МИКОЛА
ЄВШАН

КРИТИКА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
ЕСТЕТИКА

ОСНОВИ

Микола Євшан

КРИТИКА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
ЕСТЕТИКА

Упорядкування, передмова
та примітки
Наталії Шумило

Київ
ОСНОВИ
1998

ББК 83.34УКРІ
Є 27

У цьому томі вперше зібрано творчий доробок Миколи Євшана, провідного критика і культуролога початку XX століття, послідовника естетико-психологічного напряму в літературознавстві.

Книга розрахована не лише на фахівців — філологів та культурологів, а й широке коло студентів, вчителів, усіх, хто цікавиться українським словом.

**Книжку видано за сприяння
Міжнародного фонду "Відродження"**

ISBN 966-500-081-0

© Наталія Шумило. Упорядкування, передмова, примітки, 1998.

МИКОЛА ЄВШАН
/1889-1919/

1910 року Микола Євшан приїхав до Києва, аби побувати в журналі "Українська хата" і особисто познайомитися з його співробітниками. Високий, стрункий, незалежний, він увійшов до редакції й одразу відрекомендувався: "Микола Євшан". Його зустрів М. Сріблянський і, подаючи руку, сказав: "Я вас знаю. Читаю все, що виходить з-під вашого пера. Ви великий індивідуаліст!" Дев'ять років потому, друкуючи у "Книгарі" некролог з приводу смерти М. Євшана, М. Могилянський високо оцінював українського критика за обстоювання ним культури творчості. М. Зеров у передмові до своїх нарисів з новітнього українського письменства протиставив войовничий естетизм М. Євшана народницько-спрощувальному потрактуванню літератури. А літературознавство ближче до нас за часом підходило до критика з однозначно неґативними вимірами: ніцшеанець і націоналіст.

То ким же він був насправді, Микола Євшан, із народження Федюшка?

По-перше,— високоосвіченою людиною, яка здобувала знання у Львівському та Віденському університетах, знала світову літературу і філософію. А по-друге, він був чи не першим українським літератором, який свідомо обрав критику своєю єдиною професією, надаючи їй особливої ваги. Та нині не про це. Стосовно критики загалом у статті "Суспільний і артистичний елемент у творчості" він писав: "...Першим і останнім обов'язком критика єсть: *уміти читати*. Розвинути всю свою інтеліґенцію, всі свої здібності в першій мірі на те, щоб до кінця розуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано й видрукувано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалося тільки у творця свого втілення в образи і пробивається поміж стрічками, чути весь час *укриту*, потенційну силу твору, його патос. Готових формул у правдивому творі мистецтва немає і не може бути, він не живе, кождої хвилі вмирає і родиться, зміняє свій тон; він не існує готовий вже, а повстає. І хто сього не знає і не відчуває... — той хіба може бути компетентним говорити про твори мистецтва"[1]. Маючи на увазі мистецьке кредо М. Євшана — єдність етики з естетикою як продовжену романтичну традицію єдності сакрального та художнього,— а також увесь його дослідницький доробок у цілому, слід одразу зазначити, що до таких, сказати б, витончених критеріїв оцінки художнього твору нашого критика підвела європейська філософська думка, і зокрема Фіхте, Гюйо та Ніцше, яких при всій розбіжності світоглядних систем об'єднує внутрішня відпорна сила та вольовий імпульс до саморозвитку. А це якраз та риса, що формувалася в характері М. Євшана з раннього дитинства,— тим-то він так особистісно сприймав згаданих мислителів, а самого критика, вже зрілого, порівнювали з "неистовым Виссарионом", називаючи його естетизм войовничим.

Доля Миколи Євшана визначилася, по суті, з перших днів його життя, коли батько й мати зрозуміли, що на світ з'явилася (у 1889 році[2] в містечку Войнилові, Калуського повіту, в Галичині) квола дитина, і вона, якщо виживе, не прогодує себе важкою селянською працею. Батько, Остап Федюшка, малоземельний рільник, заздалегідь став призбирувати гроші на навчання сина, а коли підійшов час, віддав його до польської гімназії в Станіславі. Тут уперше й виявилася вдача Федюшки-малого (в слабкому тілі жив міцний дух): хлопець не піддався полонізаторським впливам школи, стало тримався українських гуртків, вивчав українську літературу, а закінчивши гімназію, вступив до

[1] *Євшан М.* Суспільний і артистичний елемент в творчости //Літературно-Науковий Вістник. — 1911. — Т. 53. — Кн. 3. — С. 555.

[2] Деякі джерела вказують дату народження критика — 19 травня 1890 р.

Львівського університету студіювати германістику та україністику з твердим наміром зробити з себе, мужицького сина, європейця. І надалі дотримувався цього наміру послідовно.

Першим талановитого студента підмітив М. Грушевський і став постійно опікуватися ним. Так, завдяки професорській допомозі, М. Федюшка поєднав навчання в університеті з обов'язками службовця бібліотеки "Наукового товариства ім. Т. Шевченка", потім адміністратора "Академічного дому", урядника "Видавничої спілки", секретаря "Наукового товариства ім. Т. Шевченка", а якийсь час працював секретарем самого М. Грушевського. Відтоді виснажлива своєю одноманітністю робота канцеляриста, що забирала майже весь вільний від лекцій час, спротивилась М. Федюшці на ціле життя. Він рвався до високої науки, ледве викроюючи вільну годину для літературної праці (перші його публікації з'явилися в альманасі "На розсвіті" 1907 року), а матеріальна буденщина тяжкими ланцюгами тягла донизу. І пізніше, протягом усього життя, що дужче рутинне середовище намагалося його присадити, то рішучіше він розривав із ним.

Військова мобілізація 1914 р. кидає М. Євшана до міста Бацні на Мадярщині. Друзі з українських політичних кіл подбали, щоб через рік його перевели з Мадярщини до Відня, де він мав працювати в українських виданнях. Але дрібні інтриги, політиканство і гнила атмосфера серед нашої політичної еміграції у Відні дуже швидко так обридли хлопцеві, що він добровільно зголосився назад до війська, покинув Відень і опинився на російському, потім румунському та італійському фронтах.

Ще одна ситуація, вже літературна. Знаючи, з яким ідолопоклонством ставиться українська громадськість Галичини до тих своїх земляків, що удостоїлися ласки і прихильності Ґабсбурзької династії, М. Євшан надрукував в "Українській хаті" негативний відгук на книжку цісарського радника О. Барвінського "Спомини з мого життя", вважаючи безсоромним самохвальством пропонувати народові як повчання кожен епізод свого життя. Як і слід було сподіватися, знялася шалена буря навколо імені літературного непоштивця.

"Євшан як людина, як громадянин, як суспільний тип, — згадував його приятель Олесь Бабій,— був одним із тих нечисленних типів, для яких жити — то значить протиставити своє "я" світові, оточенню, обставинам, іти через життя наперекір усім до власної мети. Життя таких одиниць, як М. Євшан,— то безперервний спротив хаосові поза собою і хаосові в своїй душі"[1]. Долати "хаос у своїй душі" — в цих словах влучно відбита сутність М. Євшана, що визначала не тільки його життєві принципи, а й творчі.

Як критик М. Євшан заявив про себе в добу, коли в Галичині окреслювалися, хоча й не досить виразно, два окремі літературні товариства. Одне з них, згуртоване навколо "Молодої музи", схилялося перед гаслом "мистецтво для мистецтва", що йшло із заходу Європи, переважно через "Молоду Польщу". Але, послідовно обстоюючи зв'язок мистецтва з життям та соціальними проблемами, М. Євшан категорично не приймав польського декадансу. Занепадництво викликало активне заперечення у критика з вольовим імпульсом висхідного розвитку, не в останню чергу зумовленого національною ідеєю. Ось чому неприйнятним для нього, як і для І. Франка, був український декаданс, найяскравіше виявлений у "молодомузівців". Доказ цьому — стаття М.Євшана "Поезія безсилля".

Друге угруповання українських письменників перебувало під впливом учнів М.Драгоманова — І. Франка, М. Грушевського, М. Павлика. Вони бачили в літературі передусім суспільний чинник, у своєму світогляді схилялися до раціоналізму, позитивізму, а в мистецтві до реалізму й натуралізму. М. Євшан поділяв політичні погляди М.Грушевського та І. Франка (вплив мецената М. Грушевського зближував його з радикальною партією, навернув до співробітництва з "Громадським голосом"), але заперечував їхній погляд на літературу як "служницю" суспільства.

М.Євшан був настільки незалежною особистістю, що в конфлікті цих двох літературних груп знайшов своє, підкреслено індивідуальне місце. Він хотів сягнути європейського погляду на мистецтво без польського посередництва. І, в міру опанування

[1] Літературно-Науковий Вістник. — 1929. — Кн. X. — С. 902—903.

світовою філософією, дедалі активніше схилявся до розуміння творчості як живого духовного організму, що має невпинно розвиватися. "В своїй свободі, — писав М. Євшан, — вона (творчість. — *Н.Ш.*) мусить бути ще більше ненарушена, як сам чоловік. Бо коли чоловік став рабом,— тоді тільки й зродилася в ньому потреба творити нове життя, думка про найбільшу, безмежну та абсолютну свободу. Творчість в найширшому смислі стала тою мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою"[1]. Або, інакше, ця думка звучить так: творчість — це самовираження внутрішньої свободи людини. Тут знову виринають вже згадувані імена Гюйо, Ніцше, Фіхте, вплив яких на М. Євшана очевидний. Рецензуючи переклад з французької мови книжки М. Гюйо "Проблеми сучасної естетики" (1913), М. Євшан шкодував, що український читач не познайомився з цією працею років на двадцять раніше, бо вона могла б вплинути на громаду, виробити в ній високі принципи оцінки літератури та запобігти тій "дикості", що ще й досі дає про себе знати у сфері художніх смаків. В естетиці самого М. Євшана набуває розвитку думка Гюйо про мистецтво, що твориться носіями вищої "живої інтенсивності", — геніями, інтеліґенцією; не середовище визначає їхнє формування, а навпаки,— вони, одірвавшись духовно од свого нижче розвиненого оточення, впливають на нього, створюючи естетичні емоції соціального порядку. Близькою українському критикові була й витворена французьким естетиком нова реліґія духу, заснована на вищих емоціях. Він поставив на місце реліґії мистецтво, тим самим ототожнивши красу, добро і свободу. На регістрах духовної величі та аристократичної досконалості Євшан сприймав вольову надлюдину Ніцше. І, нарешті, Фіхте, категорія свободи в його етичному вченні та ідея відродження нації. До свободи Фіхте підходив історично, визначаючи різні її рівні, залежно від фази розвитку суспільства. На початкових етапах "ідея" виявляється як естетична або художня творчість, далі — як світова соціальна ідея, джерело героїзму і правопорядку, ще далі — як наукова ідея, спрямована на побудову Всесвіту з "усезагального мислення", зрештою, як реліґійна ідея, мета якої — свідоме розчинення індивідуального життя в єдиному й абсолютному божестві. М. Євшан запозичив у Фіхте, так би мовити, ґрадаційну схему висхідного сходження свободи як людського духу і застосував її до художньої творчості. А перекладаючи українською мовою його публіцистичний цикл "Промови до німецького народу" (1808), що став справжньою "національною Біблією", загалом каноном романтичного націоналізму, поглибив своє обґрунтування значення національної ідеї для розвитку культури власного народу. "Культура нації — се її свідомість власної сили,— писав М.Євшан 1919 року,— се творення своїх питомих життєвих форм. Це організованнє, плеканнє, будування одної, спільної всім, колективної волі, се змаганнє до установлення своєї окремішности перед цілим світом"[2]. Ці слова не були для М. Євшана лише гаслом. Вони втілювалися в його діяльності критика. За незалежну державу він загинув як поручик Українського січового стрілецтва.

Досі йшлося про джерела національної концепції творчості М. Євшана. А її оригінальність — в ідеї самогармонізації духовної сутності національно свідомої індивідуальності митця, постійного її зростання, кристалізації, вдосконалення та, відповідно, мистецького вираження. "Тільки той,— відзначав М. Євшан, рецензуючи "Молоду кров" В. Винниченка,— хто навчився культивувати свій талант, усвідомить собі свою силу, зможе завести економіку творчу, зможе йти щораз вище"[3]. Тому, власне, так переконливо твердив критик, що нетолерантно домагатися викінченості, завершеності від будь-якого витвору людських рук. "Треба перше всього, — писав він, — навчитися розуміти той великий і глибокий процес сам в собі, який єсть головним моментом творчости, щоб згодитися на повну її свободу. Дійсно правдива, жива творчість — се завжди тільки початок, а не кінець, вічна боротьба, шукання, зріст енергії в образах та видіннях, вічне стремління тільки до пункту рівноваги. А зовсім не формула, не догма, не відповідь"[4]. Реалізуючи себе в художніх творах на різних етапах власного

---

[1] Літературно-Науковий Вістник. — 1911. — Т. 53. — Кн. 3. — С. 548.

[2] *Євшан М.* Національна культура — підстава державности нації // Народ. — 1919. — Ч. 20.

[3] Українська хата. — 1913. — №11.

[4] Літературно-Науковий Вістник. — 1911. — Т. 53. — Кн. 3. — С. 548.

розвитку, письменник, на думку М. Євшана, видає світові естетичні вартості, що становлять ієрархічну систему. Але за єдиної умови: коли митець поринає в "літературне море", маючи ґрунтом естетичну культуру.

М. Євшан починає з осягнення національної ідеї на рівні концептуально-тематичному та творчо-психологічному. З'являється його стаття "Козаччина в українській поезії", в якій, ще сповідуючи романтичний погляд на історію України, він категорично не приймає І. Котляревського за "Енеїду", висміювання козацтва і, навпаки, обожнює П. Куліша, який славив козацтво, та, з тієї самої причини, — В. Пачовського за його "Сон української ночі". Рецензуючи поему М.Чернявського "Князь Сарматії", М. Євшан навіть прощає йому певну мистецьку недосконалість, бо він "взявся співати про козаччину". А надто вільно інтерпретуючи Франкового "Мойсея", критик дуже високо оцінює поему за те, що в ній створено образ національного Бога. "Єгова,— писав М. Євшан,— це ніякий Бог великий і непонятний з усіма своїми атрибутами, якого існування доказував Картезій та християнські догматики, а се Бог реальний, живий у всіх людських серцях... могучий своєю силою — Бог національний... Нарід кождий має свого національного Бога, якого вважає вищим понад всіх..."[1] З-поміж дослідницьких спроб за проникливістю в сутність проблеми виокремлюється стаття "Дві душі Гоголя". Гоголь — "жертва дводушности". Погляд критика на це питання збігається із думками О. Єфименко та Д. Овсянико-Куликовського.

Якщо вести мову про літературознавчі засади М. Євшана у перший, студентський період творчості (1907—1909), то для них характерний переважно вплив наукового досвіду І. Тена як представника культурно-історичної школи. Але вже в другий, "хатянський" період (1910—1914), період виходу його найбільших праць — "Під прапором мистецтва" /1910/, "Тарас Шевченко" (1911), "Куди ми прийшли?" (1912),— та в останній — період першої світової війни (1914—1918), за який критик озвався лише раз, написавши рецензію на повість О. Кобилянської "За ситуаціями", М. Євшан, не відкидаючи набутків згаданої дослідницької школи, постійно збагачував їх, і чи не в першу чергу за рахунок культурно-духовного напрямку, альтернативного культурно-історичному, ставлячи в центр спеціальної уваги загальні закономірності розвитку літературного процесу, зумовлені вже не так обставинами, духом часу, расою, як *індивідуальністю художника*. І не випадково в другий період творчої діяльності з-під пера М. Євшана виходить стаття "Добролюбов і його критична школа", у якій він остаточно виважує своє ставлення до індивідуалізму в мистецтві: на противагу М. Добролюбову, для котрого герої постають "продуктом історичного розвитку", а "людина як індивідуальність стратила своє становище",— боронить значення героїчних індивідуальностей, культ одиниці, особистості, яка не розпливається в аморфнім колективі, а виявляє себе наперекір масі. Цю думку у 20-х роках увиразнив послідовник М. Євшана у критиці Ю. Іванів-Меженко, стверджуючи, що "творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою вищою над колективом і коли, не підлягаючи колективові, все ж таки почуває свою національну з ним спорідненість"[2]. М. Євшан як естетик і як критик визнає зв'язок мистецтва з життям у художньо-індивідуалізованому вияві. А слабкість творця вбачає у нездатності пережити в собі все, що дає життя, у невмінні виявити таємниці речей, не кажучи вже про самовияв. Так само, як поняття "народ" перестає бути однозначним, одколи нація виходить з примітивної культури, і виникає поняття "публіка" внаслідок диференціації поезії та поетів. Стосовно ж опорних понять "народ" — "публіка" — "митець", то М. Євшан зауважує: "Нехай втішається публіка, але ти не твориш для її утіхи... Сила твоя не в опінії публіки, а в собі самім. Твоя творчість і ти сам в своїм досконаленні творчім, у вихованні себе — Lelbstzweck! Будь сам собі ціллю, вдирайся на вершини, гартуй свого духа, поки не дійдеш до "поцілуя ангела"[3]. Наведені міркування М. Євшана, визначальні у

---

[1] Будучність. — 1909. — Ч. 2. — С. 25.

[2] *Іванів-Меженко Ю.* Творчість індивідуума і колектив // Музагет. — №1 — 3. — С. 78.

[3] Українська хата. — 1913. — №11. — С. 780.

національній концепції культури, перегукуються з передмовою критика до книжки А. Товкачевського "Утопія і дійсність" (1911), що має підзаголовок "До характеристики української інтеліґенції".

Очікуючи національних мистецьких здобутків на шляху іманентного розвитку української літератури (не без освоєння світової, звичайно), М. Євшан, як і Франко, заперечував будь-яке наслідування чи західноєвропейських зразків, чи національних. І загалом модернізм кожної літератури розглядав як чинник, що сприяє творцеві у переході від наслідування до власне оригінальної творчості. Що стосується критеріїв оцінки художнього твору, то для М. Євшана він єдиний — талант, зрослий на аристократичній культурі. "Ні, не критика,— пише М. Євшан 1913 року, — а талант, геній показує дорогу. Талант розпочинає новий напрям літературного життя, звертає в інший бік головне русло літературної хвилі, кидає клич нового мистецтва, талант кладе свою печать на духовне життя поколінь, назначує лінію розвою на роки, десятиліття... Талант — це вісь, довкола якої обертається все"[1]. У зв'язку з талантом та свободою його реалізації критик ставить проблему естетичного ідеалу, художньої правди, краси, стильового напряму. Лише на рівні естетичному він розуміє боротьбу літературних поколінь, представників різних стильових течій — символістів, неоромантиків, реалістів, декадентів, бо це антагонізми тимчасові, і вони, як правило, щезають з появою генія або великого таланту, котрий об'єднує усіх своєю творчістю. Тут мимоволі пригадується Кант, який визначав геніальність як вроджену здатність душі, через котру природа дає мистецтву правила[2]. Якщо продовжувати пошуки однодумців М. Євшана в цьому питанні, то найближчим знов-таки постає І. Франко, який керувався рівнем організації душі творчої особистості як критерієм відбору при зарахуванні молодих українських прозаїків до "нового" психологічного напряму початку XX ст. На його думку, саме рівень обдарованості митця забезпечує успішність "перебування" письменника в тій чи іншій літературній школі. І. Франко не виключав естетики із сфери психології, про що промовисто свідчить його трактат "Із секретів поетичної творчости". "Естетика є, властиво, наука про почування, спеціально про відчування артистичної краси,— значить, є частина психології"[3],— увиразнює він думку в іншій своїй праці. А тут вже зовсім недалеко і до психоестетичного символізму О. Потебні. Слід відзначити, що саме з Франкового потрактування психологізму як літературознавчої категорії багато в чому постали критичні оцінки національної літератури Євшана-естета і його антипода Єфремова — соціолога в літературі. М. Євшан не вивіряв сучасності історією, як С. Єфремов, але й не вимірював її західноєвропейськими зразками. Продовжуючи психологічний напрям в українській критиці та літературознавстві, М. Євшан проакцентував естетико-психологічне начало як градаційний принцип у мистецтві, і зокрема завдяки постановці питання про самогармонізацію таланту, поштовхом до якої стає натхнення. "Щоб дати твір артистичний в повному того слова значінню,— писав він,— треба мати творчу інтуїцію, вихідну точку брати не від методу, а від натхнення"[4]. Цю думку яскраво ілюструє аналіз творчості Шевченка, найталановитіші твори якого зродилися не з правил та естетичних доктрин, а з несвідомого потягу поета до прекрасного, з його наївного подивування світом.

Обравши об'єктом дослідження творчість Шевченка, М. Євшан випередив психоаналітиків (С. Балея[5], наприклад) і зробив спробу встановити зв'язок психічної енергії поета із загальним історичним ритмом епохи, крізь призму мистецького твору зазирнути в глиб душі митця та, крім джерел його світогляду, виявити, зокрема, пов'язаність образу жінки не лише з естетичним, а й релігійним культом. Більше того, на його думку, релігійне почуття входить загалом до естетики Шевченка, а етичне начало визначає характер творчого акту митця. "Поет,— пише М. Євшан,— почуває себе

---

[1] *Євшан М.* Українська література в 1913 році // Українська хата. — 1914. — №1—6. — С. 48—49.

[2] Див.: *Кант И.* Критика эстетической способности суждения //Кант И. Сочинения: В 6 т. — М., 1966. — Т. 5.— С. 323—324.

[3] *Франко І.* Гайота // *Франко І.* Зібрання творів: У 50 т. — К., 1982. — Т. 27. — С. 123.

[4] Літературно-Науковий Вістник. — 1911. — Т. 55. — Кн. 9. — С. 438.

[5] *Балей С.* З психології творчости Шевченка. — Львів, 1916.

рідним всьому живучому, розуміє голос всього, що окружає його,— весь він в природі, і вся природа в ньому, промовляє його устами,— і він, творячи, неначе списує, віддає на папір ту таємну мову, якою вона до його промовляє, яку він чує в своїй душі". Але тут і криється трагедія Шевченка, який, не маючи сили розв'язати проблему "естетика — мораль", вважає, що "любованнє красою стає певного роду переступством, злочином супроти брата терплячого. Чувство починає поета поривати в противний бік; він покидає малюнок, кидає все багатство своєї палітри — і починає греміти проти неправди життя"[1]. Представником поезії, звільненої від "елементу інстинктивного", критик вважає П. Куліша, почасти протиставляючи його Шевченкові. Євшанова розвідка про Т. Шевченка належить до визначних здобутків шевченкознавства початку XX ст.

Керуючись ідеєю ієрархії естетичних цінностей, М. Євшан високо оцінював темпераментний і свіжий талант В. Винниченка, але разом з тим критикував його як автора п'єси "Молода кров", котрий дозволив собі спинитися, як вважав критик, на одному рівні (продукуючи трафаретні сюжети), а крім того, як прихильника партійності в мистецтві, що в гонитві за пропаґандою соціалістичної моралі може занапастити свій талант (адже вважав справою неделікатною і навіть негідною "орендування" кожною партією всього визначного в літературі). Мав Євшан серйозні претензії і до Л. Яновської та М. Чернявського, які, володіючи потенційними здатностями до вищих регістрів творчості, свідомо занижували себе з огляду на "меншого брата". Але найбільша творча трагедія такого характеру, на думку М. Євшана, спіткала І. Франка, який, постійно живлячи українську культуру енциклопедизмом своїх знань, нерідко забував про задоволення власних естетичних потреб митця. Саме вищезгадані проблеми, та й загалом перспективи розвитку національної літератури, викликали підвищену увагу М. Євшана до початківців.

Полемізуючи з "молодомузівцями", критик багато в чому не приймав українських декадентів, ставлячи їм у "провину" песимістичне світовідчуття, абсолютизацію форми за рахунок змісту, намагання з фальшивості видобути гармонію[2] і більш за все — нездатність "набрати сил до боротьби за великий ідеал: свободу чоловіка"[3].

Виявляючись не надто об'єктивним до П. Карманського, але послідовним у поцінуванні характеру світоглядних начал творчості, М. Євшан писав: "Не можна мені говорити проти смутку, страждання, не можна накинути мотивів інших, ані осуджувати поетові,— але де вигасне любов у серці ("Любов — це мрія божевільних",— каже поет), де вселилась ненависть до людини,— там смуток, розпука, зневіра, хоч би були убрані в найкращі форми, не знайдуть відгомону в наших серцях, там мова буде мертва"[4]. А вже з іншого приводу, рецензуючи книжку С. Твердохліба "В свічаді плеса", критик запитує: "Чи може бути поетом той, що не має серця, душі? Чи можна поважати тоту енергію, котра виходить із злих інстинктів?.." М. Євшана цілком можна зрозуміти, лише пам'ятаючи, що людина над усе має, на його переконання, цінувати ідеал як утіху, життя як насолоду, як "сам великий чудовий процес"[5]. І, що важливо, як власне Євшанове потрактування,— у поєднанні з сумлінням митця. А у статті "Сучасна польська література і її вплив на нашу" з приводу Луцького, Твердохліба, Чарнецького, Коковського, Голубця критик писав, що "се люди, які "збагатили" нашу поезію хіба тим, що внесли масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претензіональности, трактуючи рідний ґрунт як щось занадто грубе для їх тонких нервів, українську поезію називаючи "панною в короткій суконці"[6]. Серед усіх "молодомузівців" М. Євшан виокремлює одного М. Яцкова, який "взяв вивід у храм штуки", підніс меч в її обороні, а разом з тим показав, що таке дійсне мистецтво. І прикметно — не зробив його абстрактним[7].

---

[1] *Євшан М.* Тарас Шевченко. — К., 1911. — С. 14,50.

[2] *Євшан М.* Під прапором мистецтва: Літературно-критичні статті. — К., 1910. — С. 15.

[3] *Там само.* — С. 20.

[4] *Там само.* — С. 41.

[5] *Євшан М.* Червоні маки... /Про п'єсу О. Олеся "По дорозі в казку" // Українська хата. — 1910. — №9. — С. 548.

[6] Літературно-Науковий Вістник. — 1912. — Т. 60. — Кн. 12. — С. 533.

[7] Див.: Українська хата. — 1909. — №3—4. — С. 157—165.

Ще гостріше, ніж "молодомузівців", М. Євшан критикував "малоросійщину", літературщину, епігонство; слабкість літератури вбачав також у надмірному попиренні ліричної прози, що, засвідчуючи прагнення письменників вирватися з тенет натуралізму, водночас демонструвала малу їхню здатність до трансформації безпосередніх вражень та емоцій у новостворену мистецьку дійсність. У цьому випадку прикладом для критики було обрано прозу Г. Хоткевича; М. Євшан критикував його і за "конструктивізм" у прозі, маючи на увазі передусім "Камінну душу".

Знаючи Євшана як прибічника високої, артистичної літератури та супротивника низької, народницької, все ж таки хибно було б думати, що ці два пласти літератури він розглядав у супідрядній залежності нижчої від вищої. Тут, як і скрізь, вирішальну роль відіграє не тема, не матеріал, а митець, рівень його художнього мислення, майстерність. Ось чому у статті "Suprema lex (Слово про культуру українського слова)" він високо оцінює мову традиціоналістки старого зразка Марії Проскурівни і в той же час засуджує штукарство її сина футуриста М. Семенка. "Нова творчість добре, але на чому, на якому ґрунті?"— правомірно запитує М. Євшан, ставлячи питання про джерела національного новаторства. Цілковиту рацію має канадська дослідниця Г.Мухина в тому, що М. Євшан, попри свою відверту прихильність до великих індивідуалістів у літературі, ніколи не був "експонентом модернізму в розумінні західноєвропейського мистецтва" і гасла "мистецтво для мистецтва" ніколи не поділяв[1]. Переконливим доказом цьому може бути вибір Євшаном письменників із зарубіжного світу, до аналізу творчості яких він звертався і творчість яких популяризував. При всій різноманітності творчих індивідуальностей, обраних для розгляду, спостерігається сталий критерій: це мали бути відкривачі національного образу духовності своїх народів. Через те, поряд з іменами Г. Гауптмана і А. Шніцлера, з-під пера М. Євшана народжувалися статті про Ж.-Ж. Руссо, Л. Толстого, М. Конопніцьку, Б. Залеського, З. Красінського, Б. Пруса, М. Ленау, Р. Кіплінґа, Ф. Шпільгаґена. Саме тому, проектуючи проблему національної ідентичності на український літературний ґрунт, М. Євшан із серцем писав: "Народної літератури ми не знаємо. Євнухи українофіли убили її в зародку, збридили її до того, що ми перескочили відразу далі, аби тільки скорше вийти із зачарованого колеса на свіжий воздух..." Адже чого можна досягти в народній темі, "подолавши" українофільську позицію, засиджену оберігателями "народних святощів", показала, на його думку, О. Кобилянська — романом "Земля", М. Коцюбинський — "Тінями забутих предків", Леся Українка — "Лісовою піснею", Стефаник своїми новелами[2]. М. Євшан переконаний, що стилізація та декорація, які робляться немовби в ім'я вищої естетичної культури, а насправді є лише манерою, а не стилем, позначаються на українському письменстві шкідливо, бо убивають всяку творчу серйозність[3]. Як бачимо, Євшанові йшлося не так про відрив од попередніх художніх традицій, як про принципове оновлення літератури з метою возведення її з народної до національної.

Ґрадаційний принцип самовираження письменника як критерій оцінки художнього твору визначає, за М. Євшаном, різні рівні розвитку творчої уяви: від безпосередньої і найпростішої реакції духовного організму на сприйняття світу (А. Тесленко) та її "ліричного" різновиду (С. Васильченко) до складніших — спогад (Б. Лепкий), відчуження особистости (П. Карманський), роздвоєння психіки (Аг. Кримський) — і найскладніших трансформаційних процесів у творенні мистецької дійсности (Леся Українка, О. Кобилянська, М. Коцюбинський)[4].

Виходячи з власної естетичної концепції національної літератури, М. Євшан шкодував, що, з одного боку, А. Тесленко, наприклад, не переймав художнього досвіду новітніх прозаїків початку XX ст., а з другого — що останні не вміють так просто, без пози дивитися на світ, як А. Тесленко. Євшан-критик, як можна переконатися з його рецензій, намагався стежити за творчим розвитком молодих літераторів від першопочатків, становлення і далі, фіксуючи еволюцію зростання. Він не зводив укра-

---

[1] *Мухина Г.* Естетика Миколи Євшана // Сучасність. — 1984. — С. 33.

[2] Українська хата. — 1914. — №3—4. — С. 271.

[3] Українська хата. — 1911. — №4. — С. 252—261.

[4] *Євшан М.* Під прапором мистецтва. — С. 17—20.

їнську літературу до кількох імен, а сприймав її у багатоманітті зірок не лише першої, а й другої та третьої величини, таким чином примножуючи ряди вчених, сучасних критиків, та їхніх послідовників: О. Веселовський, О. Потебня, О. Білецький, М. Драй-Хмара та ін.

А коли мова заходила все ж про вершини українського письменства, то М. Євшан називав щойно згаданий тріумвірат, що їх посідає. О. Кобилянська — образом духовно витонченої людини, яка постійно нагадує читачеві про його найперший обов'язок — виборювання власної душі, безмежне поширення свого "я", інтеліґентності. Мистецьки витвореною гармонією, що є наслідком високої духовної організації,— М. Коцюбинський. Він, як зазначав М. Євшан, "переборов в собі хаос, виховав в собі вищого, гармонійного, силою волі придавив всяку нервовість, мелодраматичні зітхання та ефекти, одним словом, поборов неясну природу, а отворив нарозстіж двері, впустив багато простору, сонця, природи і дав людині в своїх творах свобідно віддихнути, натішитися гармонією слова, красок, рівновагою духа"[1].

Леся Українка була для нього *класичним типом* у національному літературному процесі, бо змогла віднайти себе, виховати на складний артистичний організм, зуміла поєднати, на перший погляд, розбіжні сили — фантазію та етнос; попри естетичний формалізм, досягти краси і правди, внести в літературу творчу рівновагу, стати понад боротьбою поколінь[2]. А головне — вона своєю творчістю зафіксувала принципово новий етап розвитку української літератури, а саме: етап "символічного мислення".

Вводячи до свого критичного "інструментарію" поняття "класика", М. Євшан закріплював за ним не лише позитивне значення, як у випадку з Лесею Українкою, а й неґативне, коли мав на увазі канонічні списки, введені до навчальних "Історій української літератури", а ще більше, коли розглядав класику як гальмівний чинник оновлювальних процесів у літературі.

Наявність в українській літературі згадуваного ареопагу (О. Кобилянська, М. Коцюбинський, Леся Українка) М. Євшан вважав щасливою необхідністю, бо письменники, які до нього належать, тримають мистецький рівень, поки література "перебуває час формування, не одну остру і небезпечну кризу талантів, вони реґулюють літературний рух і життя серед розбиття та зневіри, дають приклади монументальної сили, високих артистичних змагань та духової культури"[3].

Проблема самогармонізації таланту у висхідному напрямі — від хаосу-зла, через рівновагу, красу і добро, до свого національного Бога, отже, власної свободи як найвищої точки самовияву,— така підоснова розуміння творчості М. Євшаном, що випливає з аналізу всього його літературно-критичного доробку. Краса є там, де існує інтенсивний вияв волі, відбувається найбільше *опанування матерії духом.*

А. Товкачевський 1911 року твердив, що українці за політичних умов, що склалися на той час, можуть зберегти себе як націю лише шляхом творення культури, а точніше, за його визначенням, "культурно-національного комплексу". "Нам, українцям,— писав він,— потрібно розбудувати національну свідомість народу тільки для того, щоб була змога явитись новому Шевченкові..."[4] Ці міркування відповідають національній концепції культури, витвореній "хатянами" загалом, до якої, як обов'язковий, внесено етичний момент. Євшанів підхід до творчості як духовного розвитку має прямий зв'язок із проблемою ролі таланту в самогармонізаційному процесі культури. Адже справжня культура для "хатян" — явище суто індивідуальне, вона заново освоюється кожним наступним поколінням і кожною людиною зокрема. Ті, хто переконані у незаперечності таких поглядів, твердять, що "культуру не можна "знати", її ніколи не знають, її творять" (Л. Баткін). Подібні міркування з цього приводу висловлював і В. Вернадський ("Лише самостійна творча робота кожного здатна вберегти духовність нації"), близькі

---

[1] Українська хата. — 1913. — №4—5. — С. 257.

[2] *Євшан М.* Леся Українка. — Українська хата. — 1910. — №6. — С. 375.

[3] Літературно-Науковий Вістник. — 1913. — Т. 62. — Кн. 5. — С. 365.

[4] Українська хата. — 1911. — №12. — С. 154.

вони й найсучаснішим поглядам на національну культуру як феномен самогармонізації, зокрема А. Свідзинського ("Культура є процесом подолання зла творчістю")[1].

Отже, проблема самогармонізації таланту та його вираження найтіснішим чином пов'язана з проблемою самогармонізації культури — як єдність частини й цілого. У цьому контексті цілком органічно існує третя проблема — ієрархії естетичних цінностей, до якої підводить нас і М. Євшан. А в поєднанні з психологічним підходом він дав нам зразок плідного аналізу складних мистецьких явищ початку XX ст., своєрідних у кожному національному варіанті.

Наталя Шумило

---

[1] *Свідзинський А.* Культура як феномен самогармонізації // Сучасність. — 1992. — №4. — С. 154.

ЗАСАДНИЧІ УВАГИ

ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОСТИ

"Як рятуватися серед сучасного життя? Перед його злобою, перед тим, що воно висмоктує з наших грудей все гарне, все дитяче, всю віру і свіжість душі, а кидає нас на поталу зневірі? Куди йти, коли кожда дорога стережена? Стережена людьми, що не дають нам вийти поза звичайний круг, не дають нам скупатися в соняшних красках іншого світу, де ми могли б назад відродитися? Світить мені ясний ідеал королівства душі. Посеред черні та поганства буду йти гордо; слина тих, що з п'яним сміхом та злобою накидуватимуться на мене, не торкне мене; не поваляє мене болото їх річей гидких. Вічно молодий обтрушуватиму з себе те, чим схочуть поваляти мене їх нечестиві думки, їх отруйливий віддих. І серед нечестивих йтиму до свого царства. Новий огонь загориться в мені і як жертва горітиме ясним, тихим полум'ям на хвалу цьому божеству гарно величному. Про змучення забуду, про слабість забуду, скупаний у прекрасному світлі; не буде нарікання ані плачу душі. Прийде святість і оглядання вічної краси — буде в тому чистому огляданні повна щасливість і не заворушиться ніяка негідна думка. Ах, душе моя! Коли станеш сильна і ясна собою, щоб серед гамору черні ти не чула крику, а бачила лиш своє радісне королівство та сяєво краси?"

Такі і подібні монологи можна почути в тайних закутинах душі людини, якій приходиться страждати під обухом сучасности. І що значить той дитячо-наївний голос, який ми чули в наведеному уривку, що значить та зневіра в сучасне життя і якась неозначена, слабосильна туга за новим ідеалом? Чому криється людина з вищими духовними потребами; з потребами естетичними перед загалом, чому сама, для себе тільки хоче того утопійного царства? Взагалі — про що свідчить той голос?

Передовсім — я думаю — про упадок творчости, про обниження артизму у творців самих і загалу до рівня тільки забавки; про утрату змислу для дійсної культури і про те, що хвилі філістерства грозять залити всі пристані сучасної творчости. Про те, що творець перестав бути тим, що читає в минувшині і теперішности та показує шлях в будучину, — а став співати ради приємности ситих і багатих; про те зрештою, що творчість в погорді у загалу. Вже Ніцше замітив, що в наш вік праці мистецтво має значення лиш остільки, оскільки стає *забавкою з конечности,* що тепер естетичну потребу в вищому стилю відчувають тільки виїмкові одиниці. Забракло спеціальної атмосфери, навіяної подувами творчости, а тільки в такій атмосфері можуть зродитися великі люди і великі думки. Одним словом — творець мусів серед таких обставин сучасної філістерської культури скапітулювати, мусів признати себе безсильним, немічним. Дійсність давить його занадто, він довше її терпіти не може. І тому ідеали, які він кладе собі, виходять поза обруб життя. Вони мають передовсім заспокоїти містичну потребу його душі, яка зневірилась в житті і шукає єдиної утіхи в чомусь надприродному, необнятому, таємному. "Як банкрот товариства, — пише Стріндберґ

в "Inferno"[1], — я відроджуюся в іншому світі, куди за мною ніхто не може піти. Колись незначні випадки притягають до себе мою увагу, мої нічні сни прибирають форму передчуття, я вважаю себе відокремленим, *і моє життя проходить в іншій сфері*". І та містична потреба модерної творчости, в якій бачить Мережковський потребу сучасної людини взагалі, це, може, найкращий об'яв декадентизму, розбиття та браку сил в новій творчости. Той брак організуючої сили у письменників веде одначе дальші наслідки за собою: ослаблення і заник самостійної творчости і стилю, а відтак еклектизм. Творець не уміє і не може вже держатися власними силами, являється наче прогульковцем по найріжнородніших епохах і народах, шукаючи все чогось свіжого, нового, екзотичного, що б убило пустку його душі та нудьгу. І так прийшло до занепаду творчої думки на всіх полях, — лишилися тільки одиниці, які змагаються з тим духовним омертвінням. Таким чином і виявляється *неминуча потреба іншої естетичної культури* для творчости, культури, яка вивела б нас знов на свіже повітря, дала нам знов *здоров'я душі*.

Отже, відносно тої нової естетики всяка інша шкільна, солодкаво-філістерська тратить всяку вартість, бо вона вже втратила всякий вплив на життя і не вміє скріпити його підвалин. Нова мусить зайняти її місце. Станути мусить передовсім лікарем покаліченої душі людської, лікарем життя, а відтак будівничим нових життєвих вартостей, які могли б вияснити та поглибити весь зміст життя. Носителі тієї естетичної культури, творці — в повному того слова значінні — відзначаються передовсім свідомістю своєї праці; вони розуміють, що являються творцями *культури*, що в праці коло розвою людства вони перші робітники. Почуття тої свідомости є неминуче, обов'язкове, від якого не ухиляється ніякий дійсний творець. "Артист, — каже німецький естетик Фолькельт, — як я його собі уявляю в зв'язку з культурним життям, кермується гарячою потребою працювати за посередництвом свого мистецтва над самовихованням людства. Він не може зробити інакше, як хіба дасть свої твори на услугу величному змаганню людськости до всього доброго і чистого, великого і вільного. Почуття гарячої боротьби і змагань моральних так тісно ввійшло в його природу, що він навіть у своїй артистичній творчости сам собою йтиме тільки в напрямі ідеальних життєвих вартостей". І коли творці всіх віків переймаються тими ідеалами, то праця їх всіх йтиме в одному напрямі, і всяка правдива творчість простуватиме до того самого найвищого свого ідеалу: до зображення,— як каже Рескін, — високої людини — я додам: до витворення працею віків такої атмосфери, в якій та *висока людина* дійсно могла б жити. Ідеал великої та гармонійної індивідуальности все стояв перед очима тих творців, для яких мистецтво було не тільки метою для здобуття популярности — так само, як думка про ідеальний устрій держави займала всіх правдивих законодавців. За такою гармонійною людиною тужив у XVIII ст. Руссо, коли перейнявся протестом проти існуючого суспільного ладу, за ним тужив олімпієць Ґете, творячи своїх Фауста та Вільгельма Майстера, за ним тужив філософ Шопенгауер і Ніцше. І сучасний російський мислитель А. Луначарський правдиво малює дійсний ідеал всякої естетики, коли каже: "Ідеал индивидуальности, прекрасної в своїх бажаннях, творчої і жаждучої все нового життя для людськости, ідеал громади таких людей, в котрій боротьба поміж людьми приймає характер суперництва, в осягненню ріжними дорогами однієї мети — *оце естетичний ідеал в широкому розумінні*, через те, що нас насамперед

[1] "Inferno"— "Пекло", автобіографічний твір письменника.

обхоплює почування його красоти, та мрія, краща над усе". В тому Ніцше і бачить вагу поета, як покажчика будучности, 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, — її потреба являється великою для всіх, хто не загубив ще своєї душі в службі так званої життєвої практики, хто не став ще людиною, яка кермується тільки досвідом та поклоняється грубому матеріалізмові.

Бо користь, яку ми можемо мати від служіння такій культурі, не матеріальна, не дається обчислити на гроші. Але з неї маємо те, чого за гроші не дістанеш. У такій творчости єсть пожива для душі, єсть поміч в боротьбі з усяким лихом, в боротьбі за ідеали, до яких стремиться людство. Вона прикрашує нам життя, вирівнює людську природу, очищує її з бруду та зла, якого щодня стільки набирається на себе в житті, — одним словом, — перебудовує цілком наші душі, кладучи на руїнах філістерства, фальшу, конвенціональности та моральної гнилі новий світ, осяяні яким, ми починаємо бачити в житті змисл, починаємо розуміти істину. Тоді ота людина в нас являється рівновагою поміж життям, думкою та бажаннями — дає нам не тільки ідеальність, але й силу та здоров'я душі, погоду духа.

Тільки творчість, основана на такій *естетичній культурі*, зможе впливати на життя у відповідному напрямку, отже, мати вартість; бо життя видвигає в даному часі певну думку, ідею, змагання. Воно дає тій ідеї рацію, без якої вона являється анахронізмом, абстракцією, яка не має тривких основ та фундаменту, предметом дисертацій кабінетних учених. Що більше, оцінку всякої думки дає життя само: оскільки вона відповідає потребам часу, його характерові, оскільки її шукають люди даного часу, щоб придбати собі підстави для кращого розвитку своєї природи,— остільки та думка й має вартість, стає реальною, видимою силою в житті, стає ідеалом.

Зовсім природно, що всякий ідеал, щоб він був корисний, цебто щоб він був дійсною силою, движущою покоління, мусить виходити тільки з життя, мусить звертатись до життя, кінцеву свою ціль покласти в ньому. Чим більше численними нитками він зв'язаний з ним, чим більше одиниць буде з глибин своєї душі кликати за ним і прагнути його, як мандрівник прагне води в літню спеку, тим більше сила його виявиться жизненою, тим більше він покажеться здібний, щоб перетворити людські душі, дати їм відповідний напрям.

Тому питаємо при оцінці всякої ідеології перш всього: що зродило її і куди вона стремиться? Які потреби *життя* зможе вона заспокоїти і що вона дає *людині*? Чи зможе вона устояти дійсно супроти своїх завдань, чи дійсно зможе стануги силою? І щоб визначити мистецтву роль його в житті, треба поставити до його (мистецтва) ті питання. Тоді кождий зможе відповідно до своїх потреб сказати про його значіння та його вартість. Тільки треба завжди відганяти від такої розмови купців-крамарів і тих, що хочуть міряти все т. зв. тверезим розумом. Вони своєму *чоловікові* говорити не дають, за них говорить тільки вага і досвід. Так наче б тільки купець і всякий тверезий чоловік доходили до щастя! Так наче б досвід дійсно робив чоловіка мудрішим, дав йому змогу панувати над життям! Наче б тільки той був справдешнім, серйозним чоловіком, котрий скаже: не треба робить добра ближньому, бо він не порятує вас в нещасті; я заручив за нього і мусів сам платити; не треба займатися такою літературою, ані наукою, ані мистецтвом, бо вони хліба не дадуть; так вчить досвід.

