, стор. 641–657.
- "Проблема стилю." Плуг, 8–9 (1930), стор. 97–127.
- Розстріляне відродження; антологія 1917–1933. Париж: Instytut literacki, 1959.
- Лакиза, Петро. "Про син золоті й слова – залізні, карбовані." Молодняк, 10 (1927), стор. 88–99.
- Лебідь, Ананій. "Григорій Косинка. 'В житах'." Життя й революція, 8 (1926), стор. 122–124.
- "Дорогою шукання." Життя й революція, 5 (1928), стор. 81–94.
- "З сучасності української прози." Життя й революція, 3 (1925), стор. 56–60.
- "Листи Панаса Мирного до М. Коцюбинського." Науковий збірник за рік 1924. Харків: Державне видавництво України, 1925, стор. 178–193.
- Лейтес, А. і Яшек, М. Десять років української літератури (1917–1927). За загальною редакцією С. Пилипенка. – 2 т. Харків: Державне видавництво України, 1928–30.
- Лепкий, Богдан Незабутні літературні нариси. Берлін: Накладом "Українського слова", 1922.

- Три портрети. Львів: Видавнича спілка "Діла", 1937.
- "Українська література в 1905 році." Буковина, 78 (1906), стор. 1.
- "Українська література в 1905 році." Буковина, 81 (1906), стор. 1.
- Лесин, В. М. Творчість Василя Стефаника. Видавництво Львівського університету, 1965.
- Лесин, В. М., Пулинець, О. С. Словник літературознавчих термінів. Видання друге. Київ: "Радянська школа", 1965.
- Літературно-критичний альманах. Книжка перша. Київ: 1918.
- Луцький, Остап. [О. Люнатик]. "Іван Храмко." Без маски; історія новійшої літератури, причинки-проблеми-дезідерати. Коломия: Накладом автора, 1903, стор. 6.
- Лист до Літературно-наукового вістника. 19 липня 1906. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 3, ч. 1632, стор. 371.
- Лист до Ольги Кобилянської. 4 квітня 1902. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 256.
- Лист до Ольги Кобилянської. 8 липня 1902. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1258.
- Лист до Ольги Кобилянської. 16 листопада 1904. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1128.
- Лист до Ольги Кобилянської. 6 червня 1905. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 14, ч. 1270.
- "Лист до Гната Хоткевича." Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, стор. 14-15.
- "Молода муз." Діло, 18 листопада (1907).
- "Сергій Єфремов." Без маски; історія новійшої літератури, причинки-проблеми-дезідерати. Коломия: Накладом автора, 1903, стор. 23.
- Луцький, Юрій, ред. Ваплітнянський збірник. Видання друге. Торонто: Видання Канадського інституту українських студій, 1977.
- Остап Луцький – молодомузєць. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968.
- Майдан, Іван. "Поезія як мистецтво." Музагет, 1-3 (1919), стор. 79-98.
- Маковей, Осип. "Дрімаючі душі." Буковина, 3 листопада (1901).
- "Лист до Василя Стефаника." 9 березня 1898. Літературна Україна, 27 листопада (1964).