Отже, коли розбираємо питання відносин мистецтва до життя, то перше всього спинитися треба над тим, чим може бути і є мистецтво для одиниці людської. Оскільки воно зможе, що так скажу, виховати одиницю, дати напрям усій її діяльности — це найважніше питання. В тому впливі його на одиницю, в вироблюванні великих індивідуальностей виявляється найкраще, чим воно єсть, як елемент, скажім, чисто *культуральний*. Світ, в який переносить нас творчість — це широке життя, за яким можемо стежити і вслухуватись, як в загальний його гомін, так і в поодинокі голоси, тихі думи великих творців-анахоретів, що мріяли про величність душі людської та могучість людського духа. Являється очам нашим задушевна мрія всіх віків, всіх поколінь людських, що усвідомлювали собі свої стремління культуральні — *образ найкращої людини*, людини одноцільної та гармонійної в своїх почуваннях і ділах, яка, не попадаючи в колізію ані з загалом, ані сама з собою, могла б вистачити сама собі, бути щаслива сама собою!

І ця сфера, в яку переносить нас творчість, не може не зробить великого впливу на життя окремих одиниць, які починають зрікатися свого життя попереднього і виходять на бойовище, до боротьби за ту вимріяну людину, плисти до берега утопії. Тут мистецтво йде ще зовсім *в парі з реліґією*, являється неначе *носителем нової моралі* в житті. Це не буде ніяким новим і сміливим твердженням, коли згадаємо, що перше становище людини до мистецтва все виходило з почуття подиву чогось величавого, майже святого, до чого мимоволі людина починає молитися в своїй душі, що перше її враження приходить як об'явлення чогось надприродного, таємного, яке до ґруньту може перемінити нас. І отсей блиск світла серед темноти, цей настрій, який обхоплює душу людську при першому зіткненні з твором мистецтва, це внутрішнє богослужіння — *innere Gottesdienst*, як казали німецькі романтики,— є тим, що можна б назвати реліґійною стороною мистецтва. Тут воно впливає само собою, своїм зближенням тільки, своїм подихом. Людина перероджується внутрішньо, чує в собі прихід чогось нового, стає іншою. Що це значить? Це значить, що кождий твір мистецтва має в собі якийсь таємний наказ, якесь післанництво до душ, якийсь поклик — як всяка реліґія накликує до нової моралі. І каже Джон Рескін, що кожде велике мистецтво, кождий правдиво-великий його твір являється якимсь покликом! І людина той поклик починає реалізувати сама в собі передовсім. Приймаючи нову реліґію, починає в подробицях будувати себе, свойого чоловіка в собі наново. Різьбить свою душу, плекає свої почування, витончує свій смак до всього гарного, доброго і правдивого, неначе прилагоджується до приходу самого Бога! "Очевидно, — каже Jean Paul[1], говорячи про моральну ґрацію грецької поезії, — поезія не виповідає свою моральну силу тим, що викидує дзвінкі сентенції, тільки своїм живим зображенням, в якому моральний змисл скривається — подібно як поза механізмом світової машини скривається світовий дух та свобода — в образі невидимого Бога, що мусить над грішним свобідним світом, який сам сотворив, панувати". І, усвідомлюючи в собі стремління до того ясного ідеалу, який несвідомо кладе печать на всіх правдиво великих творах людського духа, здобуваємо собі те становище, з якого людина бачить все життя не як нужденний фарс, і воно стане

[1] Жан Поль.

набирати змислу в тім, що кожда одиниця має змогу стремитись до щораз більшого *самовдосконалення;* з творів всіх великих геніїв буде спливати на неї щораз більше світло, в якому побачить, що в людини є сила, щоб спровадити високі постаті ангелів на землю, коли тільки вона виробить в собі досить моральної сили, яка робила б її відпорною супроти всякої порочности та гріху землі. Таким чином творчість являється в житті і одиниці великою реальною силою, коли усвідомити її в стремлінні до витворення в собі святого, мудреця і артиста, які — по бажанню Ніцше — були б завершенням культури і виявили силу людського генія.

А в цьому — мистецтво стає вже одним з моторів самого широкого життя; мистецтво промовляє не тільки до одиниці людської, але до загалу.

Тут воно стає елементом *наскрізь революційним,* коли почне виповідати нові правди, нові кличі. Воно неначе сторожить над цілим життям, говорить про потреби часу. Де починається розлад і дезорганізація у всьому житті, де підвалини його починають гнити і де відчувається дух гнилі та порохна, там воно зсилає блискавку і палить руйновища, стає голосною трубою і кладе підвалини новому життю, вносить свіжу струю. Кожда нова ґенерація, кождий новий напрям сповняє один супроти другого таку роль. Нова нищить традиції старої, валить її богів, позбавляючи їх сили в дійсному житті, і лишаються храми порожніми.

А тим часом *будується новий світогляд,* який стає домагатися влади для себе, стає обхапувати щораз ширші верстви, щораз ширші займає круги. Одначе як там, де творчість промовляла до душі одиниці, не могла вона бути дидактикою, так тут, впливаючи на найширші круги життя, не може вона *стати тенденцією,* свідомим бажанням творців, які убирають тільки певні нові постулати, думки, питання в поетичну форму. Тут знову у творчости, свідомої своєї сили та великого завдання,— *будити закаменілі сумління та прорубувати шлях до величних подвигів,*— те стремління з'явиться в такій формі, що не треба його окремо формулювати у відозві, в програмі. Програми придержуються тільки творці середні, пересічні, обмежені в своїх силах та безсильні, яким і здається, що вони виповняють завдання дійсної великої творчости, коли вкладають тенденцію, і які хочуть бути більшими, ніж мають для того сили творчости. Отже, правдива творчість, стаючи проповідницею нового життя, нових життєвих ідеалів, значить переходячи безпосередньо в життя, не може затратити ніяким чином свого характеру, який і дає їй спеціальну вагу, — характеру *чогось несвідомого,* що переходить як віра в душі інших, характеру необмеженої елементарної течії, яка становить власне душу творчости, а не дається сформулювати в ніяку програму. Тільки така творчість і може виходити з дійсних потреб життя і тільки така може мати силу над ним.

Кожде мистецтво — старинне і новочасне — не однаково стоять на своєму становищі до життя. Те, що колись було дійсністю для тамтого, тепер для цього є тільки мрією. Щоб Тіртей піснею спричинився дійсно до побіди і щоб знов місто Одесос оборонилося чудовою грою на інструментах музичних та співом від ворогів, як розказує Геродот, — цього не буде. І того не буде, про що мріяв Ваґнер: щоб вернулися часи грецької драми, коли весь народ збирався в театрі, коли найбільш аристократичну творчість розумів кождий. Для цього завелика ріжниця поміж старинним чоловіком, що був натурою наскрізь гармонійною, цебто *умів жити дійсністю* і в ній виявляти свої божественні думи, — а сучасну людину дійсність мучить, вона в ній страждає; щоб могти в ній жити, вона мусить піднести її наперед до ідеалу. Коли з тої гармонії та

єдности думок і почувань старинного грека могла виходити поезія наскрізь об'єктивна, рівна в своїй наївности та обмежености, то поезія нова стає більш вибухом почуття одиниці, яка, не можучи собі порадити з дійсністю, стремиться щораз більше в безконечність, в необмежені простори. Там природа, як вірно замічає Шопенгауер, існувала сама для себе, не брала ніякої участи в діяльности людей — тут вона сумує або тішиться разом з людиною-одиницею.

Отже, з самої природи речі — нова поезія, нове мистецтво мусить взяти на себе ще одно завдання, мусить перше всього вирівнювати ті прірви поміж життям та думкою, які потворилися в нові часи, мусить задовольняти — що так скажу — *метафізичну потребу* сучасного розбитого, зневіреного в свої сили чоловіка, виповнити його тугу за Богом, який би став його силою та гармонією.

З усього дотепер сказаного виходять ясно самі собою ті постулати, які ми маємо класти до творців і до мистецтва. Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя. Саме реалістичне його зображення, сама репродукція — отже, те становище, на якому стоїть і досі, за малими винятками, українська література, єсть тільки першим степенем, першим моментом в творчости, єсть тільки пасивним відношенням до життя! Творець мусить мати широку *артистичну культуру,* щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важке становище, яке займало й займає мистецтво в житті. А тоді сама творчість не буде обмежуватись на самій так званій *літературі,* цебто на кількох десятках людей, що пишуть поезії, романи і драми. Вона мусить мати під собою сильний культурний ґрунт, щоб у відповідному моменті не лишитися позаду життя, а світити йому попереду. Щоб бути об'явом всіх незужитих на буденну працю сил людини, об'явом надвишки всеї життєвої енергії, а з другого боку — думою про непевну будучність, забезпечення себе перед можливими небезпеками, певного роду відпочинком перед битвою, — до того повинна вона сама стремитись. Отже, мусить бути передовсім серйозною у відношенні до себе і других, не сходити на фарс або забавку для поодиноких людей. *В приготовленні тої возвишеної атмосфери серед загалу, у вихованні одиниць і цілих поколінь в тім напрямі, щоб зробити їх серця здібними до прийняття та плекання в собі всього гарного, радісного, величного, лежить і найбільша місія усього мистецтва.*

Оскільки воно в силі її в певних обставинах виповнити, остільки більше приготований ґрунт для *приходу геніїв* — достоянія і чести всього роду людського. "А коли є люди, — каже Jean Paul, — в яких інстинкт божественного відзивається виразніше та більш голосно, як в других; коли він навчає в них дивитися на все земне (а не як у других — все земне навчає його); коли він дає погляд на цілість і опановує її, то *гармонія і краса* обох світів заясніє *знов,* і зробить її цілістю, бо супроти божественного є лиш єдність і немає ніякої противорічивости в частях. І це єсть геній; а поєднання обох світів є так званий ідеал. Тільки при помочі карт неба можна построїти карту Землі; тільки через наше горішнє становище (бо долішнє перетинає завше небо на дві половини широкою Землею) постає перед нашими очима ціла куля неба, а куля земна буде вправді мала, але буде в ній плавати кругла і ясніюча".

СУСПІЛЬНИЙ І АРТИСТИЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ У ТВОРЧОСТИ

Mensch, es spuckt in deinem Kopfe; du hast einen Sparren zu viel. Du bildest dir grosse Dinge ein und machst dir eine ganze Götterwelt aus, die für dich da sei, ein Geisterreich, zu welchem du berufen seist, ein Ideal, das dir winkt. Du hast eine fixe Idee.

Max Stirner[1]

I

Найбільше приходиться всякому письменникові покутувати за те, що якнайменше має він охоти улегшувати роботу критикові. Коли критика бажала б мати готові формули, ясно зазначені, не лиш ті дороги, якими йде автор в своїй творчости, але й кінцеві її пункти, по можности якнайбільше ясний виклад всіх провідних думок твору і відношення до них автора, — так з другої сторони автор борониться від того всіми силами, боїться неначе говорити своє останнє слово.

Так мусить бути. Доти, доки творчість не дійде до роли чисто машинової продукції, доки буде держатися на тому високому рівні, на якому держалася досі, і не стане чимсь подібним до сонника або катехізму, який дає точну і коротку відповідь на всі питання. Творча думка боїться стати догмою, точно определеною доктриною. Поки вона — щоб так сказати — гуляє собі не запряжена до тяжкої праці, не чує на собі обов'язку *рішати* всі проблеми, які непокоять сучасну людину, поти вона й є творчою в дійсному того слова значінні. Се хвиля її найбільшого чару — бо це дійсна її свобода. І коли ми запрягаємо її тільки до роботи — вона тратить свій чар; діється з нею така сама метаморфоза, як з чоловіком, тою чарівною дитиною, що випогоджує своїм невинним сміхом наші душі, а котра потім стає понурим, прикрим, вічно затурбованим та приголомшеним життям старцем. Се цілком зрозуміло. Як довго тільки можемо, боронимося всіма силами від старости, від тих тяжких обов'язків, які згорблюють нас та затроюють душу злобою до життя та людей. А творчість — це також живий організм, який розвивається на основі тих самих законів, що і все інше на світі. І вона має свої радощі і своє горе, свій смуток і плач, як також бажання якнайбільше красуватися до сонця, грітися коло людської душі й серця. В своїй свободі вона мусить бути ще більше ненарушена, як сам чоловік. Бо коли чоловік став *рабом*, — тоді тільки й зродилася в ньому потреба *творити* нове життя, думка про найбільшу, безмежну та абсолютну свободу. *Творчість* в найширшому змислі стала тою мрією раба, єдиною формою повної свободи його та гармонією з самим собою. І власне, щоб вона могла бути для чоловіка джерелом рівноваги, дійсною силою, — мусить мати повну свободу.

---

[1] Людино, в твоїй голові щось негаразд, тобі бракує клепки. Ти уявила собі щось грандіозне і обернула весь Божий світ, що нібито належить тільки тобі, на царство духу, призначене тобі, на ідеал, який чекає на тебе. Це звичайнісінька ідея-фікс *(нім.). Макс Штірнер.*

Отже, тому, власне, нетолерантністю єсть домагатися, щоб всякий твір рук людських був закінчений, готовий. Нетолерантністю, яка очевидно веде до вияловлення та мертвоти творчої думки. Треба перше всього навчитися розуміти той великий і глибокий процес сам в собі, який єсть головним моментом творчости, щоб згодитися на повну її свободу. Дійсно правдива, жива творчість — се завсігди тільки початок, а не кінець, вічна боротьба, шукання, зріст енергії в образах та видіннях, вічне стремління тільки до пункту рівноваги. А зовсім не формула, не догма, не відповідь. Це неґативна сила, — вічний гріх, ламання чогось, а не позитивний, конкретний ідеал, який лишається вже тільки популяризувати та приноровлювати для вигоди всіх терплячих і упосліджених. І хто не зрозумів сього вихідного пункту всякої творчости, хто не пізнав внутрішньої її логіки, незалежної від всіх інших схем нашого думання, і поводився з нею як з наймичкою тільки, той не знає, де лежить правдива свобода чоловіка. І не зможе ніколи знайти тої точки, з якої тільки й можна правильно *оцінювати*.

Бо власне треба, щоб ми не брали нічого з боку догматичного, не оцінювали нічого як щось закінчене в собі та готове, а вглублялися перше всього в сам процес повставання, народжування. Треба, щоб ми в кождій думці брали під увагу не так її саму, як рацію її існування, відріжняли поодинокі її *моменти*. За кождою думкою і за кождим твором криється перше всього чоловік: і треба вичути всі удари його серця, пульсування крові в його жилах, змірити його температуру. Поза твором кождим є менше чи більше сильна струя ліризму, сердечности та чуття, які треба побачити, відкрити. Тільки з ними думка має дійсну силу, стає дійсно правдивою.

А коли ми їх відкидаємо, беремо сам скелет, а що більше — кождої хвилі здібні навіть сміятися злобно з щирости чуття та вибухів чуття і силою витискувати з твору вузькопрактичні його консеквенції та формули, — ми фальшуємо тоді документи людської душі, а priori послугуємося фальшованою мірою.

І проти сього треба всіма силами протестувати[1].

II

"Правдивий мислитель розвеселяє і покріплює все", — каже Ніцше в своїй студії про Шопенгауера. І пише далі: "Нехай зміст все буде такий страшний та суворий, як сама проблема існування; але пригноблювати і мучити буде твір тільки тоді, коли півмислитель чи півартист розпустили над ним чад свого негодування; тим часом ніщо не може бути для чоловіка кращого та веселішого, як бути близько до когось з тих побідників, які, тому що найбільші глибини продумали, мусять любити все найбільше живуче і як мудреці зближаються нарешті до краси". Я думаю — тут зовсім яскраво і виразно зазначений шлях творчої думки, схоплений вихідний момент всякого мистецтва. Людина хоче щастя, хоче усміхатися, радіти, хоче як дитина не пам'ятати про тверду грубу працю на хліб насущний — і бавитися. Відси виходить її порив до прекрасного,

[1] З усіх сил я буду протестувати проти того фальшування *моїх* думок, яке подають мої критики. Нехай всі вони будуть соціалістами та партійними воїнами, нехай судять як хочуть, але хай наперед научаться на один момент знайтися в *мойому* світі. Хай до кінця навчаться читати чужі твори — то й будуть *правдиво* їх передавати. А так це все фальш. Ані до одної думки, які викладають вони як мої власні, я не можу признатися. Се карикатури, думки обезцінені і збаналізовані перед тим, як мали стати аргументами, предметом спору.

все те, що вона воплочує в ідеалі мистецтва. Понад життям вона розпинає собі барвисту веселку, над його болотом та дисгармонійними звуками будує собі святий, тихий гай, де була б вічна гармонія. І кождий творець, котрий не набрався ще мізантропії, кождий, хто серйозно відноситься до життя і його фактів, — рветься туди, в тих категоріях мислить свій ідеал: ідеал прекрасного вільного життя. Можна би сказати, що той порив і родиться з болю життя. Творчість чоловіка — се в ґрунті речі ніщо інше, як в першій мірі скарга на недостаток, плач над поневоленням та рабством укритих в ньому потенціальних сил; а потім реакція, бажання іншого життя, будова ідеалу. Кождий ідеал, вимріяний в казці чи обнятий нашою творчою фантазією, — се неначе заперечення існуючого життя, мова про те, чого немає. Так у творчої одиниці, так у цілих народів. Поневолені племена, вічні раби мріють в своїй поезії про великих героїв, про неустрашимих борців, які побивають ворога і приносять радість та вічні тріумфи. І тут всяке мистецтво як порив, як протест хоч би у формі мрії, зв'язане тісно з життям та його потребами, вплітається в його колесо. Тут воно стає навіть дуже сильним, а навіть всесильним, бо загальним фактором, об'єднуючи всіх одною думкою. Коли з-поміж нас хтось гукне нараз голосніше і почне говорити про те, чого ми всі бажали би досягнути хоч мрією, коли нашим очам представиться інший світ від звичайного, буденного, — ми всі неначе напружуємося, звертаємо очі в той бік і будимося... В кождому ворушиться та сама мрія, відзивається та сама струна туги... "Тон, в який ударяє поет, будить всі однаково настроєні струни, яких тільки доторкається, і каже їм дзвеніти разом і спільно. Великий поет держить чарівну скрипку з казки; він потягне по струнах — і катові з рук випадає шнурок, коваль опускає свій молот, учений замикає свою книжку, щоби слухати; їх всіх обіймає те саме почуття, їх серця б'ють в тому самому такті, — вони стали чимсь єдиним з поетом і з самими собою. Поезія лучить людей, яких розлучають інтереси життя, бо вона у всіх викликує ті самі почування; а викликуючи їх за кождим разом наново, вона нарешті викликує одноцільний, тривкий настрій"[1]. Говориться тут очевидно про дійсну, правдиву творчість, правдиву поезію, яка єсть натхненням, іскрою Божою. І хай вона не має собі ніякої високої проповіді, ніякої високої ідеї ані гуманітарних ідеалів, а тільки те одно: свою натхненну піднесену мову, ту нову, чисту мелодію, той подих, очищуючий серця, — то чи тим самим вона не вступила вже на шлях нового життя, чи не завізвала всіх очистити землю з бруду та зла, чи не двигає вже раба з підлоти і не робить одної з найбільших життєвих функцій в боротьбі за свободу чоловіка? Я думаю — сумніву тут не може бути ніякого. Се її роль власне як соціалізуючого і соціального фактора в житті; вона тут набирає свого оправдання, від життя бере своє освячення та благословенство, а слідом за тим всі свої інтенції. Само життя навіває їй найдальші мрії і дає їй весь патос. *Патос* в дослівному значінні того слова.

III

Але творчість як такий власне протест проти зверхнього мусу, проти залежности нашої та рабства супроти упокорюючого економізму, як плід терпіння і сльоз чоловіка, як поклик до свободи його — сама не може брати

[1] *Ernst Grosse.* Die Anfange der Kunst. — Freiburg, 1894. — C. 259.

на себе свідомо ніякої ролі, не може бути аґітацією. Вона хоче бути радістю власне, хоче бути тільки надміром сил, красою тільки, тільки грою. Всі її моменти й скупчуються в одному: в тій безцільній грі, в тому сміхові, в якому людина-творець відпочиває. Так тільки творчість може бути щастям. Супроти того роль творчости, мистецтва кінчатися мусить на ньому самому, — воно стає певного роду окремим для себе світом, атмосферою зовсім іншою, як атмосфера життя. Той окремий світ означує *Hennequin*[1] докладно, характеризуючи сферу мистецтва.

"Мистецтво, — каже він, — лежить у творенні в нашому серці могучого *життя без чинів та терпіння;* краса єсть характером суб'єктивним, що означує вибір, завдяки якому для тої чи іншої одиниці предмети, зображені в той спосіб стають невинними і дають порив; мистецтво і краса стали би, отже, словами без ніякого змісту, коли би чоловік був вповні щасливим і міг обійтися без ілюзій щастя, до якого перестав би тоді стреміти з болем, даремно, через реліґію, філософію, науку..." Таким чином усе мистецтво стає для нас тільки *психологічною реальністю,* чимсь, що не може воплочуватися відповідно до наших бажань в конкретні, життєві форми. Поміж твором мистецтва і дійсністю витворюється таким чином якась пропасть, вони опинюються неначе на зовсім протилежних полюсах, будують на зовсім інших підвалинах і з іншого матеріалу.

І коли відси потягнемо тільки дальші консеквеції, зрозуміємо всю силу тої роз'єднуючої безодні, яка стає поміж чоловіком і його мрією. Цемент, яким він намагається їх з'єднати, — се *чуття.* Але й тільки чуття. І даром він хоче зробити з його міст поміж теперішньою і будучою хвилею. Тепер в момент натхнення творчого він виладував все своє чуття, всю енергію чину. Він сотворив свій чин як мрію, як образ — і тому не може його сотворити в дійсному житті. Відси й родилася та своєрідна творча туга, смуток, який рівняється певности, що не дійдемо таки до того, чого хочемо, що таки не зачаруємо в конкретні, життєві форми своєї мрії... Сказав поет:

Was im Gesang soll leben
Soll im Leben untergehen...[2]

І се правда. Правда, яка й становить разом з тим якусь внутрішню трагедію, розлад в думці всякої творчости, вічно підриває її веселість і байдужість. Кождий, хто вдирався на вершини творчої думки, чув інстинктом, коли ясно не усвідомив собі, те внутрішнє роздвоєння, той творчий фаталізм. Чим вище хто сягав і кращу мрію мріяв, тим більший смуток осамотнення мусів його обгортати, тим більше мусіло у його бути почуття безвиглядности. Ніщо інше, тільки те мусіло бути на думці *Тена,* коли писав: "Чим кращий твір, тим менше він має виглядів, щоб бути покликаним до існування"[3]. Лишається тоді сам тільки творчий героїзм, само тільки заспокоювання творчого інстинкту, *творчість як ціль, сама в собі.*

Се факт, з якого можна бути невдоволеним, негодувати, робити навіть на підставі його висновки про безплідність творчої думки, про розклад, — але якого відкинути не можна. Се неминучий момент в розвою кождої думки, етап, який обходити уміють лиш зручні линвоскоки і ті всі, яким не залежить нічого на тім, куди йти. І приймаючи до відома цей факт, ми стаємо перший раз

---

[1] Аннекен.

[2] Що житиме у пісні, загине у житті... (*Нім.*)

[3] *Hypolite Taine,* Studien zur Kritik und Geshichte. — 1898. — C. 209.

око в око з індивідуальністю творчою. Так, тепер індивідуальність висунулася на перший план, вона стає мірилом творчости своєї, тою абсолютною цінністю твору. Вона різко виділяється з усеї тої атмосфери і тих фактів життя, які входять потім як матеріал до його задумів. І кінець кінцем мусимо прийняти до відома факт, що в сфері творчости, мистецтва тепер час тільки одиниць! Життя як цілість стратило для сучасного чоловіка свої краски, стало чимсь сірим, нудним. Вичарувати з його поезію, всі ті моменти, які дати можуть зворушення, — він не уміє вже. *Цивілізація* забила в ньому тонкість відчування, можливість вищої культури душі, а виробила в ньому смисл для сенсації; він — щоб так сказати — стратив свою невинність і самостійне становище супроти життя. І коли взяти на увагу *той момент,* можна з повним правом говорити про ріжницю поміж чоловіком сучасним і старинним, якого тип лишили нам греки, ті репрезентанти весни культури. Кажете — історична наука розбила той поділ? А я кажу, що не розбила і не може розбити. Бо той поділ єсть в нас самих, ми самі його установлюємо. Життя минулих поколінь і століть, атмосфера старих, пережитих вже культур занадто кріпко нас держить і голосним гомоном в нас відзивається, щоб ми могли не усвідомити собі свого становища до життя в протиставленні до становища, наприклад, старинного грека. Тож то ніхто інший, як історик Тен писав в студії "Молодіж у Платона": "Той сучасний світ дуже сумний, бо дуже цивілізований... Кождий тут напружується, кождий мучить себе і працює тілом та духом, а твори мистецтва, які повинні дати нам заспокоєння, розбуджують нас, відколи наші поети того шукають, що інтересує, а не того, що гарне, і стають артистами пристрасти, а не щастя. Платон щасливіший; старинність се молодість світу, а вслід за тим і *наша*". Там умів чоловік життя брати як цілість — і тому його естетичний ідеал був більш гармонійним, заокругленим; виростав більше з повні життя, як з його каліцтва. Щоб реалізувати його, — він не шукав доперва за відповідною хвилею, не потребував, щоб так сказати, номінації на естета, а реалізував його скрізь, кождої хвилі. І хоч і там, в грецькій культурі крилася трагедія, і на дні її була розпука, — але там умів чоловік над своїм життям розстелити красиві барви, дати йому глибший зміст. Тепер ми цього не уміємо вже — і життя стало безнадійно сірим. Реалізувати вищі задуми в творчости тепер можуть вже тільки одиниці. Тільки одиниці уміють використати *життя як матеріал для естетичних можливостей*, видобути з нього джерело надії, дати йому порив. І се становить всю трагедію сучасної творчости, сучасного мистецтва. Творець — значить самотній; не той, що приймає життя, а той, що відкидає його і живе іншим, своїм життям, з якого черпає всю силу. "Треба самотности, щоб позволити життю зосередкуватися в одній інтеліґенції і зацвісти", — каже французький критик Charles Morice[1]. Самотність — се неначе огнева проба кождого дійсного творця сучасного, вихідна точка його діяльности. Супроти того розлад поміж творцем і окруженням його стає чимсь неминучим, невідкличним. Одиниця творча мусить виділяти себе з-поміж загалу і займати неприхильну для його позицію. Се не котурни, кажу, не фалшивий аристократизм, не утеча від життя і від його страждань — але неминучість; і се не улегшення собі життя, а навпаки утруднення, вибрання собі такого становища, на котрому чоловік стає око в око з сліпими силами природи, чує кождої хвилі весь тягар одвічальности перед самим

[1] Шарль Моріс.

собою. Не юрбі протиставить себе артист, не масі як такій, ані тим всім неусвідомленим та незрячим, які не мають вступу до його храму. Навпаки, — колись маса слухала артиста, з запертим віддихом ловила звук його ліри і дала себе вести йому; була для його тлом, чутким резонатором його дум; була аристократом і шанувала своїх вибранців, уважаючи їх за *своїх* післанців, за своїх представників. Але тепер се щось гірше як юрба, з заболоченими ногами входить вона до його святині і свище в театрі, викидає ліру, а домагається катаринки. І вона єсть тим вічним болем, таємною турботою та журбою творця. Вона його доводить до зневіри в самого себе, робить його безнадійно самотнім, відбирає радість життя і становить його нудьгу, сірість, безвиглядність. Через неї, через ту не маючу нічого до страчення і тому таку безжурну "оптимістичну" клясу, життя стратило свої барви, стало чимсь одностайним, механічним та беззмістовним, позбавленим можливости щирої радости, утіхи, гри.

IV

Мені здається — я досить сказав, аби стало ясним, що сфера мистецтва єсть для себе чимсь окремим, з своїми законами тільки, а не з тими, які ми накидуємо їй. Ґрунт, на якому воно виростає,— це очевидно життя, але само воно не є життям як таким, — а тільки одним з його *моментів,* естетичною його можливістю. Коли ми інакше на його дивимося, коли ми жадаємо від нього зверхнього чину — ми грубо помиляємося і жадаємо неможливого. Може собі одна чи друга суспільна група або клас обстоювати той чи інший напрям в мистецтві, може пробувати навіть виковувати з неї для себе ключі; але те все не єсть його ціллю, і не може нею бути. Хто хоче годуватися мистецтвом, як хлібом насущним, експлуатувати його для своєї практики життєвої в найтіснішім значінні — той поминає в ньому найважніше, бо, власне, майже всю енергію, яку там вложив творець, все його внутрішнє життя. І хто кличе за кождим разом *людство,* а не кличе *чоловік,* той живе абстракціями, віддаляється від життя і не шанує сам себе. Бо сам не хоче бути одвічальний за свої діла, але складає її в руки чужі, які би його за кождим разом оправдували. А служити такому абстрактному кумирові і хвалитися, що ось то ми робимо справжнє діло, а хтось там собі тільки віддається контемпляції, що ми тільки живемо і бадьоро ведемо боротьбу за свободу людства, а хтось там утік з поля битви, бо оглядає красоту, — зовсім не трудно! Бо се життя і боротьба на чужий кошт, чужими силами! І коли хтось гукає за покійним Грінченком:

Ні, хочу я борні і досягання!
Ні, хочу діл поважних і міцних!—

то се зовсім не відноситься сюди і не може бути кличем для того, щоб експлуатувати натхнення. Отже, краще хай мистецтво буде мистецтвом, а краса красою — і нічим більше, — то й уся їх роль в житті буде сповнена до кінця. І Грінченкові можна відповісти на його риторичний поклик також прекрасними словами філософа: "Мистецтво не єсть для самої боротьби, але для павз і спочинку перед і серед неї, для тих мінут, коли ми, оглядаючися назад і дивлячись вперед, розуміємо символічне, коли до нас разом з почуттям легкої утоми наближається скріпляючий сон. Зараз потім настає день і починається боротьба, святі тіні зникають і мистецтво стає знов від нас далеко; але його розрада лежить над чоловіком від самої ранньої години".

Це говорить Ніцше. Усміхається іронічно? Але скажіть мені: чи Ніцше не може відповідати Грінченкові? І чи не міг би я також над вами усміхатися з іронією, що ви знайшли для себе такого патрона?

V

Я ще не скінчив. Я хотів би ще декілька слів сказати про критику. Про критику не ту щоденну, газетну, яка відразу пришиває етикетку і, як портієр, вистроєний у форму, впускає на авдієнцію галасливу зграю продуцентів літератури, а про критику дійсно наукову, дійсно творчу, яка може вносити поправки до твору мистецтва і доповнювати його, — одним словом, усвідомлювати та поглублювати життя твору. Становище її супроти світу мистецтва — я думаю — виясниться в головних пунктах по тім, що я вже сказав про елементи мистецтва самого, визначивши його психологічні категорії. Отже, я думаю, що критика така може бути всім, може вибирати собі найріжнородніші форми і методи, тільки одним не може бути: збіркою апріорних догм та постулатів. Я не хочу згіршити нікого і зовсім серйозно кажу: найкраще не мати критикові ніякого *світогляду*. В момент розглядання твору і момент відбирання його вражінь всі принесені нами засади та погляди будуть нас тільки упереджувати до твору, ставати на перешкоді і віддалювати від творця. Отже, будуть гріхом нашим, а не достоїнством, будуть робити нас сліпими. А в данім випадку потрібне нам перше всього можливо найбільше зближення до твору штуки і його автора, до можливо докладного та пластичного схоплення і підслухання всіх струн, всіх відтінків його мелодії. Критика, — як формулює її роль Emil Faguet[1], сам критик-психолог, — "це дар увійти в нескінченне число чужих існувань, здібність вжитися в них не раз повніше і сильніше від тих, що жили там життям фактично, — бо критика, власне, освітлює свідомість, яку може мати той тільки, хто досить сильний, щоби відокремитися, відірватись і придивлятися власній душі, як людина зовсім чужа, або досить проникливий, щоби увійти в чужу душу і придивлятися їй зблизька". Отже, якого роду не була б критика, — вихідною її точкою мусить бути тільки твір мистецтва, чужа душа, а її найважнішим мірилом — інтенсивність наших почувань, наша здібність відбирати враження. А на се критикові треба позбутися самого себе, опорожнити себе, щоб зробити місце тим найріжнороднішим враженням. Щоб бути правдивим в малюнку чужої душі, він сам мусить бути нігілістом, нічого свого не мати. Аж коли він поверне з мандрівки, коли довершить свій шлях, може знов бути собою. Ніякий вирок тоді не буде нас обижати, бо буде збудований на твердому ґрунті: на пережитті того самого, що переживав творець.

Отже, таким чином першим і останнім обов'язком критика єсть: уміти читати. Розвинути всю свою інтеліґенцію, всі свої здібности в першій мірі на те, щоб до кінця розуміти чужу душу, бачити не тільки те, що написано і видрукувано, але й те, що поза ним тільки починається, те все невисказане, що домагалося тільки у творця свого втілення в образи і пробивається поміж стрічками, чути весь час укриту, потенціальну силу твору, його патос. Готових формул в правдивому творі мистецтва немає і не може бути: він же ж живе, кождої хвилі вмирає і родиться, зміняє свій тон; він не існує готовий вже, а повстає. І хто сього не знає і не відчуває, а що більше: не

[1] Еміль Фаґе.

признає сього і має вже готові на всьо формули на зразок: декадентизм, буржуазія, здекласований пролетар і т. д. — той хіба не може бути компетентним говорити про твори мистецтва.

РЕЛІҐІЯ ШЕВЧЕНКА

Die Religion ist weder eine besondere Art des Denkens, noch eine besondere Art sich zu betragen; sie ist weder Wissen noch Thun; sie ist Gefuhl; sie ist das unmittelbare Bewustsein von dem allgemeinen Sein alles Endlichen im Unendlichen u. durch das Unendliche; *ein Leigen an dem Busen der unendlichen Welt.*

F. Schleiermacher[1]

Підставою творчости, тої, в якій виявляються всі найтайніші і найглибші думи людини, була й лишиться назавжди *щирість*. Творчість — це сповідь душі людської, яку вона складає в менших або більших перервах часу. В тому моменті наступає таке піднесення духа, така урочистість настрою, що всяка нещирість і фальш у слові людини мусить уступити, все вирівнюється і гармонізується. Дисонанси і суперечности, що існують в природі людській, діваються кудись, і родиться в одну мить почування такої єдности, глибини та серйозности, що мимоволі стає людина віч-на-віч з вічністю і чує себе винесеною на таку висоту, з якої починає дивитися на світ іншими очима, розуміти загадки і тайни його. Тоді святість свою і піднесення вона б хотіла закрити з-перед очей всіх інших людей, щоб якнайдовше самій розкошувати тим щастям, тоді вона готова всякий голос, що перериває тишу її настрою, назвать криком і опоганюванням святині. "Місце, на котрому ти стоїш, — святе місце, — це мусимо собі сказати при всякій правді. Ви всі інші: лишайтеся знадвору, зрозуміли? Там досить простору для ярмарочного галасу. Мистецтво — це реліґія. Коли ти молишся, йди до своєї хати. Міняйли і крамарі, геть з храму!" — так у Гавптмана промовляє артист Крамер. Іншими словами кажучи: перед тим, як людина зможе віддатися творінню того, що дійсно уважає за велике та ідеальне, мусить позбутися всього бруду, всього грішного і нечистого, мусить скупатися в чистій воді, щоб чистою увійти до свого храму.

І тут дійсно мистецтво всяке стає реліґією, випливає зовсім з реліґійних почувань. І всяка діяльність людини напрямована до дальшої мети; те, що можна б назвати творчістю в найширшому розумінні того слова, мусить випливати з тої реліґійности духа людського, коли має служити тільки життю, підвищенню його рівня, коли має заспокоювати всі вищі стремління і потреби. Це ж ніщо інше, як тільки та неминучість віри в ідеальність, у можливість знайти її заспокоєння та дати людині рівновагу в її змаганнях і боротьбі за ідеал повного визволення! І остільки всяка творчість людини, кождий її твір

---

[1] Реліґія — це ані певний спосіб мислення, ані певна манера поведінки; не знання і не дія, — це почуття, безпосереднє усвідомлення загального буття всього скінченного в нескінченному й через нескінченне; це страждання в серці безкінечного світу (*нім.*). *Ф. Шляєрмахер.*

буває перейнятий наскрізь тим реліґійним чуттям, тими "почуваннями любові, почитання та страху, яким проймається розум людський, коли хоче обняти найвище духове єство", — так формулює зміст реліґії Рескін, — остільки вона набере ваги і буде цінитися в наших очах: бо виходити буде тоді з тої "глибини сердечної" в душі, в якій ми виховуємо всі свої мрії, своє все найкраще і найсвятіше, свою готовність жертвувати себе щохвилини для своєї праці! В тому увесь зміст реліґії, про яку я кажу, вся її сила. Вона все буде потребою людської душі. Тільки вона може дати людині вище об'єднання з її ідеалом; дає їй певного роду ясність чи світло, виносить в очах її високо ідеал і робить його вартим та достойним боротьби, напруження та праці цілих поколінь, їх життя і крові! Тоді ідеал дійсно сильний і зможе притягти до себе наші серця, коли зможе нам дати певну святість, влити в нас певного роду чистоту в почуваннях і піднести нас високо в наших власних очах. І ми завжди будемо змагатись в нашому житті тільки до такого ідеалу, котрому ми могли б молитися, знайти в ньому повну відраду та заспокоєння; який би нам дав повну рівновагу розуму і серця, міг заповнити цілу людину, станути нормою наших стремлінь, бажань і задумів. Про такий ідеал і таку реліґію думав Михайловський, коли писав про науку, яка зв'язує існуючі в даний час поняття про світ з правилами особистого життя і громадської діяльности; зв'язує так тісно, що для ісповідника тої науки поступити проти свого морального переконання так само неможливо, як згодитися, що, наприклад, "два рази два рівняється стеариновій свічці". Так думали про реліґію всі ті, що уміли людям сказати щось про світ і людину, про ціль її змагань. І тільки так можна її розуміти, тільки тоді всяка реліґія має вартість.

Кажу ще раз: це ніщо інше, як віра в захування цінности, вічний оптимізм духа людського, який бунтується проти зла і зневіри навіть тоді, коли підносить скаргу про те всесвітнє зло, і б'ється в тенетах долі... Де скептицизм щораз більше підгризає нашу віру, де поволі під його подихом упадають один за одним наші ідеали, де щораз менше можливости добути з себе той голос, який дає нам доступ до всіх сердець, і ми щораз більше відходимо набік, чуємо себе скрізь чужими, не уміємо і не можемо вже скласти устами на молитву всьому тому, чому колись молились, — там підноситься той голос вічного оптимізму, *правдивої реліґії*, і він завжди дасть нам розраду, втихомирить нас і дасть нові крила до нового польоту! І так завжди наша діяльність держатися буде того голосу, завжди пливтиме людність до тих берегів утопії, на яких ввижається завершення всіх наших змагань, бо людина вічно хоче ідеалу, змагається до повного щастя! А у всіх тих, що виповідають найглибші думи наші й інші неусвідомлені ще стремління, у тих, що становлять гордощі роду людського, ми все будемо бачити тільки заохоту до дальшого шукання ідеалу, знайдемо тільки віру в людину, в правду та ідеальність, які мусять побідити! Помимо їх скарг та нарікання, помимо великих сумнівів та зневіри, що отруювала їм життя; бо все-таки вони показали, що можна знайти в собі силу їх побороти, що ідеал можна-таки удержати ясним і несплямленим, що страждання їх давало їм ще більшу силу і гартувало їхній дух. Так, що їх страждання і біль родяться тільки з їх великої свідомости і глибокого серця, що любить всіх людей; "Дійсно великі люди, — як каже Достоєвський, — повинні відчувати на світі великий смуток". Стражданням вони відчувають себе і рід людський. Платять за ту віру, яку носять у собі, і за ті правди, що зможуть кермувати життям людини, за ту реліґію універсальну, яка з'єднує всі серця і всі душі, і робить приступним для всіх людей,— *один ідеал!..*

Таким чином, ми доходимо до тої думки, що кождий творець як такий має свою реліґію, носить в своїй душі ідеал, який йому ясно говорить про його становище у всесвіті, вказує на його призначення та кермує всією його діяльністю. Реліґії як догм, приказів та заборон, з цілим її офіціальним катехізисом та символами віри — він не потребує. Не потребує визнавати ніякого бога, в котрого вірити приказує церква, бо має свого бога, якому може молитися в своїй душі. Його реліґійне життя починається власне там, де перестають обов'язувати всякі офіціальні приписи моральні; щоб жити по-божому — він не потребує жити по їх; щоб знайти розв'язку того, чого він шукає, він не потребує в них дошукувати її. Все має він у собі — сам собі вистачає. Співає Гамерлінґ:

...im Himmel sind die sel'gen Götter,
Doch in zel'gen Menschen ist der Himmel,
Ist der Himmel selbst mit allen Göttem"[1].

Його бог — це його ціла індивідуальність, його "я", його єство, його душа, його почування та ідеали, його геній!! І зовсім не дивні слова сказав Ґете, коли писав в листі до Якобі: "Як поет і артист — я політеїст, а пантеїст як дослідник природи. А треба мені, яко моральній людині, бога для своєї индивидуальности, — то й про це вже подбано". Отже, говорити про реліґію творця, поетичних геніїв — я не уважаю за річ зайву. Це навіть конечно потрібне, найпотрібніше з усього. Але тільки в тому значінні, і тільки з того боку, який я порушив. Питаючи про реліґію поета, ми питаємо про все те, що становить підставу усієї його психіки, всю його індивідуальність; шукаємо того його "святая святих", яке щохвилини відчиниться перед нами і засвітить ясним полум'ям ідеалу, — і ми віддамо йому всю свою любов. Але міряти живу людину, живий зміст її думок, мрій та польоту її душі, її страждань та болів, святости та богохульства аршином мертвих богословських догм, вкладати живу людину на прокрустове ліжко, а не міряти її власною її мірою — це праця зовсім даремна і ні до чого не доводить.

А так роблено і так робиться з Шевченком.

Шевченко — людина наскрізь первісна. Поезія його ще не вийшла з того степеня наївности і простоти, на котрому вона являється ще певного рода анімізмом, тісним з'єднанням з усією природою: вона, як мала дитина, чує свою невинність і право висловлюватись так, як хоче, дарма що не раз при тому вислові почувань висловлює й свої химери та забаганки. Поет почуває себе рідним всьому живучому, розуміє голос всього, що окружає його, — весь він в природі і вся природа в ньому, промовляє його устами, і він творячи, неначе списує, віддає на папір ту таємну мову, якою вона до його промовляє, яку він чує в своїй душі. І тільки в тому з'єднанні з елементарним світом є вища його гармонія та рівновага, — душа ясніє згадкою та спокоєм свого внутрішнього єства. І тоді родиться в ній хвиля, момент ясновидіння, екстази, самозабуття в тому хорі дивних голосів; душа поета чує себе чистою і святою, вивищеною в ласці якогось доброго генія; він ладен упасти на коліна перед всякою живою твар'ю і молитися, виливати сльози радости і щастя... Тут він неначе все розуміє, все йому ясно, він щасливий і відчуває все блаженство

[1] ...на небесах щасливі боги, а в грудях щасливої людини є й небеса з усіма своїми богами (*нім*).

тієї хвилини. Солодко йому, коли він все знає і все чує, душа чує в собі Бога і небеса, розмовляючи на самоті, серед поля:

... то Боже слово,
То серце поволі з Богом розмовля,
То серце щебече Господнюю славу,
А думка край світа на хмарі гуля.
Орлом сизокрилим літає, ширяє,
Аж небо блакитне широкими б'є;
Спочине на сонці, його запитає,
Де воно ночує, де воно встає;
Послухає моря, що воно говорить;
Спита чорну хмару: чого ти німа?
І знову на небо...

Ось з якого джерела пливе той настрій, який найкраще можна означити, називаючи його *релігійним*. Він береться з чистого поетичного екстазу, з заслухання поета в гомоні природи і життя. Релігія стає тут тим вищим настроєм в моменті творення, який я змалював на початку, органічною потребою патосу, молитви, святости... Релігія тут — це той підйом духа, на якому стає всяка правдива поезія, та хвиля, коли в душі нараз наступає тиша та урочистість,— як в святім гаю Бекліна,— коли ніщо не тривожить її і ніякий дисонанс не доходить до її самотнього храму. І треба далі вказати під увагу життя бездомного страдальника Шевченка, щоб оцінити з іншого, нового боку те його стремління до духової висоти, до пробудження божественної струни, яка дала б йому розраду. Людям змученим, людям кривдженим і битим ударами долі і поневіреним ціле життя — така розмова з Богом — це чи не єдине скріплення себе, зцілення свого розбитого серця, єдина можливість вищого життя, в якому відгукується наново невинність і чистота почувань, забезпечується від богохульства та лихословлення перед злобою людською і неправдою, єдиний спосіб — зберегти віру в людину, у себе самого і свої стремління, пройшовши пекло життя. А тим більше для таких людей, як Шевченко, що розумовим способом не міг доходити розв'язки всіх питань, на які душа домагається відповіді, — це одинока нагода добути втихомирення. Такий момент поетичного екстазу дає за одну хвилину розв'язку всього: в серці так тихо, солодко, спокійно. Нема ніякої непевности ані непокою. Душа знаходить тихомирність сама в собі. І бачимо: Шевченко вічно до того моменту повертає. Почне говорити, — мова його повертає вічно в той бік, — звідти світить на його побите серце ясне сонце, звідти на спрагнену душу спливає роса. І все він буде тужити за тим спокоєм, за тим "*тихим щастям*". "Це тихе видіння, ця золота мрія щастя, — говорить один з дослідників Шевченка, — переслідувала поета ціле життя і дала зміст цілій його поезії; вона в тім або другім виді лягла в основу всіх його менших і більших творів; з неї розвилась вся поема Кобзаря; в них колиска всіх його героїв; все, що любив поет, бере свій початок звідси і міститься на тій картині: тут і культ сім'ї, домашнього огнища, такий сильний у поета і такий національний; тут і *вона*, до якої звернені мрії і пісні поета, ненайдена на землі і перенесена на небо, увінчана квітами, блискуча молодістю та красою, повна любові і неозначеного, поетичного смутку; тут і Дніпро, пливучий широко і привільно, як химерне життя, серед простору зелених степів; тут і степові кургани, свідки старої слави..." Так скрізь намагається поет заспокоїти ту релігійну потребу свого духа, дати свідоцтво своїм високим божественним

думам. Повний ніжности та великої любові до людини, хотів завести рай на землі для людей, сповнити на землі той завіт своєї високої душі, дати людям свого бога братолюбія і тихої, голубиної кротости, якого носив в своїм серці... Скрізь чуємо:

Душа поетова святая,
Жива в святих своїх річах;
І ми читая оживаєм,
І чуєм Бога в небесах...