- [О. Ст.]. "На соняшних левадах." Світ, 18 (1906), стор. 3-4.
- Маяковский, Владимир. Полное собрание сочинений в тринадцати томах. Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 12.
- Меженко, Юрій. "Нотатки на сторінках 'Днів' – п'єршої книжки Євгена Плужника." Життя и революция, 8 (1906), стор. 76-83.
- Мельник, Петро. "Три роки." Нова генерація, 11 (1930), стор. 17-26.
- Микитенко, Іван. "Новий етап." Гарт, 4-5 (1928), стор. 94-105.
- Миронець, Іван. "З історії літературних взаємин 90-900-х років." Вступна стаття. Прозаїки 90-900 рр. Харків: Книгоспілка, 1930. Т. 2.
- Михайлівський, Н. К. Полное собрание сочинений. С. Петербург: Изд. "Русское богатство", 1906. Т. 3-4.
- Музичка, Андрій. Марко Чоремшина. Харків: Державне видавництво України, 1928.
- "Натуралістичний імпресіонізм Коцюбинського." Коцюбинський: збірник статтів. Харків-Київ: "Література и мистецтво", 1931. Т. 1, стор. 78-114.
- "Творча метода Валеріяна Підмогильного." Червоний шлях, 10 (1930), стор. 107-121.
- Мухина, Галина. Інтерв'ю з Миколою Бажаном. Київ, 11 червня 1981.
- Науково-публіцистичні і полемічні писання Костомарова. Харків-Київ: Державне видавництво України, 1928.
- Нечуй-Левицький, Іван. "Сьогочасне літературне прямування." Правда, т. 2 (1878), стор. 3-43.
- Ніковський, Андрій. "Бог Апполон." Vita nova. Київ: Т-во "Друкар", 1919. стор. 143.
- Vita nova. Київ: Т-во "Друкар", 1920.
- "Ліра П. Куліша." Книгар, 23-24 (1919), стор. 1538-1539.
- [А. Василько], "Нелітература." Рада, 115 (1910), стор. 2-3.
- "Про 'Місто' В. Підмогильного." Життя и революция, 10 (1928), стор. 104-114.
- Новицький, М. "Шевченко в процесі 1847 р. і Шевченкові папери." Україна, 1-2 (1925), стор. 75-84.
- Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963.

Ортега-і-Гассет, Хосе. Бунт мас. Переклад з еспанської Вольфрама Бурггардта. Нью-Йорк: Видання Організації оборони чотирьох свобод України (ООЧСУ), 1985.

Пачовський, Василь. Жерстенштуки. Львів: "Молода муз", 1906.

Лист до Івана Франка. 31 грудня 1906. Київ, Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка. Фонд 3, ч. 1633, стор. 247-250.

Пеленський, С. Ю. Вступна стаття. Соняшні кларнети. Краків: Українське видавництво, 1941.

Петренко, Павло. "Естетичне 'вірую' Миколи Євшана." МУР, збірник 3 (1947), стор. 29-32.

Петров, Віктор. "Естетична доктрина Шевченка." Арка, 3-4 (1948), стор. 38-40.

"Методологічно-світоглядові напрями в українській етнографії XIX-XX ст." Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен-Нью Йорк: Видавництво "Молоде життя", 1949. Т. 1, ч. 1, стор. 184-187.

Пантелеймон Куліш у п'ятдесяті роки. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1929. Т. 1.

"Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття: 1920-1945." Науково-літературознавчий збірник. Авсбург: "Світанок" - "Брама Софії", 1946. Ч. 2, стор. 43-53.

Петров, Н. И. Очерки по истории украинской литературы XIX столетия. Київ: Тип. И. и А. Давиденко, 1884.

Пилипенко, С. "П'ятиріччя 'Плугу'." Культура і побут: додаток до Вістей, 13-14 (1927).

Пільгук, Іван. У пошуках художньої правди: вибрані статті. Київ: "Дніпро", 1969.

Погребенник, Федір. "Дебют Василя Стефаника." Радянське літературознавство, 1 (1967), стор. 57-62.

Поліщук, Валеріян. "А все ж хуторяни." Плужанин, 3 (1927), стор. 37-40.

"Лист до газети 'Комуnist'." Комуnist, 4 грудня (1929).

Пульс епохи: конструктивний динамізм чи вояовниче назадництво? Харків: Державне видавництво України, 1927.

"Шляхи й перспективи в сучасній українській літературі." Шляхи мистецтва, 2 (1922), стор. 35-36.

Прозаїки 1890-1900 рр. Харків: Книгоспілка, 1930. Т. 2.

Пчілка, Олена. "Старицький М. П." Киевская старина, 5 (1904), стор. 400-409.

Рабочев, Н. "Завдання пролетарської літератури." Гадт, 12 (1929), стор. 95-111.