Одначе...

Трапляється, що творець стане на роздоріжжі. Має високий ідеал в душі і молиться до його, — а втратить його й починає хулити свого бога, коли тільки зіткнеться з дійсністю, з життям. Замало у його сили, щоб видержати той напад життя, який видержати мусять всі високі душі, — і пісня його відзивається або тихою елегією, плачем за утраченим раєм, або скаргою, великою, брутальною скаргою на неправду, часом навіть грубою, цинічною насмішкою над своїм ідеалом. Такі ті вічні романтики, до яких належить і Шевченко. В хвилях задуми над собою, над своїм життям, у думах своїх він неначе молиться до свого божества:

"Дай мені ти, ясне божество моєї душі, встоятися супроти бруду та невзгодин життя, чистим та гордим! Дай мені висоту, щоб з неї я міг почувати себе безпечним перед каламутними життєвими хвилями. А коли не даси мені такої тихої остої та захисту, то дай силу ясногордого духа, щоб я міг вийти непереможним поборником... Дай росу моїй душі, щоб все обновлялася після бур житейського моря, і не була змучена, як птах з поламаними крилами. Дай очам моїм погляд дитяти, а з чола розганяй за кождим разом хмари, щоб я сміливо споглядав ясним зором на світ, і не закрадалася, як злодій, до серця мого журба, що в'ялить душу, як спека квіти. А коли не даси мені такого життя, то зроби, щоб не пішло воно безнадійно, а хвиля за хвилею щоб минала сіро, без захватів та злетів; дай тиху кротість, і я буду смирний, але дай і надію, що жде мене бодай одна хвиля блаженна оглядання вічної тайни краси та добра, і на один бодай момент принесе душі світло та упоєння чаром, як з поля приносить запах квіток, — до душної хати..."

Сумна така молитва. Вічна мрія, яку треба леліяти і обережно носити її, щоб не розвіялася. Ніколи немає тобі зупину, і ходиш скрізь шукаючи того щастя свого; а божество, яке носиш в грудях, все губиться, все розпадається і треба його все наново будувати. Все найдорожче тобі будеш бачити потоптане і душа буде скавуліти з болю — і не зможеш повернути своєї мрії і все будеш губити свої дорогоцінности... Віриш у своє божество, а все будеш скорбіти душею і плакати, що мрії здійснити не можна. Ніхто тебе не зможе потішити і умреш без щастя, як вічний сирота!..

Отак і лишився Шевченко на півдорозі. Його поезія так і лишилася відгуком до душ високих і щирих і до гарячих сердець, які зрозуміли б його і відізвалися на його живе слово. Сам він, побіч ідеалізму гарячого, який виявив скрізь в свому погляді на світ, не міг сотворити ідеалу. Звідси й його сентименталізм, гарячі виливи чуття, яке бажало виявитися в конкретній формі. Звідси всі інші характеристичні риси творчости. Колись Жан Поль, описуючи таких творців, назвав їх жіночими геніями — weibliche genies: "Є люди, — пише він, — що одзначені вищим змислом, як сильний

талант, одначе меншою силою; душею святого обіймають вони велич свого духа у зовнішніх появах життя, в творах поезії і думки; з любов'ю, як ніжна жінка тулиться до сильного мужа, погорджуючи всім низьким, одначе, коли хочуть висловити свою любов, ламаються, і путають, і висказують щось інше, як би хотіли".

Їх заслуга в тім, що вони стають посередниками поміж нами і генієм, як місяць, світять серед ночі. Душа Шевченка світить крізь темінь ночі своєю великою і болісною тугою за Богом, котрому хотів зробити місце в житті, і своєю жертвою для того ідеалу, в який сам вірив і просив нас вірити...

ШЕВЧЕНКО І МИ

Коли ми почитуємо пам'ять великих мужів по їх смерти, коли ми учимо напам'ять твори великих поетів, коли скрізь у громадянському житті покликуємося на їх діла, коли читаємо, пишемо і гаряче дискутуємо про їх, — то очевидно на те тільки, щоб ствердити відвічний закон про невмирущість людських діл, які для цілих поколінь стають движущою силою в їх дальших прямуваннях. Наше відношення до минувшини набирає таким чином великої ваги. Розглядаючи її і спиняючись на важніших постатях, — взагалі на тих людях і фактах, осередкувався в даний момент весь рух, ціле життя нації, їх заповіти для нас, їх накликування. Отже, минувшина не є полем, по якому ходять тільки історики та археологи, щоб визбирати останки старовини та сховати її до музею, — ні, вона витягає все свою руку над нами... Вона безпосередньо входить в наше сучасне життя як один з конечних елементів, дає йому ґрунт, весь колорит, напрям і патос. І все, що ми робимо тривке, робимо в рамках історичної перспективи, щоб в кождому нашому ділі була зв'язь з цілим нашим життям... Одначе всяка така робота вимагає *цілого* чоловіка, вимагає, щоб він вкладав в неї всю свою увагу, всю силу, щоб серцем і душею відчував її вагу і потребу. Вона повинна бути безпосереднім об'явом нашого життя і нашим стремлінням до повного визволення своєї індивідуальности — значить збагачуванням себе самих і культурного доробку людства. І тому ми все мусимо оглядатися назад, дослухуватися до голосу давніх століть, давніх людей. В них шукаємо оправдання нашого теперішнього життя, шукаємо виходу в будучність. І з того погляду, — як сказав великий філософ німецький,— знання минувшини буде по всі часи пожаданим ради нашої теперішности і будучности — і людина все буде жити в певній мірі життям минулим, буде носити думи давніх поколінь...

І коли ми з того боку підійдемо до сучасного українського життя, то побачимо явище, яке мусить кождим разом тяжко на нас мститися — іменно брак розуміння своєї минувшини, а ще більше її занехаяння, неуміння і неохота користуватися нею в інтересах теперішнього сучасного життя. А це може виходити тільки на шкоду йому. Очевидно не ходить тут о знання поодиноких фактів, ерудицію та очитання в минувшині — з того формального, зверхнього боку історія у нас розроблена досить докладно,— але в минувшині ми шукаємо за чим іншим. Нам розходиться о ті сили внутрішні в народі, які викликували ті події, о ту енергію потенціальну, яку виявляв він в давній момент і яка творила його дійсність та його життя, о те, як він віднісся до завдань свого часу і як їх виконав, як зрозумів свою дорогу до будучности... Отже, в тім

що зробило дане покоління і *як* — головна річ. Не повторюючи давні кличі та думки — ми продовжувати будемо роботу давнішніх поколінь. Не в тім наша вірність народним традиціям, не в тім пошанування пам'яти наших громадських робітників. Безпосереднє *переживання* того, що об'являється в кличах, віддання та присвячення себе справі, — отсе хіба може бути мірою того, як сповнив хтось свою задачу. Ми уряджуємо щороку всякі концерти і вечерниці, виголошуємо шумні промови, убираємо синьо-жовті кокарди і співаємо "Ще не вмерла" — і кажемо, що тим шануємо пам'ять Шевченка. Всякі люди вишукують у його творах для себе програми і прикроюють його думки так, щоб з них уложити свою партійну програму.

Цитують його слова і кажуть, що треба стреміти до здійснення його завіщань українському народові. Але те все — страшне, велике непорозуміння, яке час був би викорінити. Таке офіціальне святкування Шевченка не посунуло нас ані кроку наперед, не поставило нас ближче до поета і його думок, — а вивчило нас тільки облуди!! З *живої душі* і співу поетового хочемо викувати для себе догмат, який би нас оправдував, служив раз на це прикриттям та позліткою нашого убогого, нерухливого духа. І так від Шевченка ми досі нічого не навчилися; а навчилися тільки обманювати самих себе і ображати систематично не лиш пам'ять його, але все те гарне, добре і святе, що кермує життям всіх душ вищих. Бо невже ж ми не маємо *своїх* цілей і *своїх* завдань, які нам треба виконати в найближчому часі, щоб будучі покоління нас не проклинали? Так патосом його грімкого слова, урочистим патосом його дум ми прикрити хочемо свої маленькі, позмінювані на дрібну монету почування, свої дешевенькі пориви, які нам нічого не коштують, а на всякий случай не позбавлять нас кар'єри, хочемо, щоб за нас думав хто інший, щоб ми могли собі спокійно і вигідно жити з капіталу. І за те святкуємо Шевченка, що він сказав в свій час своє за нас слово. За те весь нарід український його пам'ять шанує і плаче навіть над його недолею — чи ж не іронія? Але я своє слово звертаю до нашої молоді...

Їй судилося видвигати, все першій, нові кличі; *вона* йде все попереду життя — і вона стає все його передовою сторожею! В даний момент зароджується в ній нова думка, — і в одну хвилину вона година станути во ім'я нового кличу жива, бадьора, об'єднана і зорганізована без ніякої програми, яка щойно по її відході укладається.

І так між іншим повстало — з'єднане одною думкою — молоде покоління часів Шевченка. Почуло себе *винесеним* потоком всього українського життя, і почуло потребу, лежачу в своїх серцях, станути разом до одного діла. Зрозуміла вона, що Україні треба "нових людей і нової сили", щоб можна йти далі шляхом відродження.

"А тою силою, — так відчували молоді люди, — повинна бути чистота серця, праведна освіта, свобода простого люду і саможертва". Те етичне самодосконалення було й вигідною точкою їх діяльности, їх руху. В праці своїй для громадянства вони хотіли дати всю свою ідеальність, все найкраще, чим кормили свою душу. Це були перше всього — добрі діти своїх отців і матерів, добрі брати своїх братів та сестер, щирі друзі своїх друзів, незлобиві терпеливці ворогів своїх і вельми прихильні приятелі темного народу. Носячи в серці *рай любові і благословенства*, гаряче жадали вони розлити ці божественні дари *всюди, де ступнем ступали*, де з речами оберталися...

"Нечестє мира цього і сліпе деспотство наших пілатів-гегемонів, наших злочестивих книжників і страшних своєю потугою фарисеїв *ми знали*,— го-

ворить устами тої молодої Куліш, — тим не було між нами ніякого писаного статуту договору або хоть конспекта нашої спасенної роботи. Девізом нашого проповідування сталося: "Буваймо невловимі, як воздух!"

"І серед цеї благодатної молодіжі, — розказує далі Куліш про часи перед 1847 роком, — з'явився Шевченко з голосним плачем своїм по нещасливій долі земляцькій і заспівав перед небожатами:

Світе тихий, краю милий,
Моя Україно!
За що тебе сплюндровано,
За що марно гинеш?

Спів цей був воістину гуком воскресної труби архангела. Коли говорено коли-небудь по правді, що серце ожило, що очі зажеврілись, що над чолом у людини засвітився полум'яний язик, то це було тоді, у Києві.

Отак виповідало себе молоде покоління, якого речником став шанований тепер нами Шевченко... Так воно перше робило свою роботу во ім'я вищої правди і життя і уміло жертвувати собою, піти на Сибір та в тюрми. І мимоволі згадується *теперішнє* молоде покоління, його безкровність та анемічність, його брак запалу та ініціативи, його пасивність та *нещирість супроти своїх завдань, його механічна праця без оживлення її ідейним змаганням.* Малюючи Шевченкове покоління — я не протиставляю зовсім героїв — теперішнім карлам — ні. А тільки хочу сказати, що вони не відтягалися від тої праці, яку вкладав на них даний момент всеукраїнського життя. Ідея молодого українського руху вимагала посвячення і муки тих, що їй служили, щоб приймитися в серцях,— і вони від тої жертви не відказалися. І в такій праці — немає ріжниці поміж великаном духу, а звичайною, менше вивінуваною бого-людиною. Сказав поет: "Що зробить у *чистоті думки* своєї найнезначніша добра людина, те на вічних терезах духу божого заважить більш, ніж сама безстидна перевага людської помилки, або зла над щирою правдою. Тим-то *всі ми у громаді,* і всюди, де святиться в нас ім'я божої правди, робимо діло безсмертне... Це наша служба богові жизні, богові правди; і не загине без свого плоду наше слово, наше "*бесідування громадське*". І тому, як довго діла того покоління жити будуть в пам'яти людей, як довго шануватися будуть велике пожертвування і любов для ідеї і всі подвиги громадські,— так довго те покоління, що жило тоді, в період гоніння за українське слово, буде накликувати і *нас* до такого самого подвигу! *Нас,* що в безсиллі опускаємо руки, що хочемо усунутися від того, що зробити є нашим обов'язком, і не сповнити того, що є завданням кождого покоління: *лишити по собі слід в своїй діяльности...*

СВЯТО МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА

Последний грош ребром поставлю,
Упьюсь во имя прошлых дней.
Ив. М. Языков

I

Отже, вже по Маркіяновім святі...

Щасливий Маркіян. Остільки щасливий, що варто було йому помучитися за життя, навіть вдвоє більше за те свято, яким його почитала вся Галичина. І так як йому за життя не пощастило, так по смерти пощастило чи не найбільше з усіх українських діячів. Був культ Шевченка у нас давно, але він став зовсім мертвий та офіціальний. Загал галицької української інтеліґенції (та й не лиш галицької) прийняв від Шевченка самі майже "общія места", все найголосніше, що можна би уживати як цитати до патріотичних промов, але поза тим майже весь зміст його поезії для загалу лежить нероз'яснений, невідомий. Де треба порушити сам світогляд Шевченка, його найдальше йдучі та найглибші думки, там починався все спір, заїлий спір поміж клерикалами, радикалами, соціалістами, народовцями. Остаточно справляли Шевченкові щорічні свята, концерти, забави, але сам Шевченко мусів бути майже до останнього часу цензурований самими українцями, поки перейшов в руки ширшої громади, і, наприклад, директори гімназіальні за радою катихетів не допускали ученика співати "Завіщання" на концерті, ані декламувати "Якби ви знали, паничі". Не говорячи вже про те, що всякі власти дивилися на те величання Шевченка з кислою міною. Зовсім що інше з Шашкевичем. Ані в його характері особистім, ані в його творах не було нічого скомплікованого, проблематичного, нічого, що могло б кинути найменшу тінь на його постать. Факт, що Шашкевич упився раз в кав'ярні і був вигнаний за те з семінара духовного, — се одинока його "пляма", але настільки незначна, що навіть найбільше побожні люди з-поміж наших учених не згіршаються ним і беруть на карб молодости. І ніяких відмінних, противорічних думок про Шашкевича не було. Тому так однодушно прийняло його українське громадянство в Галичині, поставило його на чолі борців за народну справу. Він дав талісман для нас, чарівний талісман, який кріпить серця наші в найтяжчі хвилини: рідну мову; він став одним з тих героїв, що розгонюють морок та братаються з сонцем... чим він для нас був, сказали про се безчисленні бесідники на його святі, сказали, впрочім, перед тим люди "науки", які були й ініціаторами свята...

Але найкраще сказали про те, чим є для нас Маркіян Шашкевич, свята всенародні в його честь. Гарно, велично випали свята. Наперед Підлісся, потім Львів, відкриття пам'ятника, пропам'ятних таблиць, святочні походи, концерти, промови митрополита Шептицького та інших визначних діячів, відчити, тисячі, десятки тисяч народу! Ні, жиємо ще ми, ростемо духом! Справоздавці газет завважили навіть, що сама природа була нам ласкава в день свята і ясне сонечко усміхалося Маркіянові... Ні, се історичне свято, яке буде кождий пам'ятати! Се ж побіда наших ідеалів, ідеалів, за які боровся Маркіян з *реакцією*, як сказав реакціонер Барвінський. Ми подібно як Маркіян збраталися з сонцем, обходили свято єднання, пішовши за геройським кличем геройської пісні його. Тут ми відсвяткували побіду всіх тих Маркіянових кличів, які лягли в основу всього національного життя, які становлять найвищу висоту нашого

національного життя! А найбільше може тріумфувати *святоюрська гора*,— її післанництво для "руського народу" виявилося в повнім блиску! І може тріумфувати духовенство наше, — його заслуги гідно оцінено та піднесено на всенароднім святі. "Молодий, слабенький, умираючий на сухоти *парох* в убогім селі був великим *апостолом і провідником народу*". Се історичні слова голови церкви! І тепер тільки підчеркується те, що Маркіян — священик. Не кажеться вже Маркіян, а о. Маркіян. "О. мітрат Туркевич, — писали газети, — згадавши про *вагу священничого стану*, перейшов потім до національних заслуг поета". Так, так. "Бо руське ми серце і руська ми віра", — писав сам Маркіян в своїх псалмах. *Віра і народність* — Bóg і ojczvzna![1] — кидає клич Олександр Барвінський: "На сій непохитній, — пише він, — підвалині Христової науки, на петровій скелі, Христовій церкві опер Маркіян українсько-руську народність, її будучину і розвиток". А коли так, коли одинокий духовний стан розпочав у нас працю на народній ниві, коли святоюрська гора рішила про наші національні ідеали, то лишається ще лиш визвати весь народ, всю світську інтеліґенцію до помочи духовній. І се зробив директор української гімназії Сабат на святі Шашкевича: урятував честь світської інтеліґенції, взиваючи її до єднання з духовною.

Так витягнено на святочнім обході всі консеквенції з творів і діяльности о. Маркіяна для теперішнього життя. Ми бачимо, які вони, бачимо, хто їх витягав, хто їх видвигав до національних, всеукраїнських кличів та догм; ми бачимо також, як легко, без страху се зроблено. Зовсім не так, як з ідеями та ідеалами Шевченка. Отець Маркіян — се головне! А поза тим аґітувати легко. І легко було з чистою совістю взяти участь в національнім святі, коли нічого небезпечного не було, коли навіть рада шкільна краєва дала вільний день молоді шкільній, а навіть ворог українства говорив промову.

Отже, чим було свято Шашкевича? Хто його обходив? Чим сам Шашкевич на тому святі? Невже то во ім'я "ідей" польської ради шкільної краєвої, митрополита Шептицького і його мітратів, фарисействующих Барвінських і народного комітету зійшлося 20 000 народу, щоби покластися і присягнути в дусі, що підуть за тими самими ідеалами о. Маркіяна, препарованого відповідно ad usum scholae[2] і гімназіальних директорів вроді д-ра Сабата? Невже то вони мають повести нас на "стрічу сонцю золотому", як це тисячі разів говорилося на святі?

Отсе питання, про котрі видно не думав ніхто серед загального захоплення, промов та комерсів. Тим не менше я їх таки хочу поставити тепер, коли вже пройшов шум свята, а поставивши їх, прояснити трохи й постать самого Шашкевича, який зовсім неначе загинув за кадильним димом, а реальні риси зовсім затратилися поза високими словами.

Але ми в житті публічному щораз більше починаємо любити epitheta ornantia[3], хоч в літературі та поезії називаємо їх брехнею.

---

[1] Бог і Вітчизна *(пол.)*.

[2] Для шкільного вжитку *(латин.)*.

[3] Хвалебні епітети *(латин.)*.

II

Те, що Маркіян Шашкевич був першим "апостолом правди і науки" в галицькім українськім житті, річ давно прийнята всіми і всіми повторювана майже механічно, без думки. Се догма нашої історії літератури, яка стала, разом з тим, точкою в національнім катехізмі. Таким чином від Маркіяна Шашкевича всі наші історики літератури починають епоху відродження "галицько-української культури". Я не знаю, чи всі, що так пишуть, вірять в те; бо багато в нас пишеться і виголошується публічно такого, в що давно люди перестали вірити, але говорять просто по традиції. Але є таки група людей, які твердо, навіть з запалом і витривалістю, гідною всякої похвали, обстоюють при тім, що дав початок галицько-руському відродженню і при самих ідеалах того відродження, беручи їх собі за вихідну точку своєї діяльности. Те все разом стає причиною викривлення наших ідеалів культурних, заводить плутанину історично-літературних принципів, виставляє на посміховище ідеали естетичні, а в результаті спроваджує на очі полуду або хронічну сліпоту не лиш поодиноких людей, але цілих поколінь. Галичина затратила перспективу історичного життя; вона не може реаґувати на всі нові його події як живий організм, а оцінює все на підставі застарілих догм. Тому немає розвою ніяких думок, а є утертий відвічний шаблон, а в крайнім випадку естрадові фрази та цвітисті промови. Все цінне було сотворене одиницями, які на боротьбу з колтунством віддавали найкращі сили свого духа.

І от так сотворено, а радше вмовлено в загал про існування якоїсь окремої галицько-руської культури, якогось дрібного провінціалізму. Зараз же знайдено її святих і мучеників, які сотворили її жертвою свого життя, умирали за неї в молодім віці на сухоти, з зараз же й канонізовано всяких Володимирів Барвінських, а остаточно виступили "мужі науки", які ціллю свого життя поставили прослідити перші початки того відродження. Вийшли на яв дуже сумні й дуже смішні речі, які раз на все повинні би скомпрометувати той рід наукових дослідів. Досліди над всякими темними духами, над ворогами найменшого променя світла науки, над людьми, які уміли побирати лиш пенсію і дожидати старости, те все нудне шпирання за слідами, які лишили всякі Могильницькі, Лаврівські, Снігурські, Гарасевичі, Зубрицькі, Левицькі, Лозинські, Добрянські, — називається дослідом "галицько-руського літературного *відродження*", називається першими об'явами культурного життя на галицькій Русі. Я думаю, що на те, щоб мати відвагу проголошувати з нагоди тих людей такі високі слова, треба самому бути позбавленим всякої дальше йдучої думки, а бути лиш кертицею, яка, перешукуючи всякі нори підземні, не може дивитися сонцю в очі.

Осередковим, а заразом найвищим пунктом того відродження кладеться, власне, Маркіяна Шашкевича. Се основатель правдиво національної, української літератури в Галичині, перший романтик, культурний діяч, великий поет, людина наскрізь громадська. Він двигнув в галицьку Україну до нового життя, показав її нові шляхи. "Його особа як громадського діяча, — говорить авторитетно М. Тершаковець[1], — має ще й тепер багато навчаючого..." І, як кажу, маса праці йде на те, щоб освітлити з усіх боків таку величину, як Шашкевич. "Найбільший національний поет" навіть не діждався в ювілейний рік стільки розправ та всяких "причинків", як сей галицький романтик, і нічий культ так

[1] *Тершаковець М.* Галицько-руське літературне відродженє. — Львів, 1908. — С. 58.

твердо не стоїть у певної частини галицько-української інтеліґенції. І се, власне, мене спокушає кинути деяке світло *нове* на ту постать і на весь рух, з ним зв'язаний. Я навіть чую себе примушеним се зробити супроти такого поставлення справи Шашкевича, яке зробили аранжери його ювілею. Зійшлися на один рік дві важні дати: 50-ліття смерти Шевченка і 100-ліття уродин Шашкевича. Цікаво порівняти, як віднеслося українське громадянство до обох тих поетів. Отже, ніхто не замовляв спеціальних поїздів на свято Шевченка у Львові, ніхто не писав прокламацій до цілої слов'янщини, ніхто не писав спеціальних розправ про поета, хоч його постать і психіка й досі не вияснені; ніхто не пішов далі поза офіціальне святкування, а концерт в честь поета випав навіть гірше, як щороку. І тепер нагло Шашкевич! Я, очевидно, не проти святкування його пам'яти. Се тільки добре свідчить про нас, коли ми уміємо й бажаємо гідно пошанувати своїх визначних діячів. Можна робити з нього *символічну* стать нашого відродження. Щоб не вносити дисонансу в ювілейний настрій, я пишу свої уваги тепер, коли свято пройшло. Але виступити-таки треба проти ненормальности того культу, проти того, щоб ширилося фальшиве розуміння нашої минувшини, щоб те розуміння ставало в суперечності з *інтересами живого, сучасного життя*. Бо те все може тільки шкідливо відбитися на нашому організмі, спровадити на бездоріжжя наше життя і загнати його в глухий кут. І власне, щоб показати ту ненормальність, я й хочу подати на основі відомих вже фактів нову характеристику Шашкевича і його епохи, якої ідеали грозять затамувати нам нормальний хід культурного життя...

III

Звичайно дослідники галицького літературного відродження та адоратори Шашкевича виходять від того, що те відродження і Маркіян Шашкевич — це відгомін стремлінь слов'ян до відродження взагалі і вияв романтизму тої епохи. Отже, Шашкевич — се перший український романтик в Галичині. Тому я хочу наперед сказати декілька слів про романтизм взагалі, а про романтизм слов'ян в 20-х і 30-х роках минулого століття зокрема, щоб тим способом кинути світло на появлення самої постати Шашкевича.

Ми безконечно звужуємо поняття романтизму, коли з його іменем зв'язуємо рух слов'янських націй до відродження. Те, що тут було головним моментом, отже, зацікавлення минувшиною, старинними пам'ятками, а в дальшім тягу філологічної студії, там зовсім уступало на другий план, було явищем зовсім далеким і слабо зв'язаним з романтичним рухом. Романтична поезія була перше всього універсальною, а не частковою. Відси виходили бодай романтики німецькі, після того як наступив з початком минулого століття застій в літературі і треба було нового джерела. "Універсалізм є тепер одиноким способом дійти знов до чогось великого", — писав Шлеґель, один з законодавців німецького романтизму. І взагалі — універсальний характер мусіла мати романтична поезія, хоч би відповідно до тих вимог, які клали романтики до правдивої поезії. Той сам Шлеґель писав: "Правдива поезія стає сама собою заразом філософічною, моральною та реліґійною, — заразом символічною філософією, свобідною моральністю та світською містикою"[1]. Се не рецепт для поезії, який тільки-що має чи повинен народитися, а сформулювання вже існуючої

[1] *Schlegel A.W.* Vorlesungen uber schone Literatur und Kunst. — Stuttgart, 1884. — 2 Teil. — C. 47.

поезії. І могли поодинокі творці в більшій чи в меншій мірі відходити від тої формули — сам напрям її і головний зміст був той самий. І от романтики на перший план клали перетворення світогляду людини, зміну і переворот засадничих стремлінь всього людства. Все їм сучасне життя вони намагалися перетворити під надихом нової поезії, натхнути його великими думами, настроїти його високо! Кождий з них досягав сього своїм способом, по змозі своїх сил: і Ваккенродер з Тіком, і браття Шлеґелі з Шлейєрмахером, і Новаліс. Те, що ми зв'язуємо з іменем слов'янської романтики,— зовсім сюди не належить, являється зовсім окремим явищем, основаним на інших причинах.

Слов'янська романтика зродилася під впливом друго- і третьорядних явищ німецького романтизму. Таким, як його бачили слов'яни,— він був вже загальноприйнятим, реакційним, офіційним, щоб так сказати. Зміст його вже затрачувався, а лишалася сама форма, всі ті зверхні його приналежности, які по кождому новому напрямі лишаються ще довший час в загальному уживанні, спопуляризовані письменниками другорядними. Німецькі романтики сягнули до джерела народної поезії, використовували народні перекази, шукали збільшення терену творчого. Середні віки вони воскресили в своїх творах, цілий ряд її типів та постатей покликали до життя. Але того всього уживали вони більше як тла, як одної з форм, в яких виливалася їх творчість. А сі, власне, прикмети: історичність та людовість — найскорше прип'ялися серед широких сфер літературних. І тепер ті епігони романтизму почали широко розносити ті нові принципи літературні, проповідуючи як програму те, що для романтиків не було програмою зовсім. Таким чином слов'янам, а в першій мірі чехам та полякам, дістався вже готовий репертуар спопуляризованого романтизму, з якого вони черпали повною пригорщею. І слов'янська романтика набрала прикмет зовсім відмінних, які весь романтичний рух в слов'янщині зробили зовсім неподібним до його праобразу.

Перше всього се був рух не елементарний, не внутрішня потреба перевороту в світогляді та житті, а більше літературні, книжкові впливи, які тільки в дальшому розвою стали конкретними та більш-менш животними. В головній части то були лиш літературні схеми, готові взірці. Отже, гробова містика á la Новаліс, таємничість подій, понурість тла, ніч, фантастика образів, типи всяких традиційних співців, бардів, менестрелів, боянів, бандуристів, те все, що побіч людовости стрічаємо відтак в такім порядку в Німеччині у так званої швабської школи — schwäbische Schule з Уландом на чолі. Один з дослідників слов'янської романтики[1] так і замічає: швабська школа повинна бути найбільше по серцю слов'янським літературам. Але то тільки в формі. Зміст стає щораз більше локальний, звужується до сфери понять, яка панує серед даної слов'янської нації чи провінції. І тут, власне, найважніша прикмета слов'янської романтики: вона розбуджує скрізь *локальний* патріотизм. Я би боявся назвати се пробудженням національної свідомости. Я вже звернув увагу на книжність того руху, який звемо слов'янською романтикою. Вона була занадто літературною, мертвою, щоб захопити цілу людину, весь світогляд. Само прославлення народної мови й пісень і писання тою мовою, любов до рідної старовини та вишукування пам'ятників народної творчости, — се була ціль більше сама для себе, більше мода, як об'яв самосвідомости та ціни самому собі. Скільки внутрішнього фальшу лежало навіть в такій серйозній діяльности, як у чехів, видно хоч би з того, що ті народні діячі уміли себе обманювати підробленими

[1] *Murko Dr. Mathias.* Deutsche Einflüsse auf die Aufдnge der slavischen Romantik. — I. Graz, 1897. — C. 100.

пам'ятниками, аби тим більше голосною зробити свою справу. Се одне. А друге те, що та любов народної пісні, мови та старовини так і не виходила по більшій части з платонічної стадії, не займала всього світогляду, а була більше умінням викликати ефект. Відомо, що не було більше заїлих урядовців, кар'єровичів, взагалі монархістів, здібних стати хоч би й поліційними аґентами, як люди з-поміж тих, власне, слов'янських патріотів, піонерів відродження. Само правительство й дивилося на той рух слов'янських націй до відродження, як на невинну забавку. Воно ж знало, що археологічно-етнографічні студії та правописні спори не можуть викликати революції. Але де національний рух не кінчився на граматиці, там воно вже виступало інакше. І коли вже треба було "піонерам відродження" написати якийсь солідніший науковий твір, вони не цуралися писати мовою мертвою і чужою своїй народности, не боялися попасти в конфлікт із своїми ідеалами. Вони знали занадто добре, що ті ідеали — більше мода, так само як модою став панславізм, декламація про всеслов'янську голубину згоду та любов.

Одним словом, ті всі націоналістичні гасла, які йшли до нас через Чехію й Польщу, всі афектовані возгласи про єдність слов'ян і єреміади над їх оплаканим становищем — се були кличі глибоко нещирі, виходячі хіба з самообману і без конкретної цілі. Я не знаю навіть, як міг хоч би сам Коллар в своїй "Дочці Слави" в такій формі співати про свої особисті настрої і всеслов'янськими єреміадами заглушати любовну трагедію. Значить тут була якась нещирість, притуплення морального організму. І тільки се могло породити всю ненормальність тодішньої поетичної думки, спровадити її на такі безвихідні, безплодні шляхи. Хто настроював свою пісню на лад старинних мітичних боянів, хто ударяв в найбільше народний, людовий тон, хто висказав найбільше по-простонародному свої думки, той був романтиком, ergo всеслов'янським патріотом, ergo поетом. Сього тільки й вимагалося від тодішніх піонерів відродження, з котрих майже кождий був поетом. Челяковський, сам чеський поет, подав був навіть в листі до Камарита рецепт, як писати треба поезії, які підходили би під тодішні поняття про поезію в народному тоні. "Поминаючи легкість, — писав він, — яка являється обов'язковою прикметою народної пісні, вимагаємо ще, щоб її зміст не був занадто натурально упорядкований; певного рода порядок мусить там бути, але укритий. Крім того, мова мусить мати щось з популярних ідіотизмів; остаточно наївність, яка одначе не єсть абсолютно потрібною". Так очевидно можна було кождому писати поезії, і кождий дійсно ставав таким коштом поетом. Почала заникати таким способом всяка оригінальна поезія, поезія як вираз всього чоловіка і його внутрішнього життя, перед рецептою індивідуальність поетична уступила на другий план. Вся поезія стала тепер *переспівом* народної пісні, переспівом більше чи менше вдатним відповідно до того, хто був більшим знавцем народної пісні. І то був глухий кут, в якому знаходилася поетична творчість до того часу, поки слов'янщина не видала Міцкевичів та Шевченків, які поставили її знов на відповідний їй п'єдестал та двигнули з мертвеччини.

Але тими рисами світ слов'янської романтики ще не вичерпується і образ її неповний. Згаданий вже вгорі проф. Мурко як принципіальний свій погляд висказує, "що у слов'янських народностей головні підстави романтизму злилися якнайтісніше з властивостями національного життя. Як романтика північних народів, так і слов'янська романтика стала рішучо простонародною в значінні націоналізму"[1]. Я думаю, — з усього вищесказаного ясно, що таких тенденцій

[1] *Murko Dr. M.* Deutsche Einflusse auf die slavishe Romantik. — 1897. — C. 276.

свідомо вона в життя проводити не могла. Хіба прийшлося би нам дуже багато звузити поняття націоналізму, щоб його там побачити. Були національні діячі, люди активні в житті, які прорубували нові шляхи своїй нації. Були учені, які уґрунтували на твердих підставах перші відрухи національного духа. Але не романтики, не поети того часу. Що найбільше їх творчість була субстратом, сирим матеріалом, не оживленим ще національною думкою, мертвою формою, в яку треба було влити зміст. І тільки дальші покоління той зміст влили, нові люди, які виросли вже з реаліційних почувань давнішої доби. Треба було внести свіжого духа в життя, перемогти всю його закостенілість, шаблоновість та мертвеччину, щоб двигнути народну душу й дати їй самосвідомість. Ні, романтики того зробити не могли. Вони могли заініціювати філологічні студії, досліди над стариною, етнографічні студії, — але те все не могло лягти в основу національної культури без відповідного громадського підйому духа, без конкретної енергії потенціальної, без більше активного виступу. Вони занадто були пасивні і занадто жили самою формою, а не змістом. Їх світогляд був світоглядом відлюдьків та анахоретів, а натури не дозрілі до повного, широкого життя. Вони уміли жити лише серцем. А таке життя зовсім не збагачує духового життя, а спроваджує лише його застій, викривлює почування, приводить казуїстику у внутрішнє життя. Може людина мріяти про зачаровану квітку, про заморожені студеними вітрами зими пелюстки, може розніжуватися атмосферою лілій та фіалок, мріяти про дитячу невинність душі, розвивати в собі сердечні почування приязні та любові, теплотою серця обгортати всі живучі істоти, але те все не дасть здоров'я душі, не дасть відпорности на всі удари життя. Скоро весь організм зломиться і змарніє, останеться без внутрішньої опори, і буде душа ціле життя лише квиліти. Романтики знали одну пісню, яка робила враження і походила з глибини душі: пісню про primula veris, яку кождий виспівув на свій лад. Се документ їх немочі і зламання, який разом з тим вияснює, чому всі так скоро йшли в обійми реакції. Живучи в вузенькому світі, в якому живе кождий зламаний духом чоловік, вони могли здобутися тільки над самим собою. А поза тим вони були правовірними священиками, екзальтованими католиками, яким реліґійні екстази заступали поетичне натхнення, бесідниками в церкві, з нахилом до християнської філософії, мріяли про вічну молодість, а ходили як зварені і співали як той німецький поет про Schönheit des Sterbens im Blüte des Lebens[1]. І от ті самі люди були в житті щирими монархістами, говорили проповіді про "обов'язки супроти цісаря і держави", писали вірші радости, коли хто новий уродився в пануючій сім'ї, в вільних хвилях дбали про реліґійно-моральне виховання народу, писали вірші на лад народних, були прихильниками всеслов'янського з'єднання, плакали над сумним положенням слов'ян і жалували за прекрасною минувшиною, яка була десь в мітичних часах, — а історики літератури зробили з них відтак піонерів відродження, завзятих борців та мучеників за національну справу, і їх діяльність зробили витичною лінією усієї діяльности будучих поколінь.

[1] Красу смерті в розквіті життя *(нім.)*.

IV

Доходимо таким чином до Шашкевича

Якось безслідно проминуло його життя, нікого не зогріло до дальшої діяльности. З смертю його в 1842 році наступили такі самі відносини, як перед його виступленням, всі поховалися в темноті. Аж в 1848 році, коли прийшов час і на українців і треба себе було заманіфестувати, виявити якісь конкретні цілі і змагання, — пригадали собі всі небіжчика. Він вирятував їх з досить неприємної ситуації, бо в найбільше гарячий час могли всі покликатися на готовий взорець і не сушити собі більше голови будучим. І тут канонізовано Шашкевича на галицько-руського святого і мученика за ідею. Небіжчик відразу став на недосяжній висоті — і дивно, що не став героєм леґенди. Але й до того мало бракувало. Ті славословія, які почали сипатися з усіх боків, таки спіли обгорнути його постать чимсь надприродним, ореолом мученика за народну справу. Стали аж тепер його величати його товариші, з якими він разом вчився та ставив перші кроки на ниві поетичній, а які мов води в рот набрали по його смерти і заснули сном блаженних. Микола Устиянович почав плакати в своїй патетичній "Згадці за Маркіяна Шашкевича":

Як рання звіздка на неба востоці,
Що ясній днинці досвіт розвиває,
Як воздух мая, що по земнім стоці
Радість, довольство, життя вигріває.
Очарованння світ милий:
Так ти жаркою чувств твоїх весною
Дихнув утіху в наші оболоня,
Так ти лучею звіздочки ранньою
Розсвітом шибнув попід небосклонння;
Дністровій днинці тоскливий...

А вже спеціалістом від Шашкевича став його колишній товариш Яків Головацький. Він дійсно найкраще знав Шашкевича. Але що він потворив багато леґенд про його життя та діяльність, леґенд, які відповідали би настроєві всієї "патріотичної" суспільности, — се е безперечний факт. "Маркіян був чоловік середнього зросту, щуплий, але меткий, волосся ясно-русе, очі сині, тужнії, носик невеличкий, кінчастий, лице худощаве виражало якусь тугу і болість. Сам був м'якого, доброго серця, в товаристві дотепний і забавний, показував себе веселим і шаловливим. Лиш коли розговорився за русчину, народність, за рідний язик, родиму словесність, тогди показалася вся сильна душа його, котра в тім слабовитім тілі жила, очі блиснули живостю і явились святим вотхновенням, чоло трохи приморщилося, і лице набрало якоїсь грізної поваги; говорив сердечно, сильно переконував, бо му з серця ішло, він цілий тим духом жив і віддихав"[1]. Не трудно побачити поза тою характеристикою схему, уложену á posteriori, для певних цілей аґітаторського характеру. Кожда прикмета небіжчика стає в такій характеристиці його заслугою, чимсь гідним уваги та поважання, первовзором для наслідування. Навіть вчасна смерть від сухоти збільшує йому симпатію у дальших поколіннях, дає йому страдницьке обличчя. І таким він переходить до традиції, остається в пам'яти поколінь. Від нього числиться початок національного життя, національна свідомість,

[1] Руска письменність. — 1906. — Т. III. — С. 134—144.

початки самостійної культури, і всяке критичне відношення до нього вважається гріхом національним.

Тим не менше Маркіян Шашкевич для нас не остався нічим іншим, як *датою хронологічною*. Навіть при найбільшій своїй симпатичности і при всіх тих прикметах, в які убрала його традиція, він нічим іншим для нас бути не може. Я думаю, попередні мої уваги кинули досить світла на його появу серед слов'янського світа, дали бодай тло для його образу. Се типовий витвір того часу, індивідуальність зовсім не сильна, не сильна бодай настільки, щоб стати реформатором рідного письменства та впровадити його на новий шлях.

Перше всього він зовсім не був в нічому оригінальний. Не тільки в своїх думках, в концепції поодиноких своїх віршів, але взагалі як тип, як індивідуальність. Се один з тих типів, які по кождій сильнішій струї лишаються, як намул лишається після виливу ріки. Вони чують свою духову спільність з тою минувшою течією, але, з другого боку, занадто анемічні та безсильні, щоб пробиватися самим через нетрі життя і чути себе над ним панами. Їх духове життя пливе вже лиш теоретично, мріють про якісь верхи, але до них навіть не пробують летіти. Весь характер Шашкевича зовсім не мужський, не розвитий. Його відношення до світа і до людей пасивне. В природі його переважає мягкість, непорядність, жіночість. Серед даних обставин він не може жити, його й так мінімальна відпорність життєва та енергія в'януть. Він весь час тужить за первісною простотою, коли не було ніякого розладу поміж життям, а поетичною мрією. Сентименталізм, той плаксивий тон, який може тепер вже тільки дискредитувати творця, був одиноким тоном, на який він міг здобутися. Вся його енергія могла таким чином концентруватися на внутрішньому самодосконаленні, на плеканні в собі ніжних чувств та сердечної теплоти, які мали берегти його від розбиття в житті та помирити з долею-мачухою. Він се чув, коли писав свій сонет:

Мисль піднебесну двигти в самім собі,
Душу в природи безвісти занести,
Гадкою крепков тьми світа розмести,
Життя кончини подружити обі,
Глянути мирно, що ся діє в гробі,
К радощам вдати істинним ся взнести,
Радость з тугою в лад миленький сплести,
Милость сосвітну пригорнути к собі —
Хто вдасть, хто вміє? Ум сильний, високий,
Ум, що го вічна доброта повила,
Ум, що го красна природа зростила,
Ум, яких мало, хотя й світ широкий,
Душа, що в грудях твоїх ся з'явила,
Що мене знова з світом подружила.

Але, на жаль, оте внутрішнє самодосконалення належало вже в ті часи до казуїстики чуття. Се вже у Шашкевича лиш загально уживана теоретична схема, яка немочі його не могла закрити і не могла зробити з нього героя. Тут зовсім подібний він до німецького поета Ернста Шульце. Обох викинув романтизм на поталу реакції, віддаючи їх власній непорядности. Лишений сам собі Шашкевич мусів котитися по площі похилій, поки не докотився до самого кінця. І його доля зовсім не трагічна навіть. Трагедія була би завелике слово для такого пасивного характеру. Се жертва епохи, яка не має де примістити

таких людей. Життя щонайбільше витисне з них кілька жалібних пісень і покидає на ласку або неласку людей. Се найбільше звичайний, впрочім, відвічний процес. І остаточно до самого кінця міг Шашкевич жити певними теоретичними схемами, шукати розради в католицизмі та Святім Письмі. Йому навіть здавалося, що може дійти до внутрішньої згоди з собою, украшуючи себе терпінням, як романтики ефектовними плащами, а поети довгим волоссям. Він співав навіть:

Весело ми з тов нудьгов, та й з тими лісами,
Мило ми з буйним вітром, з блудними марами,
Студена тая доля к серденьку припала.

Життя, одначе, покарало його за таку нещирість. Воно витиснуло з нього остаточно тон правдивої розпуки та зневіри. І на тому його вся роль й кінчиться: на плачу. Се був одинокий признак життя того чоловіка. Бо поетом він таки не був. Коли вже говорити про його талант поетичний, то прийшлося би звужувати поняття поезії відповідно до тої вузенької течії, якою плило його духове життя. А ми не маємо права міряти нічию творчість виїмковими мірами, брати під увагу лагодячі обставини. Тридцяті роки минулого століття мали вже поетів великих не тільки в Європі, але і в слов'янщині, і вимоги до поезії клали великі. Хто винен, що Шашкевич не виходив поза вузенькі провінціональні інтереси, що він замкнений мав горизонт, що держався низин? Та й так його поетичний порив остався тільки поривом. Його вузьколіричний талант не був майже нічим більше, як дрібкою потенціальної енергії, яка поетичних лаврів нікому здобути не може.

V

Ще раз поверну до характеристики Шашкевича, яку подав Головацький. Що роль, якою його наділив по його смерти товариш, занадто прибільшена, се сам він повинен був знати як очевидець того руху, що почався з початком 30-х років на галицькій Україні. Він сам в своїх пізніших споминах характеризує його не як життєву течію, а більше як теоретичний інтерес для справ загальнослов'янських. Епоха взагалі була така, що люди жили більше теорією, як здавали собі справу з загального ходу життя. Вони не уміли бути горожанами рідного краю, хоч зараз же під боком у себе мали поляків, від яких при меншій боязливости та занику національного чуття багато могли навчитися. Поляк Ценглевич перший пішов організувати українських мужиків для повстання, перший почав для них писати українською мовою революційні вірші. А наші патріоти перекладали нашим мужикам св. євангелістів, були австрійськими патріотами і теоретично жили інтересами слов'янщини, думками линули в добу князів та боярів та солодили собі життя перерібками народної пісні. Яка тут була програма, коли найменшого ладу не було в думках, коли не було навіть ніякого світогляду. І як мало від тих людей починатися відродження, епоха національної свідомости, коли у них самих ніякої свідомости не було?! Каже Головацький: був запал, була клятьба, вони дали собі слово чести, що будуть працювати для рідного народа. Але як, з чим — про те він не говорить. Сам запал, прецінь, нічого не міг вдіяти, коли не було його до чого приложити, коли люди не знали, до чого з ним взятися, а в душі полишали повно невиполеного бур'яну. Не диво, що пізніше ті возвістителі нового життя на галицькій Україні порозтікалися по всіх усюдах, вислугувались всім партіям своїм і чужим і наплювали на ідеали голошеного колись ними відродження. І

я дивуюся тільки нашим т. зв. дослідникам відродження, як вони можуть серйозно брати всяких Устияновичів, наприклад, і регабілітувати їх пам'ять тепер, коли аж занадто ясно повинно кождому бути, що їх молодші пориви були тільки фразами та наслідуванням аналогічних появ в других слов'ян. З того боку передмова Шашкевича до "Русалки Дністрової" має вартість документа. "Судилося нам, — пише він там, — послідніми бути. Бо коли другі слов'яне вершка дохоплюють і єсли не вже, то небавком побратаються з повним, ясним сонцем, нам на долині в густій студеній праці гибіти. Мали і ми наших півців і наших учителів, але найшли тучі і бурі, там ті заніміли, а народові і словесности надовго ся здрімало; однако ж язик і хороша душа руська була серед слов'янщини, як чиста сльоза дівоча в долині Серафима". Отже, розходилося тут о ефект перед слов'янським світом. І слов'яни побачили в поганім українськім перекладі уривки сербських пісень з короледворського рукопису, розправи про чужі народні пісні, дещо з етнографічних записів, трохи оригінальної лірики... Те все має бути проявом свідомости? Але ж, крім бажання повеличатися перед слов'янськими сестрицями, "Русалка Дністрова" не багато сама має тої свідомости. "Руська трійця", крім того, що спромоглася й собі на модний тоді альманах, нічого поки що більше дати не могла. Кажу виразно — не могла при найбільшій охоті навіть. Сам Головацький в своїх споминах занадто ярко виказує безсильність того їх теоретичного запалу для народности і справ слов'янського відродження, переносячи нас в атмосферу тодішніх спорів та планів. "Ми продолжали, — пише він, — толковати, розсуждати, спорити; перебирали всякі теорії і гіпотези — наконець прийшли к убіжденію, що о народі ми знаєм *тільки по наслухам, а народного язика, народного побуту зовсім не знаєм*. Рішено було, що треба йти між народ, ізслідувати на місці, збирати з його власних уст пісні, котрих народ хоронить в пам'яти тисячі, записувати його пословиці і поговірки, його повісти і перекази — словом, нам, філософам, треба було йти в народ і учитися у нього його мудрости"[1]. Отже, се визнання відкриває нам зовсім нові перспективи того руху. Люди, які видали відтак "Русалку Дністрову", були зовсім не приготовані до тої ролі, яку хотіли сповняти. Вони самі ще мусіли учитися, щоб бути учителями. І то треба сказати, що хіба один Головацький поступив відповідно до рішення гурту, обійшов Галичину, Буковину та Угорщину і зібрав значний етнографічний матеріал. Другі й сього не зробили, не сповнили того завдання, яке лежало в їх силах, не дали навіть сирого матеріалу дальшим поколінням. Се вказує тільки на одно: що всеслов'янський рух до відродження заскочив галицьких українців зовсім непригotованих. Вони не виробили собі ще ніякого національного світогляду, не знали, куди йти, що робити, і підхопили тільки загальні кличі. Тим тільки можна пояснити собі ненормальний факт, що при теоретичнім інтересі до слов'янського відродження вони не здобулися на ясне сформулювання бодай української ідеї, не показали національного свого обличчя, а скінчили тільки на платонічній любові до своєї народности, до народної мови і пісні. І панславістична течія взяла верх над всіми іншими їх інтересами, заглушила навіть скромні вияви національної психіки.

У всякім разі зостається фактом, що в своїй діяльности — оскільки се можна назвати діяльністю — ті піонери нашого відродження, а головно Шашкевич, не брали вихідної точки від ідеї народности, а йшли за чужими, готовими

[1] Литературный сборник, изд. Галицко-Русскою Матицею. Под ред. Б. А. Дедицкого. — Львів, 1885. — С. 22.

вже і найбільше голосними взорами і тільки вже потім, à posteriori прийшли до переконання, що вихідною точкою їх праці на рідній ниві мусять бути ідеї народности. Отже, то був результат вже, а не початок. Сама творчість Шашкевича була сліпим наслідуванням, слабою копією, без дальше йдучого внутрішнього змісту, без дальших горизонтів і дороговказів на будуче. Вона не дала змісту нового, ані не воскресила національної думки; тільки форма його творчости, те, що він піддався могучій течії народної мови, показала як дальшу консеквенцію потребу нового змісту. Але сього довго треба було ждати після його смерти. Довго ще духові батьки топталися на одному місці коло Маркіянової могили, забуваючи про пекучі потреби життя поза кадильним димом та панахидами. Аж новійші часи зробили пролом в галицькім житті.

VI

Роль Шашкевича і той момент в розвою української національної думки, який представляє в своїй творчости Шашкевич, найкраще схарактеризувати можна через його порівняння з польським письменником тих часів — Бродзінським. Бродзінський — індивідуальність, безперечно, під кождим зглядом визначніша від Шашкевича і на кождому полі видатніша. Полишаючи вже його поетичну діяльність, мусимо признати його заслуги як професора, який заходився щиро коло виховання цілого покоління в дусі нових, романтичних ідей і поклав йому перед очі ідеал нової Польщі. Але в цілій його творчости маємо той самий етап польської національної думки, що у Шашкевича української. Тільки Міцкевич своїм виступом поборов всю реакцію і дав новий зміст, виявив в певнім того слова значінні національну душу. Бродзінський дав тільки форму, підготовив терен. Тим самим для нас міг бути Шашкевич при інших обставинах тодішнього життя та при іншій долі особистій. Його виключно лірична натура могла би обняти ширший круг думок та ідей, могла би розбудити душну атмосферу та дати почин до більше конкретної дійсної реформи тодішнього світогляду. А так, можна сказати, пропало в болоті тодішнього туподумства й те, що він дав. Найменшого впливу його думок годі прослідити. Бодай на тому полі, на якому сам він працював. Бо про інші сфери духового життя й не можна говорити. Для них Шашкевич не мав нерву і навіть не доторкав їх, при вузькім обсягу своїх думок взагалі. Зовсім справедливо замічає Я. Ярема, одинокий мабуть, що в тій святочній літературі сказав розумне слово про Шашкевича: "Не доставало йому ширшого виднокруга суспільно-національних ідеалів, не було в нього того пристрасного темпераменту, яким відзначаються всі творці нових напрямів в житті суспільств і народів"[1]. Сама платонічна любов до народности, поняття якої собі Шашкевич не усвідомив, до народної мови і пісні, яка

Так мило, солодко коло серця в'ється,
Як коло милого дівка русявенька.
Так го обнімає, так до себе тисне,
Пригортає і любує,
І голубить і цілує,
І плеще і тішить,
І медочком дишит,
Що трохи не скажеш: пусти мене, пісне!

[1] *Ярема Яким*. Маркіян Шашкевич як лірик-поет. — Тернопіль, 1911. — С. 33.

— сама, кажу, ота платонічна любов реформатором життя та ініціатором культурної течії Шашкевича зробити не могла. А власне, поза тою любов'ю, поза добрими намірами ми у Шашкевича не знаходимо нічого, за що можна би його назвати батьком. У всім іншім він був дитиною та рабом тої самої епохи, якої останнім словом українства довгі роки був сей вірш:

Русин я си з роду, тим ся величаю,
Люблю просту щирість, храню рускі нрави,
Голубця си витну, думку заспіваю,
Гостя почастую — то мої забави.

Тому аранжери ювілею повинні були здержуватися від перецінювання культурної ролі Шашкевича і не так сміливо відкликуватися до цілої слов'янщини. Бо коли Шашкевича трудно було би назвати національним поетом, то тим трудніше зробити його діячем слов'янщини взагалі. Роботу тих, що розпадаються над Шашкевичем та заводять від ряду літ в Галичині його культ, який в даний момент перейшов навіть культ Шевченка, треба назвати щонайменше нерозважною, коли не шкідливою для національної справи. Я не знаю, з якої причини духа покійника вводиться в сучасне життя, його ідеали робляться актуальними. Може, християнсько-суспільним кругам й тепер ще вистачають відривки думок Шашкевича, які вони й вивішують як етикетку, навіть в щоденній пресі, може, вони дійсно далі не пішли і не хотять йти від того, на чому ми станули були ще в 30-і роки минулого століття, але кликати за собою весь народ — се зовсім не здорово. Се значить зводити його з того шляху, яким він повинен йти на стрічу кращій будучности. Се значить здержувати хід історичного життя та тамувати його розвиток, маскарад висувати на перший план, на місце дійсно живих ідеалів; се значить заводити реакцію в життя і заслонювати дальші горизонти національному рухові. Невже ми досі не пішли дальше поза "віру і народність"?

БОРОТЬБА ҐЕНЕРАЦІЙ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Thore auf! Ich will kein Programm in Worte spannen! In das Leben der National und des Erdbals hinein, in das Bewusstsein des alloffenen Weltraums, heraus aus den Hallen des Formalismus, des vierten Gtandes, der Nervenhunst, der Verstandestheorien, kurz; heraus aus geistigem, örtlichem und zeitlichem Formalismus.

F. Lienhardt[1]

Ми привикли за кождим разом дуже обурюватися, коли хтось, що не затратив в собі ще живої душі та щирого пориву, відкриє нараз смердючу баюру в нашому житті і не кине світло на всю огиду гнилого болота... Ми не

[1] Двері навстіж! Не хочу втискувати жодну програму в слова. Пізнавайте життя нації і землі, осмислюйте давно відкритий всесвіт. Геть із вузьких залів формалізму четвертого степеня, геть від нервового містечкового, обмеженого простором і часом формалізму! *(Нім.). Ф. Лінгардт.*

можемо заснути спокійно, коли на адресу української інтеліґенції зверне хто такі слова, як хулігани, коли хто посміє відкрити нараз всю безвихідну фальш та струпи в її моральному організмі, — взагалі, коли хто забажає обняти очима ширші перспективи та осудить так звані національні змагання і патріотизм батьків народа. Ми привикли держатися тої думки, що, як не приватно, то бодай поміж людьми, треба держатися правил доброго тону, не псувати нікому гумору своїм невдоволенням, а навпаки, удавати вдоволення і об'являти якнайбільше радости, щоби своєю зневірою не псувать менших братів...

Тим способом ми весь час хочемо відвернути свої очі від непотішних обставин, усунутися від всякої боротьби та активности, і накінець таки доходимо до такого самообману, що дійсно починаємо жити тільки з ренти, а з боротьби, з самостійного здобування собі своїх прав резиґнуємо. Для нас ніякої боротьби, змагань немає. Все дістається нам в спадщину від батьків.

Тим не менше та боротьба єсть скрізь, і не можна її заперечити. З поодиноких, власне, тонів, може, й дисгармонійних, з кипіння і боротьби складається життєвий процес. Фактів для того маємо аж забагато. Щоденні напади, розбишацтва, брехня у всяких найріжнородніших формах — се вічні свідки того вічного процесу. І на підставі тих щоденних майже фактів ми мусимо скорше чи пізніше дійти до ствердження певних форм і законів тої боротьби, мусимо признати їх логіку та укритий змисл. Річ в тім, що правду кожда людина має свою і має моральне право не слухати ніякої правди, тільки своєї. Так не тільки з поодинокими людьми, а з більшими групами, поколіннями людей, епохами. До останньої краплі крові буде гризтися людина з людиною, одно покоління з другим, буде обстоювати *свою* правду. В тім вони безусловно праві, як правий кождий, хто не хоче відрікатися себе і своїх думок, хоч би мав за них умерти. З того становища слушно писав колись незабутній Герцен про право кождої епохи: "Ідеал для всякої епохи — вона сама, очищена від случайности, переіначений образ дійсности. Розуміється, чим більше всеобіймаюча та повна теперішність, тим більше загальнолюдський та правдивий її ідеал". Отже, рішаючим моментом, єдиним відповідним мірилом правди або неправди, а вслід за тим цінности і культурної ваги ідеї є ніщо інше, як тільки глибина та правдивість її відчування самим її творцем, сума затраченої ним психічної енергії, одним словом — *любов* батька до своєї дитини.

Справа зовсім ясна. Коли з того становища підійдемо і поглянемо на боротьбу поколінь, то тим самим вияснюються нам і способи та *ідейна основа* такої боротьби. І тоді одвертість та чесність мусимо признать за одинокі гідні її форми. Власне, розходиться тут о ніщо інше, як о те, щоб кождий сміло говорив за що і во ім'я чого виступає на турнір, а не бажав переводити нічого контрабандою, не підходив до ворога ззаду та не опльовував його, замість щоб чесно з ним крушити коп'я. Признаючи конечність такої ідеологічної боротьби, яка все наново починається з кождоразовим виступленням нової ґенерації, ми мусимо признати в ній і конечність одвертости та щирої чесности з боку борців. Тоді вона, власне, набирає ваги, стає справою всіх, а не якимись приватними авантюрами, стає великим верстатом, в якому виковуються не тільки панцирні груди, але й тверда воля, великі серця, героїчні пориви. Як гаряче колись Бєлінський умів боротися, нападати на ворога, нищити його своєю убійчою зброєю, а все ж таки знав границі тої боротьби. З тими, що вже вік свій віджили, що в боротьбі упали, — він не боровся. Він умів пошанувати у ворога також любов до свого ідеалу. А раз хто зійшов з боєвища, то він зробив все, що тільки міг зробити, він став мертвим і не входить вже

в обсяг інтересів живих борців. Вони шанують кості померлих і виступають далі у бій.

Це основа того руху, який звемо поступом. Кожде покоління — це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, — воно *само*, від самого початку, хоче все пережити. Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться, тільки те, що воно само пережило, має для нього вартість. Тому, невважаючи на ніякі пересторогн з боку старших, незважаючи навіть на прогнози та найтяжчі перепони, воно готове кождої хвилі вповні розвинути свою авантюрничу, щоб так сказати, вдачу, робити речі, диктовані не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби.

Нічого подібного не було досі у нас. Боротьби ґенерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилею приходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили, — так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити. Причини ясні. У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з немічних, хоч з досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили, щоб не профанував національних святощів. Наше життя відразу ствердло в нерухому масу, відразу прибрало форму мумії, відразу сформувалося в певний національний кодекс, який не позволяє вводити ніяких новостей. І тому відразу стало кождому в такій атмосфері душно, ґрунт був пісний і не міг нічого зродити. Люди страшно скучали. І з тої невимовної скуки переходили одні на чуже поле, бо довше не могли витримати серед мертвої тиші, або починали розвеселяти себе на своєму ґрунті, як і чим могли. Це хвиля народин нашої малоросійської драми, гопака і горілки. Так ми жили десятки років, і нічого не змінялося, тільки патріотичний уряд батька переходив на сина, — а цей мусів дбати, щоб не сплямити його ніякою новизною, нічим нещиро народним. Обов'язком щирого українця було носити народний стрій, шаровари і шапку козацьку, плакати разом з Шевченком над недолею вдови-сиротини, написати самому декілька таких самих "стишків", — а в іншому всі дослужувались великих становищ і діставали медалі та хрести заслуги. Я кажу тут очевидно про *українофільство*. Воно цілі десятиліття сіяло нам згубу, воно казало нам ховатися по кутках. І в нашому житті минулого століття *тільки воно* всевладно панувало. Тому я й кажу, що властиво зміни поколінь не було. Кодекс переходив тільки в інші руки, а впрочім, було все так само. Одно покоління за другим старалося достроїти як тільки можна ліпше свої погляди та ідеали до поглядів покоління батьків, бути на словах бодай раз на рік, серед урочистого свята таким самим щиронародним і демократичним та заслужити на похвалу сивоусих дідів. І після того — як могла не вродитися просто стихійна фальш цілого українського руху, як могло не прийти до того ідейного здичіння, до якого дійшло, як могла не з'явитися кінець кінцем така квітка, як щиронародна і демократична українська чорна сотня та хулігани?!

Тут можна навести ту лекцію, яку колись у своїй "Крашанці" дав нам Куліш, а за яку ми йому так збавили життя. А між іншим — це одна з тих виїмкових у нас "праведно розумних душ", яких життя стало дійсною трагедією через варварство земляків. І що тут дивного, що він виступив проти доморослої

орди, потягнув нас до одвічальности перед судом культури? Для його "у всьому світі преобразилась уже історія під надихом правдивої релігії чи то поезії науки", а у себе, дома, він бачив тільки розумову дикість. І він з цілою силою ударив на наше публічне виховання чи радше на брак всякого виховання. Він ударив на *сучасне* йому життя, коли писав: "Серед ярмаркового галасу і ґвалту умственна темрява, безкритичність і легковірність під назвою побожности і благочестія панують над багатими і бідними, якої б не були вони віри, і в цій погибельній темряві, серед поголовної непривички до якого-небудь аналізу, до якої-небудь провірки слова ділами й вещами, у напущеному богословами тумані видумок про небо й землю, дві зовсім іншого покрою сили роблять щиросердих, так само як і інших фабрикантів суєвірства, своїми знаряддями до панування над людьми перевагою сили і спокуси..." І тоді треба було Кулішеві для повної картини схарактеризувати ще тільки тип такого українця: "Не бачивши зроду іншого світу, як той, котрий не годиться інакше звати, як темрявою; не читавши нічого, опріч хіба тих книг, що скитаються поміж людьми, мов заблудивши в дрімучому бору; з серцем, повним жалю на людські кривди і недовірства до людської правди, виступає полузамучений у школах горопаха русин на арену публіцистики, — і як же ви думаєте, він почувається посеред широкої, вольної *арени слова*? Почувається так само, як утікач XVII ст., шкільний ribaldo flagitiosus[1] посеред Чорного моря".

Отже, боротьби ґенерацій — ще раз кажу — у нас не було. Як боротьба була, то боролася одиниця з окружаючим хаосом і темрявою, поки та темрява не здолала її поглотити, похрупати з кістками. А раз так справа стоїть, то й немає в тій боротьбі моменту, який я визначив би в боротьбі поколінь: одвертости, щирости у ворогуванні. Тим самим ідейний рівень, на якому велася коли-небудь у нас яка боротьба, був все низький, негідний; його моральна вартість була мінімальна. З огляду, власне, на всю гидоту темряви та майже стихійної умової дикости. Бо і як же могло бути інакше?! Тут не виступали до боротьби дві рівнорядні по своєму становищу в історії групи, два покоління, які мали право для себе найбільше бажати і домагатися, бо напружували в тих змаганнях свої найбільші сили, тут виступало *міщанство* з одного, а кривджена *одиниця* — з другого боку. Боротьба тут тиха, підла, підступна. Ми не бачимо її, як і не бачимо гріху ночі, але бачимо, як здорова, повна життя індивідуальність опинюється нараз перед нами бліда, з перетятим горлом, з гарячою ще кров'ю. Тут видні тільки наслідки, сумні і страшні, навіть дуже трагічні, бо можуть відразу знищити в людині всю її віру і навіки вселити їй в груди холодну безнадійність.

Доперва на склоні минулого століття і з початком теперішнього почалася більше свідома диференціація української думки, почали виділюватися певні групи. Почалася більше одверта, більше свідома боротьба. Але властиво це знов не боротьба поколінь. Це знов тільки загукування молодих паростків, це знов безсильність нової думки. Тому форми та ідейні основи боротьби знов низькі, на всякий случай такі, що не можуть принести нікому чести. Поступ тільки в тім, що темрява та безкритичність перестали бути стихійними, що тим самим роль защитників їх перейшла на поодиноких провідників. Провідники ті успіли розглянутися вже в історії, завели певний лад і порядок в боротьбі, сфабрикували декілька аргументів, шукаючи точки опори для себе і своїх. Усе

[1] Ribaldo flagitiosus *(італ.)* — грабіжник безчесних.

позволяє нам доглянути бодай певні моменти боротьби, що починається, освітити її характер.

Температура моральна старого українофільства мало змінилася. Змінилося тільки те, що воно побачило на своїй дорозі перешкоди, певні нові струї, які перед тим йому на дорозі не ставали. Перший раз воно знайшло ворога одвертого: мусіло з ним ставати до боротьби. Але власне боротьби в полі не хотіло, воно хотіло ворога просто усунути з дороги. І тут починається перший інтересний момент. Українофільство — витвір цілих десятиліть нашої історії, можна сказати, — сума всього українського життя за минуле століття, воно виховане в традиції, мало готовий церемоніал публічного життя. Воно могло похвалитися тим, що має своїх признаних вже і усвячених ідолів, свої "ідеали". І кинуло перше всього воєнний клич молодим: безбатченки! безштаньки! приблуди! Молоді не мали за собою ніякої традиції і тому старі з невимовною погордою дивилися на них, оскільки не жалували їх як заблуканих овечок. Пише *Сергій Єфремов*: "Старше покоління, — ми маємо на думці те, що відкрито стало зватися українцями, — при *деякій ограниченості*, скажім, свого світогляду, мало все-таки *щось означене*; воно виробило, або по крайній мірі *твердо усвоїло*, скажім, ошибочні ідеали, — але ідеали ті були, вони освічували його життєву дорогу, направляли тою дорогою їх діяльність і об'єдиняли їх діла в *правильну і відповідну до плану систему*. З жалем приходиться замітити, що того немає у молодого покоління наших письменників, а коли й є, то не ідеали, а ідоли, перед котрими жадається абсолютного поклонювання, падення ниць, виключаючого всяку пробу критичного відношення і провірки". Тут неначе тріумфує людина з того, що наділа на себе форму, дає науку, що краще ходити битою стежкою, як бродити бог знає куди, тут неначе вчить перший-ліпший з безчисленних доцентів, що краще усвоїти собі певну, хоч би й невірну, систему, яка би все ж таки могла дати бодай лад, як пускатися самому видирати в божества таємницю життя і смерти. І тут зазначені головні лінії дальшого "світогляду" українофілів. Порядок, лад, вичищений на параду мундир, заведення в думанню певного машинового ладу, який би давав можливість мати чисте сумління та не брати в нічому на себе відповідальности, — словом, придержуватися у всьому простої лінії, — ось що цінує той "світогляд". Професор *Микола Сумцов*, даючи науку декадентам, схарактеризував чудово своє покоління і його світогляд: "Культура, — говорить нещасливий професор, — особливо наука, стараються проложити прості і прямі дороги, *без тріумфів і без страждань*". Так, так, ціле їх життя було таке. Вони ціле життя служили "культурі", сповняючи свої обов'язки родинні, горожанські, патріотичні, наукові і всякі інші, — а все день за днем, акуратно, рівно, без турбот, "без тріумфів і страждань". Вони ціле життя були автоматами, граматичними реґулами, машинами, завели в цілому житті безнадійну сірість та скуку, а коли пронісся тільки перший галас, перший відважніший крик серед темряви, коли перший раз людина хотіла відступитися від реґули — ударено на тривогу: починається час "всеобщей растерянности, разброда и разъединения!" І починається *момент другий* в кампанії старого покоління на молодих, — проноситься погірдливий епітет усім ворогам українофільства: *декаденти!* І тут почалася оргія знущань та наруг над бідними письменниками нового напрямку.

Інтересно, що всі лихі прикмети новочасного письменства українофіли скупчили в словах: символізм, декадентизм; вимовляючи їх, вони відбивають на своїм лиці трохи чи не страх перед апокаліптичною бестією. Сергій Єфремов

скодифікував в кількох формулах ті погляди, які з точки погляду україно-фільської можна признавати в літературі, а на все інше оголосив анафему. "Єдино можлива — по його думці — для художника і єдино цінна для літератури і читача *дорога зображення дійсности*". Поза тим все інше називається символізмом і тому упадком. "В лиці його, — говорить він, — ми маємо діло з появою рішучо *протигромадською*, розкладовою, яка свідчить про упадок серед даної суспільности того живого, бодрого настрою, який являється необхідним услів'єм руху вперед". Ці думки повторюються чи не в кождій рецензії і за кождим разом маємо ті самі науки. Що вони означають — ті фрази? В чому джерело того острого осудження символізму як декадентщини?! Ох, причин єсть досить. Перше всього — українофіл не розрізняє символізму як певного прийому творчого, яким може користуватися і часто користується і реаліст. Але причина ненависти не тут. Він не любить, коли хто не пише в кождому творі про бідний український народ — і тому він всяку найбільшу творчість назве глупостю, коли вона не буде проповіддю певних громадських або партійних інтересів. Чого українофіли хочуть від літератури — про це ясно балакає старенький Сумцов, коли плаче на українських декадентів, що народові на його рідній мові підносять камінь, а навіть гашиш, тому народові, що такий бідний та нещасний, який не має "необходимого літературного та научного хліба", для котрого до цеї пори не уложено енциклопедичного словаря, щоб він міг найти необходимі відомости про свій рідний край, про свою старину, про спосіб позбутися своїх господарських та всяких інших недостатків. Українофіли, отже, вимагають від літератури того, чого вимагається від популярних брошур. Це ясно. По їх думці тільки така література має вартість та цінність, стає корисною для розвою культури. Все інше, в чому немає ніякої хоч би партійної аґітації, не тільки зайве, але навіть і шкідливе, елемент розкладовий, декадентизм. Воно не будить в бідному, мученому народові бодрости та самопізнання! І доходять до того, що література має тільки те одно завдання, що удержувати погідний настрій серед громади, будити скрізь серед широких мас бодрости. Тут можна вже вуха затикати, щоб не слухати, або слухати хіба на те, щоб сміятися. Бо з такої безглуздої думки хіба що можна тільки сміятися. Як же! Десятки і сотки ситих патріотів буде укладатися по сповненню своїх обов'язків до пообідного сну, а ти, поете, маєш удержувати в них своєю піснею переконання, що народ наш таки визволиться з тяжких кайданів, що брат таки обійме найменшого брата, що Україну жде гарна будучина, бо вірні сини не дадуть її ворогам на поталу; ситий патріот буде собі смачно хропіти, а ти, поете, співай йому про те, що він, пробудившись, побачить рай на землі, бо скорше чи пізніше поборе тьму світло і запанує над неправдою правда.

Чи тут не укривається ціле, невичерпане джерело найогиднішого цинізму та найбільше грубої ординарности? Самі панували цілі десятки літ на своїх патріотичних печах, ховаючись від кождого свіжого подуву, як миша перед котом, самі довели настрій життя до найбільшого песимізму, а навіть безнадійности, самі остудили температуру громадського життя до можливих останніх границь, — а ви, молоді літератори, зайди та безбатченки, хоч би вам серце кривавилось від тих обставин, не смійте видати ані одного скорбного звука, не смійте сумувати, а маєте в крайнім разі бодай удавати, що ви бодрі, бо кождому українцеві треба обов'язково бути бодрим!

Але це тільки один бік справи. Річ в тім, що нові течії літературні, які б вони не були на початку скупі та маленькі, криють дійсно небезпеку та

приносять розкладовий елемент в українське життя. В українське життя, репрезентоване очевидно поки що всевладними українофілами. Для них це дійсно отрута, дійсно гашиш, який не дасть їм вже довго удержатися на своїх становищах. Вони інстинктом відчувають це, що дійсно правдиве мистецтво єсть, — як каже Уайльд, — "найсильнішим виразом індивідуалізму, до цеї пори відомим у світі", що воно скорше чи пізніше може спровадити загальний крах українського міщанства. Бо *українофіли — безнадійні міщани!* Значить — вороги непримиримі тої усієї культури, яка йде з посвяти одиниць, з їх героїчних подвигів, з їх прометейських поривів. Вони не хочуть такої культури, яка була б завершенням і тріумфом цілого життя, не хочуть таких змагань, в котрі вкладається цілу душу і в котрих ризикується цілим своїм життям: вони, — як ми бачили, — бажають культури без тріумфу і страждань, яка б діставалася їм в руки, як дістається щомісячна пенсія, акуратно, рівно. Вони жити хотіли б без ніяких тривог, навіть без ніяких зайвих зворушень. Звідси випливає те, що вони звуть "світоглядом", а що властиво не єсть нічим іншим, як збіркою практичних порад життєвих. Культ так званого практичного розуму доходить тут до самого вершка.

Во ім'я здорового, хлопського розуму провадиться систематична кампанія проти всяких химер фантазії, проти всього, що не дасться зміряти мірою або зважити вагою. Во ім'я практики кастровано життя з усього, що може воно людині дати поза роботою примусовою, поза "годинами урядовими". Винищувано і витоптувано весь чар, який воно могло дати, а естетика уважалася за найбільшу провину. Сьогодні кождий вже уміє пустити цілу низку епітетів на адресу "фантастів" та "мрій", кождий уміє оцінити відразу вищість спілкової крамниці над ціле світове мистецтво. Що кажу: бувають навіть трагічні помилки: великі піонери в світ фантазії та краси, як Франко, — говорили так само. І практичний змисл, тверезий розум в найбільше ординарних формах витіснюють і досі систематично з життя принцип естетичний, винищуючи від нього, як від зарази, усю громадську атмосферу. Від деякого часу поле щораз більше укривається трупами тих, що переживали моменти тихої розпуки задля грубости зверхніх форм життя, — потопають раз на все. А в літературній критиці доходить на тому тлі до дійсних розбоїв. Ніхто інший, як знов Сергій Єфремов, може служити за такий тип. Він обурювався все, коли чого не розумів в творі мистецтва своїм "тверезим розумом", коли задля його безперечної ограниченности в світогляді щось було йому не ясне. Він брав кождого на долоню, розглядав його з усіх боків, а коли який автор — напр. Куліш — таки не став йому зрозумілим, називав його, в найкращому разі, загадочним, сфінксом. Але все ж таки навіть признання натури сфінкса у автора твору не спинювало його від лайки на те, до чого сам признавався, що не розуміє. І як же можуть інакше робити міщане? На те вони поставили скрізь грубо утилітарний ідеал, на те вони хитро розставили скрізь тисячі сітей та перепон, щоб недопустити до "найвищої практики", — як каже Штірнер, — до реалізації вільної людини, вільної індивідуальности.

Оце ті вихідні точки, яких придержуються українофіли в усуванню з дороги елементів нових, ворожих для себе. І, власне, розгляд їх тактики показує правдиві причини занепаду, а радше омертвіння духу творчости в нашому громадянстві. Винен, власне, не той хаос та розбіжність понять, які вводити почало нове покоління — бо з нічого іншого, тільки з хаосу виринають світи, — а винна українофільська заскорузлість думки та мертвечина, винна та примусова формалістика, яка знищувала доти кождий проблиск самостійної

мислі, доки ми зовсім не опинилися в глухім куті, де треба або вертати назад, або рішитися вийти на новий шлях. З поезії ми хотіли зробити свою послугачку, торгали за волосся, як вуличну дівку, і диктували їй параграфи. І через те, власне, що ми хотіли вимусити на ній спів такий, який ми хотіли слухати для своєї забави, — через те вона нам не давалася. На Заході давно стверджено було абсолютну її свободу, і тому вона могла стати тривкою підвалиною під будову світогляду вільної людини та пособляла її розвоєві. Романтик Шлеґель давно підглянув природу поезії, коли писав про неї: "Правдива поезія буде сама собою разом філософічна, моральна та реліґійна, заразом наглядна філософія, свобідна моральність та світська містика". Упадок всякої творчости починається з того самого моменту, коли ми з елементів вільного мистецтва укладаємо його табулятуру, робимо з них догми або стараємося всяким способом витягнути з його якнайбільшу користь в вузько-практичній сфері. Достоїнства її стають тоді її хибами, вартість її та цінність ідеологічна спадає до minimum'a. Реліґійна її величність стає звичайним фактом, ілюзією, з якої насміхатися чує себе вправі кожда крамарська душа, філософічні основи її зводяться до кількох вузькоутилітарних формул, її морально-естетичне післанництво використовується для хитрощів та цинізму життя. Центральним пунктом всього являється тепер тверезий розум, який, як ми бачили, завдання мистецтва бачить в копіюванні дійсности. В чому грубі надужиття українофільства в сфері творчости, де їх корінь — із сказаного видно ясно. Воно удержує умствену темряву, кладучи до мистецтва і літератури такі постулати, яких нікому класти не можна. Кожда творчість правдива і сильна, яка може претендувати на творця роду людського — Bildnerin des Menschengeschlechts[1], як хотіли романтики,— мусить мати підставу ширшу, певний *ідеологічний субстрат*, певні загальніші, чисто інтелектуальні риси. Після їх, власне, ми й міримо цінність її для людей, її *громадську роль*, якої всякій великій творчости заперечити не можна, хоч би вона й виявляла назверх антисоціальну тенденцію. Але таке бажання, такий постулат, поставлений до мистецтва, зовсім не накривається, а навпаки — навіть виключає постулати наших українофілів. Вони, власне, *світогляду не признають* у творця, не признають якраз того, що кождому вільно мати. І навпаки: вимагають від письменника і твору певної ясно виложеної *програми* національної та громадської. Професор Сумцов говорить, власне, про відсутність "національно реальних інтересів" у молодих українських письменників — як про причину їх туманности і браку скристалізовання думки — ergo світогляду. От що значить для їх світогляд, чим вичерпується його зміст. Не диво, що відси починається джерело їх *нетерпимости* супроти нових струй. Хто не визнає їх громадсько-організаційних тез, — той перше всього ворог України — ergo декадент. Сила українофільства — як бачимо — держиться доти, доки не упали його догми, піддержувані з покоління в покоління. Їх воно уперто боронить, розтягаючи їх на весь простір українського громадського життя. Українофіли занадто добре чують, що коли подув свіжого вітру здмухне їм їх кумирів, — не стане й їх самих. І тому з бішенством боронять свої позиції.

Тим не менше ту позицію треба знищити дотла. Це завдання нового українського покоління, і про це треба говорити одверто. Від нової ґенерації мусить вийти *реформа всіх сторін життя*. Під подихом мистецтва життя громадське

[1] Наставниця людства (*нім.*).

мусить преобразитися до ґрунту, піти іншою струєю. Ми не можемо бути далі машинами, сповнюючими всякі функції родинні, патріотичні, бюрократичні та громадські, — а людьми, які уміли би розпоряджатися своїми силами по своїй волі та обертати їх на збагачення самих себе. Мистецтво не може довше сповнювати роль служанки, а станути мусить самостійною силою. Воно не може бути довше самою тільки проповіддю, ані наукою для нас, або краще драбиною, якою кожда одиниця йде до самодосконалення. В тім його суспільне значіння і цінність. І Уайлд правду говорить: "Те добре, яке ми маємо від мистецтва, не єсть тим, що ми від його вчимося; воно єсть тим, чим ми завдяки йому стаємо, і його правдиве значіння в тому, що воно дає духові той ентузіазм, який є тайною гелленізму; що воно його призвичаює брати від мистецтва все, чим воно може причинитися, щоб факти звичайного життя поставити перед нами в новому угрупованні, — хоч би те, що воно хвилинам нашої найбільшої пристрасти дає духовий вираз, або дає найбільш змислове виявлення думкам, які якнайдальше відбігли від всякого змислу; що воно призвичаює нашого духа любити твори фантазії ради їх самих та у всьому бажати краси і принади. Бо хто не любить мистецтва у всіх речах, не любить їх зовсім, а хто мистецтва не потребує у всіх речах, той взагалі його не потребує". І для того щоб могла вирости у нас нова культура, щоб могло могучою, свіжою струєю поплисти нове життя, треба конечно поширити горизонти своїх думок, виховати себе на нову людину, яка могла б двигнути вперед себе самого і могла стати свідомим творцем свого життя в повному того слова значінні. *Велика поезія — ґрунт під нову нашу культуру.* Але до її приходу треба приладнатися. Треба викидати всі старі шпаргали, щоб нічого з собою не брати до нової землі. *Нова культура мусить бути національна,* мусить вийти з глибин народної душі, *але вона не може бути українофільська.* Ми ширше мусимо навчитися віддихати, дальше напружувати свій зір, навчитися іншого думання! А головне — покинути нам треба всю мізерну дрібничковість та вирахування, всю хитрість та тверезість розуму, коли ходить о речі великої волі. Нам треба більше розмаху, більше безумства, більше оп'яняючого шалу: для того, щоб остаточно скинути з себе останки крамарської тверезости наших батьків, а полюбити розмах всього великого і гарного. В тому чи не єдина цінність і краса всякого ширшого руху, що йде до визволення індивідуальности. Мережковський прекрасно про це каже: "Ніякі позитивні вигоди, ніяке утилітарне вирахування, а лиш творча віра в що-небудь безконечне і безсмертне може запалити людську душу, сотворити героїв, мучеників і пророків. Чей же до цеї пори не одна тільки промисловість, воєнні снаряди, пара, машини та електричність двигають народами, але й безкорисне самопожертвування ізбранників духа Божого. Ні! Людям потрібна віра, потрібний екстаз, потрібне священне безуміє героїв та мучеників. Лиш безконечне ми можемо любити безконечною любов'ю, то єсть любити до самовідречення, до ненависти власного життя, до смерти. А без того сонця, без тої любові земля перемініться в ледяну глубінь, хоч би лід і застив по всіх геометричних законах утилітарної і позитивної механіки.

Без віри в божественне начало світа немає на землі красоти, немає справедливости й поезії, ані свободи".

ПОЕЗІЯ БЕЗСИЛЛЯ

> Es giebt noch etwas, was über Wissenschaft und Kunst steht; das ist der Künstler selbst, der in sich die Menschheit in ihrer Gesamtheit und ihrem Gesamtwillen und Streben representieren soll.
>
> *Friedrich Hebbel*[1]

Після моїх попередніх уваг я хочу просто перейти до наймолодшої ґенерації наших письменників. Колись, при першому її виступі, на неї покладено було великі надії. Здавалося, що вона таки проломить новий шлях до української літератури, що вона не обмежиться на самому тільки оповіданні про життя, а піде далі. Однак вона вже незабаром показала себе безсильною і розвитку української літератури наперед не посунула. Дехто з письменників почув кілька нових окликів, фраз про нові напрями, про нове мистецтво (штуку) і почав творити в тому напрямку, але то була тільки зверхня політура, прикраса моди, поза тим вони — з винятком двох-трьох — були такі самі анальфабети і неуки в справах творчости, як і їх старі діди. Коли, наприклад, з початком 70-х рр. Іван Білик писав, що українська література повинна повернути тільки "на *шлях розумної битописи,* бо тоді вона буде проводарем живої правди у свою рідну країну; а коли, збившись з рідного поля народного, піде іншою дорогою, — вона ніколи не стане показчиком громадської потреби, і одцураються її рідні люде і довіку їй не піднятися вгору, а буде вона порпатись у своєму кубельці та віршувати нікому не потрібні вірші на утіху гуляющих людей", і — коли далі в половині 80-х рр. Борис Познанський, пишучи про недостачі української літератури з боку її змісту, сказав: "Такі важкі явища в сучасному народному житті южного краю Росії, як емансипація, польське повстання, залізнодорожне та сахаро-фабричне діло, штунда і шалапутство, війна 1877—78 рр., переселення на Амур, чиншове питання, жидотрепаніє та обрусіння, що представляють собою багаті сюжети для місцевої белетристики, остаються непорушеними", — то наймолодша ґенерація зовсім не увільнилася від таких самих курйозів в области теорії мистецтва. Одно тільки вони знали: мистецтво не може бути тенденційним, бо це противиться його святости, його божественности. І дійсно, вони не раз брали зовсім пусті, утерті та поверховні фрази, які дійшли до них через посередництво фейлетоністів за добру монету,— і прибирали зразу ж позу достойних жреців мистецтва, ставлячи себе осторонь від юрби та віршуючи про надлюдські страждання "сучасного творця". Дійшли до того, що передавання настроїв стали вважати за одиноку майже ціль письменника і обстоювали далі за своє виїмкове становище творців. "*То є штука — я не пхаю тут ідей!*",— зовсім серйозно каже в одному з своїх творів Василь Пачовський. І дійсно — ідей тих небагато знайдемо в тій творчости.

Нове мистецтво українське — в повнім того слова значінні *безідейне.* Ніякого в ньому змагання виявити свій світогляд, свої думки, свої пересвідчення — тепер нема, — бо того всього у них і мало було. А коли дійсно хотіли щось сказати, — то це було таке слабе, що мусіли убирать його в

---

[1] Є щось вище від науки і мистецтва: це сам творець, що носить в собі всю людськість і представляє собою всі її змагання *(нім.). Фрідріх Геббель.*

дидактику. На своїх ногах воно устояти не могло. І так найновіше покоління лишилося таким самим грубим і варварським — як і попередні йому. Може, зверху трохи й цивілізоване, але все ж таки варварське. І через кілька років показалося, що, властиво, сил у його зовсім немає, щоб далі йти. Показалося, що героїв, орлів немає, а як були, то на всякий випадок вже перестали ними бути — і тепер стали такими самими плазунами, як і другі люди "з товпи". І сталося з ними зовсім так, як розказує Горький:

Маленькие, нудные людишки
Ходят по земле моей отчизны.
Ходят и *унъло ищут себе места,*
Где бы можно спрятаться от жизни.

Все хотят дешевенького счастья,
Сытости, удобств и тишины,
Ходят — и все жалуются, стонут,
Серенькие трусы и лгуны.

Маленькие, краденые мысли...
Модные, красивые словечки...
Ползают тихонько с краю жизни,
Тусклые, как тени, человечки...

Очевидно — так вони про себе не думають. Той *брак дійсно великих, творчих індивідуальностей, дійсно великих сердець і умів* вони закривають. Бачучи, що до нічого великого вони не здібні, — дрібнички вони побільшують до небувалих розмірів, щоб мати ілюзію величі та сили; не маючи змісту, вони форму беруть за зміст і утішаються нею; не уміючи дати собі ради з матеріалом творчим і обробити його, вони тим більше дбають про гарний стиль. Замість великих картин і малюнків, які були б в силі своєю щирістю та виразом знайти відгомін в серцях людських, — вони дають образи такі, що передовсім засліплюють очі, ударяють своєю яскравістю, надзвичайністю та несподіваністю. З фальшу та самих дисонансів вони наміряються дати гармонію. І те все кладуть високо понад життям, і поклоняються тим ідолам, якби це дійсно було їх святе мистецтво.

І ті люди, які самі не мають ніякої віри, хочуть, щоб всі вірили і молилися на його. Все-таки не перестають говорити про його святість та висоту, про свої виїмкові закони як творців, про свою погорду до всяких плазунів; говорять — не замічаючи, як перші понесли всі святощі на торг, як самі оплюгавили їх нечистим подихом, як зі штуки зробили самі каварняну дівчину, послугачку. І говорять далі про великі, святі змагання душ своїх!

Ні! Іван Франко таки сказав їм всім правду, коли писав 1897 року: "Не маючи або не хотячи мати ніяких живих людських інтересів, бажаючи буцімто стояти поза буденною роботою верстов, змагань ідеалів, на вершинах чистої краси, вони закривають тим перед очима публіки або своє нерозуміння життя, або свій цинічний індиферентизм. І що ж дають їй за те? В найліпшім разі безцільну гру слів і форм, кольористичні контрасти, барвисті декорації, за котрими нема нічого живого й реального. А це також тенденція, що розминається з метою поезії. Поетична красота це не є сама красота поетичної форми, ані нагромадження якихсь нібито естетичних і гарних образів, ані комбінація гучних слів. Усі ті складники тільки тоді творять дійсну красоту, коли являються частями висшої цілости, духовної красоти, ідейної гармонії. А тут, як і на

кождім полі людської творчости, головним, рішучим моментом є, власне, та душа, індивідуальність, чуття поета". А власне поза тою декоративністю, поза змаганням до формальної досконалости та віртуозности, поза тим всім, що можна б назвати словами Гофмансталя — "eine überstarke, schwere Pracht, Die *Sinne stumm, u. Worte sinnlos macht*"[1],— сам чоловік, сама індивідуальність зникає. Бачимо щораз докладніше, що артист з життям не йде, цурається його, що душею він від чоловіка далекий, байдужий до його, відколи погнався за мрією, за фантомом. Биття серця і пульсування крові — в творчости немає; артист складає докупи тільки гарні слова, фрази, але сам він стоїть коло них холодний як крига, пасивний; він хоч і багатий, але зі свого багатства нічого не має, не користується ним. І так творчість дійшла до ізоляції від життя, до відокремлення, оголосила свою окремішність як доказ вищости.

Для своєї оборони перед закидом, що вони тікають від життя, — знайшли творці арґумент, що *творчість основана на інших підставах, як життя.* З конечности творчість така мусить робитися щораз більше схоластичною, мертвою і безжизненою, мусить їй щораз більше бракувати свіжости, красок та віддиху. Їй бракує ґрунту під ногами. Становище творців стає щораз більш безнадійне. Починають шукати виходу. І починають говорити про ідеальність; починають оперувати великими словами і поняттями, кокетують з вічностю. Ті поняття дають їм певного рода забуття, самообман, дають їм ілюзію того, з чим вони давно розцурались; оп'янюють їх і закривають перед їх очима власну неміч, непродуктивність, творчу безсильність.

Бо ж дійсна творчість все буде плодом душ дійсно сильних і все буде мати над людьми дійсну силу.

Правдивий, творчий ідеал завжди буде силою життєвою!

А вони доходять до *ідеалу фальшивого,* — що більше говорячи про нього, вони виявляють — несвідомо, може,— своє фарисейство; так само, як в погоні за аристократичними жестами виявляють своє нераз найбільше ординарне хамство та брак всякої культури.

Останніми часами подав німецький письменник Шефлер дуже докладну і бистру аналізу тих фальшивих ідеалістів, показав всю їх безсильність. Чуючи свою неміч, щоб іти з життям, — такий ідеаліст любить, як Лепкий, спочити в холодку споминів, в тіні своєї минувшини. Життя в теперішній хвилі для його немає, бо він його не признає. "І коли його сила до праці, — говорить Шефлер, — опускає його супроти вимогів життя, він з конечности радо ховається за сентиментально-резиґнуючу "чувствительність" і славить її як єдину ціль, до якої варто змагати. Це слабість. За власною минувшиною тужать тільки мужі, що самі себе занедбали, що до своєї праці не доросли і круга своєї діяльности не уміють чимсь живучим заповнити".