- Редакційний комітет. "Наше слово." Світ, 1 (1906), стор. 1-2.
- Рильський, Максим. "Про двох поетів." Життя й революція, 8 (1926), стор. 84-89.
- Родько, М. Д. Українська поезія перших пожовтневих років. Київ: "Наукова думка", 1971.
- Розенберг, О. "Про велику форму." Критика, 2 (1929), стор. 40-56.
- Рубчак, Богдан. "Героїзм малих діл." (Ситуація української літератури навколо 1878 року). Сучасність, 3 (1979), стор. 61-90.
- "Пробний лет. Тло для книги." Вступна стаття. Остап Луцький - молодомузець. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1968, стор. 9-51.
- Рудик, Дмитро. "Іх шлях." Західна Україна: альманах. Харків: Державне видавництво України, 1927, стор. 183-214.
- "Василь Стефанік." Життя й революція, 4 (1927), стор. 57-63.
- Рудницький, Михайло. "Багата література." Шлях, 12 (1918), стор. 47-57.
- "Що таке 'Молода муз?'". Вступна стаття. Чорна Індія "Молодої музи". Львів: "Діло", 1937.
- Савченко, С. Вступна стаття. Експресіонізм та експресіоністи: література, мальство, музика сучасної Німеччини. Київ: "Сяйво", 1929.
- Савченко, Юрій. "Лірика болю й безсилот віри." Плужанин, 7 (1927), стор. 43-47.
- "На камені." Критика, 4 (1928), стор. 81-91.
- Савченко, Яків. "Боротьба за світогляд." Життя й революція, 4 (1930), стор. 103-128.
- Доба і письменник, критика. Харків: Державне видавництво України, 1930.
- "Мертвє й живе в українській поезії." Життя й революція, 1 (1929), стор. 118-138. 2 (1929), стор. 122-139.
- Поети і белетристи. Харків: Державне видавництво України, 1927.
- "Проблеми культурної революції і українська радянська література." Літературно-науковий вістник, т. 98 (1929), стор. 154-162.
- Сверчков, Н. А. "Конструктивізм." Краткая литературная энциклопедия. Москва: Издательство "Советская Энциклопедия", 1966. Т. 3, стор. 713-714.
- Семенко, Михайло. [Цебро, Анатоль]. "Футуризм в українській поезії." Семафор у майбутнє, травень (1922), стор. 40-43.

- Семенко, Михайль, Шкурупій, Гео, Бажан, Микола. Зустріч на перехресті станції: размова трьох. Київ: "Бумеранг", 1927.
- Сенченко, І. "Спіралі і петлі." Вапліте, 4 (1927), стор. 202-222.
- Скрипник, Микола. Наша літературна дійсність. Харків: Державне видавництво України, 1928.
- Слісаренко, Олекса. "Григорій Косинка. 'В житах'." Червоний шлях, 9 (1926), стор. 269-271.
- Смолич, Юрій. Розповідь про неспокій. З т. Київ: "Радянський письменник", 1968-1972.
- Сріблянський, М. "Боротьба за індивідуальність." Українська хата, 2 (1912), стор. 96-108. 3-4 (1912), стор. 170-185.
- [Микита Шаповал]. "Доба хатянства." У кн: Богацький, Ю., Шаповал, М., Животко, А. Українська хата: 1909-1914. Нью-Йорк: Видавництво Української громади ім. М. Шаповала, 1955, стор. 35-36.
- "Етюд про футуризм." Українська хата, 6 (1914), стор. 449-465.
- "З літературного життя на Україні за 1910 рік." Українська хата, 2 (1911), стор. 111-122.
- "Літературна хвиля." Українська хата, 1 (1913), стор. 27-35.
- "На сучасні теми." Українська хата, 11 (1910), стор. 682-696.
- "На сучасні теми." Українська хата, 2 (1911), стор. 111-122. 3 (1911), стор. 170-186.
- "Національність і мистецтво." Українська хата, 12 (1910), стор. 732-741.
- "Наша література." Українська хата, 7-8 (1909), стор. 413-431.
- "Поет і юрба." Українська хата, 3 (1910), стор. 201-206.
- Старицька-Черняхівська, Л. "Елементи творчості Коцюбинського." Літературно-науковий вістник, т. 62 (1913), стор. 204-219.
- Старицький, Михайло. "Лист до П. О. Куліша" 1894. Твори у восьми томах. Київ: "Дніпро", 1954. Т. 8, стор. 534.
- Степняк, М. "До проблеми поетики Павла Тичини." Червоний шлях, 5-6 (1930), стор. 129-146.
- "Валеріян Поліщук. 'Козуб ягід'." Плуг: літературний альманах. Збірник перший. Харків: Державне видавництво України, 1924, стор. 257-259.
- "Поети 'Молодої музи'." Червоний шлях, 1 (1933), стор. 147-196.