Однак, чуючи свою старечу неміч, такий ідеаліст все-таки мріє про вічну молодість, все-таки — як колись в'ялий Шлейєрмахер — декламує в своїм серці в честь її довгі монологи. Що більше, йому здається, що він молодий. "А коли мужі роблять себе молодшими, ніж вони є, — цитую далі Шефлера,— то це ж нічого не має спільного зі здоровою силою молодости. Молодечому шумові дорослого не достає принадности правди; не достає йому природности. Він стає обмеженим навіть там, де стремиться до ліберального, — в той час, коли ограниченість молодости являється неначе свободою. Ця штучна молодість не дає розвою, не має охоти до метаморфози; вона суперечить сама собі. У

[1] Дуже сильний, тяжкий припих, що змисли робить тупими, а словам відбирає змисл.

неї догматичною формулою стає те, що у молодого є здоровою тенденцією: вона об'являє безкритичність в перманентности і робить шумні почування святими і незайманими. Вона стає нетерпимою, де правдива молодість є рішучою; вона переміняє стремління етичні у моральне фарисейство, любов правильности у пуританізм, а змагання до вишукання відносин речей до себе — у нахил до алегорії. Де юнак одушевлений, там його старіючий наслідувач попадає в порожній патос". І такі творці з таким світоглядом, чи радше з браком всякого світогляду, звертаються до людини, апелюють до її почувань — говорять про душу. Намагаються виявити якнайбільше *наївности,* свіжости, гонють за чимсь все новим, незвичайним, екзотичним, шукають по всіх віках, епохах і народах, щоб освіжити свої притуплені почуття, уряджують якийсь дикий карнавал всяких богів, масок, мітів, людей — одним словом, скрізь шукають того, чого у їх вже давно немає. Природність, той ґрунт під ногами, — вони загубили. Твори мистецтва дістають якесь дивне іронічне освітлення, подібне до того, що в Німеччині з початком XIX ст. називали в літературі "romantische Ironie"[1]; творець не відноситься серйозно до свого предмету, неначе готовий щохвилини сам заперечити всьому тому, що пише, знищити з-перед очей читача привид. Де сила, а де слабість — забуваємо; забуваємо так само, де кінчиться природність і починається холодна рафінованість, обчислення. Читаючи твори навіть одного з найкращих сучасних письменників — Михайла Яцкова, ми стаємо нераз в такій непевности. Вибухи сили, трохи чи не елементарної, сплітаються тут з повним ослабленням творчим, вичерпанням. І ми знаємо їх границі. Нудьга, бажання тихого безболісного спокою, де душа любувалася б своєю нерухомістю та змученням, — а відтак неначе раптова блискавка, неначе ураґан, чуємо льот чогось дикого, шаленого і сильного, і слухаємо із запертим віддихом; але огонь пристрасти, запал і певного роду духовне лінивство, квієтизм не мають розмежування. І маємо враження, що сам автор сміється злобно з тої нашої непевности, бо за нею йому добре, він певний себе і невідгаданий. Він тут певний себе експериментатор; внутрішній огонь той глибокий, огнистий ліризм заступає його; але непомітно байдужність і нудьга підгризають той запал щораз більше; являється тільки привичка підглядати людину; поза байдужністю цікавість того власне експериментатора. І це дуже характеристичне явище в сучасній творчости. Де зневіра обгорнула творця зовсім, де він вже зовсім не уміє видобути зі своїх грудей ні одного звука природного, людського, де він на все уже махнув рукою, — там лишається ще тільки охота до того холодного, немилосердного експерименту, гостра, рафінована аналіза всього, що може видатись якоюсь відрадною оазою.

В результаті приходить в творчість декадентизм. Цей не терпить вже всього того, що дійсне, стає цілком анормальним. *"Це вже його природа,* — каже Герман Бар, — *бути неприродним".* Свідомо починають декаденти жити своїми тільки ґалюцинаціями, свідомо видумують щось таке, що могло би дати їм якусь емоцію чуття. Бажання образити скрізь, де тільки можна, так званий громадський дух, являється як головний мотор їх діяльности — це дає їм розривку. Щоб не бути такими як всі — до того вони у всім стремляться. На всякий случай жити вони не уміють, цебто жити так, як люди. "З дійсности вони тікають. Куди? До душі? *Але ж душа порожня, коли їй не дістає змісту з світа дійсного;* при його повноті вона тільки що відживає. До мистецтва?

[1] Романтичною іронією *(нім.).*

Але ж воно все є *тільки відчутим життям*. Тим мертвим мистецтвом минувшини вони розкошувалися б в споминах; але самі не можуть сотворити мистецтва дійсности. Вони німі, ніяка жива струя не потече у них, і вони, *стративши природність, стратили і мистецтво*. Тому що вони неприродні, то це й стало їх природою, — бути *неартистами*". Так до браку артизму веде естетизм Кримського; так до несмаку одностайні і монотонні сварки Карманського та його видумувані, вифантазовані конфлікти трагічні, якими ранить в аскетичній завзятости свої груди.

Остаточно доходить до того, що за підставу творчости, за її умову вважається відкинення елементу чисто людського. Артистові не можна бути людиною. Один з найбільше популярних сучасних белетристів Томас Манн так і каже: "Почування, тепле і сердечне почування завжди банальне і непотрібне. Артистичними єсть лишень подразнення і холодні екстази нашої попсованої, нашої артистичної нервової системи. Неминуче треба бути чимсь надзвичайним і нелюдським, треба стояти супроти людського на незвичайно далекому і байдужому становищі, щоб бути в силі і взагалі дати покуситися його відіграти, гратися з ним, з ефектом і смаком його зобразити. *Пропав артист, коли тільки став він людиною і почав віршувати*". Це становище, на якому стоїть багато з молодих і наймолодших наших творців, коли так можна назвати Твердохліба, Чарнецького і інших.

Коротко кажучи — моя думка така: як би ми не підносили високо талант і заслуги деяких сучасних наших письменників, які дійсно можуть становити нашу гордість, але факт лишиться фактом: взагалі справа стоїть зле. Від кількох літ стоїмо серед загальної апатії суспільности, серед занепаду всякого громадянського духа в широкому розумінні того слова. І молода наша ґенерація письменників заховується так, як би нічого не хотіла від життя, не ждала ніякої будучности, нічого не сподівалася і доживала свої дні. Атмосфера творча стала така неможлива, така млява, що об'яви дійсної творчої думки стають щораз рідші, немає в ній чим віддихнути, чується пригноблення та мертвота. І я думаю, що так далі бути не може. Коли взагалі творчість має якийсь змисл, коли судилося творцям бути тими, що творять будучність, показують людині шлях до неї, і коли вони дійсно наділені вищою свідомістю, цінять той образ людини і кращого життя, який воздвигала все творчість,— то в ній ми повинні виздоровіти, віддихнути повними грудьми і набрати сил за великий ідеал: *свободи чоловіка*.

"SUPREMA LEX"

(Слово про культуру українського слова)

Ще нема й року, як виступила Марія Проскурівна з своїм "леґендарним оповіданням" — "Од сіна до соломи". Зараз після того вона пустила в світ повість "Улясю", а вже в сім році знов оповідання "Пані писарка". Наші рецензенти з досить кислою міною прийняли оба оповідання, а "Улясю" — навпаки з ентузіазмом. Я сам прочитав "Улясю" з великим вдоволенням, прочитав і другі твори авторки і був цікавий: як це вони тепер будуть прийняті читаючою публікою. Цікаво було, яку "кар'єру" літературну може зробити в наш час такий автор, як Проскурівна. Я зробив деякі помічення, дещо передумав

і хочу поділитися кількома думками, на які мене напровадили ті прості безпретензіональні історії Проскурівни.

Наша література, можна сказати, вже визволилася з етнографізму, молоді автори закинули майже зовсім "народні оповідання", шукають за іншими темами. І публіка вже відвикла читати Квітку-Основ'яненка, Куліша, Марка Вовчка, Ганну Барвінок, Стороженка. Вона лизнула вже дещо з "чужих літератур", і їй давай щось нове, екзотичне, не етнографію, яка стала анонімом українофільської творчости. Добре. Одне і друге добре і свідчить про те, що літературний смак і напрям змінилися і вийшли на іншу дорогу, на якій ми вже не будемо провінціоналами, а обіймемо ширші горизонти європейської літератури. Ми маємо вже тепер Коцюбинського, Лесю Українку, Кобилянську, Винниченка, Яцкова, Олеся, Чупринку, Філянського — а скільки ще інших, молодших сил прямує їх дорогами! Етнографія в літературі тепер, коли ми маємо всіх тих письменників, — се ein überwündener Standpunkt[1], до котрого не повернути стало пунктом чести наших авторів. Вже досить нам тих стереотипних фіґур з етнографічних романів та оповідань, досить побутовщини, досить тих вічно однакових краєвидів, досить "малоросійської драми", галушок, горілки і гопака! Богові дяка, що минули ті часи, коли те все було...

Добре, але що було би, якби тепер з'явився новий Марко Вовчок? Що би було, якби знайшовся український письменник, якому ще замало української етнографічно-побутової літератури, і він забажав би ще раз увійти в той світ, в якому жили Квітка, Марко Вовчок, Федькович? Що би йому сказала критика, як приймала би його публіка? То одно. А друге: яку *рацію* він мав би, виступаючи, що міг би "сказати на своє оправдання", в ім'я чого він виступив би? Отсе справа, про яку хочу сказати кілька слів. Твори Марії Проскурівної, яка являється епігоном тої старої етнографічно-побутової школи, дають мені до того нагоду.

В 1910 році видав Ващенко *побутову* драму "Сліпий". Правда, побут був тут чимсь зверхнім тільки, лише тлом, на якому відбувалася боротьба чоловіка з долею, його трагедія; сама драма була повна глибокого змісту, виявляла велику культуру автора, його творчу серйозність та знання людської душі. Минуло кілька років, наші люди читали за той час багато драм, перекладали, напр. Гордіна, виставляли оперетки Офенбаха, одушевлялися "Молодою кров'ю" Винниченка — про "Сліпого" забули. Очевидно, не о "Сліпого" мені йде, а о те, що, відвернувшись від чогось раз, публіка йде за "модою" і не повернеться до "старого", хоч би то було не знати що. Якось ніби не лицює. "Ми се вже брали",— говориться подібно як дітваки в школі, що не люблять, аби їм нагадували про стару лекцію. І тут нічого не вдієш, не справиш ріки назад.

І не треба би нагадувати про стару лекцію, якби її школярі добре вивчили в свій час. Але як вони її не вивчили і не вміють, а кричать про нову? Мені здається, що ми добре таки не вивчили. Не вивчивши добре, ми тим скорше хотіли би перескакувати до нової, хапати за те, чого ще не було, а що вже єсть деінде. А се нам шкодить.

Я, власне, думаю, що стара етнографічна школа, яка тепер вже скінчила своє панування в українській літературі, не вичерпала всього матеріалу, який могла і повинна була вичерпати. І не лише не вичерпала, але взагалі не дала нам того, про що вічно говорила і що обіцяла нам дати. Не дала *народної літератури*, на якій могли би тепер молодші літературні покоління будувати

[1] Застаріла позиція *(нім.)*.

вищі артистичні вартости і вищу, вже *національну* літературу. Народною наша література була і єсть тільки в підручниках історії літератури, в котрих говориться ще про демократизм, щирий український сентимент і природний гумор. Але в дійсности... В дійсности наші народні письменники рідко коли наближувалися до народної душі, ходили напомацки і найбільше припадково надибали на скарби. Вони ходили по селах, підглядали сварку бабів, записували пісні, виучували ориґінальні фрази і пословиці, описували звичаї, обичаї та обстанову хатнього життя, знали вірування та обряди простонародні, назви страв і напитків, бесідували зі своїми куховарками, знали попа, писаря, старшину, декілька сільських "трагедій" — підкрашували все те краєвидом, нуждённою сльозою та симпатією до меншого брата, сентиментом або гумористикою... Але чи надибали і знали вони народну душу? Чи уміли відкрити поза побутом, краєвидами і сирим матеріалом якісь глибші основи народного життя? Чи сотворили бодай культуру якусь, якийсь ідеальний *стиль* народного оповідання? Ні! Не дали того і не могли дати. Були проби Основ'яненка, Куліша, нарешті найкраща — Марка Вовчка, була серйозна проба соціально-побутового українського роману у Панаса Мирного, — але, на загал беручи, все в тій "народній літературі" розпливається, немає ніякого стилю, подає переважно балаканину. Наші автори думали, що можна сотворити народну літературу без вищих артистичних змагань і аспірацій, без творчого змагання, а так просто, балакаючи і переплітаючи свою балачку анекдотами. З гумором засідали до борщу і галушок, бралися сторожити народних скарбів і сторожили їх, як *евнухи*, батогом відганяючи кождого, хто підходив заблизько. Не такі ще давні часи, коли евнухи кривилися від творів молодших письменників, коли ті ближче заглянули до села і представили побут занадто "песимістично". Евнухам добре було сидіти перед дверми народної душі і вірити, що "там" єсть ідилія. Хто розбивав ту ідилію, той псував їм "стиль", не був народним письменником, не вірив у народ.

Народної літератури ми, таким чином, не маємо. Евнухи-українофіли убили її в зародках, збридили нам її до того, що ми перескочили відразу далі, аби тільки скорше вийти з зачарованого колеса на свіжий воздух. І тут було все лихо. Молодші літературні покоління не попробували вести війни з українофілами на тім терені, на якому її треба було вести, не попробували здобути від них їх сильної позиції і *перестроїти* на нових основах, а відразу перескочили до нового, кождий розпочав свою роботу зокрема, від початку. З боротьби вийшло тільки багато крику і галасу: евнухи кричали на "безштанькiв", що взялися руйнувати святощі, а молоді показували їм тільки язика, старалися виводити їх з рівноваги та іритувати. А що можна було зробити, здобувши передовсім українофільську позицію, засиджену оберігателями "народних святощів", показала Кобилянська — роман "Земля", показав Коцюбинський — "Fata morgana", "Тіні забутих предків", показала Леся Українка — "Лісова пісня", нарешті Василь Стефаник в своїх новелах. І так ми, не довчившись старої лекції, збридивши собі самі народну літературу, обійшли народ, обійшли всі ті скарби, які можна було добути з стихії українського народного життя, — і не використавши їх так, як використали народне життя і побут, напр. Б'єрнзон або Гарборґ, взялися будувати відразу "нову літературу", кинули кличі нової творчости.

Нова творчість, добре, але на чому, на якому ґрунті? Отже, хто писав оповідання з народного життя, називається неуком, що не розуміє нових кличів, не бачить, що в Європі літературне життя пішло далі, що там пишуть вже

про нерви, про кав'ярні, про нічне життя великих міст, про артистичну богему і т. д. Хто договорився в поезії до "молочної дороги" на небі, до трамвая, що гониться за підлітками, а в оповіданнях до дитячого трупика, якого приходить відвідати мати до його могилки, — той носив гордо голову і згори дивився на "побутовщину". Хто дочитався до братів Ґонкурів, до Гюйоманса, Бурже, Пшибишевського, Ола Гансона, Стріндберґа, — той не міг "перетравити" "парафіянщини" і "низького рівня" Коцюбинського, Лесі Українки, Кобилянської... А хто виробив свій смак на віденських фейлетонах, які говорять про найновішу катастрофу, про весну, про мистецтво, про найглибші основи людського життя, про найновішу моду і побут першого кравця з Парижа, про опери Ваґнера і про убивство в графській родині, — той дивиться на українську літературу милосердним оком, не можучи надивуватися її духовому убожеству.

Такий стан і тепер. І не того жаль, що всяка орієнтація, вищі стремління творчі затрачуються, а жаль, що *нема кому боронити української творчої думки*, що найкращі артисти і майстри слова самотні, а голота плюгавить українське слово, торгує ним, мішає його з болотом і доконує над ним смертної операції.

Виступить який-небудь ідіот і почне вам декламувати таку "поезу":

вн с ті к
пі к к
нуп
льо лі льо п
ні с вн к
пі
льо вн ль ті
пі с к к
ну лі льо льо
тк

Така "поеза" називається новою творчістю, "дерзаннями". А її автор, неначе юродивий зловив тебе за полу, говорить тобі про "своє мистецтво", плює тобі слиною в очі і тягне від "заялозених мистецьких ідей":

"Ей ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же — ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується, — тільки декілька слів. Немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче. Я берусь руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху — вигляд твій чудовий, чоловіче! Ой, та з тобою ж пекельно весело!

...Ах, з тобою страшенно тоскно... Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцьованого "Кобзаря" й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заялозені мистецькі "ідеї", й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого "Кобзаря", від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний. Якраз вроді тебе, показчиком якого є "Рада". Чоловіче. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто, будучи сучасним чинником, є з'явищем глибоко

відразливим. Чоловіче. Я хочу тобі сказати, що в сі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого "щирого" українського мистецтва. Я бажаю йому смерти. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування.

Я палю свій "Кобзар"[1].

Се факт один з найяскравіших, що кождому впадає в очі своєю ексцентричністю. Його можна вважати за факт окремий, як доказ того, що "вже і у нас" єсть проби тої ідіотичної поезії, якою бавляться в Петербурзі та Москві. Але доказів того, як українське слово попадає в наругу, як його безчестять люди в ім'я "вищої культури", єсть далеко більше, маємо навіть типічні зразки того у деяких авторів з галицької України. Тут вже почали в українську літературу влазити всякі мішанці "zojca Niemca, z matki Francuzki"[2], що, виростаючи і виховуючись поза українською стихією, приходять відтак перевертати все догори ногами. Не вміючи навіть говорити по-українськи, вони "реформувати" хочуть українську літературу тим способом, що на всіх рогах вулиць обносять і прозивають "ідіотами" українських письменників, що не підходять під їх "смак", що не мають "елеґантних жестів" або "класичної лінії". А вже не дай Боже, якби такий мішанець побачив в українського автора який "народний мотив": слиною оплює всю українську народну поезію і поетів, що творили на її ґрунті, висміє всю нашу поезію, як "панну в короткій суконьці", як підлітка, що не має манер "високосвітської дами". Нераз такі добродії говорять і серйозно, забираються до солідних студій, аби показати всю нашу "парафіянщину". Я читав, наприклад, недавно одну таку студію, де автор порівнює старонімецький епос про "Трістана та Ізольду" з нашою піснею "Не ходи, Грицю" і на кількадесяти сторінках виказує все убожество нашої народної пісні; де він порівнює Бетховена з Лисенком і після того глумиться з нашої народної музики; де він у всьому бачить у нас тільки анальфабетизм. Се вже факт типічний і тому сумний. Десятки тисяч української інтеліґенції в Галичині і на Буковині глумиться отак з української стихії. Ті самі інтеліґенти, що вчора вийшли з мужика! Ті самі, що мали змогу створити сильні підстави для національної культури, а не плюгавити свого гнізда! Десятки літ такий інтеліґент вчився, читав, ходив і устроював концерти, співав, робив патріотичні обходи, писав, і тепер, не витворивши сам нічого, сміється з рідної мови, народної музики, поезії, літератури. В ім'я чого? Ще добре було б, якби в ім'я дійсної культури! Якби він хотів дійсно очистити українство з усіх лубочних елементів і дати йому вищий стиль, зробити його творчим. А то він насміхається з народної музики і з "Лисенків", а йде слухати оперетки, не може слухати народної "грубої" мелодії і йде до Variete, не може дивитися на низький рівень українського театру і залюбки ходить на глупі фарси у французькім стилю! Покидає рідні простори, де тільки треба рук приложити, аби їм дати високу культуру, а йде в сутенери, зазирає в чужі передпокої, відки падуть йому охляпи.

І от чому, взявши в руки книжечки Проскурівної і перечитуючи їх, починаєш з полегкістю віддихати: стає гарно на душі, неначе би хто вніс в задушливу міську атмосферу китицю польових квіток. Пригадуєте собі, як колись Куліш описував враження, яке робила на читачів Квітчина "Маруся"? "Се так, як

---

[1] *Семенко.* Дерзання. — Поези. — К., 1914.

[2] За батьком німець, за матір'ю француз *(пол.)*.

подивишся в тиху воду і вбачиш там небо й землю, і здається тобі, що небо й земля у якусь нову ліпоту в тому водному світі облеклися... І, прочитавши повість про Марусю, чуєш душею, наче якась музика пройшла тобі через душу і настроїла її на вищий, на якийсь небесний лад, — що знявся б од землі і полинув би голубиними крилами одпочити од земних мук там, де ті чисті душі, помучившись між нами, од своїх мук одпочивають..." Подібне враження робить і "Улясся" Проскурівної. Може, й навіть більше, після всеї тої робленої, фальшиво-настроєної та обрахованої на нерви публіки "літератури", яку щодня читаєш. Свіжий, приємний подих від тої книжечки настільки сильний, що можна навіть дійти до переоцінення її літературних прикмет. Що не було би впрочім гріхом...

Що тут чарує? Історія зовсім проста, не видумана, майже банальна, яких нам багато лишили старші автори. Дівчина Уляся, розкохана в писаря, писар, як звичайно, п'яниця, що зводить її, і наймит Гнат, закоханий в Улясю, один з тих старих наймитів, що то були в свого хазяїна неначе рідна дитина. Але як розказана та історія! В який квітчастий килим вона вплетена, якою мовою вона написана, якими свіжими, чистими красками вона змальована! Кожде слово, кожда фраза так і відбиває в собі краєвиди української природи, дихає простором, бавить око розкішним малюнком. Отут можна залюбитися в стихії українського слова, упитися його красою, як сильним вином. І вже тобі байдуже всяка любовна інтриґа, не хочеться слухати ані стежити за ніякою історією, що крок ти перестаєш, кождою сторінкою зокрема любуєшся, смакуєш чари слова. Ось, наприклад, великопістний настрій українського села:

"...Людей повна церква — старі, молоді — всякі. Дяк чита однотонно й жалібно басом, кожному в душу гріх вкладає, — буде тобі, постой, буде тобі на тім світі. Люди хрестяться всі заразом, немов хвиля води заколишеться. Стоять рівно, нерухомо. То знов дяк напомина: буде тобі, буде тобі! Люди знову заколишуться, хрестяться, кланяються. Дяк зачне сорок раз "Господи помилуй" казати — немов конячка худенька на гору дереться, а її ще й поганяють. Тягне дяк жалібно, в серце великий гріх вкладає, всім робиться страшно.

От серце спиняється, душа сумує. Тіло на тобі на сто шматків роздирають. Пропав ти навіки з душею, не буде тобі ніде добра. Гріхи великі, страшні лежать на душі, нічим ти їх не замолиш, як сто пудів тягнуть тебе в пекло. І здається, що другого життя на світі нема й не буде більш для нас нічого гарного — сонечка святого не бачить, співів веселих не чуть.

Слухають дяка, в гріхах каються, а дяк чита одно й одно, немов на той світ тебе провадить, просто в пекло, — без воріття, навіки кудись, де вічна мука, скрежіт зубів, де ніяке моленіє вже не допоможе. Люди дають попові гроші й їм робиться легше на душі; становлять свічки перед іконами — гріхи ще легшають.

І отак цілий піст. Щось страшне, чорне насунулось над селом. Скрізь невесело, скрізь сумно. Як хто де заспіва — хіба в білій гарячці — то страшно слухати. Мовиш: якась товаряка — й вуха затуляєш. А той, хто заспіває, здума, що гріх, голос завмірає, як у пустелі, бо тебе ніхто не слуха, нікому сього не треба..."

Або великодний настрій:

"Сонечко тепло гріло, земля аж гаряча була. Люди — старе, мале — всі надворі, біля колисок. А там дива, дива, Господи милостивий! Те колишеться, те стоїть співає, діти грають — то в гілки, то в гусей, то в горілки, то в

крем'яхи, — та всі босі, та всі швидкі, веселі, в білих юпках, крашанками граються, крашанками міняються. Дівчата маленькі живо присядуть, у крем'яшки зацокотять, зіграють до ста швиденько й схопляться, бігти почнуть на зеленім вигоні, повітря тепленьке гонять, жарою оддають гарячі червоні лиця розогріті. І скрізь і всі — так і дише веселість, так і пише хороша. Діди сидять столітні на зеленій травиці. І вони ніби самі бігають швидкими ногами, — очима за дітьми літають, обличчя сміються. А дівки колишуться з хлопцями та змовляються, куди гулять виходить. Молодиці на траві великим кущем сидять, в кождої дитина мала на руках. Сама сміється, а дитині пичку розгорта, на святе сонечко личко маленьке показує. А воно очинята жмуре, жмуре, а далі й подивиться..."

Я не пишу отут критичного розбору твору Проскурівни, не хочу говорити про чисто літературні його кваліфікації. Я не хочу видвигати "Улясі" на найвищий щабель літературної драбини, не поставлю його вище "Niels Lyhne" Якобсона або "Madame Bovary" Флобера, не оціню його вище творів Б'єрнзона, Гавптмана, Банґа, Жеромського, Гаєрстама, Манна і т. д., як колись оцінив Лев Толстой пісню "Гей, вниз по матушке, по Волге" вище Дев'ятої симфонії Бетховена. Не буду перечити, що се ще *примітив*, яке, може, тому й робить таке сильне враження, що бере читача своєю безпосередністю, як дитина тішить маму своїм першим лепетом. Добре, але тут будемо говорити лише про ріжницю і *степінь розвою* літературної думки, про обсяг творчих змагань. А поза тим, як *тип творчости*, чи не має твір Проскурівної — або й інший подібний твір — такого самого права називатися твором літературним, як твори згаданих авторів? Правда, се тільки лампа нафтова, а тамті — електричні лампи. Але чи не служить вона тій самій цілі і не робить тої самої роботи, що й тамті?

В тому, власне, й лихо: українська творча думка почала гнатися за електричними лампами, не навчившись добре придивлятися до життя при нафтових. Заярке світло зле подіяло на очі, і вони стали прижмурені та не бачуть "найближчих речей". "Найближча річ" в літературі,— се *культура рідного слова*", той природний ґрунт, без якого всякий твір мусить вийти карловатим та нездалим. Ми занадто хапаємося до "ласощів", навіть не знаючи ще, чи вийдуть вони нам на здоров'я, беремося їх смакувати та прицмокувати устами. А література — се не ласощі і не смакування окремих лише одиниць, а вислів укритих сил в душі народа, вислів його найкращих почувань, поривів, — тої стихійної сили слова, в якому єсть і краса, і естетика, і філософія, і естетичний зміст.

Добуваймо ж тої краси, в якій міститься душа і дума українського народа!

МИХ. ДРАҐОМАНІВ
ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК

Чи взагалі можна говорити про Драгоманова як про літературного критика? Бо, властиво, він не був ані ученим, ані публіцистом, ані критиком, лиш усім нараз і то всюди, у кождому творі.

Микола Сумцов закидує йому[1], що впихає до таких своїх творів, як видання історичних пісень ("Політичні пісні українського народу") і ін. негідну украї-

[1] Див.: *Сумцов Н. Ф.* К истории изданий малорусских исторических песень. — С.-Петербург, 1899. — *С.* 3.

нофільську тенденцію, чи яку там, його публіцистичним статтям можна би закинути знов за великий науковий баласт (загалом вони тяжко "стравні"), а у літературних критиках знов бачимо його обличчя аґітатора поступу, вселюдських ідей, обличчя полеміста та публіциста!

Але коли я хочу говорити про літературні критики Драґоманова, то маю на думці ті статті, що були викликані справами українського письменства, значить — головна їх думка тикається літератури.

А таких творів, довших і коротших, Драґоманів писав досить у протягу свого трудящого життя, хоч не всі вони й були відомі або друковані за його життя. Очевидно не був він спочатку фаховим знавцем української літератури і літератур взагалі так, аби взятися до роботи на тому полі. Бо загалом українські його симпатії були ще не дуже великі або бодай нерішучі тоді. Аж донос кн. Ш. Шихматова (1873) мав той наслідок[1], що Драґоманів станув рішучо на український бік і став заниматися виученням усяких українських квестій: спочатку педагогічної, а відтак національної взагалі. Головно звернув він свою увагу на етнографію, котру й спровадив на новий шлях.

З початком 70-х рр. зачинає свою далекосяглу діяльність у справі української літератури. Передовсім практичну. Нав'язує зносини з галичанами, висилає багато книжок, засновує навіть багату бібліотеку у віденському товаристві "Січ". Висилає однак головно російські книжки, хвалиться навіть відтак, що ні один слов'янофіл не розкинув такої кількости російських книжок в Австрії, що він. Чому ж російські? Отсе власне й найцікавіше і се показує нам головну тенденцію його статей про українське письменство. Пише Драґоманів статтю: "Десять лет украинской литературы", вирізану з "Вестника Европы" цензурою (1874, сентябрь), пише "Русские в Галиции" (ibidem, 1873), пише "Литературное движение в Галиции" — все в російській мові, а наконець, щоби виповісти цілком свої погляди, пише "Література російська, великоруська, українська і галицька" і друкує в "Правді" (1873—74).

У всіх тих творах ниткою тягнеться одно й те саме змагання показати українській літературі один ідеал, який поставив би її на рівні з іншими літературами Європи. З того становища він усе оцінює хоч би й найменший прояв української літератури — і тому все й судить так остро, а властиво, ніколи не задоволений з ніякого твору і все шукає слабих його сторін.

Осудивши остро літературу на Україні в рр. 1866—1873, він сам і говорить про се: "Ми так остро судили сю белетристику та поезію лиш через те, що прикладали до них домагання критики європейсько-руської, а якби ми прикладали до неї домагання критики слов'янської, то наш осуд мусів би бути значно змінений"[2].

І справді, він, здається, перший з українських критиків уживав в оцінюванні творів порівнянь з інших літератур. Він то порівняв вагу і враження перших творів Марка Вовчка з враженням, яке викликала "Хата дядька Тома" пані Бічер-Стоу (Becher-Stowe), він важився порівнювати талант Федьковича з Турґенєва талантом вникання у людську психологію, — він мав остаточно деякі й практичні заслуги в тому згляді: стремів, щоби українська література відбивала в собі життя суспільности так, як російська, він причинився до

---

[1] Див.: Собрание политических сочинений М. П. Драгоманова. — Издание редакции "Освобождения".— Париж, 1906. — Т. II. — С. XVIII.

[2] Див.: *Драґоманів М.* Українське письменство 1866—1873: Недрукована праця. — Л.-Н. Вістник.— Т. XX. — С. 139.

перенесення французького натуралізму 70-х рр. на український ґрунт і старався наконець познайомити Захід з літературою України; сі твори є: німецька стаття у справі указу з р. 1876, у "Neue freie Presse"[1] п. з. "Russische Nivellirungs-politik"[2], французька брошура на таку ж тему "La litterature oukrainienne proscrite par le gouvernement russe"[3], котру він представив на міжнародний конґрес у Парижі 1878, і твір в італійському язиці "La litteratura du una natione plebea"[4] (журнал "Rivista Internationale del Socialismo", 1880, Milano). Отже, перше важне у становищі Драґоманова як критика української літератури є те, що він у всіх вищезгаданих своїх статтях старається показати українській літературі дорогу до європеїзації! Але друге питання: як се мається стати? Українська література була тоді ще дуже далеко від західних, думки західних літератур не могли так скоро дістатися до нас. Отже ж, подає раду Драґоманів: "Мы вовсе невысокого мнения о духе, направлении и силе галицко-малорусской литературы и науки, и не раз высказывали мнение, что в настоящее время европеизированию ея в значительной степени может помочь влияние из России. И как ни странно получать для Львова и Черновец "западный дух" из Петербурга и Киева, но мы не раз убеждались наглядным опытом в подобном получении"[5]. І тут приходимо до другого засадничого у всіх вищезгаданих статтях погляду Драґоманова.

Отже, Драґоманів жадає знання російської літератури. Очевидно, що хіба від інтеліґентних людей, а головно від письменників. Коли ж усі мали дуже великий острах перед духом російщини, тим більше коли такий письменник, як Нечуй-Левицький, старався виказати чорне на білім у своїй "Причепі", що всіх бід українського народу головною причиною є те, що в цілому його житті не виступає головно ідея народности! А про молодого Лемішковського сказав ясно: "Ось яким його зробила наука без народности!" Драґоманів мусів наперед, отже, зломити сю перешкоду. І він називає тоту філософію історії України, що, як Нечуєва "долю української народности поясняє виключно хитрощами сусідів", — називає, кажу, "інститутською наївністю", — а далі каже: "Вічний острах за свою національність убиває духа критики, розвиває неприхильність до загальнолюдських змагань, які здаються не одному немовби зрадницькими і в ім'я яких дійсно партії, що належать до національностей сильніших, позволяють собі виправдувати свій нагніт над слабшими та більше відсталими"[6].

Тому-то не лише річ пожиточна, але навіть конечна, не обмежуватися виключно своїми національними питаннями, коли ходить о літературу.

І Драґоманів говорить на іншому місці: "Нам бачиться навіть, що подібно тому, як здоровому чоловікові не прийде в голову бажання доконче бути самим собою або влазити в свою власну шкуру, як чоловікові дійсного діла, думки й науки не прийде в голову робити не діло взагалі, думку й науку, але доконче діло в своєму дусі, думку й науку свою, приватну, — так і правдивий талант ніколи надовго не запалиться до вузьких цілей та ідей, але доконче йде за широкою, загальною, психологічною, соціальною або науковою завдачею або

---

[1] Нільс Люне, Пані Боварі.

[2] Російська нівеляційна політика.

[3] Українська література, заборонена російським урядом.

[4] Література плебейського народу.

[5] Див.: *Драгоманов М.* Ію вопросу о малорусской литературе // Соч. — Вена, 1876. — Т. II. — С. 191—192.

[6] Див.: Літературно-Науковий Вістник. — Т. XX. — С. 141.

ідеєю; а ориґінальність особиста та національна сама собою відіб'ється і в матеріалі його праці, і в характері її виконання"[1].

Я навмисне навів отсю довгу цитату зі статті Драґоманова, щоби показати, якими арґументами він хотів переконувати українську інтеліґентну громаду, що знакомство з чужими літературами є конечне. Коли ж перш усього за найважнішу з тих літератур кладе він російську, яко таку, що зможе вповні заступити тим часом усі інші, то тепер важне буде те, що він розумів під тою літературою. І тут переходимо до дуже ориґінального поділу російської літератури, який стрічаємо у Драґоманова.

Колись Міцкевич у своїх викладах про слов'янську літературу назвав російську мову мовою праводавства і адміністрації — і дав тим початок поглядів усіх пізніших поляків на російську літературу загалом. Отож Драґоманів старається спростувати ті хибні поняття головно галицьких поляків, далеких від Росії, а тим самим і від знання російської літератури, і поняття українофілів такі самі, і пише статтю: "Література російська, великоруська, українська і галицька" — де, як каже сам Драґоманів, "доказывалось, что в России действительно существует общерусская литература (rosyjska), которая вовсе не синоним великорусской или московской; вовсе не противоположна русской или малорусской, литература общества всероссийского, дворянско-чиновнического, продукта общей с XVIII ст. государственной истории и культуры (напр. в беллетристике Онегин, Мертвые души, Рудин), но что рядом с нею, после Гоголя, растет народная, великорусская литература (сказки Пушкина, большая часть комедий и драм Островского, народные пьесы Некрасова, педагогические издания, как "Родное Слово", рассказы Петрушевского и др.), а еще раньше стала расти народная же украинская"[2].

Отсе й короткий зміст його поглядів, висказаний його таки ж словами! Як бачимо з наголовка вищецитованої статті, то Драґоманів відділяє ту українську літературу, котра виросла в Галичині, а про котру він писав у статті: "Галицько-руське письменство" (передмова до видання повістей Федьковича, 1876), від літератури української у Росії, а за причину подає, що "так как Галичина не попала в государственную лабораторию России, то здесь условия литературы несколько другия".

Отсі всі виписки показують нам, якою хотів бачити Драґоманів українську літературу, показують широкі горизонти його думки, його становище і розуміння російської літератури, а наконець і те, як він пер до з'єднання її духа з духом української. Тут бачимо, він радше якийсь публіцист, як критик після нашого розуміння. І коли можна в не одному тепер уже збивати ті погляди покійника, то, власне, з публіцистичного становища. Він не дбає цілком про те, які задачі має красна література, не ділить її на лірику чи повість, чи драму — не бере під увагу психологічної сторони і твору і самого письменника, не говорить навіть одного слова про артистичну сторону твору, про його мову, будову, — він розбирає лиш тенденцію його, його суспільну сторону, а не суспільного змісту твір його навіть мало інтересує, критикує тоту тенденцію з усіх боків, обговорює чи не кожде речення, пише сейчас трактати і реферати про всякі культурно-історичні та аграрні рухи у всяких народів, оперує самими загальними категоріями, а говорячи про літературу якого народа, цікавиться не еволюцією її загалом, а лише поодинокими її напрямами; одним словом, пише

---

[1] Там само. — Т. XX. — С. 140.

[2] Див.: Собр. соч. — Париж, 1906. — Т. II. — С. 172.

статтю про письменство так, як писав статтю про політичні убійства, або як одверте письмо, або місячну хроніку чи що; тому виходить тон її пристрасний, нераз нетерпимий супроти противних поглядів, острий понад міру, безглядний — і най би був Драґоманів писав так само ще про артистичну сторону літератури, був би як критик потерпів фіаско! Драґоманів диктував українській літературі правила, але не так, як нині робить Єфремов, хоч один і другий суспільницькі критики. Сей касує красну літературу через те, що вона, напр., буває еротичною лірикою,— тамтой (Драґоманів) позволяв собі таке нераз, але був толерантний і критикував суспільну і теоретичну сторону творчости, а не тикав артизму!

Але друге джерело строгого осуду української літератури у Драґоманіва виходить уже з його поглядів на задачі літератури. Про се хочу дещо сказати.

Драґоманів, властиво, спеціально ніде не писав про те, які цілі має мати література, так як се нині пишуть молоді естетики. Він лиш принагідно не раз про те споминає. Отже, не бере літератури зі сторони метафізичної, не будує ніяких теорій, лиш просто говорить у статті: "Література російська, великоруська, українська і галицька", що "література — то совокупность життя"[1]. В одній з пізніших розправ, характеризуючи літературу рр. 1866—1873, Драґоманів ширше розводиться над тим своїм поглядом і говорить те саме оттак: "Розібраними повістями та конспектами повістей обмежується все, що появилося в українській белетристиці остатнього десятиліття такого, в чім вона відгукнулася на живі питання своєї країни. Коли не можна сказати, щоби белетристика обходила ті питання, то не можна сказати й того, аби вона зробила багато задля їх вияснення,— і таким чином, на некористь так української, як і решти російської суспільности, ми не знаємо тих ріжнородних типів і типічних рисів, яких повне життя, як народу на Україні, так і інших елементів, зв'язаних із ним, як, напр., переважно дрібного панства та духовенства на Україні лівобережній, народного купецтва по містах і містечках Харківщини та Новоросії, шляхти й жидів у південно-західній країні й т. ін."[2].

Погляд остаточно той самий, який пізніше трохи вияснив основно у своїй статті "Сьогочасне прямування літературне на Україні" Іван Нечуй-Левицький. Отже, реалізм є головним принципом у обох. Лиш Драґоманів дальше його не пояснює, проголосивши його клич немов у відповідь тим українським письменникам, що писали тоді лиш про кохання, про карі очі дівочі, про коника вороного й про соловейка, про калину та зозулю, або "самовільно ідеалізували козацьку традицію, висуваючи на перший план т. зв. проповідь "етнографічного правовірства"! Нечуй у малюванні навіть побутових картин все-таки ідеаліст, йому не подобається навіть реалізм російських письменників, а що доперва ультрареалізм або пізніший реалізм Золя і французьких письменників! А власне, й Драґоманову здавалося, що твір на непохитній підвалині науковій з тенденціями і всякими питаннями (от як він вказує вище українській белетристиці: духовенство, купецтво, шляхта, жиди і т. д.), що такий твір буде мати запевнену вартість.

Очевидно, що інтерес чоловіка, як одиниці, виділеної з даної маси чи групи, є все-таки найважніший у повісти, як інтерес цілої навіть народности чи народу! Тому-то так подобався Драґоманову Федькович, як реаліст у своїх

---

[1] Див.: Правда. — 1873.

[2] Див.: Л.-Н. Вістник. — Т. XX. — С. 130.

образках з гуцульського життя, котрі він і видав у Києві, тому й подобався йому Панас Мирний, в котрому пізнав великий талант, як лиш прочитав перше його мале оповідання "Лихий попутав", тому наконець так прихильно приймав він Франкові нариси, держані у строго натуралістичному дусі, пишучи до них вступне слово.

І знов можна тут робити всякі закиди тій формулі Драґоманова, котрою він хоче схопити все, що належить до обсягу літератури. Взяти хоч би й реалізм, чи натуралізм, який так любив Михайло Драгоманів у російській літературі. Як кожда школа[1], так ся є вже тому хибною дорогою у літературі, що є "школою" — школа Котляревського наслідувала у него лиш самі злі сторони, школа, наприклад, такого Ежена Сю у Франції, автора величезних романів ("Таємниці Парижа" — "Вічний Жид"), дійшла вже до осмішення і здвигання раменами у інтеліґентної публіки, а з писань свого майстра Еміля Золя переймили його французькі ученики, а головно німецькі, саме лиш те, що дає причину до назви "Auswьchse der modernen Litteratur"[2]. Тому Драґоманів був несправедливий, коли з того становища обурювався і безпощадно виступав проти найменшого об'яву "романтики" як загалом у житті, так і у літературі. З другої, однак, сторони, коли ми станемо на його становищі, так сказати б, "аґітатора" нових кличів, взагалі нових поглядів, отже, й літературних, на становищі такого поступовця, що жив більше завтрішнім, як вчорашнім, — і як переконатися дамо, що молодим конечно треба йти наперед і не затримуватись на тій дорозі поступу,— тоді стане перед нами навіть велика практична заслуга Драґоманова, що голосив нову літературу і причинився до її розросту на Україні! Бо кождий новий напрям є конечний. По романтизмі був позитивізм, був натуралізм, була неоромантика, було десятки всяких інших потоків і струй у європейській літературі, а кожда з тих струй прочищує атмосферу духову у людей, запаморочених попередньою струєю, і т. д. аж прийде черга на кождий напрям! Цілком як у житті! І тому не треба не лиш спинювати всього нового, але навіть помагати йому розростатися, очевидно, що після того, як узнаємо його за корисне. А дальші покоління будуть знов боротися за нові ідеали, котрі будуть змінюватися відповідно до обставин життєвих і показувати все кращу будучину.

З того, отже, становища, повторюю, Драґоманів має навіть великі заслуги: нині часи таких поглядів і такої критики минули, і нині названо би Драґоманова під тим зглядом консервативним, — так, як зве молоде покоління у польській літературі позитивіста Хмельовського!

Ще мушу зробити на кінець моєї статті малий додаток. В часах, коли писав Драґоманів свої вищезгадані розправи, загалом коли припадає його діяльність як літературного критика, тоді українські учені мусіли відпирати острі атаки російської шовіністичної критики, що не хотіла признати української мови, а тим самим і літератури. Навіть найпоступовішому з них Пипінові мусів писати небіщик Огоновський довгу відправу[3], коли той по виході 1-го тому його літератури писав, що лиш той нарід може мати літературу, котрий має свою самостійну державу! Драґоманів тому багато мусів боротися з тими поглядами, пишучи свої статті літературні!

---

[1] Літературна!

[2] Див. за змістом: або "Виродки новітньої літератури", або "Патологія новітньої літератури".

[3] Див.: Моєму критикові. — Львів, 1892.

Але поза його акцією в справі указу з р. 1876 мусів їстися з людьми такими, як Юзефович (поминаючи його принципала гр. Толстого), як Гогоцький, Милюков, або з такими органами московської преси, як "Гражданин". Драґоманів відповідав їм, щоправда, "одной самостоятельности языка, как и других этнологических признаков народности, недостаточно еще для того, чтоб известное племя имело свою самостоятельную литературу",— бо "для развития литературы необходима, конечно, этнологическая подкладка, а то также известная совокупность исторических и культурных условий"![1] А такі услов'я історичні і культурні українська література мала і має. А коли хто говорив про бідність понять і слів язика українського, то знайшов відповідь його, котра у одній зі статей з р. 1882, писаній по появі "Фауста" в перекладі Франка, звучить так: "Український язик у багатстві, красній та легкій формі ("изяществе и гибкости форм") не уступає ані одному із сучасних літературних язиків слов'янщини і цілком так не бідний поняттями, аби на ньому трудно було передавати глибину філософічної думки і живописувати високохудожественні образи. То цілком не язик лише простолюддя, як хочуть переконати московські невіжі, а язик цілої нації, котрої політична будучність ще перед нею, але її місце на право самостійного розвитку у ряді цивілізованих народів уже завойоване і не може бути ніким іншим зайняте"[2].

Оттими словами Драґоманова хочу й скінчити свій реферат.

"ЛИЦАР ТЕМНОЇ НОЧІ"

Неможливо скучні ті люди, що люблять довгі дискусії. Я їх не можу стерпіти і боюся зайти з ними в балачку. І волю навіть позволити їм торжествувати, що ось, мовляв, вони таки приперли мене до стіни, я замовк і не знаходжу вже аргументів, — як добиватися-таки свого і хотіти-таки переконати їх. Представити собі такого Єфремова: чи зможете ви з ним договоритися до чого? Ніколи в світі! Ви йому покажіть чорне на білому, покажіть йому, що він говорить дурниці, що він не тямить того, про що говорить, — він все-таки своєю казуїстикою буде над вами торжествувати. Остаточно він таки потрафив здобути собі опінію публічну отою, власне, готовністю все дискутувати, сперечатися, і не будучи нічим більше, як українофільським ганделесом, з тою, як каже німець, Zùgnenfertigheit[3], яка мусить бути головною прикметою всякого ганделеса, — він вспів стати подекуди навіть диктатором в нашій літературі. Якої шкоди він наробив, я тут не беруся вичисляти. Не багато, впрочім, людей мені повірить. Але як колись по кількох десятках літ громадянство наше розбере, в чому річ, опиниться перед доконаним фактом і жалувати буде, що впустило кондотьєра в літературу і з його рук приймило історію українського письменства, — буде запізно. Впрочім, само українське громадянство винно, що має Єфремових, що дворників, а не творців, кладе за сторожів творчої думки.

Я, зрештою, не хочу нікому вичитувати моралі, бо це скучне заняття, і уживаю гострих слів не на те, щоб дискутувати з Єфремовим, бо це ще

---

[1] Див.: Сочинения... — Paris, 1906. — Т. II. — С. 171.

[2] Див.: Ibid. — Т. II. — С. 599.

[3] Навичка брехати *(нім.)*.

більше скучна робота; але що інше хочу зробити, чого у нас досі, на жаль, не зроблено.

Ще далеко перед виходом історії українського письменства автор її видав книжку, на яку мало чомусь звернено уваги[1], а яка, прецінь, являється найбільш характеристичною з усіх його робіт, бо найбільше відкриває психіку автора. Я думаю, зовсім не мав би що робити у нас її автор, якби люди уміли читати такі книжки, і витяг з них відповідні консеквенції, на всякий случай не здобувся би на відвагу писати історію літератури.

Отже, як кажу, ніде так не виповідається Єфремов до кінця, так нагою не виявляє своєї природи, так конкретно не зазначує свого "світогляду", як тут. Він неначе в запалі полемічнім задалеко зайшов і не спостерігся, як видав сам себе, показав всі найслабші місця. Досі він зручно жонґлював, умів якось прикрити своє духове убожество і, ховаючись за всякі громадські кличі та постулати, був такий самий гордо величний, як швейцар з золотим обшиттям перед мужиками. І ніхто не помічав, що він самою тільки водицею з киселю годується і вся його діяльність — підливання водою та мішання глини. А нараз те убожество відкривається і показується вся "стійність" його методу критичного... показується психіка з ґрунту викривлена та анормальна і то в більшій степені, як у тих, кому він сам ту анормальність закидував; показується людина, яка свою діяльність може розвинути тільки на ґрунті внутрішнього фальшу, нещирости, скажім просто — фарисейства; людина, якої все духове життя концентрується довкола кількох комуналів, коло найбільше несмачної громадської добродітелі, коло фарисейського, попівського научування. Отсе показує його брошура — квінтесенція духа Єфремова.

Сам про себе очевидно нічого злого автор не думає і вірить свято в те, що у його єсть "літературний смак і виховання"; він вірить в святість та непохитність тих ідеалів, в ім'я яких виступає; він перейнятий до глибини душі ідеєю "справжньої праці", зведеної до ясної системи; він твердо постановив собі "служити громадським потребам і інтересам" і в своїй праці не оглядатися на ніякі перешкоди, щоб тільки дійти до пошани та довір'я у громадянства; він лицар поступу та кращої будучности українського громадянства і ворог "реакції", яка заводить нас на мертву точку. Отсе його світогляд. Як бачимо — все тут locus communis[2], топтання на одному й тому самому місці, на якому топчуться від віків піонери "поступу", і тому не маємо тут нічого конкретного. Такі вже всі наші громадські діячі, що горлають про добро України, — всі вони такі "неуловимі" щодо світогляду, такі *неконкретні*. Але поставте його на сторожі життя, на якийсь конкретний ґрунт, представте собі його, наприклад, редактором "Ради" чи "Діла", українським діячем, придивіться його ділам, виконаним по тій рецепті, то будете вже мати в *практиці*, зможете бачити поза абстракціями його власний, *дійсний* характер, "зловите" його. Зловите його так само, як того попа, що з служби Божої йде до молодиці, а від молодиці на службу Божу і говорить зворушуючу проповідь про всі християнські чесноти та пекло...

В своїй брошурі виступає Єфремов зі страшною проповіддю проти тих, що в *літературі* зійшли з утертої стежки та захотіли самостійно проявити свої сили і покинули старих кумирів українофільства. Він плаче, лається, грозить, научає і знов плаче, що таке лихо найшло на Україну. Він пише в одному

---

[1] *Єфремов Сергій.* Серед сміливих людей. З сучасного письменства. — К., 1911. — С. 121— 160.

[2] Загальники *(латин.)*.

місці: "Запльовуються кращі традиції письменства, зривається брудними руками ореол його в очах громадянства, топчеться ногами пошана громадська, топчеться нахабно, цинічно, з реготом. В ваше святая святих якась юрба невігласів втислася й поводиться там як у себе вдома, не церемонячись ні з чим, і до того ж ще читає вам нотацій; вимагає доброго трактування й претендує на пошану. Чи можете ви сю юрбу поважати?" Важно тут передовсім сконстатувати факт подвійної моралі у Єфремова. Дома тільки, у себе можна поводиться цинічно, нахабно і жорстоко, можна спроваджувати любовниці і цілу ніч пити, але рано перед людьми треба бути "добре вихованим", виступать проти алкоголізму та зіпсуття. Їй-богу, зовсім по-попівськи! І правду каже М. Меншиков, що попи не тільки п'ють та розпустують. Бо вони ще проповідують.

Отже, узброєний методом чисто попівської проповіді та дійсно єзуїтської діалектики, критий національно-громадськими ідеалами, про які вічно горлає, Єфремов виступає до боротьби з тими "невігласами", як він каже, щоби рятувати ореол українського письменства[1]. Смирно, покірно він все починає, руки зложивши на черево і призиваючи всіх святих українських і всі канонізовані українські лахи, починає все від нарікання на "нові часи", на деморалізацію. Сама святість і доброта пливе з його уст, все становиться таке просте та зрозуміле, таке очевидне. О, він уміє з'єднати собі публіку! Він кождого заманить своєю добротою, своєю праведністю та кротостю духа. Всі стануть по його боці! А тоді, коли вже зібралася купка одномишлеників, коли всі похнюпили голови і перейнялися сумним настроєм — дами з вищих кругів висушують очі хусточками, — тоді він починає організовувати похід на невігласів, щоб святу землю вирвати з рук невірних. І збуджені проповіддю всі приймають це за річ очевидну, і зараз збираються полки. Всі й нестямились, як стали воїнами, і не завважили, як з смирного проповідника кротости, з "раба Божого" став драпіжний звір, кровожадний інквізитор. І всі щиро вірять, що все, що він робить, з патріотизму, ad maiorem Ucrainae gloriam![2] Метод, як бачимо, добрий, "хитрий", і при його помочі Єфремов став маленьким диктатором, який тим більше стає небезпечним, чим менше знаходить послуху. І от він постановив собі знищити всіх "декадентів" в українській літературі, всіх, як він каже, апостатів та перекинчиків національної справи.

Виходимо від так званої боротьби поколінь. Богу дякувати, не треба було ждати аж на генія, і якось установлено приблизно поняття "покоління"[3]. Віднайдено і сформульовано "закони" боротьби поколінь, відкрито той чудовий, несучий життя процес. Але для Єфремова покоління — се ніщо більше, як "*певна група однолітків*". Він знає добре, що се брехня, свідоме неуцтво, але йому так *треба* сказати, щоб посміятися над "молодими": бо зараз всім, хто називає себе "*молодим*", він скаже: "а ви ж маєте поміж собою 80-літню Ганну Барвінок!" І ефект получиться знаменитий. В найпершім випадку авдиторія розсміється, і "молоді" будуть знищені бодай на той момент. А Єфремов тим часом другу штуку придумає, понизить своє людське достоїнство, а придумає, щоб знов підставити ногу. І так він самим "здоровим розумом" тільки, без знання, без вищої інтеліґенції, поб'є всіх, осмішить! Коли прийде до поважної

---

[1] А люди відтак дивуються, чому "націоналісти" кождої нації, всякі національні демократи — *чорносотенні*! Дивуються, чому всі високі слова опоганені.

[2] Щоб зростала слава України! *(Латин.)*

[3] *Куммер Ф.* Зміна літературних поколінь. — К., 1911.

дискусії, то він повертає знов до своїх "ідеалів". Почне говорить про сумне положеннє українського народу, про його потреби, про службу громадським потребам та інтересам. А тоді скаже категорично — і, очевидно, кождий згодиться, що се так: національно-політичний момент над усім! Хто про се забуває, той цурається своєї неньки, той зрадив, той ворог рідного краю. Новітні естетичні струї в мистецтві — се витвір "рафінованого міського громадянства", се декадентизм, се безпринципність! І тут вже "молоді" так легко не сховаються перед національним кулаком; тут вони вже певно не знайдуть собі прихильного слова і будуть все під загрозою військового права на дезертирів. Публіка дійсно починає вішати всіх адептів нового мистецтва і всіх "естетів", хоч, їй-богу, на цілій Україні "естетів" не найдеш... Але найти не треба, а треба тільки підозріння, що хтось "бачив, як жид булку з молоком їв", — і повісять! Опінія публічна, витворена єфремовими, повісить. А сам Єфремов і йому подібні знов схрестить на животі руки і буде навчати тихо, спокійно. А коли його хто попробує назвати виновником інквізиції, попробує зажадати сатисфакції від нього, він в своїм благочестії буде викладати: я ніколи не виступав і не виступаю проти "молодих", ані проти естетизму як такого, я сам знаю про "законність естетичних почувань", і проти сього ніхто у нас нічого не говорив. Естетика твору — се само собою розуміється, я сам уважаю за дійсно літературні ті твори, які відповідають вимогам естетики... І так далі... Ви успокоїлися зовсім після його слів, які він виголосив таким тоном, як дійсний цінитель краси з літературним смаком та вихованням... Ви спокійні і починаєте з довір'ям слухати його дальшого викладу. І він викладає далі перед публікою, продовжуючи свої арґументи: наша нація не рафінована ще настільки, щоб естетичний принцип поставити на першому місці в літературі. Ми ще здорові. І наша публіка потребує ще іншої лектури. "Молоді", які видвигають естетичний принцип, не мають ніяких перспектив перед собою, не мають ґрунту. Треба *ґрунту*! Якоїсь ясної системи, *принципу!* Такого принципу у "молодих" немає. І вони руїнну роботу роблять, коли вони виступають проти старших поколінь. Ті, прецінь, мають своїх богів, мають принципіальний ґрунт. Стояти на ньому — вже досить. Аби *стояти*! А "молоді" на нічому не стоять. Тому всі їх змагання — се "дрібні індивідуалістичні змагання", змагання реакційні, шкідливі, і тому вони не стрінуться з пошаною громадянства. Вони називають себе молодими, а в дійсности се "старі молодочехи"; вони зовсім безсильні, беззубі: "навіть слова гострого, парадокса блискучого не почуєте". Ви чуєте, що говорить про "молодих" Єфремов? І пригадуєте собі, як він перед тим плакав? Перед хвилею "молоді" брудними руками зривали ореол українського письменства, запльовували традиції, були брутальними циніками, юрбою невігласів, — а тепер вони є беззубими старцями, які ніколи слова гострого не сказали, навіть парадокса не виголосили! І ви не згодитеся на те, що дядя Єфремов дійсно був в науці у єзуїтів?! Се ж, їй-богу, так само логічно думають поляки супроти українців: коли українці тихо сидять — то видно нічого їм не треба, коли починають протестувати проти насильства — то брешуть, а коли самі здобувають свої права силою — то вони некультурні, не варті мати ніяких прав! Яким би ти не був — побожний дядя Єфремов скаже, що се зле. Заманіть ви його на яку хочете позицію, зовсім чужу йому, він знайде штучку, щоб вас таки побити і вийти з тріумфом! З погляду громадського він назве всі новітні літературні напрямки, всі естетичні принципи реакційними. А коли ви йому вкажете на таких "реакціонерів", як Гоголь, Шевченко, Турґенєв, Сенкевич, Геббель, Ґете і т.д. і т.д., всіх тих, що

сотворили всю артистичну культуру нашого часу, — він зовсім не сконфузиться. І тим гірше для вас, коли ви се сказали. Бо він зараз перейде на вашу позицію, прийме вид знатока краси "з деяким літературним смаком і вихованням", згодиться з вами, що Гоголь і Шевченко були дійсно великими артистами, — *але:* тим гірше для "молодих", бо вони ніякими артистами не єсть! І він вам зараз во ім'я *естетичних* принципів, своїм "здоровим розумом" докаже, які дурниці понаписувала Кобилянська, які бездарні твори дав Яцків і т. д. і т. д. Хто хоче побачити літературний смак і виховання Єфремова, нехай читає його історію українського письменства! І що ж ви йому скажете на таке dictum acerbum? Він же вас побив вашим власним оружем, і ви мусите з ним згодитися, що такі єфремовські ученики, як Черкасенко, дійсно великі художники, що Олекса Стороженко і Кропивницький, і М. Левицький, і всі другі евнухи української літератури вище стоять як люди і як артисти від Кобилянської та Яцкова, не говорячи вже про всяких карманських, пачовських і других "молодих"! Так! Отсе, значить, та згода Єфремова, що "законність естетичних почувань" розуміється сама собою, що до літератури зачисляються твори, які вже перейшли всякі естетичні критерії. Отсе його метода, як бачимо, рухлива, еластична! І така, що ніколи його не скомпрометує ані як критика, ані як громадянина, ані як людину. Вона затушує і закриє перед читачем все фарисейство душі, все неуцтво, злобу та перфідію, — і він все вийде побідоносним апостолом правди, добра та дійсної, не "реакційної" краси! Бо чи відкриє і дійсно схоче відкрити який український "патріот" перфідію в такій статті Єфремова, як стаття про "Слово" С. Петлюри? Те "Слово" йому було в печінках і досить йому напсувало крові. Єфремов знає, що його ненавидить з усією душі, що радий, що воно впало: він знає, що воно було "шкідливе" для "української справи", бо виносило на світло денне всякі патріотичні свинства садовських та єфремових! Він знає — але те все відразу в некрологу "Слова" не може писати, щоб не бути посудженим о "суб'єктивність" в оцінці, — йому ж залежить на пошані громадянства. Отже, він почне: знов немає одного українського часопису; знов ми стратили один пост наш, і наша національна справа потерпіла! Правда, "Слово" не завсігди бувало до нас прихильне (і тут почнеться спис його гріхів, з якого виходить, що "Слово" було крайньо шкідливе для національної справи), але все-таки який "жаль", що вже його немає... І хто тут посудить Єфремова о суб'єктивність критики, о злу волю, о перфідію?..

А таких інцидентів можна би знайти більше. Але я не хочу знущатися над такою в загальній опінії "порядною" людиною. Психологія її й так яскраво зарисовується в наведених прикладах. Сього мені тільки було й треба.

Я тут не роблю походу на українського "критика". Я тільки констатую факти, які других повинні би здержати від такого походу і боротьби. І остаточно я не вірю в те, щоб мені отсим сконстатованням факту удалося "здемолювати" Єфремова, як колись "здемолював" подібну дуже до Єфремова людину — Нордав'а з його "Entartung"[1] — Бернард Шоу. Єфремов занадто "кість від кості і кров від крові" українського "патріотичного" громадянства. Все, навіть очевидна глупота, що має під собою такий ґрунт, стоїть занадто сильно, щоб їй можна відтяти голову. Єфремов занадто критий українським громадянством

[1] Вироджениям. Нордау, Макс Симон (1849—1923) — австрійський письменник єврейського походження, один з предтеч сіонізму.

та національними ідеалами, які він проповідує, щоб хтось переконатися міг про дійсну його "творчу психіку". Отим-то він був все побідником і побідником буде доти, доки буде людська глупота уходити за "здоровий розум". Я не роблю собі надій, що вона колись загине; се було би занадто нерозважно. "Здоровий розум" ще не зараз скінчить свою операцію над творами мистецтва і не зараз скінчаться у нас оргії, подібні до тих, які виправляє Єфремов в "Сміливих людях" і своїй літературі. Але коли українське громадянство досі не "здемолювало" таких типів, як Єфремов, — чого я зовсім не вимагаю, бо знаю добре, що воно мусіло би "здемолювати" само себе, — то дуже доброю річчю єсть підставити йому бодай дзеркало, щоб воно пізнало свою подобу і подобу своїх єфремових.

Я очевидно "з чистим сумлінням" називаю речі їх іменем і беру всю одвічальність за сконстатування фактів. Я не боюся також того, що мої слова будуть скваліфіковані як лайка. Лайки вчитися я мусів би піти до єфремових. Щонайбільше я можу тут віддячитися "pisknym za nadobne"[1] і повернути слова, звернені на адресу "молодих", тому, кому вони дійсно належаться. Те саме я раз зробив польському судовому радникові — і, як кажу, за "обиду чести" дістав три дні арешту, або заплатити 30 корон гривни. Думаю, що в сім випадку мені не станеться нічого гіршого, коли я зверну Єфремову його слова, звернені до молодих невігласів: "лицар темної ночі"! Сі слова стоять вже, впрочім, в заголовку статті.

ПЕРЕДМОВА

[до книжки А. Товкачевського "Утопія і дійсність. Збірка статей". — К., 1911]

Дорогий Андрію!

Я хотів би Вам зробити щось дуже гарне за Ваші статті, які я отсе прочитав: свою невимовну вдячність зазначити чимсь таким, щó б могло стати для Вас вічним капіталом. Я читав і радів. Неначеб Ви сказали те слово, якого я не міг вимовити, ясно сформулювали те, що я тільки чув неясно, розв'язали ту загадку, яка мене давила ввесь час і не давала спокою. І коли я прочитав Ваші твори, які Ви отсе хочете друкувати книжкою, коли вслухався в їх мелодію, коли гаряча струя пориву пройшла в мою душу від них, — я не міг не почути в собі нараз свіжого припливу крові, не міг не почути себе відразу якимсь неначе легким, бадьорим, вільним. Я дуже, дуже радів. І тому я був Вам такий невимовно вдячний!

І був би пішов до гаю, на радощах нарвав би багато квіток і приніс Вам, щоб зробити і Вас щасливим, щоб зігнати Вам з чола всі зморшки і прогнати Вам з душі понурість, якої все ж таки у Вас так багато...

Одним словом, Ви, Андрію, написали *епохальні* для нас речі. І про це Вам, властиво, й хочу говорити.

Ви самі, може, й не відчуваєте того в повній силі, що Ви таке зробили; не оцінюєте, може, вповні Ваших слів, кинених на адресу нашої суспільности. І я Вам скажу: перше всього вагу мають Ваші твори для Вас самих. Ви взяли на себе велику одвічальність, Ви самі себе визвали на турнір. Ви відразу ударили

---

[1] Віддячити тим самим.

у високий тон, відразу сказали найбільші слова. І самі перше всього мусите про те пам'ятати, що б Ви далі й не робили, до якої праці Ви б не взялися!

Річ у тім, що це може бути боєвий клич, тільки увертюра до Вашої дальшої праці — і тільки тоді, коли та дальша праця буде і Ваше дальше життя буде настроєне на той самий тон, — тільки тоді увертюра, боєвий заспів може бути дійсно творчий, мати дійсну вагу. Бо, власне, ніхто нас не може судити, тільки ми самі і тільки наші твори. Тому ми мусимо жити у вічному напруженні, вічно прислухатися до підземного гуркоту, вічно бути електричними збірниками, щоб в слушний момент мати грім в своїх руках. І не тільки про Вас я кажу, коли кажу про вашу одвічальність перед самим собою. *Нам всім* треба такого виховання себе: всім тим, що хочемо сотворити нову дійсність, нові діла. І тим, властиво, мусить і буде ріжнитися наша творчість від творчости всіх тих, що досі у нас працювали. Коли вони — цілий ряд діячів громадських, поетів, літераторів, патріотів — були рабами своєї праці, то ми будемо її панами: наше становище зовсім змінилося. Вони всі робили не те, що могли б робити і що хотіли б, а те, що треба було: їм приказувала партія, громада приватних людей, кліка, редакційний комітет, програма, національні ідеали. Вони були невільниками, запряженими до тачок, і мусіли скорше чи пізніше сходити до ряду травоїдної худоби: і хоч були поміж ними расові, буйні араби, — то й ті не бігали в перегонах, а возили цеглу на будову народних святощів. Вони ніколи не знали, що можуть бігати по своїй вподобі. Боже мій, які трагічні фіґури бували і мусіли бути поміж тими загулюканими людьми! Скільки їм треба було витерпіти, поки їх шкура згрубла так, щоб не відчувати всеї болючості ударів батога! Скільки їм треба було душитися в тій душній атмосфері, поки накінець загинула для них остання ілюзія, поки вони не стратили зовсім свідомости і не рішилися віддихати гнилими випарами! Я певний, що життя так дешево нікому у нас не обходилося: багато мусіло бути тихих драм, тихої розпуки, тихих трагедій. І вони підгризали наше життя в його основах, клали на його печать квасного скептицизму та гіркости, відбирали йому польот та енергію стихійности.

Але Ви це дуже добре самі знаєте, Ви самі дуже добре відчуваєте всю безвиглядність нашого життя, коли воно піде далі тим самим шляхом. Ви самі мусите знати добре, що значить жити і творити серед нашої громади. І тому я кажу: коли ми маємо не пропасти, не змарніти, не змарнувати тої дрібки таланту, яким ми вивінувані, — то наш стосунок до цілого українського життя рішуче мусить бути інший. Ми мусимо станути супроти його в *безоглядній опозиції, рішуче його заперечити,* станути самі мусимо *вихідною точкою* будучого життя, хоч би й як нас було мало. І це я уважаю за потрібне Вам просто сказати і Вам це підкреслити. Бо і тут Ви не кінчаєте того, що почали говорити, не усвідомлюєте своєї ролі і ролі своїх статтів. І тому Ви кінець кінцем заходите туди, де Ви не можете заходити: в місця пропасні, які, опріч головокруження, не принесуть Вам ніякої користи і не скріплять Вашого організму морального.

Ви осужуєте ціле наше життя, *його фальш та брак етики,* а боїтеся рішуче перетяти узол і увільнити себе від того життя; Ви все ще ходите довкола, боїтеся зробити рішучий крок. Це дуже добре по Вашому захованню видно: Вас щось тягне у пропасть, в блудне колесо, Ви ґравітуєте там, де може Вас ждати тільки нещастя. Ви понурий, як той лермонтовський пророк; Ви, значить, все-таки чимсь невдоволені, щось Вас пригнічує, до чогось Ви не хочете перед самим собою признатися. Я думаю, що це від Вашої нерішучости остаточної, що Ви ще не маєте сміливости *зробити себе самого вихідною* точкою; тому така у Вас

незрівноваженість, таємний жах, що колесо життя може Вас вхопити і завертіти Вами. І тому я хочу Вам говорити про *свобідного творця*.

Я, власне, не кажу, що Вам треба бути ізольованим від життя на те, щоб не попасти в його блудне колесо та не закрутитися в його вирі. Ні! Від життя втекти не можна нікому, а тим більше тому не можна, хто творить нові його вартости та йде до його зреформовання. Хто відразу вибирає собі позажиттєвий ідеал, хто відразу рішив своїх уст не поганити брудом і хотів до смерти заховати невинність своєї душі, той найбільше був накінець голодний і найбільше жебрав у воріт життя. Мені здається, що це вже природне право, як було природним правом те, що прекрасний Доріан мусів з головою скупатися в гріху. А хто не брав участи в боротьбі, той вийшов з найтяжчими ранами, — як каже наш дорогий Уайлд. Так, так, Андрію, — заглядати у пропасти суджено кождому з нас. Може, це й одинока наша принада серед пустки сірого українського життя. Від того нам не увільнитися, хоч воно звичайно так трагічно кінчається. Але й не треба... Мені, власне, здається, що це й даремна робота — хотіти увільнитися від свого фатума. Бо Ви замітьте: чи не був в результаті кождий творець типом трагічним? Чи не наближався кождий з них до того пункту, де нікуди далі не можна було йти і він мусів скакати у прірву або переживати себе? Хто остаточно не прибив себе сам до хреста? Ви ж знаєте потайну трагедію нігілізму Штірнера, знаєте кінець гедонізму Уайлда, знаєте, як скінчив "der gekreuzigte Dyonisos"[1] — Ніцше! Це найбільше сумна річ на світі — бачити, як квіти в'януть, як організм творчий не витримує накінець, — ломиться. Ох, сумна! Але вихід з того може бути один: твердість супроти самого себе, "antiromantische Selbstbehandlung"[2], як казав Ніцше, — в хвилі, коли душа хоче жалуватися перед кимсь і просити милосердя, — *любов своєї власної долі*. Amor fati![3] Людині лишається лише одна безумна майже гордість, воля перенести всякі удари долі, хоч би й найбільш трагічні, — і ця остання відвага супроти фатума єсть *свободою людини*. Далі ми вже вільні і не можемо боятися нічого: тут ми мусимо знайти рівновагу — *в собі самому*. Я думаю, Ви зрозумієте мене добре. Зрозумієте, що я одного тільки від Вас і хочу: щоб Ви не затискали уст в сліпій ненависти — бо на Вас самих відіб'ється та ненависть і будете терпіти; щоб Ви не йшли як нетля на огонь і не палили собі крил, а йшли на стрічу життя з *видющими*, знаючими все очима. Ви бачите, що хочу знайти для Вас, або помогти Вам самим знайти собі пункт рівноваги, яка б дала Вам змогу свідомо, з погордою, гідно і не засапуючись від лютости — утинати гідрі її голови, творити *нову форму життя*. Я хочу, щоб Ви в самому собі не мали ніякого ворога, не роздвоювалися і навіть не мали причини до роздвоювання, щоб тим певніше вести шаблюкою і утішатися кождим своїм ударом. Я хочу, щоб у вашій, а разом з тим і в нашій боротьбі було не лиш завзяття, не лиш патос, але й краса, не лиш строгість та *суворість етична*, але й гра естетична, *порив до прекрасного*.

Мої уваги ще з одного боку для Вас важні. Коли Ви дійсно дійдете до того, що себе тільки зробите вихідною точкою своєї творчости, себе тільки будете реалізувати, — то нова форма життя, новий його тип буде вже для вас *сотворений*. Тоді відразу Ваше становище супроти власного твору

---

[1] Розп'ятий Діоніс *(нім.)*.

[2] Антиромантичне самолікування *(нім.)*.

[3] Фатальна визначеність! *(Латин.)*

основно змінюється. Ви перестаєте аґітувати, Ви не потребуєте виглядати через своє вікно за учениками, які пішли б проповідувати Вашу науку — Ви відразу всього досягнули. І тим самим Ви маєте силу, щоб *зректися раз на все всяких претензій до будучности*, до грядущих поколінь. Ви не будете скавуліти як тінь за своїм тілом, не будете шукати у добрих людей тепла для себе, — бо маєте свою власну хату. Філологи будуть мати унеможливлений до Вас приступ, не буде ходити ніхто на прощу, ніхто не буде молитися і не принесе ніхто до Вашої хати болота: і Ви не будете нікому за ніщо вдячні. Можете одно тільки бажати: щоб Ваші твори стали якнайскорше непотрібними, щоб ніхто другий по Вас не потрібував ще раз нічого нагадувати людям...

Ви бачите, до чого я дійшов. Але інакше й не можна. Не можна заховуватися інакше супроти громади, яка все одно не виросла ще до того, щоб позбутися шаблону та проводирів в житті. І я Вас прохаю ще раз: не покладайте ніяких надій, що хтось відгукнеться на Ваш голос і що скаже Вам хто, що Ви правду говорите. За те, що Ви сказали на адресу цілої української інтеліґенції, — вона раз на все стане Вашим ворогом. І Ви не дайтеся спокусити ніяким прихильним голосам, бо вони Вас приведуть тільки до згуби. Може бути тільки війна. Ви тямите, що Ви їй показали зуби і зневажили її, як вуличну дівку: того вона Вам не простить — і Ви мусите взяти на себе одвічальність за все перед самим собою! Значить — показати їй свої карти одверто і сказати їй просто: ненавиджу вас. Ви пригадуєте собі, впрочім, наш привіт всім двоногим істотам — Gruss an alle bipedes[1], — як писав колись Шопенгауер: pax vobiscum, nihil amplius![2]

Але мені, здається, пора кінчити свою науку Вам. Прийміть її до відома і не сердьтеся, якщо я дійсно пробував Вас згори навчати. Я мусів відгукнутися, раз Ви мене зачепили своїми творами. Думаю — не посваримося. Бувайте здорові і йдіть собі своєю дорогою. І "*не сотвори собі кумира* — ні на небі, ні на землі, ні в "народі", — як писав наш Драґоманів. Бажаю Вам всього кращого.

---

[1] Gruss an alle bipedes — привіт всім двоногим істотам *(нім.)*.

[2] Мир вам — багатства більшого немає! *(Латин.)*

ЛІТЕРАТУРНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

ТАРАС ШЕВЧЕНКО

Душе с прекрасным назначеньем
Должно любить, терпеть, страдать.
И дар Господний вдохновенье
Должно слезами поливать.

Т. Шевченко

I

Сказав один з сучасних Шевченкові філософів польських: "Правди та ідеали лежать покладами в темних глибинах духа людського, як блискуче золото та дороге каміння в зачарованих ярах, стережених семиголовим змієм. Тільки великани духа поборюють тих зміїв і показують світові раз по раз чудовим сяєвом облиті багатства духа". Коли так, то слово, яким відзиваються до нас великі поети, єсть ділом, — подвигом, довершеним для загалу. Єсть дійсно щось велике і таємниче в діянні такої поезії, єсть якась містика чину, якого не заступлять нам ніякі успіхи у всіх областях нашого життя взятих разом. Ніде не знайдемо такого цементу, який би об'єднував цілі покоління, всякі ворожі собі струї, як у великій поезії, що йде з глибин життя народу. Єсть в нім елемент, який не має місця в більше конкретних появах життя,— віра, об'єднання людини з всесвітом, підвищення настрою, якась благородна радість. Це ніщо інше, як та движуща, власне, сила кождої національної поезії. В яких би ми лахманах не ходили, в якому упадку ми б не знайшлися, — віра все нас держить; той вічний оптимізм творців, які стали на вершинах і бачать дальше. А коли ми не чуємо вже в собі того огню віри, коли не може нас вже електризувати слово наших поетів, ми сходимо вже тоді на становище рабів, боронимося від правд цинізмом, починаємо торгувати словом.

Щось обридливе і мерзенне єсть у людини, що вигоріла зовсім, лишилася з попелом в серці, без ніякої віри, з холодним крижаним усміхом. Який самотній мусить бути той, хто приносить поміж запустілі серця огонь, яка трагедія самотности жде того, хто взявся накликувати серед пустині! А такою пустинею, таким опустілим храмом мені видається все останнє століття нашого історичного і культурного життя. Хто був великий — кождий йшов у пітьмі і був каменований, як тільки появився на світло.

Правда, ми свою невіру та безсильність нашого організму прикривали, ми хотіли бути бадьорими, строїли себе в пера, справляли пири, тягнули своїх пророків на торжища і хвалилися ними, — але це погіршало тільки справу. Всяка вища думка ставала через те ще більше самотньою, занедбаною. І кожда голосніша струна, кожда велика і натхненна поезія була у нас поезією "чужого чужиниці". Вона має патос, має порив, несе в собі бурю, — але вона не має в собі радости. Цікаво, що пише один з дослідників про Шевченка: "Ледве чи був коли поет, котрого слова підхоплювано б на лету з більшою жадобою.

Ледве чи мав коли чоловік більше відрадних і люблячих друзів. А він як би й не замічав того, був одинокий і раз у раз безнадійно шукав когось, шукав серед шумних, многолюдних торжищ і серед мовчаливої оренбурзької пустині"[1].

Це не була ніяка поза, ніяке свідоме презирство до людей ані зневага тих, хто звав себе його друзями! Але поет віщою душею відчував тільки, віддаючись ласкам друзів, що може від них вийти Юдин поцілуй, що вони можуть зневажити його, навіть по його смерти. Це було тільки трагічне почуття свого кінця, почуття сирітства на широкому світі. На кождому кроці поет чув свою долю самотника. Він не тікає від людей, від життя він не йде в містичні країни, не віддаляється ані на крок від пульсу життя; навпаки — його поезія звертається раз у раз до людини: це апеляція до гарячих сердець, до щирих душ, котрі б відгукнулися на живе слово поетове, — це гаряче бажання його душі знайти не лиш читача своїх дум, але й друга, побачити сльозу в очах дівчини. І одного тільки йому треба було: друга для душі, який би приймав і віддавав йому ласки, який би в найтяжчі хвилини умів утихомирити, просто заколисати поетову душу. І в творчости раз на все була б рівновага. А так її не було. Поет все бився в якихсь сітях, кривавив душу, плакав, шукав за людьми — і з тим більшим, навіть бішеним недовір'ям відходив від них. Таким чином ціле життя Шевченка стає дійсною мартирологією, а його творчість сповіддю з того життя. Тут ціла безодня трагічних конфліктів і помилок, ціле пекло обставин.

Шевченко писав з заслання до Броніслава Залеського: "Тяжко носити одному той надмір возвишенних, божественних ідей"[2]. Треба, щоб був якийсь відгомін, щоб було кому слухати. "У всіх случаях людина конечно потрібна одна другій"[3]. Тут зазначена дійсно необходима підстава для гармонії людини — творця з самим собою: рівновага супроти окруження, почуття своєї потрібности, почуття спільности, коли не з своїм часом, то бодай далеке єднання з тими, що йдуть напереді свого часу і творять нові культурні цінности. І тому, щоб знайти ключ до розв'язки всеї індивідуальности Шевченка, перше всього треба його поставити на тло того життя, яке тоді йшло, розглянутися в психології того часу. Я очевидно не хочу подавати цілого трактату культурно-історичного, не хочу виводити цілої творчости поета як продукт, витвір і есенцію тодішнього життя. Навпаки — я й тут виходжу радше від поета самого, щоб показати *його становище до епохи.* І важніші всього для мене питання: які культурні вартости відбилися в Шевченковій творчости, які елементи входили в позитивний ідеал тої творчости, який настрій пробивається в реакціях поета на впливи життя, як він витримує його подуви і проблеми, які воно дає до розв'язання кождій одиниці. І коли, поставивши такі питання, знайдемо найважніші тільки пункти і лінії, які означують положення Шевченка, то зможемо тим легше орієнтуватися серед лабіринту душі поета і зможемо відтак на певних підставах оперти наше відношення до його. Наша пошана зможе стати більше щира, не така офіціальна та сліпа, — будемо любити його не ради нас, а ради його самого.

Річ ясна, що проблема особи людської, індивідуальности в її зіткненні з загальною струєю щоденного життя мусить тут виступити на перший план. Вихідною точкою мусить бути установлення відносин психічної енергії індиві-

---

[1] *Лисовский А.Н.* Главные мотивы в поэзии Т. Г. Шевченка. — Полтава, 1896. — С. 47.

[2] Письма Т. Шевченка к Залескому. — Киевская Старина, 1883. — Т. V. — С. 174.

[3] Там само.

дуальности творчої до загального, історичного ритму. Це значить, власне, поставити Шевченка на тло сучасної йому епохи і шукати за конкретними даними його впливу на загал. Це значить дальше — знайти те, що його найбільше, щоб так сказати, боліло, що йому давало вагу в його власних очах, — відкрити його свідомість історичного моменту, його *сумління історичне*.

Дотикаємо тут одного з найбільше болючих місць сучасної творчої думки. Те, що я називаю сумлінням, це ніщо інше, як почуття відвічальности творця перед "судом історії", а відтак гаряче бажання скріпити плодами свого духа підвалини цілого життя. Факт, який вказує на відділення всіх свідомих душ від загального настрою життя, на окремішність аристократії духа, на вділення інтеліґенції в окрему силу, що хотіла би стати напоперек життю та дати йому інші, вищі вартости. Тут відразу ярко зазначується конфлікт одиниці творчої з усім життєвим міщанством, конфлікт дуже болючий та трагічний в своїй суті, який до всього являється новим фактом, явищем вповні сучасним. І питання взаємних відносин творчої одиниці до загалу — стає центральним пунктом, нервом і слабістю всієї новітньої творчої думки. Справедливо говорить Овсянико-Куликовський: "*Особа,* продукт довгого розвитку прогресивної частини людства, єсть явищем відносно новим, хоч виходило наверх вже в старину; підготовлена розділом праці, громадською диференціацією, особа в ріжні епохи, у ріжних народів проявлялася і гасла, щоб відтак відродитися знов, і той процес її творення, розвитку, боротьби з нівелюючими силами громади видимо все виявлявся в тих *хворобах мислі та совісти,* симптомами яких були ріжнородні філософічні системи, моральні та інші науки, а також твори мистецтва"[1]. І дійсно: всі ті системи, всі змагання тих одиниць до реформації життя та поставлення його на нових основах, всі шукання за ідеальною, прекрасною і гармонійною людиною, — це також симптоми болісти, хоробливої туги за утраченим раєм людства, це документи роздвоєння людини, її неволі та залежности від упокорюючого механізму життя, документи слабосильности її супроти життєвого хамства. Таким чином мусів скорше чи пізніше витвориться тип "вищої" людини, яка б свідомо, як *Руссо,* взяла на себе весь тягар того всесвітнього терпіння, і рішалася на боротьбу за нову людину і за нове життя. І так почалася трагічна боротьба, постійне обурення, постійна революція тих вищих, свідомих духів, які рішилися не спати і стояти на сторожі потоптаного достоїнства людини. Боротьба трагічна — бо що вони могли протиставити життю, які сили конкретні мали до розпорядження?! Одне обурення, один тільки сентимент, який переходив в плач або трагічну іронію та цинізм. Вони всі мусіли терпіти від надміру чуття, крізь їх душі переходили ураґани — і вони не могли, не уміли знайти точки приложення до життя і були зайві, коли не давали нагоди до сміху. І так вони кінець кінцем мусіли опинитися перед трагедією особистою, перед своїм власним роздвоєнням, роздертям душі на дві половини, станути до боротьби з самим собою.

Це, можна б сказати, головна, витична лінія в розвитку творців найновішої, сучасної епохи, яка почалася революцією Руссо, а яка видвинула відтак Штірнера, Шопенгауера, Ніцше. В данім випадку, коли нам треба означити момент виступлення Шевченка, ми знаходимося тільки на її початку, на найнижчих її щаблях. Тип сучасного творця починав ще тільки кристалізуватися, усвідомлювати собі своє післанництво. Але тим більше виступали тоді наверха всі контрасти, всі нерівности та заглиблення, які вели до загибелі.

---

[1] *Овсянико-Куликовский Д.Н.* История русской интеллигенции. — 1908. — Т. I. — С. 80—81.

З тим більшим запалом та фанатизмом кидалися вони неспокійно, шукали, билися об скелі аж до крові — і від других жадали того самого запалу, пожертвування. Тоді доходжено до засліплення, до страчення рівноваги. А щоб це найкраще в конкретному образі побачити, треба перейти до життя найближчого Шевченкові, до атмосфери, в якій він виховувався, — до тодішньої російської дійсности.

Сентименталізм, як скрізь в Західній Європі, був і тут першим кроком до визволення реальної живої особи, людини як такої, — а не обороною абстрактної схеми людини. Він перший почав числитись з болями людської душі. Але він ограничився тільки на самій теплоті, на гуманности як такій — не пустив дальших коренів у життя. Його боротьба за індивідуалізм скінчилася на кількох етичних формулах, які відтак перейшли у схеми та абстракції. Життя тим часом потребувало нового змісту, перло людей до нових ідеалів. І тільки Бєлінський зрозумів і дав формулу тому натискові життя, тим романтичним поривам людської душі, даючи їм підстави логічні, етичні та естетичні. Він, приймаючи життя в цілости, в усій ріжнородности його появ — писав так: "Життя там, де людина, а де людина, там і романтизм. В тісному і властивому своєму значінні романтизм — це ніщо інше, як внутрішній світ душі людини, таємне життя його серця. Головний елемент романтизму єсть вічне і неопреділиме стремління, якого не може усунути ніяке занепокоєння. Джерело романтизму — єсть таємне нутро грудей, містична сущність б'ючого кров'ю серця". Але, як бачимо, і тут, де в своїй критичній роботі Бєлінський неначе скупчує всі розбіжні пункти життя сучасної йому епохи, і тут він, говорячи про романтизм, бере його тільки вихідний момент, тільки назначує йому дорогу. А поза тим, — як замічає Іванов-Разумник, — російський романтизм був властиво псевдоромантизмом[1]. Чи не одинокий Пушкін був індивідуальністю більше-менше зрівноваженою, дозрілою і умів знайти відповідний вираз для свого естетичного ідеалу. А взагалі був тільки порив, болісне напруження, настрій тільки. Люди мусіли запозичатися і брати готові західноєвропейські первовзори, шукати готових вже узагальнень, щоб виявити себе, висказати те, що їх мучило і клало на їх лицях печать страждання... Тому вони не могли зійтися з життям, не знали куди приложити свої потенціальні сили, які розпирали їм груди. Їх екзальтованість творча — ще більше розділювала їх від життя, відбирала їм ще більшу рівновагу. І загальний настрій літературно-громадський кінця 30-х рр. Пипін характеризує дуже вірно, говорячи про кружок, в якому виховувалися Пушкін, Жуковський, Гоголь. "Той круг, — говорить він, — міг піддержувати тільки літературу, відповідаючу його ідеально-романтичному настроєві і його громадянському становищу. Вона могла витати у високих сферах, але повинна була уникати прози життя, стояти далеко від громадського шуму і боротьби. Можна собі представити, що такі умовини робили поле тої літератури одностороннім і не дуже широким"[2]. Очевидно, вона несвідомо, майже стихійно, перла до життя, з життя черпала свої соки,— але виховання літератури, щоб так сказати, йшло в іншому, далекому від життя напрямі. Правда, відтак цілою струєю влилося життя в літературу, і вона стала на зовсім нових основах, пішла тим шляхом, який визначив їй

---

[1] *Иванов-Разумник*. История русской общественной мысли. — С.-Петербург, 1908. — Т. I. — С. 48 і далі.

[2] *Пыпин А.Н.* Характеристики литературных мнений: Исторические очерки. — С.-Петербург, 1906. — С. 364.

Бєлінський, але в той час, про котрий я говорю, ще літератури російської, тої, що тепер гордиться перед світом,— не було. Тоді вже йшла гарячкова робота над її реформою, виростали будучі таланти та реформатори,— але диктатором, що удержував тон та давав закони, був все-таки *Жуковський*. Тоді ще навіть кружок Бєлінського обертався і жив у сфері позичення, чужих і абстрактних теорій. Любов до науки, запал до поезії, потреба морального досконалення, бажання служити правді та берегти свою людську гідність — це думки, якими виховувалася тоді та ідеальна молодіж. А це, власне, був ще не романтизм, а тільки підготовання до його,— доромантизм, в якому головним елементом була ще карамзинська "чувствительность", умственний сентименталізм, поетична екзальтація. Це було неначе відбиття культури німецького *вчасного* романтизму з часів Жана Поля та Новаліса, тільки без його бурхливости та розливности, з більш застиглими та класичними формами. Мистецтво і реліґія були неначе синонімами — в поезії хотіли тодішні романтики знайти об'явлення всіх тайн життя і смерти. "Коли серце, відриваючись від усієї дійсности, стає самому собі ідеальним об'єктом, родиться реліґія",— писав Новаліс,— і це була вихідна точка тодішнього німецького романтизму, якого він був Іваном Хрестителем. Пієтизм до мистецтва переходив в молитву. Блакитна рожа — це був неначе символ і сума того всього, до чого стремилась романтична культура, це була та ідеальна країна, яка мала бути сотворена для душ ніжних і високих і мала дати їм повну чистоту душі. Жуковський також був гарячим поклонником ідеалу "Schöne Seele"[1], але він, виходячи відси, почав установляти канони та заводити строгий лад, почав заводити певного рода систематичний догматизм, кладучи навіть на фантазію поетичну пута просто класичної строгости та порядку[2]. Відводячи поезію якнайдалі від життя, роблячи її знаряддям для вислову внутрішнього чуття,— він хотів заразом зробити її вищим руководячим для життя принципом, хотів ужити її як педагог для вироблення в людині правди і добра, тих всіх гуманних чувств, які могли б вивищити людину та поставити її в сфері ідеалу. Він,— як каже Пипін,— хотів ширити любов до просвіти і поезії, доказував їх вартість для морального добробуту людини, просвіту розумів він головно в змислі "нравоученія", поезію — як наставницю людей в "добродітелі та реліґійній покорі". Одним словом — Жуковський став радше псевдокласиком, епігоном Гердера та Карамзіна, як романтиком в розумінні Бєлінського, який зовсім не відчував духа нового часу, не розумів нових потреб. І той-то власне Жуковський був учителем тодішньої молоді, magister elegantiae[3] в літературі, а навіть в малярстві. І він був також учителем, духовим батьком молодого Шевченка, якого випровадив на шлях. І тут бачимо, яку іронію зробила доля над нашим поетом, віддаючи його в такі руки.

Бо чим же ж був тоді Шевченко? Натурою перше всього свіжою, цікавою на життя, спрагненою і голодною на його враження. Він був як звір, замолоду держаний у клітці, якого випускають на волю. І знов його почали дресирувати, виучувати всяких скоків та манер, закладати шкла на його очі. Вистане поставити тільки його фіґуру супроти фіґури Жуковського, щоб зрозуміти відразу колосальну пропасть поміж ними. Там, де Жуковський задовольнявся

---

[1] Прекрасної душі *(нім.)*.

[2] Див.: *Веселовский А.Н.* Жуковский В.А. Поэзия чувства и сердечного воображения. — С.-Петербург, 1904.