Стефаник, Василь. Повне зібрання творів у трьох томах. Київ: Академія наук Української РСР, 1954.

"Поети і інтелігенція." Літературно-науковий вістник, т. 5 (1899), стор. 185-186.

Стешенко, Іван. "М. Старицький як поет." Літературно-науковий вістник, т. 66 (1914); стор. 40-46.

"Новейшая украинская поэзия." Научное обозрение, 11 (С.-Петербург, 1902), стор. 36-55.

Сумцов, Н. Ф. Украинский этнографизм. Украинская жизнь, 4 (Москва, 1912), стор. 17-21.

Тарнавський, Остап. "Поет Василь Пачовський." Вступна стаття. Василь Пачовський. Зібрані твори. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1984. Т. 1.

Твори Пантелеймона Куліша. Львів: "Просвіта", 1910. Т. 6.

Теліга, І. "Куліш-критик - принцип етнографічності." Україна, липень-серпень (1929).

Терновий вінок; літературно-артистичний альманах. Під ред. Олекси Коваленка. Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908.

Товкачевський, А. "Література і наші 'народники'." Українська хата, 8 (1911); стор. 417-433.

Труш, Іван. "Василь Стефаник." Матеріали до вивчення історії української літератури. Київ: "Радянська школа", 1961. Т. 4, стор. 312-316.

Українка, Леся. "Европейська соціальна драма кінця XIX століття." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 207-232.

"Завжди терновий вінець." Терновий вінок; літературно-артистичний альманах. Під ред. Олекси Коваленка. Київ: Видання Ів. Самоненка, 1908, стор. 7.

"Заметки о новейшей польской литературе." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 174-206.

"Малорусские писатели на Буковине." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 128-144.

"Не так тій вороги, як добрі люди." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 19-26.

Про літературу; поезії, статті, критичні огляди, листи. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1953.

Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12.

- "Утопія в балетристиці." Твори. Нью-Йорк: Тищенко та Білоус видавнича спілка, 1954. Т. 12, стор. 34-86.
- Українські письменники: біо-бібліографічний словник. Київ: Видавництво художньої літератури "Дніпро", 1965. Т. 4.
- Фащенко, Василь. Новела і новелісти. Київ: "Радянський письменник", 1968.
- Филипович, Павло. Література; статті, розвідки, огляди. Нью-Йорк: Товариство приятелів творчості М. Зерова, 1971.
- "Цвіт яблуні" М. Коцюбинського. Життя і революція, 5 (1929), стор. 90-98.
- Франко, Іван. "Вольні вірші." Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 1-2.
- "Декадент." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1952. Т. 11, стор. 60-61.
- "З галузі науки і літератури." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 186-199.
- "З останніх десятиліть XIX в." Літературно-науковий вістник, т. 15 (1901), стор. 1-19. Т. 15 (1901), стор. 48-67. Т. 15 (1901), стор. 112-132.
- Із секретів поетичної творчості. Київ: Радянський письменник, 1969.
- "Інтернаціоналізм і націоналізм у сучасних літературах." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 504-511.
- "Лист до М. Драгоманова." 13 березня 1895. Матеріали для культурної і громадської історії Західної України; листування І. Франка і М. Драгоманова. Збірник Історично-філологічного відділу, ч. 52. Київ: Всеукраїнська академія наук, 1928. Т. 1, стор. 496-497.
- "Література, її завдання і найважливіші ціхі." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 5-13.
- "Миколі Вороному, посланіс." З над хмар і з долин. Впорядкував і уложив Микола Вороний. Одеса: 1903, стор. 1-3.
- "Михайло Старицький." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 17, стор. 303-345.
- "Маніфест 'Молодої музи'." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 372-378.
- "Найновіші напрями в народознавстві." Твори в двадцяти томах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1956. Т. 19, стор. 143-154.
- "Наша поезія в 1901 році." Літературно-науковий вістник, т. 17 (1902), стор. 33-48.

- "Ог. Ліонатикові." Літературно-науковий вістник, т. 23 (1903), стор. 5-6.
- "Остап Луцький. 'В такі хвилі!'" Літературно-науковий вістник, т. 35 (1906), стор. 180.
- "Передмова." М. Драгоманов. Листи до Ів. Франка і інших, Львів: Накладом українсько-руської видавничої спілки, 1906. Т. 1.
- "Переднє слово до другого (кіївського) видання." З вершин і низин. Кіїв-Ляйпциг: Українська накладня, 1922, стор. 635.
- "Переднє слово до першого (львівського) видання." З вершин і низин. Кіїв-Ляйпциг: Українська накладня, 1922, стор. 634-635.
- "Переднє слово." М. Драгоманов. Шевченко, українофіли й соціалізм. Львів: Накладом Руської видавничої спілки, 1906.
- "Поезія і єї становиско в наших временах; студіюм естетичне; дефініція поезії." Друг, 3 (1877), стор. 44-47.
- "Привезено зілля з трьох гір на весілля." Твори в двадцяти томах. Кіїв: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 16, стор. 379-381.
- "Принципи і безпринципність." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 114-119.
- "Старе і нове в сучасній українській літературі." Літературно-науковий вістник, т. 25 (1904), стор. 65-84.
- "Стефан Маллярме." Твори в двадцяти томах. Кіїв: Державне видавництво художньої літератури, 1955. Т. 18, стор. 512-513.
- Твори в двадцяти томах. Кіїв: Державне видавництво художньої літератури, 1950-1956. Тт. 11, 16, 17, 18, 19.
- "Чи повертались нам назад до народу?" Твори в двадцяти томах. Кіїв: Державне видавництво художньої літератури, 1956. Т. 19, стор. 40-49.
- Хвильовий, Микола. "Культурний елігонізм." Думки проти течії. Харків: Державне видавництво України, 1926, стор. 47-58.
- Твори в п'ятьох томах. Ред. Григорій Костюк. Нью-Йорк: Об'єднання українських письменників "Слово", 1978-1986.
- Хоткевич, Гнат. "Лист." Літературно-науковий вістник, т. 22 (1903), стор. 214-218.
- "Недруковані вірші Я. І. Щоголєва." Літературно-науковий вістник, т. 4 (1899), стор. 1-3.
- "Посмертна загадка." Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 47-49.