[3] Наставник вишуканості *(латин.)*.

тихою, мирною "чувствительностью",— у Шевченка чуття лавою вибухало; де тамтой при браку всякого критицизму до життя був натурою наскрізь консервативною, навіть реакціонером, то в нашого поета просто кров грала, і гаряча його душа протестувала проти життєвої неправди. І при тім всім найменшої охоти не було у Шевченка затіснятися в крузі інтересів чисто літературних чи артистичних, і він з усією силою рвався кудись дальше. Він інстинктом чув нову атмосферу, з нервовим якимсь неспокоєм віддавався заняттям в Академії Художеств, чув якесь невдоволення безпричинне. Але таки вчився, підлягав тим псевдокласичним шаблонам учителів. І тепер тільки ми можемо зрозуміти всю небезпеку його положення. Положення, в котрому він мусів, кермований особистою вдячністю та любов'ю до людей, присвоювати всякі чужі його натурі догми, окутувати мертвеччиною свій свіжий, буйний талант. І він таки присвоїв собі ту мертвеччину, коли не як поет, то бодай як маляр[1]. Але він сам власне уважав малярство за свій справжній шлях. В ньому він не позбувся ніколи шаблону та поклоніння великим майстрам, не станув ніколи на свої власні ноги. Він до смерти не міг визволитися з тої науки, з того ворожого життю класицизму, і виголошував її як свої власні, принципіальні погляди на мистецтво.

Я тому кажу тут про іронію судьби над Шевченком,— що в суті речі природа його, його організм був сотворений до чого іншого, як до такої дресури. І тим більше жаль, що він був дійсно заблизько зв'язаний з своїми учителями, щоб визволитися з-під їх впливу. І вже тут він мусів поділити себе на дві половини, роздвоїтися і ослабити себе. Бо кінець кінцем природа взяла таки верх, і життю мусів Шевченко віддати дань так само, як і учителям. Шевченко дійсність розумів, відчував кождим нервом душі, вона його боліла. Вона не давала йому відходити в країну криги та холодного індиферентизму супроти фактів життя,— навпаки: все ставала йому на дорозі. Він не міг обійти життя, як обійшов Жуковський. І само життя витворювало в ньому інші, нові, його власні думки, власні не раз там, де він говорить поняттями старини, утертими, виученими. Мимоволі він мусів віддалюватися від набутої мудрости,— і в душі його творилися щораз сильніші, інстинктивні, відруховні почуття характеру чисто життєвого, чисто елементарної струї поетичної. Прийшов час, коли відізвалися струни правдивого романтичного настрою і почувань. Бо життя взяло своє, а Шевченко був дійсний поет з ласки Божої. І збудилася в ньому, як би від чарів яких душа, зродилася та безконечна туга — пункт, як каже Брандес, довкола котрого групуються всі інші романтичні почування і та своєрідна творча містика. Бо раз тільки він вкусив овоч знання, раз тільки отворилися йому очі душі, і він став розглядатися по світу, душа його, як душа кождого правдивого поета, заскорбіла. Засумувала — щоб так сказати — дійсністю. Він став нараз такий безпорадний, такий неспокійний і безпомічний, не міг знайти місця для заспокоєння себе...

Чого мені тяжко, чого мені нудно?
Чого серце плаче, ридає, кричить,
Мов дитя голодне?.. Серце моє трудне,
Чого ти бажаєш, що в тебе болить?

І тепер поет, коли не зрозумів ясно, то бодай відчув це, що ідеал як такий — це власність не загальнолюдська, а вищих одиниць. Відчув це, що він мусить

[1] Про Шевченка як маляра — див.: *Сумцов Н.Ф.* О рисунках и картинах Т. Г. Шевченка. — Южный Край, 1903. — Ч. 7656.

бути дуже самотнім в житті, коли не в житті щоденному, то у своїх поривах, у своїх злетах. Йому хотілося думкою сягати неба, піднестися понад грубу дійсність, віддатися леліянню своїх мрій, хотілося такого льоту, який би на землю приніс об'єднання, красу. Але ті творчі польоти боліли самого поета. Боліли тому, бо віддалювали його від самого життя, від участи в горю і радости цілих тисячів його братів. Бо чого ж він бажав, як власне не гармонії з життям, з дійсністю, з людьми, чого, як не виявлення і об'єктивування всіх сил свого духа тут, на землі, в конкретних образах, які б витворювали всю широту та ріжнородність життєвих явищ! В ньому кипіла життєва сила та енергія, бажання ширини та розмаху. І який він був щасливий, коли йому удалося станути на одну лінію з буденним життям, незамітно злитися з ним і відтворити його нараз в повній красі та гармонії. Який він був спокійний, коли серед простого діда та баби знайшов довір'я та ласку і міг тішитися їх чоловіколюбними душами і дивитися на простоту їх відносин до життя! Але це йому так легко не давалося: він знав, що позбувається другої половини себе, затрачувати мусить і придушувати свою тугу і пориви, коли сходить до гурту людей. Їм треба приносити веселість тільки, певність себе, їх треба забавляти, щоб вони й не помітили, як сходить час. А він має свого хробака, що гризе його день і ніч, він має свій біль. І його мусить ховати перед ними. І коли хоче віддатися своїм самотнім думам, з вітром степовим поговорити, поблагословити красу сонця та шум моря, коли хоче помолитися своєму Богові,— мусить укриватися перед людьми. Бо тут, між людьми, на тій широкій землі немає кутка —

Тому, хто все знає, тому, хто все чує:
Що море говорить, де сонце ночує.
Його на сім світі ніхто не прийма.
Один він між ними, як сонце високе.
Його знають люде, бо носить земля;
А якби почули, що він, одинокий,
Співа на могилі, з морем розмовля,—
На Божеє слово вони б насміялись,
Дурним би назвали, од себе б прогнали...

Так прийшов Шевченко до сотворення постаті Кобзаря-Перебенді, постаті, яка являється документом не тільки інтимного життя та переживання самого поета, але й документом історичним, явищем необходимим в процесі творчому. А свідчить цей документ про одно: про неміч воплотити в життя поетичні думи, про розлад конечний в душі самого поета.

"Золоті дні" мав Шевченко юнаком, учеником Академії. Ціла струя нових прекрасних вражінь поплила в його душу, і вона заграла від тих чудових звуків, що доходили до неї з тамтого боку, з царства мистецтва, від Моцарта, Бетховена, малярів, поетів... І він мріяв про те, що для свого юнацького натхнення знайде оправдання в житті; він несвідомо брав життя як вихідну точку для своєї творчости, з погляду життя інстинктивно дивився на мистецтво. Він безпечно поніссся на крилах мрій, піднявся на ідеальну висоту. Але на те, щоб з тим більшої висоти упасти, знайти тим більшу байдужість життя для себе. Щоб тим більше почути себе самотнім, розбитим, немічним супроти грубости. І що ж могло бути дальшим моментом по тім розчарованні, які струни могли вийти тепер з тої роздвоєної душі, з тої немочі — воплотити свій творчий ідеал? Я думаю, для організації такої жизненної, кипучої як Шевченко — міг найтися тільки той сам вихід, що для Ґейне, що для Байрона.

Правда, він не застиг в трагічній іронії та глузуванні з самого себе, він не піддався цинізмові та мізантропії,— але через ті моменти пройшов. Пройшов, щоб відтак захмуритися на життя і людей, опинитися на становищі певного рода упертого недовір'я. Так, його серце не перестало гаряче битися для людини, не перестала плакати душа скорбними сльозами, — але вони тільки ще більше виводили його з рівноваги, зробили його слово лютим, фанатичним та запеклим супроти життєвої неправди, гайдамацьким. І Шевченко вже ніколи не порадить з собою. Відтепер він раз на все стає відрізаним від людського довір'я, самотнім...

Таким чином ціною крові власного серця виробивши собі право на іронію та песимізм, поет підготовив собі ґрунт під виступлення як обличителя жорстокої світової неправди та грубости життя. Він з головою тепер міг поринати в бруд життя, міг запиватися з мочемордами, міг відстрашувати своїм пекельним цинізмом всякі "ніжні" душі — але іскри і невинности своєї душі не загубив. Сила його слова не мала тепер ніяких границь, ніяких перегород. І починають будитися струни зловіщі, пророчі. Шевченко дозрів на поета національного, і давнішні меланхолійні, кобзарські струни заступив вже якийсь огонь, душа його стала наче світильником, видимим оправданням натхнення Божого. І коли пронісся його голос по усій Україні,— наступив найвищий момент нашого життя, уми дійшли до найбільшого напруження. Близький кружок поета з якимсь неначе перестрашеним здивованням почав дивитись на Шевченка, а відтак преклонив перед ним свої коліна і схилив голови. Найкращі та найвищі з них увірували тоді в його і записали той момент в своїй пам'яти на довгі роки, носячи як найкращий спомин нашої нової історії. "Спів цей був, — пише Куліш про 1847 рік, — воістину гуком воскресної труби архангела. Коли говорено коли-небудь по правді, що серце ожило, що очі загорілись, що над чолом чоловіка засвітився полум'яний язик, — то це було тоді"[1].

Але — це знов був тільки сентимент, тільки великий плач, вилив серця крівавленого. Слово його пророче знов не було випливом згоди з самим собою, а навпаки — свідчило про великий неспокій творця, про велику його тривогу перед життям. І тут судьба вдруге приготувала йому великий удар, якого вагу ми можемо пізнати тепер, стаючи на історичне становище.

Річ в тім, що Шевченко, сам того не хотячи, став знов в незгоді з духом часу, не умів оцінити тої нової течії, яка тоді виникнула в російському житті й літературі. Жаль тим більший, що знов поет інстинктом таки відчував той новий подув, йшов також за напрямом тодішньої думки, але не міг знайти собі відповідного терену, відповідної позиції. В 40-х рр. характер російської літератури зовсім змінився. Давніша стилізована романтика зникла, ідейним мотором літературної думки став протест проти дійсности. "Задача письменника,— говорить Пипін про той час, — не тільки художественна, але й громадянська; він обов'язаний служити кращим інтересам людської думки, морального і громадського достоїнства в своїм народі, тому що зміст мистецтва однаковий з тими інтересами"[2]. Одним словом — критицизм висунувся тепер на перший план і стояв на сторожі. Бєлінський був могучим паном, який контролював та перевіряв таланти письменників і не дарував ані одної уступки з їх боку на користь тодішньої загальної реакції. І з того боку цікава його

[1] *Куліш П.* Хуторна поезія. — Львів, 1882. — С. 8.

[2] *Пыпин А.Н.* Характеристики... — Вестник Европы, 1879. — Т. III. — С. 249.

полеміка з Гоголем, якого глибоко в суті речі шанував і преклонявся перед його талантом. Замітний той гострий напад критика на Гоголя ще й тим, що властиво автор "Мертвих душ" робив ту саму роботу, що й Бєлінський, в тій самій мірі спричинився до відкриття фальшу в житті, що і тамтой. Отже, вся суть тої незгоди в тім, що Гоголь тільки нехотячи, несвідомо сповняв ту велику місію, для якої посвятив своє життя Бєлінський. Він не думкою реаґував на життєве міщанство та болото, а тільки нервами, тільки своїм чуттям; реаґував тому тільки, що сам душився, сумував серед тодішніх обставин. Але розібратися, зорієнтуватися в тому житті він не умів, не умів поставити якогось позитивного ідеалу. Що більше: він навіть боявся всіх нових слів, боявся того впливу, який робили його твори. І в своїх позитивних ідеалах він був догматиком, як і весь загал, а навіть обскурантом, реакціонером. Він тільки плакав над дійсністю і бачив вихід з неї в молитві, в тихому спокою душі. І тут причина незгоди з ним великого критика, який бачив ту чорну пропасть, в яку йшов Гоголь. Він бачив, що *талант* його безмірно *вищий від його поглядів*.

Сконстатування сього факту каже нам тепер безпосередньо звернутися знов до Шевченка. З усіх же людей тої епохи був Гоголь нашому поетові душею по своїй організації і складу найріднішою, найбільш близькою. Можна сказати — обидва вони страждали тою самою недугою, у обох характер душевного роздвоєння, того трагічного роздвоєння, яке раз у раз приводило їх до конфлікту з життям, — був той сам. Серце брало все перевагу, випереджувало думку. Творчість інстинктивно знаходила собі дорогу, психіка реаґувала на всі зневаги та упокорення життя, але думка, інтелект були зовсім нерозвинені, приспані. А коли будилися, то будили у поета страх і каяття за свої вчинки. Він не міг бути активним в повнім того слова значінні, він не міг покинути означених вже, усталених форм, не важився таки скидати ярма вікових традицій. Правда, Шевченко вибухав не раз до тої міри, що хотів би був бачити перед собою "голу землю і голого чоловіка", що купався б був до нестями в крові катів, — але то були тільки хвилини обурення і трохи чи не самі тільки поетичні образи для висказу свого одчаяного обурення,— і він в той самий час молився до образу людини і розпливався в якійсь ніжній, меланхолійній любові. І, стаючи пророком, яким його зображує Куліш, підносячись на найвищий щабель творчого натхнення і гремлячи на сю гидоту та фальш життя в своїх посланіях, — одним словом, критично відносячися до дійсности — він не проводив дальших консеквенцій, не давав нових *позитивних* кличів. Помимо своєї волі, несвідомо майже він сповняв неначе наказ якоїсь вищої історичної конечности, але не усвідомлював собі далекосяглости свого протесту. *Історичний момент* знайшов в його творчости відгук, але самого його думка тягнула куди-інде, шукала в минувшині за готовими схемами життя, поклонялась козаччині. Ось чому поета можна б назвати реакціонером в певному змислі. Тож він відтак жалував в неволі, що дався піддурити і писав за чужою намовою вірші погані, він боявся своєї спільности з тодішніми передовими людьми, боявся всяких нових, свіжих ідей на Україні. І писав зовсім консервативні та назадницькі на той час думки, коли подав проти "современних огнів" таку репліку в своїм посланію:

Доборолась Україна
До самого краю.
Гірше ляха свої діти
Її розпинають.

Замість пива праведную
Кров із ребер точать.
Просвітити бачили хочуть
Материні очі.
Современними огнями.
Повести за віком.
За німцями недоріку
Сліпую каліку.

І зовсім правду писав Драґоманів про ідею його послання: "Це той самий квасний патріотизм московських слов'янофілів, ті самі старопольські ідеї Міцкевича, В. Поля і т. д., приложені до України"[1]. Взагалі тут Шевченко не робив поступу, а неначе продовжував реакційні парафрази народних пісень і дум Метлинського та всіх інших наших поетів з 30-х і 40-х рр. Через них, очевидно, ідея національна не поширювалась, а навпаки, звужувалась, бо носила в собі небезпеку тривіалізовання та банальности, скоро тільки піде в ширший загал. Ідея національна знаходила тут тільки — щоб так сказати — фізичні підстави в любові до рідної сторони, яка переходила в ностальгію навіть,— була чимсь ще тільки частковим, нерозвиненим, без ширшого змісту. А коли поет пробував тільки вийти на ширше поле, тратив рівновагу, не умів знайти виходу. І пише далі Драґоманів: "Шевченко заплутувавсь у політичних та національних ідеях і ідеалах, у його *ясна тільки неґативна ідея:* ненависть до кріпацтва, ненависть до сучасного болота. Але як начне він говорити про те, як вийти з його, то зараз упада або у біблейську містику, або у гайдамацтво, котре тут же він сам осудить, почувши, що у йому нема будучої правди. Од того і Шевченкова заслуга лежить більш у тому, що він *прокляв сучасне болото життя*".

Це один бік справи. А другий той, що самі навіть об'єктивні дані не сприяли висвітленню у поета сучасного йому моменту. Він не міг навіть, хоч би був хотів, ближче підійти до тодішніх справ і приглянутися їм ближче, тому що не міг розвинути в собі відповідного для того культурно-історичного змислу. Він не мав почуття перспективи ані почуття міри і був до кінця життя творцем примітивним. Круг його інтересів був зразу дуже вузький з конечности і тільки відтак поширився; поетові приходилося спочатку обертатися в тому самому чисто етнографічно-археологічному крузі, в якому оберталися давніші поети, а тим самим був виставлений на ті самі закиди, які роблено з боку всіх передових людей, з європейською культурою, всім іншим епігонам Котляревського та Квітки. І коли ми те все зважимо і приведемо на пам'ять гострий напад Бєлінського на Шевченка — конечність того трагічного конфлікту стане нам ясна.

Пишучи про характер та вимоги російської критики, Драґоманів висловився між іншим: "Для того щоб який автор став любимцем критики і публіки в Росії, він мусить стояти ідеями урівні з передовими умами віку, мусить мати проґресивний, демократичний напрямок, або мати великий талант реального малювання образів життя, з которих самі собою витікають демократично-прогресивні ідеали"[2]. Той напрям і характер критики пішов очевидно від батька її — Бєлінського; він її поставив на те становище і зробив могучим мотором

---

[1] *Українець.* Література російська, великоруська, українська і галицька. — Правда, 1873. — С. 622.

[2] Правда, 1873. — С. 717.

не тільки руху літературного, але взагалі життя. Що ж міг сказати він про тодішню літературу українську і про молодого Шевченка, який тоді ще не вийшов з усяких впливів і не займав окремого, *свого* місця в ній? Очевидно він мусів сміятися та глузувати з усієї її тривіальности та відсталости, а матеріалу для глузування мав досить. На що він міг звернути перше всього увагу в змісті тої літератури, як не на галушки та гопак і співи? Що ж міг він доброго сказати про тих українських письменників, що "либеральничають" во ім'я галушок та вареників з свинячим салом, а в кутку мріють про ордени та нагороди за вірну службу?

І з цього, власне, боку підійшов Бєлінський і до Шевченка. "Наводив я справки про Шевченка, — писав він до Анненкова,— і переконався остаточно, що поза реліґією віра нікуди не годиться. Ви пам'ятаєте, як віруючий друг мій говорив мені, що він вірить, що Шевченко — чоловік достойний і прекрасний. Віра робить чудеса, творить людей з ослів і дубин, і очевидно вона може і з Шевченка зробити навіть мученика свободи. Але здоровий розум повинен бачити в Шевченкові осла, дурака і падлюку, а кроми того, гіркого п'яницю, любителя горілки по патріотизму хахлацькому... я чую особисту ненависть до такого рода лібералів. Це — вороги всякого рода успіху"[1]. Непорозуміння та гостре зіткнення двох індивідуальностей страшно прикре, навіть трагічне. Воно відкриває нам, я думаю, неуцтво чужинця в наших справах, а радше фанатизм і всі його консеквенції у "неистоваго" Віссаріона, той самий фанатизм, який його роз'єднав з Гоголем. Але мені одно тут розходиться, коли я довше спиняюся на тому прикрому інциденті. Бєлінський, безперечно, один із передових людей епохи тодішньої, можна навіть сказати — її сумління. Стаючи перед судом великого критика, Шевченко стає неначе перед судом цілої епохи, являється нам в світлі завдань тогочасної хвилі і її стремлінь. А що найважніше, то це, що ми тут маємо неначе унаглядненння того розладу, який був поміж епохою і поетом. Це було одно з тих непорозумінь, які мусіли дуже тяжити на Шевченку і приготовляли йому сумний кінець, — Бєлінський не пізнав в Шевченкові творця! Він, естет, з бистрим на всі прояви життя оком, з великою совістю та здібністю інтелектуальних емоцій і культурних переживань, великий двигатель російської думки та педагог цілих поколінь! Коли так — то Шевченка ніхто не розумів, ніхто не оцінив його достойно — крім Куліша хіба, якому він, одначе, не вірив. Коли так, то оправданий був його плач, оправданий був його смуток самотнього бурлаки, який до кінця життя не міг знайти для себе кутка і був відтручуваний людьми. І оправдана була його своєрідна дикість та грубуватість натури попри ніжність та майже дитячу лагідність, як також всі його повні жовчі та роздразнення тиради, звернені на адресу злої мачухи — життя, яке над ним так глумилося!

У вищецитованому листі Бєлінського єсть ще така подробиця, в котрій повідомляється про кару на Шевченка: "Шевченка послали на Кавказ солдатом. Мені не жаль його: будь я його суддею, я зробив би не менше". Значить, навіть найелементарнішого виразу спочування як до людини поет не зазнав з боку тих, що простували шлях для свободи людини. І Шевченко мусів йти в солдати, в руді степи уральські, фізично йому противні, здібні замучити його. Мусіла йти на розтрату та будь-що-будь колосальна потенціальна сила духа, котра, хоч не зрівноважена і хаотична, могла чуда творити, коли б був знайшовся для неї правдивий друг-учитель, який би дав їй відповідний напрям та

[1] *Кревецький Іван.* Корифеї російської критики і українське письменство. — Львів, 1905. — С. 23.

використав для життя. Але, навіть умираючи, поет не міг похвалитися таким учителем і, "голову схопивши в руки", глядів на своє життя із скорбним здивованням. А тоді пішов ради глуму далі відбувати муштру.

І так почався третій період в житті і творчости поета. Період, який загартував природу його і зробив її відпорною на всяке лихо. Сила його генія не зломилася і тепер, хоч притупилася значно і стала мрачна. А щоб витримати такий напір недолі, як витримав поет, щоб самотньому і відтручуваному перейти те життєве пекло, яке він перейшов, — і "заховати політ орла та серце чистої голубиці",— треба було мати той ідеалізм, який мав він. Треба було того вічно гарячого, вічно б'ючого любов'ю до людей і великого *серця,* яке не остигало в тій любові мимо тяжких досвідів. Одним словом, треба було мати силу того самого героїзму, який вирівається з душі Лермонтова в трагічних словах:

За все, за все Тебя благодарю я:
За тайныя мучения страстей,
За горечь слез, отраву поцелуя,
За месть врагов и клевету друзей;
За жар души, растраченный в пустыне,
За все, чем я обманут в жизни был...

І показується, що по довгому вигнанню, по довгій хресній дорозі здалека від життя — Шевченко не затратив в собі його нерву, інстинктом таки відчув його пульс. Повертаючи з заслання, він застав вже нове життя, нові інтереси, почув подув свободи, якої йому не судилося діждати. Література стала вже під іншим знаком, виступило нове покоління, яке відтак і помогло реабілітувати Шевченка. По Гоголю наступив вже тоді Салтиков, по Бєлінськім Добролюбов... У вересні 1857 року пише поет в своїм дневнику: "Я побожно шаную Салтикова. Гоголе! наш безсмертний Гоголе! якими б радощами раділа твоя душа, благородна, побачивши навкруги себе таких своїх учеників геніальних! Друзі мої! Щирі мої! Пишіть! подавайте голос за ту чернь горопашну, брудну, за отого смерда безсловесного, зневаженого"[1]. Читаючи це місце, не можна увільнитися від думки, що тут радість і трохи чи не тріумф водили пером поета. Та сама радість, яку відчуваємо, побачивши нараз когось любого і далекого. Тут поет неначе переконується, що хоч він сам вже і небагато зробить, але знайшлися накінець люди, котрим він може вручити діло так дороге і близьке його душі! Це одна з тих хвилин, коли неначе відчувається сатисфакція за пониження і покривдження усім життям.

Отже, зводячи разом нитки всього вищесказаного, можна сформулювати свою думку коротко словами Драґоманіва про Шевченка: "Ті перли, які нам дав Шевченко як поет, він дав нам *сам од себе,* більш *наперекір* своїй школі й своїм письменним землякам, як дякуючи їм"[2]. Я думаю — це буде правильний висновок з усього, що було сказано про його відношення до своєї епохи і до людей. І треба нам тепер, щоб пізнати і відкрити джерела його творчої сили, звернутися від його епохи до самої робітні його духа, в якій кував він свої творчі перли і чини. Це нам освітить не тільки його появу, але й покаже його індивідуальність і отворить перед нами дальші перспективи його духа.

---

[1] Правда. — 1894. — С. 234.

[2] *Драґоманів М.* Шевченко, українофіли і соціалізм. — Львів, 1906. — С. 47.

II

> Die Kunst lässt sich ohne Entusiasmus weder fassen noch begreifen. Wer nicht mit Erstaunen und Bewunderung aufangen will, der findet nicht den Zugang in das innere Heiligtum.
>
> *J. W. Goethe*[1]

Коли я переходжу тепер до естетики Шевченка, то я знов не хочу ставати на вузький та сухоформальний ґрунт, — і знов саму індивідуальність творчу Шевченка беру за вихідну точку. Тільки як там була зображена проба поета, щоб так сказати, увійти в матеріал, той гін творчої думки, так тут буде цікаве для нас перше всього естетичне відношення до світа як таке, те становище, з якого поет *дивиться* на життя і людей. Отже, зовсім я полишаю на боці ті канони, по яким судили Шевченка Згарські, Огоновські, Копачі, врешті *Максимович*, колишній друг поета. Тоді оказується, що Шевченко таки зовсім нічого не навчився і не вмів, що грішив проти кардинальних пунктів естетики. "У Шевченка не було ніякого естетичного розвитку і ніяких художніх ідеалів. Недостаток образования і лінивство не давали йому строго відноситися до своїх творів, оброблювати їх. Він все задовольнявся тим, що зразу напишеться, а писав він більшою частію в п'яному виді"[2]. Так був ласкавий сказати про поета Максимович. І легко було після того Огоновському, тому самому панотцеві, котрий знайшов сліди деморалізаційного впливу та джерело пагубного нігілізму Фіхте у творах нашого поета, — легко, кажу, було йому сказати, що "поет, не учившися замолоду нічого систематичного, тоді виражається неясно, коли хоче висшою якоюсь наукою пописатись"[3], — а так само Згарському можна було, забуваючи на реальну та психологічну правду, писати про "охляпки на великім, краснім образі"[4].

Таким чином систематичне знання і наука про мистецтво мали б принести поетові тонке розуміння краси, глибину погляду на єство прекрасного. Наші патріотичні "естети" забували, очевидно, що така наука може привести хіба до затрачення свого власного смаку, що притуплює смисли естетичні, що убиває нерв творчий. Забули й на те, що джерелом всякого кодексу естетичного може бути сам артист, тільки ті сили, які в йому самому скриваються, а ніякі інші норми не можуть твердити свого права супроти тих, які він установив для себе. Що б не говорено про ті образи прекрасного, які подає Шевченко, про його артистичну культуру, про те, що він часом дійсного твору мистецтва не умів відріжнити від бездарности, — все те буде бесконечно вужчим, слабшим і блідим супроти тих образів, які жили в душі поета, якими він жив. Все, що не було їх консеквенцією, що не виходило з самої натури поета — було тільки чимсь механічним, з ґрунту фальшивим, хоч би це й виходило від значних учителів. І все, що було найкраще в його творчости, всі її перли родилися не з виучених правил ані з ніяких доктрин естетичних, а з елементарного,

---

[1] Без ентузіазму мистецтва не можна ні зрозуміти, ні збагнути. Хто не відчує на початку зачудування й подиву, той ніколи не доступиться до його священних таємниць *(нім.). Й.В. Ґете.*

[2] *Чалый М.К.* Жизнь и произведения Тараса Шевченка. — К., 1882. — С. 203.

[3] *Огоновський О.* Критично-естетичний погляд на декотрі поезії Т. Шевченка.— Правда, 1873. — С. 32.

[4] Правда. — 1896. — С. 271.

несвідомого потягу поета до прекрасного, з того задивлення наївного на світ, з подиву перед божественними творами природи.

І тут вихідна точка естетики Шевченка. Його творчість досягає там найбільших висот, не старається виходити з природної своєї сфери, де лишається на становищі природи і подиву, де будить в собі огонь любові. Там відзивається найголосніша і божественна струна його поезії, струна покори і пошани перед тим всім, в чому творчий інстинкт відчуває іскру Божу та натхнення. Шевченкові мало було любити мистецтво, мало йому було розуміння краси як такої. Він в категоріях чисто естетичних не умів мислити, не розумів змислу прекрасного, відірваного від інших обставин життя. Він свою туту виявляє в тому, щоб мистецтво було чисто життєвим фактором, силою вповні реальною, а не абстрактною. Він пише в одній із своїх повістей: "Благодарю тебе, всемогущий Боже, що обдарив ти мене чувством людини, любящої і видящої прекрасне, совершенне, в твоїм нерукотворнім, безконечнім творенію. Коли би красота у всіх своїх видах хоч на половину людства мала свій благодатний вплив, тоді би ми скоро зблизилися до совершенства і накінець олицетворили би собою заповідь нашого божественнаго учителя"[1]. Отже, творчість в такому розумінні Шевченка — це щастя життя. Момент творчого настрою, піднесення, екстази граничить тут з сумою найбільшого щастя людини, з моментом найбільшої радости життя; це хвиля, коли людина неначе будиться, щоб побачити перед очима душі новий світ здійснення своїх мрій, на радісне переживання, на любий спомин минулих днів, — нараз, як би діткнений струєю електричною, починає жити новим життям, своїми творчими видіннями. Одну таку хвилину творчого натхнення він і зображує нам: "Я так іскренно,— пише він,— так чистосердечно віддався свому прекрасному минулому, що кілька разів починав плакати як дитя, якому відобрали гарну забавку; і ті благородні сльози обновили, воскресили мене. Я нараз почув ту свіжу, живу силу духа, котра одна спосібна чудо сотворити в нашій уяві. Переді мною відкрився чудовий, дивний світ самих восхитительних, самих ґраціозних видінь. Я бачив, я осязав ті чаруючі образи, я чув ту *небесну гармонію*, словом, я був одержимий воскреснувшим духом живої, святої поезії"[2]. Це мова правди. Правди пережитої, окупленої страданням, тої, що приходить до нас вже по всім, і змученій душі дає розраду та мир. Це квінтесенція не виучених реґул, а цілого поетового життя, найглибший його змисл і підстава. Свідоцтво цьому дає він сам, звертаючися до музи, тої музи, що була єдиною вірною подругою в його житті, одинокою розрадою:

А ти, пречистая, святая,
Ти, сестро Феба молодая!
Мене ти в пелену взяла
І геть у поле однесла.
І на могилі серед поля,
Як тую волю на роздоллі,
І колихала, і співала,
Туманом сивим сповила.
І чари діяла... І я...
О чарівниченько моя!
Мені ти всюди помагала,
Мене ти всюди доглядала.

---

[1] Прогулка с удовольствием и не без морали. — Киевская Старина, 1887. — Т. XVIII. — С. 330.
[2] Киевская Старина. — 1887. — Т. XVIII. — С. 313.

В степу, безлюдному степу,
В далекій неволі,
Ти сіяла, пишалася,
Як квіточка в полі!
Із казарми нечистої
Чистою, святою
Пташечкою вилетіла
І понадо мною
Полинула, заспівала
Ти, золотокрила...
Мов живущою водою
Душу окропила!
І я живу, і надо мною
З своєю Божою красою
Гориш ти, зоренько моя,
Моя порадонько святая!
Моя ти доле молодая!
Не покидай мене! Вночі
І вдень, і ввечері, і рано
Витай зо мною і учи,
Учи не ложними устами
Сказати правду! Поможи
Молитву діяти до краю.
А як умру, моя святая,
Моя ти мамо! положи
Свого ти сина в домовину,
І хоч єдиную сльозину
В очах безсмертних покажи.

Це не радість, не молитовне тільки упадання на коліна та покора перед ідеалом, не тільки найбільша любов і найбільша ніжність,— але восторг просто, тихий тріумф, отворення цілої своєї душі світлові, сонцю, красі, всьому, що живе на землі і творить правду існування. Це *адорація штуки* не як згущеної, сконцентрованої, скристалізованої дійсности — як думає Франко[1], а того мистецтва, яке тільки веде до життя, мистецтва як символу, що об'єднує життя, дає йому змисл, отворяє очі на весь його круговорот, що дає людині об'явлення всіх тайн життя, всіх проявів божественного в житті. Одним словом — це вихідна точка *життєвої* краси, мудрости, чистоти духа. І в тому змислі можна тільки розуміти слова Шевченка: "Без розумного пониманння краси людині не увидіти всемогучого Бога в маленькому листочку найменшої рослини. Ботаніці та зоології необходимий восторг, а інакше ботаніка та зоологія буде мертвий труп поміж людьми. А восторг той дістається тільки глибоким розумінням краси, безконечности, симетрії та гармонії в природі"[2]. Значить — країна творчої думки, країна мистецтва починається там, де людина стикається з невідомим, з тайною, де вона починає молитися, адорувати ідеал; там, де вона стає здивована перед образом краси і чоло своє мусить схилити в покорі. Таким чином Шевченко найбільший пієтист мистецтва, найбільший його обожатель, голодний тої духової манни та визволення людини з пороху буденного існування. "Яка ж це непостижима тайна,— кличе він,— укрита в тому ділі руки людини, в тому божественному іскуствi? Творчістю називається велика божественна

[1] Записки Наукового товариства імені Шевченка. — Львів, 1885. — Т. VI. — С. 11.
[2] Письма Шевченка к Бр. Залескому. — Киевская Старина, 1883. — Т. V. — С. 861.

тайна, і... завидний жребій великого поета, великого художника. Вони браття наші по плоті, але вдохновенні свише, уподобляються ангелам Божим, уподобляються Богу і до них тільки відносяться слова пророка: їх тільки сотворив він по образу і подобію, а ми товпа безобразна і нічого більше"[1].

Досі говорить сам Шевченко. Досі він удержується на свому становищі власною силою, послушний тій струні, яка відізвалася в йому під впливом життя... Та струна чиста і висока — це музика, яка зачаровує, робить ангела з людини, дає крила, веде чистою людину серед наруг, болота, цинізму, торжищ життя... Це той возвишений патос поета, ласкава музика його мови, та сердечність і довір'я, яке будить у нас кожда правдива поезія... Тут Шевченко поет, постановлений на сторожі слова. І виринає питання: чи поет наш розумів своє дійсне покликання, чи до кінця усвідомлював собі ті ключі і порив, які виходили з глибини його душі? Можна відповісти, що ні: бо коли, з одного боку, давався поривати тому чисто поетичному запалові, то, з другого боку, не умів оцінити його ваги, використовувати дав його для інших цілей, розтрачував його. Він все хитався поміж крайностями і не міг остаточно рішитися — піти за голосом призвання. І треба взяти під увагу тільки характер поетового виховання естетичного, щоб побачити наглядно всі розбіжні лінії в його світогляді.

Річ в тім, що Шевченко не умів при всій своїй поетичній проникливости обійти певної небезпеки для себе — псевдокласицизму. Небезпека була тим більша, що в саму хвилю творчого дозрівання поета той псевдокласицизм мав деякі моменти спільні з поривом романтичним, йшов з ним в житті майже рівнолежно — і, щоб не підлягти йому, треба було або мати високу артистичну культуру, як Турґенєв, або зовсім не мати ніякої. В противнім разі мусів поет ділити себе — віддавати дань і новому і старому,— а це мусіло робити його нерішучим і ослаблювати ефект його творчости. "В союзі з романтизмом літературним,— говорить Пипін,— йшла та особлива романтично-класична школа художественна, де великим авторитетом являвся перед своїм восторженним учеником Брюллов"[2]. Шевченко, начитаний в російських класиках, не міг, очевидно, обійти тої школи, не міг обійти і Брюллова, тим більше що сам постановив бути малярем. І мусів тут спинитися. Це, власне, було гальмом для розвитку його таланту, спиняло його власну творчу силу. Правда,— як далі говорить Пипін,— Шевченко "умів серед того штучного напряму заховати те свіже чувство природи і народного життя, яке він виніс з першої обстанови діточих і молодечих літ, а котре не покидало його ніколи, розвинене його власними душевними силами",— але, по-перше, боротися йому було дуже трудно проти тої штучности, а по-друге, він це робив майже несвідомо. І виходить цікавий факт в організації творчій поета. Як свідчить Чужбинський, то "Шевченко говорив сам, що родився більше поетом, як живописцем, тому що в часі обдумування картини, — хто його знає відкіль несеться, несеться пісня, складаються стихи, дивись, уже й забув про що думав, а мерщій запишеш те, що навіялось"[3]. Але, з другого боку, наш поет, констатуючи той факт і признаючи його,— не годився ніколи, щоб для поезії покинути малярство, і коли чим, то власне малярством думав служити для воздвигнення ідеалу прекрасного серед громади. І коли взяти до того пропаґанду першого дійсного

---

[1] Киевская Старина, 1887. — Т. XVIII. — С. 291.

[2] *Пыпин А.Н.* Русские сочинения Шевченка.— Вестник Европы, 1888. — Т. II. — С. 274.

[3] *А. Чужбинский.* Воспоминания о Т. Г. Шевченке. — С.-Петербург, 1861. — С. 30.

учителя і товариша Сошенка, який так ненавидів поета в Шевченкові,— то стане ясно, що той мав досить причин, щоб таки опинитися накінець в руках Брюллова і присвоїти собі його науку. В малярство Шевченко вкладає всю свою серйозність тепер, тут він бачить задачу свого життя. І коли за що, так за те тільки лаяв сам себе Шевченко, що замало прикладався до тої праці, замало користав з тих щасливих хвиль, коли можна йому було бути близько Брюллова і Академії Художеств. Навіть ще з 1857 року, коли вже заслання навчило його бути самим собою, маємо документ того каяття та викидів самому собі, документ, який, крім того, дає нам змогу пізнати всю суть нерішучости поета у виборі "звання". Згадуючи час перед виходом Кобзаря і гарні хвилі в Академії, він пише в дневнику:[1] "Що ж я робив? Чим я займався в тому святилищі?

Чудно й згадати! Я тоді писав українські вірші, а вони потім такою страшенною вагою впали на мою убогу душу! Перед його — Брюллова — чудовими творами я задумувався і голубив в серці свому сліпця-кобзаря до своїх лютих "Гайдамаків". В отій-о зграбній, розкішній майстерській перед мене бовваніли, немов в палкому, дикому степу наддніпрянському, тіні мучеників, бідолашних наших гетьманів. Перед мене розстилався степ, засіяний могилами. Перед мене пишалася моя прекрасна, моя безталанна Україна, в усій своїй меланхолійній красі непорочній. І я задумувався, у мене бракувало сили відвести очі від отієї рідної чарівної краси. Призвання, та й годі".

"Одначе чудне отсе-о всемогуче призвання. Я добре тямив, що живопись моя прийшла професія, мій хліб насущний. Що ж я? Замість того щоб нишпорити її глибокі тайни, та ще за проводом такого керманича, яким був безсмертний Брюллов, я писав ті вірші, за які мені ніхто й шага не заплатив, які, наостанку, одняли у мене волю і які я все-таки компоную собі нишком, незважаючи на всемогутню, нелюдську заборону. Іноді думаю навіть і про надрукування їх. Далебі, чудне отсе нестримливе призвання..."

Таке нерозуміння дійсної своєї сили творчої, брак орієнтування серед власних засобів творчих — явище майже типічне у людей подібної організації, як Шевченкова, а тим більше воно ярко виступало тоді, в епоху переходу від псевдоромантизму та класицизму до реалізму. Вони мусіли бути поділені. Бо як, з одного боку, були натурами занадто свіжими, щоб убивати в своїй творчости живу, чисто життєву струю, і несвідомо промощували їй шлях в літературі, так, з другого боку, змагання їх були відразу підірвані вихованням в старих шаблонах — придержуванням традиції. І Шевченко з великою щирістю віддавався виученню тих традиційних догм в мистецтві. А хоч на одну лінію з Жуковським та Брюлловим він таки не станув, то все ж таки туди він стремів. Що його тягнуло? Перше всього та серйозність, з якою трактовано там справи мистецтва. Поза мертвою схоластикою там був-таки той восторг для прекрасного, з якого виходив поет в свому погляді на світ. Там було щось, що давало змогу зайняти людині те високе становище, осягнути певного рода святість та чистоту. Там було те майже аскетичне стремління артиста струсити з себе порох землі і вироблювати собі вищі, ідеальні, чисто духові органи для приймання всього божественного та гарного. І тут той ідеал, який виробив собі Шевченко своїми власними силами, і та туга творча, яка виросла на ґрунті його власних переживань, знаходила очевидно певного рода оправдання. Зближуючись до своїх учителів живопису, поет наш знаходив

[1] Записки, або Журнал Т. Шевченка.— Правда, 1893. — С. 608—609.

неначе задоволення власної амбіції творчої, сатисфакцію своїх творчих змагань. Навіть коли з того боку дивитися на його зближення до тої своєрідної псевдокласичної художньої струї, то треба признати його більше корисним для поета, як шкідливим. Але це, на жаль, тільки один бік тої справи, а другий зовсім не такий утішний. Бо Шевченко, вкладаючи в ті традиційні догми та терміни своє власне розуміння, свій власний патос, не спостерігав, як поволі йшов до умертвлювання в собі творчого нерву, заперечував себе. Виучуючи правила прекрасного та стаючи запальним учеником Рембрандта та Брюллова як маляр, він не завважував, що може убити тим другу половину себе. А друга його половина, без порівняння важніша і сильніша,— це були, власне, не ті ідеально-абстрактні форми спостерігання прекрасного, а чисто змислові, можна сказати, навіть фізіологічні. І от чому я кажу, що треба було великої естетичної культури, щоб як слід їх оцінити та від них вийти в будуванні естетичного ідеалу, а не заперечувати їх во ім'я аскетизму. Цього собі Шевченко не усвідомив, не дійшов до зрозуміння взаємних відносин природи до мистецтва — і тому не умів свого творчого реалізму згармонізувати з тим вродженим поривом до ідеального. Тут джерело власне всіх його невдач, тої незрівноваженості, яка пробивається у кождій більшій його композиції, яка розбиває її та не дає сконцентруватися поетовій уяві коло одного пункту. Того організаційного таланту, який німці звуть Gestaltungskraft,— власне, чи не рішаючого моменту в кождому творі, підстави його ефекту, — Шевченко не міг в собі виробити. Тому найкращі задуми не раз розбивалися, тому поет попадав в крайности — і не міг ніколи, з виїмком певних щасливих хвиль, знайти того місця рівноваги, з якого можна було б глядіти на життя і людей ясно, спокійно...

З другого, одначе, боку, якраз ця обставина дає кождому слову Шевченка, кождому його замислові тим більшу пристрасть. Чим більше тратить він рівновагу — тим з більшим патосом відзивається він, тим більше вибухає, тим більше сильно реаґує на кожде естетичне подражнення. Тим більше горизонтів відкривається нам в його творчости, тим більше струй будиться в ній, і хвилі їх, переливаючись та мішаючися, разом витворюють атмосферу таки не мертвого застигнення у формах, а кипучої просто жизненості, огню, поривів та творчої пристрасти. І відси випливають головні мотиви, вся різнородність доріг, якими поет старався, що б там не було, сповняти своє покликання творче і стремів до реалізації свого ідеалу. Тому однаково ми мусимо числитися з усіми тими дорогами, приймати факт, що Шевченко хотів живопис і ґравюру "простати в громаді прекрасне, значить простати світ істини" — і бути угодним Богові та корисним для людей[1] — як також факт, що він до того ж ідеалу йшов шляхом великої поезії, яку нам полишив у спадщину. Бо остаточно у всьому тому було дійсне, правдиве і щире *чуття*; підстава, яка двигає на п'єдестал кождий незначний фраґмент творчий та витісняє на ньому печать життя та натхнення. Кермуючись тим чуттям, поет все ж таки ніколи властиво не відходив від себе самого, не торгував словом і умів-таки запротестувати проти надуживання формалізму естетичного. Кінець кінцем те чуття вело його до протесту навіть проти своїх власних учителів і давало йому змогу, ставши на чисто життєву точку, відкривати інстинктом просто всяку фальш мертвоти та робленості. Цікаві з того боку його вражіння

[1] Записки...— Правда, 1893. — С. 552, порівн. ibid., с. 96.

при читанні естетики Лібельта. "Тверде, кисле та прісне, наче той німецький "васер-зуп",— пише він в дневнику[1]. — От, хоч би отаке, наприклад: говорить людина так розважно про натхнення і йме віри, що Еат Вернет під годину бурі наказував прив'язувати себе до щогли, щоб набратися натхнення[2]. Який мужичий тямок про отсе божественне, неізреченне чуття! І йме цьому віри та людина, що пише естетику, що говорить про ідеальне, про високопрекрасне в духовій природі людини! Лібельт по-польськи тільки почуває та пише, а думає по-німецьки або принаймні перейнявся німецьким ідеалізмом. Він скидається на нашого Жуковського в прозі; він так, як небіжчик Жуковський, йме віри в *безживну красу* німецького ідеалу".

Отже, знав-таки Шевченко, чим шкідливі "хірурги прекрасного", всякі непокликані толкувателі краси та її кодифікатори. Коли не міг дійти до відкриття фальшу дорогою естетичного вишколення і не міг, як каже Драґоманів, вибитись зовсім із класицизму, то все-таки *чув* в щасливі моменти його мертвоту і переходив до натурального і рідного його реалізму. Те чуття його мусіло йому заступати все, навіть творче натхнення; воно було чи не єдиним орієнтаційним його средством серед лабіринту проблем та питань естетичної натури... — і *воно* все давало йому щасливий вихід з них і щасливу розв'язку.