- “Пульсація животу мислі.” У: Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Київ: Державне видавництво художньої літератури, 1963, стор. 90–91.
- “Яків Іванович Щоголів.” Літературно-науковий вістник, т. 3 (1898), стор. 83–107.
- Чапля, Василь. [Василь Чапленко]. “В шуканнях жанру.” Критика, 3 (1929), стор. 50–60.
- Чепурнюк, А. “Поезія ‘вишуканих катастроф’ ідеалістичної філософії.” Червоний шлях, 1 (1934), стор. 176–186.
- Черненко, Олександра. Михайло Коцюбинський – імпресіоніст. Мюнхен: “Сучасність”, 1977.
- Чернявський, Микола. “Листи Михайла Коцюбинського до Миколи Чернявського.” Червоний шлях, 10 (1926), стор. 230–238.
- Чижевський, Дмитро. Історія української літератури від початків до доби реалізму. Нью-Йорк: Українська вільна академія/наук у ГША, 1956.
- Літературно-історичні епохи. Авгсбург: Т-во прихильників УВАН, 1948.
- “Романтика.” Енциклопедія українознавства в двох томах. Мюнхен–Нью-Йорк: Видавництво “Молоде життя”, 1949. Т. 1, ч. 2, стор. 753–760.
- Чупрінка, Григорій. “Микола Вороний.” Українська хата, 1 (1912), стор. 22–26.
- Шамрай, А. “Творчість Коцюбинського в літературному оточенні.” Критика, 4 (1928), стор. 57–81.
- Творчість С. Васильченка.” Червоний шлях, 4 (1926), стор. 178–203.
- Українська література: стислий огляд. Харків: “РУХ”, 1928.
- “‘Формальний’ метод у літературі.” Червоний шлях, 7–8 (1926), стор. 233–266.
- Шерех, Юрій. “Білок і його забурення.” Українська літературна газета, 9 (1957).
- “В обороні великих.” МУР. Збірник 3 (1947), стор. 11–26.
- “На риштуваннях історії літератури.” Українська літературна газета, 6 (1956).
- [Шевельов, Ю.]. Не для дітей: літературно-критичні статті і есеї. Нью-Йорк: “Пролог”, 1964.
- “Поезія Миколи Зерова.” Хорс, 1 (1946), стор. 112–126.
- Шкуругій, Гео. “Блокнот ‘Нової генерації’.” Нова генерація, 11 (1929), стор. 338–340.

Шупак, С. "Імпресіоністичними манівцями." Критика, 3 (1929), стор. 22-34.

Щурат, Василь. "Іван Франко." Зоря, 1 (1896), стор. 16-17.

"Поезія зів'ялого листя." Зоря, 5 (1897), стор. 97-98. 6 (1897), стор. 118-119. 7 (1897), стор. 135-137.

"Се не декадент." Зоря, 5 (1897), стор. 5.

"Французький декадентизм у польській і великоруській літературі." Зоря, 9 (1896), стор. 179-180. 10 (1896), стор. 197-198.

Яворський, М. Історія України, в стислому нарисі. Київ: Державне видавництво України, 1929.

Україна в епоху капіталізму. Харків: Державне видавництво України, 1925.

Якубовський, Фелікс. "В. Підмогильний. 'Проблема хліба'" Критика, 1 (1928), стор. 179-181.

"Київські українські поети." Гlobus, 8 (1927), стор. 122-124.

"Лірічні приморозки." Гlobus, 19 (1927), стор. 302-303.

"На зломі українського імпресіонізму." Життя й революція, 3 (1927), стор. 312-320.

"Небезпека формалізму." Критика, 9 (1929), стор. 8-28.

"По українських журналах." Критика, 3 (1928), стор. 106-120.

Силуети сучасних українських письменників. Київ: "Культура", 1928.

"Степан Васильченко." Життя й революція, 12 (1928), стор. 114-130.

"Філософія землі" в нашій літературі." Критика, 4 (1928), стор. 92-104.

Якубовський, Борис. "'Al fresco' Петра Карманського." Книгар, 16 (1918), стор. 949-952.

## 2. ІНШИМИ МОВАМИ

Bahrij Pikulyk, Rómana. "The Expressionists Experiment in Berezil: Kurbas and Kulish." Canadian Slavonic Papers, 2 (1972), pp. 324-343.

Bann, Stephen. The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974..

Conrad, Joseph. The Nigger of the  $\langle\&A>$ Narcissus. London: J. M. Dent and Sons Ltd., 1897.

- Faulkner, Peter. Modernism: The Critical Idiom. London: Methuen & Co. Ltd., 1977.
- Hamann, Richard. Der Impressionismus in Leben und Kunst. Marburg: Kunsthistorisches Seminar, 1923.
- Hatzfeld, Helmut A. Literature through Art: A New Approach to French Literature. New York: Oxford University Press, 1952.
- Hauser, Arnold. The Social History of Art. New York: Vintage Books, a Division of Random House, 1958. V. 4.
- Holman, Hugh S. A Handbook to Literature. New York: The Odyssey Press, 1960.
- Hutnikiewich, Artur. Od czystej formy do literatury faktu: główne teorie i programy literackie XX stulecia. Wydanie II uzupełnione. Toruń: Państwowe wydawnictwo naukowe, 1967.
- Ilnytzkyj, Oleh S. "Mykola Bazhan: Six Unknown Poems." Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), pp. 20-28.
- \_\_\_\_\_. Ukrainian Futurism, 1914-1930: History, Theory, and Practice. Unpublished Ph.D. dissertation, Harvard University, 1983.
- Jastrun, Mieczysław. Poezja Młodej Polski. Warszawa: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1967.
- Kleiner, Juliusz. Zarys dziejów literatury polskiej. Warszawa-Wrocław-Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1963.
- Kronegger, Maria Elizabeth. "Impressionist Tendencies in Lyrical Prose." Revue de Litterature Comparée, 172 (1969), pp. 528-544.
- \_\_\_\_\_. Literary impressionism. New Haven, Conn.: College & University Press, 1973.
- Krzyzanowski, Julian. A History of Polish Literature. Warszawa: Scientific Publishers, 1978.
- Martin, Kenneth. "Construction from Within." In: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974, pp. 283-287.
- Nietzsche, Friedrich. Also Sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Keinen. Leipzig: P. Reclam, 1883.
- Podraza-Kwiatkowska, M. Programy i dyskusje literackie Młodej Polski. Warszawa: Zakład narodowy imienia Ossolińskich, 1973.
- Poggioli, Renato. The Theory of the Avant-Garde. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1968.
- Sheppard, Richard. "German Expressionism." Modernism: 1890-1930. New York: Penguin Books, 1981, pp. 274-291.

Soergel, Albert. Dichtung und Dichter der Zeit. Neue Folge: Im Banne des Expressionismus. Leipzig: R. Voigtlanders Verlag, 1925.

Sokel, Walter H. The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth-Century German Literature. Stanford, California, 1959.

Tarnawsky, Maxim. " 'Nevtomnyi Honets' v Majbutnie': An Existential Reading of Valérian Pidmohylny's 'Misto'." Journal of Ukrainian Graduate Studies, 7 (1979), pp. 3-19.

Toporkov, A. "Technological and Artistic Form." In: Stephen Bann, The Tradition of Constructivism. London: Thames and Hudson Ltd., 1974, pp. 26-32.

Weisstein, Ulrich. "Expressionism in Literature." Dictionary of the History of Ideas. New York: Charles Cribner's Sons, 1973. V. 2, pp. 206-209.

Wellek, René. A History of Modern Criticism: 1750-1950. New Haven and London: Yale University Press, V. 4.

"Romanticism in Literature." Dictionary of the History of Ideas. New York: Charles Cribner's Sons, 1973. V. 4, pp. 187-198.

Zielinski, Andrzej. Naród i narodowość w polskiej literaturze i publicystyce lat 1815-1831. Wrocław: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 1969.

Zujelevskyj, Oleh. "Tolstoy and Stendhal: The Problem of Impressionism." Paper delivered at the IXth Congress of the International Comparative Literature Association. Innsbruck, 1979.

"Zur ukrainischen Neuromantik: O. Kobyljans'ka und A. Schopenhauer." Ukrainische Romantik und Neuromantik vor dem Hintergrund der europäischen Literatur. Symposium der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Weltvereinigung der ukrainischen Exilschriftsteller, Literaturwissenschaftler und Kritiker "Slovo" am 11. und 12. Januar 1983. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1985, pp. 123-129.