І от перед поетом стає одне з кардинальних питань естетики: установлення відносин природи до мистецтва, — питання, порушуване ним частіше і розв'язуване ним всяко. Що вище: твір природи, недіткнений рукою творця, чи твір рук людських? Шевченко в одному з листів до Залеського відповідає в досить категоричній формі: "Дійсно ізящний твір на художника і взагалі на людину сильніше ділає, як сама природа"[3]. Але, стрічаючи відтак той самий погляд у Лібельта, полемізує з ним в не менш категоричній формі, виясняючи своє становище. Він пише в дневнику: "Лібельт коротко, ясно і прегарно висловлює отсю,— правда, не зовсім дрібну,— істину, що і в давніх і в нових народів реліґія завсігди була джерелом і підоймою мистецтва. Це правда. Але от що так вже зовсім непевне: він, напр., людину, творця в сфері мистецтва взагалі, а вже ж і в малярстві, становить вище над природою[4]; через те що природа, мовляв, творить в призначених про неї непремінних межах; а людина — творець в своїх творах нічим не обмежуваний. Чи так воно справді? Мені здається, що вільного артиста природа стільки обмежує навкруги його, скільки сама вона обмежувана вічними законами нестеменними. Нехай отой вільний артист хоч на одну волоцину зверне з законів віковічної красавиці-природи — він зробиться боговідступником, почварою моральним, от як Корнеліюс і Бруні"[5]. Де ж тут правдиве рішення в тих двох протилежних собі поглядах? І чи дійсно можна тут знайти вихід з тої суперечности? Я думаю, що можна, що навіть оба рішення можна прийняти за правдиві. Треба взяти тільки той момент в одному з них і в другому, з якого Шевченко виходив в оцінці своїй. І коли шукати за тим вихідним моментом його естетичної оцінки, за тою нормою, яку він несвідомо вибирав для означування вартостей,— то буде ним, безперечно, *момент чуття*. Те, що сильніше на нас ділає, що збуджує в нас сильніше биття серця, більшу

---

[1] Записки... — Правда, 1893. — С. 675.

[2] Про той епізод — див.: *Libelt Karol*. Estetyka czyli umnictus piękne.— 1854. — Т. I. — С. 35—36.

[3] Письма Т. Шевченка к Бр. Залескому. — Киевская старина, 1883. — Т. V. — С. 617.

[4] *Libelt K.* Estetyka... — 1854. — Т. I. — С. 59—67.

[5] Записки...— Правда, 1894. — С. 22.

теплоту почувань, підносить на вищий степень любові та доброти,— те краще, ідеальніше, вище, божественне. Термін "природа", якого уживає Шевченко,— набирає тут зовсім окремий змисл, окреме значіння... ще перед тим писав Новаліс[1], вияснюючи поняття природи: "Den Inbegriff dessen, was uns rührt, nennt man die Natur"[2]. Те саме обіймає своїм терміном Шевченко. Природа — се ніщо інше, як те, що дає нам змогу любуватися прекрасними ділами рук Господніх, що збуджує в нас струю почувань, це той реліґійний захват і зворушення, які увільняють нашу творчу уяву, це потяг людини до увіковічнювання своїх дум в творчих видіннях, бажання злитися з загальним ритмом космосу, стремління до визволення себе з надміру своїх почувань, від свого "я" перти до того, що Шопенгауер називає "willenloser Zustand"[3], се те, що дає нам об'єднання з життям, екстазу, запал, молитву... Доходячи до такого розуміння природи, Шевченко дійсно знаходить вихід і рішення зазначеної проблеми, знаходить коли не рівновагу, то бодай певного рода ритм для своєї творчости, її уреґулювання, щось таке, що можна б назвати у його дифірамбікою почувань... Сам *сентимент* як такий, як вихідна точка дає йому на якийсь час бодай заспокоєння — і він все тікає до його, заскочений несподіваністю картин та несправедливістю життєвих явищ. І щоб відчути та зрозуміти найглибші його мрії та патос поезії Шевченка, пізнати всі укриті її сили та джерела,— треба тільки прослідити всі відміни та еволюцію того одного, основного акорду усієї творчости — поетового сентименту.

Першим його етапом буде ще тільки пасивним відбиранням вражінь життя. Він ще не схоче відділюватися від його поверхні, не схоче виходити понад його лінію,— а увійде в його вузенькою струєю, просвітлить його, схоче бачити навіть зовсім буденні його прояви чимсь одноцільним, гармонійним. Поет не захоче фантазії, не буде творити, а тільки відтворювати. В тихому кутку він знайде свою ідилію, буде любуватися нею і щонайбільше дасть їй колорит елегійности, чогось тихого та скромно-невинного. Так творить Шевченко чи найкращі з художнього боку перли, свій "Садок вишневий коло хати", свою "Наймичку". Чисто поетичні замисли тут досягають найбільшої пластики, єсть в них якась чаруюча простота, одноцільність, благородність у вислові найтонших речей... "Все в тій поемі, — говорить Лісовський про "Наймичку",— підчинено одній основній меті — служити для відтворення життя; всі сцени поеми підчинені тій меті; всі персонажі служать їй; через те вони позбавлені всього ориґінального, видатного. Те, що виходить з норми, що замітне, не може характеризувати життя, тому що являється аномалією, нарушенням загального порядку. Напротив, ті буденні люди з буденними поступками і мовою становлять природний матеріал життя"[4]. Поет неначе тішиться тою картиною життя, скрізь з-поза стрічок поеми вичуваємо неначе його радість, що може віддати їй всю свою теплоту серця та любуватися. Чувство найшло тут неначе повне примирення з дійсністю та поетичними візіями автора.

Але не надовго! Це неначе припадком удалося спочити поетові оком на такій картині; тільки припадком удалося зберегти цілість та гармонію поетичного образу і не дати вибухнути чувству. Бо властиво що інше, як не якийсь

---

[1] *Novalis Schriften* — вид.: Ernst Heilborn. — Berlin, 1901. — T. I. — С. 231.

[2] Втілення того, що нас зворушує, називається природою *(нім.)*.

[3] Безвольність *(нім.)*.

[4] *Лисовский А. Н.* Главные мотивы в поэзии Т. Г. Шевченка. — Полтава, 1896. — С. 5.

важкий біль і жаль будить в серці людини кожда така ідилія? Шевченко вже на другий раз не забуде поза такою картиною, поза її мелодією різкого дисонансу та болю життя. І в тій самій "Наймичці", хоч би обробленій в формі повісти на російській мові, ми вже знаходимо сліди того болю. Тут в одному місці поет, описуючи поворот з поля співаючих женців, кличе: "Прекрасна, умилительна картина! А підійдіть ви до тої картини ближче, вгляньтеся в неї уважніше, і ви побачите на її світлому, рожевому тлі такі п'ятна, що нехотячи відвернетеся, і на журливі, мелодійні пісні тих прекрасних женців ви гірко усміхнетеся і закриєте вуха"[1]. Що це значить? Це значить, що не можна нам зворушуватися самою тільки картиною, бо поза нею криється плач; що не можна поетові покидати з холодним серцем того, що міститься поза картиною, що його обов'язком упімнутися тут о чиюсь кривду, може, й о гідність людську. Таким чином там, де артист розстелити хоче перед нами красивий образ,— виступає з протестом проти того поет-чоловіколюбець, поет-судія! Любування красою стає певного рода переступством, злочином супроти брата терплячого. Чувство починає поета поривати в противний бік: він покидає малюнок, кидає все багатство своєї палітри — і починає гриміти проти неправди життя. Тут другий етап в розвою сентименту. Він протиставляється вже якійсь фальші в тій картині, якою давніше любувався тихо. Зароджується якийсь ідеал, призив, протест, обурення. Во ім'я природних почувань людини стає поет вже протестантом проти складности та грубости життя. Аби це зрозуміти у Шевченка,— вистане протиставити його "Катерину", те розбурхання, гаряче, як лава, чувство давнішій погоді та спокоєві "Наймички". Де там була епіка, незакала́мучена радість в малюванні,— тут вже перевага лірики, нервовий неспокій, кипіння пристрастей, драматичне напруження. І вже тут виступає роздвоєння у самого поета в процесі його творчої роботи. Заки він міг ще покінчити свою роботу коло викінчення малюнка,— його "гаряча душа" спішиться виливати свою мову, пластика образу розбивається ліричними діґресіями. "Його гаряча душа,— говорить Франко,— рветься наперед з-поза описуваних лиць і подій, рветься, щоб сказати своє слово,— але за тим словом ми тратимо з очей саму тему, образи і лиця бліднуть, стираються, перестають жити своїм власним життям"[2].

І відси починається вже криза чувства, його пересилення — і скріплення його іншими складниками. Тут воно розщеплюється і змінює свої форми.

Річ у тім, що пориваний чувством Шевченко кінець кінцем заходить в сфери непоетичні. Виступаючи на перший план скрізь, чувство поета розбиває не тільки цілість поетичного замислу, але вносить певного рода монотонію в образи, блідість їх, вносить якесь хоробливе напруження нерву творчого і готове навіть притупити його. Легко тоді стратити силу, легко тоді перейти в риторичність. "Поетичне чуття, то значить, шляхетне зворушення як таке, — каже Рескін[3], — не єсть поезією. Щасливо лежить воно в кождій натурі людській, заслуговуючій на цю назву, — і часто знаходиться в найчистішій формі під ослоною цинізму. Але сила, яка єднає при помочі уяви образи на тлі почувань повстаючі, — це сила поета, або дослівно творця". І мусимо признатися, що у Шевченка тої сили уяви немає, так само як не було її у Байрона. Сентимент спихає фантазію на дальший план, руйнує внутрішню

---

[1] Киевская Старина, 1886. — Т. XV. — С. 577.

[2] Світ. — 1881. — С. 172.

[3] *Ruskin John.* Malarstwo i poesya. Przeklad A. Lange. — Warszawa, 1900. — С. 13.

логіку твору, вносить розлад. Поет тоді при всій своїй гарячій любові до ідеалу не уміє його воплотити і дати йому чисто конкретні форми, і при всьому бажанні зблизитися до людей не може увійти в їх душу, схопити характер в усій його повноті та ріжнородности. До повного реалізму творчого, до об'єктивного відношення до дійсности — він таки не може дійти. Ідивідуальна пристрасність заслонює перед очима ту об'єктивну правду, яку збудувати собі може тільки наша уява, — вона й не дає вилитися малюнкові в чистій формі. І поет починає надмірно згущувати краски, переладовувати твір яркими, сильними штрихами. Виходить таким чином не сконцентровування всіх моментів творчої композиції в одному, а навпаки, їх розбіжність, розбиття, мішанина об'єктивного малюнка, ліричного польоту чувства та драматичних напружень. Від того хаосу, від тої пристрасти та браку зрівноваження творця дійсність, а радше її реалістичне зображення набирає рис якоїсь незвичайности, трохи чи не фантастичности — освітлення неначе бенґальського огню. Реалізм картини розтоплюється в певного рода удаваному, замаскованому гуморі, який родить охоту зобразити дійсність комічною. Але поза тим комічним реалізмом показується щораз ясніше тільки його трагізм, біль, з яким поет приймає враження від життя. Такі, власне, всі майже твори Шевченка, писані російською мовою, де поет весь час неначе старається замаскувати себе, закрити болючість зображуваних картин та споминів їх гумористичним трактуванням. Але правду сказав про нашого поета С. Т. Аксаков з нагоди одної, власне, повісти такої: "Ви лірик, елеґант; ваш гумор не веселий, а шутка не все забавна"[1]. Бо це дійсно тільки самообман, бажання тільки забутися на хвилину.

І що ж могло вийти з того незрівноваження, з хаосу та роздвоєння в душі поета — при відсутности якогось певного реґулятора, при браку тої культури артистичної, яку набув собі Турґенєв — і вийшов на чисте поле? В якій формі могло далі виливатися поетове чувство, сердечна його мова, перейшовши таку кризу?

Могло вийти перше всього ще більше пристрасне відношення поета до дійсности, міг зродитися тим вищий патос його творчости, тим більше кипіння та вир чувства. Сентимент таки щасливо по найбільшій части оминає риторику, не піддається їй, а радше використовує її для своїх цілей. Інтенсивність чувства росте щораз більше, воно починає набирати других відтінків, переходити починає вже в пекучу сатиру або в гірку іронію, виступає щораз з більшою активністю, нападає, стає навіть повним жовчі та терпким. Думка поетова майже зовсім покидає займатися художніми образами, слово його починає з цілою силою перти зовсім в інший бік, бік життя та його лиха. Їй хочеться перейти в життя, заволодіти ним зовсім, дати йому свій патос, пристрасть. Тут третій етап того сентименту в Шевченка, зовсім зміненого, з іншим вже характером. Він тут перероджується *в поезію сили*, вибухає з найбільшим розмахом та елементарністю просто в запальних покликах, посланіях, пророчих віщуваннях. Стихія — це одинока підстава і форма тої поезії, яка в найчистішім виді і правді вилилася в ґрандіозному по замислу творі — "Гайдамаках". "Поетові, — говорить про цей твір Лісовський,— прийшла думка сотворити поему з того стихійного руху без героя, без драми, без фабули, який розлився, неначе степовий пожар, на величезному просторі і лютував в протягу багатьох літ"[2]. Тут дійсно немає плану, немає одноцільности, але це причина тільки

[1] *Чалый М.К.* Жизнь и произведения Т. Шевченка.— К., 1882. — С. 119.

[2] *Лисовский А.Н.* Главные мотивы в поэзии Т. Г. Шевченка. — 1896. — С. 18е.

надміру сил, надміру чувства патосу, які починають жити просто якимсь диким життям. Огонь того дикого життя та пристрасти палає чи не у всіх головних сценах та ліричних вибухах того твору. В пекельному завзятті Яреми Шевченко неначе виливає всю свою душу, душу також поневіряного життям сироти, який за одну хвилю, в один момент хоче пережити те, про що тільки нишком думав в неволі життя, під його обухом. Це дикий майже вигук, кипіння, яке переходить в ураган, ламає всі запори, стає просто лютим та запеклим.

Але тут ще не виявляється весь характер того своєрідного, шевченківського патосу. Титанічна, щоб так сказати, струя чувства не кінчиться тою свавільною розливністю, шукає собі твердих, благородних основ, набирає характеру якоїсь героїчної ніжности. Під тим кипінням та боротьбою з її галасом, які мають дати вилив надміру почувань та певного рода самозабуття, — дзвенить щось тихе, дзвенить бажання якогось спокою, ласки. Один з критиків[1] замічає зовсім згідно з бажаннями та таємними інтенціями творчости поета: "Культ сили у Шевченка був культом широкого і свобідного розвитку всіх природних інстинктів до крайніх розмірів, з підчиненням всіх тих буйних і своєвільних інстинктів неоспоримому авторитетові, точно сформульованої і добровільно прийнятої *моральної ідеї*". З-поза тої вибуховости дійсно починає виринати знов щораз більше змисл моральний, заперечення тої буйности, змисл душі, яка хоче відчувати в зіткненні своїм з матеріальним світом все високе, гарне, величне, хоче знайти примирення в якомусь релігійному ідеалі. Змисловість знов в'яне, знищується поетом — і він починає давати проекції своїх возвишених, задушевних мрій та ідеалів.

Так родиться четвертий етап в розвою сентименту — *поезія правди*, шукання за тим неоспоримим, твердим ґрунтом, на якому людина могла б накінець спочити, віддати назад природі те чувство, яким був вивінуваний від неї. Патос в найчистішій своїй формі, з певного рода релігійною закраскою, з шляхетністю чувств виступає тепер на перший план, стає головним моментом, який скупчує художні образи поета. Поза тим поет неначе затрачує в собі смак до всього іншого, позбувається неначе чистого артистичного способу бачення картини. І тут знаходимо вияснення психологічне останнього його періоду творчости, коли він повернувся з заслання і писав своїх "Неофітів", "Марію", свої псалми. Він кінчить тут, доходить нарешті до того, від чого він властиво вийшов, а радше від чого старався виходити і на чому будував несвідомо свій естетичний ідеал: до воздвигнення всього божественного, до покори перед святістю, до адорації і пієтизму. Вже не буде тут огірчення, сарказму та їдкої, придирливої і болючої іронії, того богохульства, яке силою виривалося в поетовім протесті проти беззаконня в давніших творах,— я, очевидно, зовсім противний тому, щоб Шевченка назвати тут християнином в догматичному змислі того слова, щоб робити той його зворот залежним від впливу християнського ідеалу. Але єсть тут певні припадкові зближення з його наукою, — і мусимо признати за ним певні імпульси у витворенні тої струни, яка найголосніше задзвеніла в той період Шевченкової творчости. Біблія і біблійні теми були відповідним тлом для його думок поетичних, дали змогу більше пластично виявитися його артистичним креаціям. Той момент, щоб так сказати — сердечного просвітлення, той нахил до творення релігійної ідилії, змагання до очищення своєї природи від гріху землі, знаходив в біблійних картинах найкраще своє унагляднення — і Шевченко найкраще міг віддихати серед тої атмосфери, яку знаходив в пер-

[1] Ibid. — C. 23.

вісному, чистому християнізмі. Тут він міг вилити своє щастя, тугу за "тихим раєм" душі, як колись виливав їх в скорбних думах, в списуванні ідилії народного життя...

Одначе чи знайшов тут накінець Шевченко заспокоєння, рівновагу для своєї творчости? Ні! Він бачив здалека, леліяв в своїй душі ідеал, пристрасно, з нетерпеливістю рвався до його — але не міг його посісти. Можна сказати, що його туга не давала йому остаточно зблизитися до його, ставала на дорозі. Той патос постійний "чужого чужениці" вказував тільки, що рай страчений, що спокій душі пропав. Це основний мотив усього поетового життя і творчости. Поет заслабий був на те, щоб силою своєї творчої волі переперти свої видіння ідеальні в пластичні форми,— занадто був ніжний, щоб витримати гіркі розчарування. Всі ідеальні його характери і типи, все те, в чому він позитивно бажав вилити свої мрії,— пасивне. Світ він міг спостерігати тільки своїм серцем, реаґувати міг тільки чуттям. А це чуття його, сентимент був все тільки виявом незгоди внутрішньої, розладу, все виводив з рівноваги і розбивав ціле вдоволення поета своїми креаціями артистичними. Поет міг тільки молитися до свого далекого ідеалу, тільки величати його, тільки упадати перед ним. До тої молитви він все повертав, все йшов до того, що його могло спасти: до моменту реліґійного. В естетиці його таким чином основним елементом стає елемент реліґійний.

І, виходячи від цього факту,— ми зближаємося до трагедії всього життя і творчости поета, до рішаючих моментів і остаточних кінцевих границь його духа.

III

Не для волнений, не для битв —
Мы рождены для вдохновений,
Для звуков сладких и молитв!

А. Пушкин

Оглядаючи як цілість все життя і творчість нашого поета, мусимо назвати їх трагічними

Трагедія — значить повна безвихідність людини, почуття комплетної безсильности супроти логіки життя, а з другої сторони, якась внутрішня сила, яка наказує йому боротися, наставляє свою грудь на найгостріші скали... Не бачимо вже абсолютно ніякої змоги здобути собі певну позицію, на якій можна б знайти захист, ніяк не уміємо об'єднати суперечности життєвих фактів,— а прецінь, не хочемо, не можемо резиґнувати, боремося до останку з тим невідомим, яке знущається над нами... Лишається нам одне тільки: трагічна боротьба, подвижничество моральне!

І серед того вічного неспокою, вічного хитання не може поет ніяк знайти постійної рівноваги, глибшої концентрації всіх своїх сил. Кождий його твір — це буде лиш частина його, тільки фраґмент, спинений в своїм дальшім розвою. Він не може бути об'єднаний одним, суцільним настроєм, його поодинокі струни не можуть злучиться в гармонійний акорд. Таким чином в душі поета все знаходиться якийсь запас невикористаних сил, надвишка, якої він не уміє і не може зужити,— і в творчости його як такій не виливається він весь. Кождий твір відкриває нам цілі горизонти, дає змогу відкрити могучий дар таланту,— але все ж таки він буде слабим тільки відблиском геніальности,

вся творчість мало буде достойна його. Кождої хвилі він тільки переконується, що даремна робота — хотіти сконцентрувати себе виключно в творчости, сама творча туга та ідеал не дають вдоволення — і головний момент, таким чином, остається не в творчости самій, а поза нею; центральним пунктом його творчих змагань остається момент чисто життєвий...

По своїм характері та складі деякі творчі натури згори засуджені на таке трагічне роздвоєння, якого наслідком являється остаточно гибіль артиста або людини. На їх життя і творчість відразу накладає свою руку якийсь неначе фаталізм, щось як насмішка долі. Зрозумів ті натури *Альтенберґ*, коли писав про них такі скорбні слова: "Гляди, один родиться, йде легко своїми дорогами, ведений інстинктом самозахования, який його ніколи не заводить, який його неначе все бере в свою опіку. Але нараз з'являється в житті хтось *незабезпечений і без опіки*, без інстинкту самозахования, неначе згори відданий на поталу трагедіям життя! Бо він, може самому собі на сумне диво, не єсть індивідуальністю, яка сама себе може удержати, але сама *душа людства*, яка стає проречистою, відірвавшись від олов'яного тягару свого "я"! Те, що він думає, єсть думкою мільйонів, які не можуть ще думати; що він говорить, єсть мовою мільйонів, які не можуть ще говорити; що він робить, єсть чином мільйонів, які ще не можуть робити! Він сам уродився без інстинкту самозахования. Як мати для своєї дитини зараз пішла б в найбільшу небезпеку життя, увільнившись від безпечного, від паралізуючого інстинкту самозахования,— так само єсть люди, які невідклично мусять зробити те саме для своєї коханої дитини, для *людства*! Всі солодкі пестощі, всі шляхетні самовідречення, всі добрі запопадливі плани вони мають для тої дитини, вони цілими ночами сторожили б, піклувалися та плакали *при ліжку хворого любимця*!"

Це всі великі *гуманісти*, всі ті, що в своїх творчих змаганнях не можуть позбутися мрії про щасливе людство. І тому це вічні самотники, аскети, ті, що прибивають себе на хрест. Немає просто нічого в їх житті, на чому вони не розбилися б, щоб остаточно не причинювалося до їх осамотнювання. І чим більше вони руки до людей простягають і отворяють їм свою душу, віддають їм свої сили, тим менше в серцях тих знаходять притулку для себе. І остаточно вони як ті дорогоцінні жіночі душі, що, не знаходячи в час свого учителя, поневіряються та затрачують свій блиск.

Такою жіночою, гуманною, пасивною натурою був наділений по природі Шевченко. Згори позбавлений інстинкту самозахования, віддаючись відтак коханій дитині — людству, — він в той сам час потребував сам для себе щиро, без договору відданої душі, учителя. Я вже казав, що такого учителя він не найшов, вижидаючи його до смерти:

І день іде, і ніч іде,
І голову схопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки...

З чим тут маємо до діла: трагедія людини чи художника, поета? Я думаю: з одним і другим! Ті два моменти: життєвий та артистичний дуже тісно сплітаються у Шевченка та стоять в тісній зависимости від себе. Як поет і художник для сповнення свого чину та обов'язків супроти людства міг вибрати тільки дорогу артизму. Але, щоб сконцентрувати свою творчу енергію в артистичному чині, треба було уродитися йому під щасливою звіздою. Треба

було, як *Андерсен*, також битий спочатку мачухою-долею, вірити таки в щастя свого життя і знайти, накінець, як він, доброго ангела. А так не сталося, — і даром кривавим плачем відзивалися весь час струни його поезії. Даром у кождому його слові чуємо неначе ностальгію за країною, яка дала б йому щастя.

Звернув хтось слушно увагу на такий трагічно-болючий факт в житті Шевченка: він не зазнав жіночої любові! Ті всі щоденні його знайомі, мочеморди, жандарми і офіцери, яких злодійства та плюгаві душі так боліли поета, — вони були люблені. А він з ідеальними поривами, з ангельською душею та кротким характером, він, що власне тужив весь час за тою любов'ю, — лишився без її щастя і ласки. Сім'я та ідеал щастя родинного — це, як завважив Драґоманів, найбільше позитивна струна в його поезії. І до сім'ї він все і все повертав, тужив за раєм сімейним. Йому цього тільки треба — і він був би вповні щасливий. З смутком він пише:

А я так мало, небагато
Благав у Бога: тільки хату,
Одну хатиночку у гаю.
Та дві тополі коло неї,
Та безталанную мою,
Мою Оксаночку, щоб з нею,
Удвох дивитися з гори
На Дніпр широкий, та яри,
Та на лани золотохвилі,
Та на високії могили...

Він бажав так мало! Він бажав *тільки* хату та дві тополі коло неї. А власне, тому, що він *так гаряче* їх бажав, так тужив за ними, як за найвищим ідеалом життя, — вони йому не дісталися. Він це чув, що краще було б не бажати сімейного щастя, не знати на собі його впливу, він чув, що для творчих натур родина є причиною не раз банкротства, — але тим не менше він не міг заперечити тої органічної потреби. Будучи артистом, намагаючись виключно бути ним і посвятитися мистецтву, — він все ж таки не міг убити в собі потреб *чоловіка*. І він розумів, як тут трудно знайти гармонію. "О, коли б могли ті світочі мира обійтися без сімейного щастя, як прекрасно було б! — писав поет вже на склоні літ. — Кільки великих творів не потонуло б в тому домашньому омуті і осталося б на землі для насолоди людства. Але на жаль! І для генія, мабуть, як і для нашого брата, домашній комин і сімейний кружок необходимі. Це добре, тому, що для душі, люблячої і відчуваючої все високе та прекрасне в природі та мистецтві, після високої насолоди тою чаруючою гармонією необходимий душевний спочинок; і солодкий той успокоїтель утомленого серця може існувати тільки в крузі дітей та доброї люблячої жінки. Блаженний, стократ блаженний той чоловік і той художник, чиє, так несправедливо назване, прозаїчне життя осінила прекрасна муза гармонії. Це блаженство Господнє, необнятне..."[1] Отже, як кажу, до такої гармонії поет наш не дійшов.

Життя неначе строїло собі жарти з поета. Воно не тільки не давало йому нічого, не тільки не здійснювало його бажань, — але неначе мстилося на йому за кожду його мрію. Від самої колиски на йому тяжить цілий ряд фатальних

[1] Киевская старина. — 1887. — Т. XVII. — С. 399.

обставин, які колодою ставали в дорозі та принижували достоїнство його як людини взагалі. А відтак довголітня *неволя*, яка якнайгірше відбилася на фізичному і духовому організмі поета. Для його це був удар страшний. "Дант Аліг'єрі, — писав він до графині Толстої, — був тільки вигнаний з вітчини, але йому не заборонили писати свого пекла і своєї Беатріче. А я... я був більш нещасливий, як флорентійський вигнанець"[1]. І як скоро, бо вже по трьох роках сам почав бачити свою страшну зміну. "Ви тепер і не пізнали б мене,— пише до кн. Репніної, — колишнього поета з захватними пориваннями нема тепер. Я став дуже розважним. Уявіть собі: впродовж майже трьох років — ніже єдиної ідеї, ніже єдиної думки натхненної: проза і проза, або ліпше мовити: степ і степ!.. У мене нема тепер ні туги, ні радощів; зате є мир душевний, моральний спокій, подібний до риб'ячого холоднокров'я"[2]. А незадовго перед увільненням вирвався з поетової душі такий стогін: "Я бідний в повному значінні того слова; і не тільки матеріально — душею, серцем збіднів. Ось що зробила з мене проклята неволя, трохи-трохи не ідіота"[3]. І весь час він з неволі шле благаючі листи до своїх знайомих, щоб постаралися улегшити його долю, змінити її. Він боїться тут не тільки моральної гибелі, йому жаль і прекрасного іскуства! Він боїться тут затратити в собі ту іскру Божу, єдиний скарб свого життя, боїться затоптати в болоті свій талант. "Мені, — нарікає він, — котрого *все життя було посвячене божественному іскуству*, було заборонено писати стихи і рисувать. Як відказатися від думки, чувства, від тої неугасимої любові до прекрасного іскуства? О, спасіте мене, або ще один рік, і я погиб"[4]. І він апелює до Жуковського, свого опікуна колишнього: "Бога ради і ради прекрасного іскуства, зробіть добре діло, не дайте мені з тоски умерти"[5]. Так, тут щодня умирав поет. Щодня губив якийсь дорогоцінний скарб своєї душі, бачив себе щораз більше приниженим, осамотненим. Він, що якраз не чув в собі ніякої відпорної сили супроти життя, давався поривати запальній струї. Він був просто загнаним у клітку звіром, який зовсім безпосередньо, майже фізично чує свою неволю, якою ціле життя концентрується в тому болю. І це момент з усіх найбільше небезпечний, бо тут приглушена всяка інша сила, всякий інший голос. Головне те, що людина не хоче бути живою у гробі. Тому терпить невимовно. Терпить і не може знайти в собі самій відради, а мусить хилитися до других, мусить тужити за чужою ніжністю.

Отже тут, на засланні, сформувався таким чином остаточно характер поета. Тут він вилився в такі форми, які вже лишилися й надалі і определили його світогляд та напрям усієї творчости.

Шевченко не мав, або радше не відчував, в собі свого, індивідуального — щоб так сказати — бога. Над сотворенням собі власних підстав, над творчим самовихованням він не працював і не міг працювати, як Ґете, Словацький чи Куліш. Тому й не мав відповідного розуміння про той колосальний труд, з яким другі генії вдиралися на вершини ідеалів, не мав поняття про ті дійсні трагедії, які відбувалися в їх житті та творчих змаганнях. І тому він і не знав про те, як творець може в найбільше критичний момент опертися на самому собі, бути сильним помимо самотности. Для його творчість була не удосконаленням свого

---

[1] Русская Старина.— 1877. —Т. XX. — С. 289.

[2] *Конисъкий О.* Тарас Шевченко-Грушівський. — Львів, 1901. — Т. II. — С. 36.

[3] Киевская Старина. — 1883. — Т. V. — С. 405.

[4] *Галин К.* Жизнь и произведения. — 1882. — С. 89.

[5] Киевская Старина. — 1899. —Т. LXIV. — С. 71т.

духа в огні великих ідей, вона не була болем, а радше щастям, моментом, коли неначе з'являвся перед нею ясний янгол та приймав сповідь його душі. Чим його природа як людини і поета була багата і що він скрізь виявляв — це потяг його душі до ніжности, той його восторг перед всім ідеальним, гарним та добрим, те його обожання в душі людини морально чистої та несплямленої, яке йому каже падати на коліна і молитися. В тому потягу поета ми можемо обсервувати щось як реліґію життя, настрій якогось богослужіння. Зерно його він носив в душі з природи,— а неволя життя тільки його розвивала. І чим більше дошкульна була та неволя, чим більше приходилося терпіти від ударів життя такій людині, як Шевченко,— тим більше одчаянно він тужив за *Богом*, за тою реліґією! Тут вже він відчував якийсь трагічний контраст поміж тими двома фактами: поміж прозою життя і полетами огнистої душі. Тут він вже почув виразно, що рятунку немає, як прийняти той світ і людей,— і рішитися на геройство супроти сліпих сил життя, отже, на безвиглядне терпіння...

На склоні віку, коли в останньому році неволі Шевченко писав свої автобіографічні повісти, — він в "*Художнику*" ясно поставив ту думку, хоч в дуже наївній формі. Що таке, по його думці, істинний художник, що таке його життя? Істинні, великі художники — це люди *благородні та кроткі*, невинні в душі. Життя художника — це боротьба за ідеал прекрасного, ношений в душі *несвідомо*, від природи; боротьба трагічна для його, як для кождого художника. Бо великі художники все терпіли від твердої руки мачухи-долі, мусіли нераз голод терпіти, тоді як всякі мізерности обсипувані були золотом. Шевченко цитує: *Корреджіо, Торвальдсен, Теньєр, Остаде*. "І так було,— пише він,— на нещастя, дуже нерідко, все і всюди, куди тільки проникало божественне, животворяще іскуство; діється і в наш дев'ятнадцятий, просвіщенний вік, вік філантропії і всього, що стремиться помогти людству, при всіх його средствах усунути і укрити жертви

карающей богине обреченные...

За що ж, питаю, тим *олицетворенним ангелам*, тим *представителям живої добродітелі на землі* випадає все така печальна, така гірка доля! Правдоподібно за те, що вони ангели во плоті"[1].

Виходячи від цього факту, Шевченко не протестує, очевидно не пробує навіть сперечатися з ним. Раз суджено людині носити в своїй душі ідеал прекрасного, раз вона призначена на те, щоб для людства — а не для себе — служити, раз вона з природи обдарована чувством гуманітарности, запереченням себе для щастя всіх,— то треба їй тихо і без скарги приймати всі удари долі, які припадають всім великим душам. Особистого щастя немає для них, а коли єсть — то воно дуже дороге і мусить бути окуплене. І остаточно Шевченко по звістці про увільнення його з неволі, з тої самої неволі, що вижирала йому душу та вела його до загибелі систематично, день за днем,— отже, Шевченко пише: "Тепер я щасливіший від найбільше щасливого з людей. І виходить, що правдиве щастя не таке дешеве, як думав Шатобріан. *Тепер* і тільки тепер я вповні увірував в слово: *люблячи караю вас*. Тепер тільки молюся і дякую його за безконечну любов до мене за зіслану пробу. Вона очистила, ісцілила моє бідне, хворе серце. Вона відняла призму від очей моїх, через котру я дивився на людей і на самого себе. Вона научила мене, як любити ворогів і тих, що ненавидять нас. А цього не научить ніяка школа, крім тяжкої школи

[1] Киевская Старина. — 1887. — Т. XVII. — С. 1—35.

муки і довгої бесіди з самим собою. Я тепер чую себе коли не совершенним, то по крайній мірі бездоганним християнином. Як золото з огня, як дитя з купелі, я виходжу тепер з мрачного чистилища, щоб розпочати нову, благороднішу дорогу життя"[1].

Але йому тільки здавалося, що тут він знайшов гармонію, що відси почне він нову, благороднішу дорогу в житті. Не діставши нічого від життя — він міг остаточно в християнизмі, тому первісному, чистому християнизмі, знайти гармонію; він міг згодитися на свою лиху долю та життєві удари. Та тільки тоді, коли б його життя було особистим виключно, обмежувалося інтересами чисто приватної натури. Він же весь був перейнятий ідеальним чувством гуманности, любов'ю до ближнього. Він мусів заглянути у вічі всьому життю, людям. А заглянувши йому у вічі, він не міг не засумувати, не заскорбіти душею. Бо радість о Господі — не єсть ще радістю о житті! Він же мусів бачити ті всі беззаконня, всі злодійства та упадки людини, мусів скорбіти душею з тої пустки, якою проймається душа людини. Треба було подати руку тій потоптаній людині, вивести її на ясний та рівний шлях. А як? Треба було віддати на жертву себе самого! І Шевченко міг жертвувати себе в своїй творчости тільки, тільки дорогою артистичного чину служити хворому дитяті — людству! Отже тут, в творчість йому треба було концентрувати всі сили, *тут* йому треба було гармонії.

Сам, як приватна людина, як чоловік просто, Шевченко міг в християнському ідеалі знайти розвагу,— але як поет, як гуманіст, що бажав жертвувати себе для цілого людства,— не міг успокоїтися в ньому. Тут не міг він бути аскетом, по тамтому боці накликувати людей, мусів бути з ними, мусів *жити* і відчувати повноту життя; щоб обдаровувати та приносити щастя другим, треба було самому його знати, коштувати його, розкошуватися їм; щоб жертвувати для хворого своєї крові, треба було її багато самому мати в своїх жилах, буйної, здорової, а не "християнської". Щоб бути творцем, поетом, не можна бути аскетом-християнином...

Бо в дійсности чим єсть всяка творчість в повному значінні того слова, як не егоїзмом; не запереченням себе для всіх,— а *протиставленням* себе всьому? Творчість — це зуживання самого себе, але тільки для себе. Це розкіш, насолода своїми власними силами, це сума всіх незапряжених, неув'язнених в ніякій службі сил. І тому в світогляд кождого творця правдивого входить як сурогат певного рода естетичний чи філософічний *гедонізм*, деякі чисто первісні, поганські риси. Вони мусять проявлятися несвідомо навіть у найбільше християнській та аскетичній психіці, коли вона єсть дійсно творчою! Це постійний "гріх" всіх великих поетів, вічна їх свобода, потайна правда їх і сила, яка з правдами, прийнятими через творців, свідомо стоїть в суперечности та виключає їх. Отут-то й починається трагічна боротьба. Боротьба, власне, у тих творців, які не мають відваги або сили будувати тільки з себе самих свій ідеал, які центру для своєї творчости шукають не в собі, а *поза* собою. Це ті, що розбиті недолею життя, рятують себе від болю життя тим, що одрікаються себе... Сюди належить і Шевченко.

Отже, в реліґійному ідеалі наш поет мусів шукати за ґрунтом для своєї творчости. Мусів шукати її як *людина*. Життя нічого йому не давало і не приносило нічого, крім образи для його ніжного організму. Сурогатом для його творчости воно тим самим не могло бути. Воно тільки раз у раз, цілим рядом

---

[1] Русская Старина. — 1877. —Т. XX. — С. 290.

ганебних фактів нагадувало йому про неволю людини, про її пониження. Воно било його, знущалося над ним, не полишало ані одної хвилини для спочинку, для опам'ятання, для скуплення сил. Воно весь час удержувало його в стані подражнення, не давало рівноваги і гнало як вічного жида. Таким чином збивало його все з ніг, відбирало віру в самого себе, а родило натомість певного рода упертість. Остаточно не видно ніякого змислу життя: все таке химерне, таке неублаганне, сліпе!.. Вся ніжність людської душі розбивається об тверді скали. Накінець хочеться сміятись людині над самим собою, хочеться глузувати, як той дядько у Винниченковому "Рабі краси", що жде на роботу і має неначе сатисфакцію, коли за кождим разом його минають. Він так і знав, що нічого з його сподіванок, з його дум, леліяних в душі, не буде. Боронитися людина тут може проти закам'янілости та сліпоти життя — тільки тою самою закам'янілістю та сліпою байдужістю до всього! Хочеться тоді висміяти себе, випороти з грудей серце, позбутися душі, бути таким немилосердним, кам'яним, студеним, байдужим на чужий плач, на чужі муки! Бути таким тупим, щоб ніякий удар не дійшов до нашої свідомости, заглушити себе, щоб нічого не чути. Те все переживав Шевченко — і сліди тих переживань відбиті в глибокій ліриці. Він доходив навіть до лютої запеклости та запам'ятання себе, коли терпіння урвалося і він хулив! Хулив на те, щоб хулити, щоб ображувати когось, на когось іншого скинути відповідальність за все лихо землі, щоб накінець знайти сатисфакцію в тім, що немає ніякого змислу життя...

Он гай зелений похилився,
А он з-за гаю виглядає
Ставок, неначе полотно,
А верби ген понад ставком
Тихесенько собі купають
Зелені віти... Правда, рай?
А подивися та спитай,
Що там твориться у тім раї!
Звичайне, радість та хвала
Тобі єдиному святому
За дивнії твої діла...
Оттим-то й ба! Хвали — нікому,
А кров та сльози, та хула,
Хула всьому! Ні, ні! Нічого
Нема святого на землі!
Мені здається, що й самого
Тебе вже люде прокляли...

Так приходить поет до повного заперечення життя. Того життя власне, яке мало стати матеріалом і колискою його творчости, атмосферою всеї його діяльности. Поет мусів його прокляти, мусів прийти до його заперечення, як, впрочім, мусить піти тою дорогою кождий, хто носить в собі зароди вищої правди, мрії про краще життя, а *бачить* тільки "кров та сльози". Се прокляття творця взагалі: ідеал, який виріс в його душі і виховався всіми найкращими силами його морального організму, стає прокляттям, бо відбирає йому радість життя. Життя дійсне, те, що існує, він починає заперечувати во ім'я того, що *повинно* існувати; виходячи від вимріяної людини, прекрасної, моральної та святої, він бачить тільки болото та гниль життя. І страждає від того подвійно. Бо він своїми очима бачить далеко більше як той, що не має ідеалу, що не шукає за змислом життя. При своїй моральній чутливости, він дуже інтенсивно

відчуває та терпить неправди життя. І *дивитися* на життя та людей стає для його невимовною мукою, від якої він рад би увільнитись. Він мусить почути себе дуже самотнім, в незгоді з цілим світом. Об'єктивного змислу весь світ для його не має, він пусткою стоїть. Не лишається нічого іншого, як сконстатувати ту повну безвиглядність життя, його безсердечність. І поет констатує:

Все йде, все минає — і краю немає...
Куди ж воно ділось? Відкіля взялось?
І дурень, і мудрий нічого не знає.
Живе... умирає... Одно зацвіло,
А друге зав'яло, навіки зав'яло,
І листя пожовкле вітри рознесли.
А сонечко встане, як перше вставало;
І зорі червоні, як перше плили,
Попливуть і потім; і ти, білолиций,
По синьому небу вийдеш погулять,
Вийдеш подивиться в жолобок, в криницю
І в море безкрає, і будеш сіять,
Як над Вавилоном, над його садами,
І над тим, що буде з нашими синами.

Цитуючи цей уступ з прологу до "Гайдамаків", один з російських критиків замічає, що те сконстатування відвічних законів природи, нечулих на людське лихо,— "не каже поетові падати духом; противно, в тому признанні об'являється *велике примирення зі світом*"[1]. Чи дійсно так? Я думаю, що навпаки! Що тут якнайменше того примирення. Щоб примиритися, заглушити в собі всякий протест і спокійно дивитися на хід речей в природі та житті, треба вже мати вироблену в собі силу. Треба стоїцизму, моральної видержки та певного рода недвижимости, так щоб нічого нас не тільки не ображало, а навіть не дивувало. Ми приймаємо всі зовнішні випадки життя тільки до відома; живемо тільки в собі, тільки тими силами, які витворили собі самі. Але тої якраз видержки, тої рішучої постави, того спокою бракувало Шевченкові. Він такого рода тихого протесту не знав і не розумів; стоїцизм міг йому здаватися радше смертю моральною, аніж поставою, гідною людини. І він кипів весь час, весь час виявляв свій запас гарячого чуття, виливав сентимент. І коли він навіть не раз з одчаю вибухав дикими пристрастями, коли боронився від тяготи страшної пустки життя цинізмом,— то і це був сентимент! Сентимент — значить безсилість, щоб опертися на самому собі, безсилість, яка остаточно родить безнадійний, болючий смуток. Лишається тоді плач. Поет ясно бачить цілий образ життя; бачить, що мети в йому і розумний і дурень однаково дійти не можуть. Але з тим він, власне, примириться *не може*! Це якраз його найбільше обходить і болить! Це його постійна журба — *і трагедія*!

І виходить зовсім противно у Шевченка, як установлює Іванов-Разумнік. Те, що він називає *іманентним суб'єктивізмом*, і що він ілюструє поезію Шевченка, — у його якраз бракувало! Правда, він міг бути у нашого поета, як взагалі він єсть у кождої визначної індивідуальности, — але хіба тільки *чисто поетичним моментом*; а крім того, моментом зовсім *неусвідомленим*. Весь час Шевченко несвідомо тільки схилявся в той бік, сам того не знаючи, давав життю *суб'єктивний змисл*. Тільки у виїмкові, щасливі хвилини йому удавалося відчувати всю красу пориву, чути щастя в змаганні до повноти

[1] *Иванов-Разумник*. Литература и общественность. — С.-Петербург, 1910. — С. 218.

життя! Тільки рідко, — хіба в першому періоді творчости, коли він писав балади та малював у Брюллова, — він мав відвагу несвідомо бути поганином, шукати собі простору. А поза тим — він якраз йшов по противній лінії і весь час шукав за *об'єктивним змислом* життя. Зі своєю ніжною природою, чутливою на людське горе, на кождий плач — він не міг признавати права кождій людині йти своєю дорогою. Він хотів такої правди, яка б всіх, ціле людство, ущасливила, а не його. Він навіть радий би зректися *свого* щастя, можливости жити повним життям, лиш би ціною його крови була добута якась *найвища правда, найвищий закон*!

Шевченко співав:

Тяжко жить на світі, а хочеться жить:
Хочеться дивитись, як сонечко сяє,
Хочеться послухать, як море заграє,
Як пташка щебече, байрак гомонить,
Або чорнобрива в гаю заспіває...
О, Боже мій милий, як весело жить!..

І знов не можна брати слів поета дослівно, а треба взяти під увагу настрій, з якого вони вийшли. Це не значить ще, що поет ясно бачить суб'єктивний змисл життя і відкидає все трансцендентне,— як хоче Іванов-Разумнік; це не значить також, що він, приймаючи світ, не приймає Бога! Навпаки, слова поетові зродив тут великий смуток і туга за Богом. Він на момент знаходиться в такому становищі, де міг би прийняти світ без Бога,— але він зазначує радше несвідомо той момент, як переживає його. А крім того, *не за себе* він тут говорить, не для себе він шукає виходу з нетрів життя. Коли б для себе тільки він міг жити,— він, можливо, пішов би по лінії найменшого супротивлення, замкнув би очі, зробився глухим на все,— і втягав в себе цілими струями життя. Але сього він не може, *не уміє*. Він чує, що людина як така в своїй насолоді життям перешкоджена якоюсь фатальною силою; він чує, що чим більше у неї індивідуальне бажання жити, чим більше їй хочеться пірнути у радість і в тій веселости життя сконцентрувати всю свою свідомість,— тим більше звалюється на неї якийсь тягар, щось таке грізне та невмолиме, що потягає до одвічальности. Шевченко тут не тішиться повнотою життя, а скорбіє: бо досвід його навчив — не вірити в те щастя швидкоминуче, а ждати собі іншого. Він і не має відваги — на тому чисто суб'єктивному моменті зосередкувати життя. До всього має відвагу: до обурення на сильних світа цього, до скарги, до невіри навіть у Бога, до боротьби проти всіх і вся,— але боїться того одного: щось для себе тільки посідати, діставати щось в дарунок, брати щось за своє і уживати. Він органічно *не вірить світові* і не може примусити себе до віри, він боїться мати до когось довір'я; він піде радше на хитрощі, як згодиться комусь звіритися з усього, висповідатися. І тому він нічого не хоче брати від людей, — а все дає. Він тільки дає і наділяє бідних, проймається їх плачем, терпить їх болем... Картина життя стає перед його очима таким чином вповні безглузда: з одного боку, така велика жадоба життя, жадоба його насолоди, повні, краси,— і можливість тої насолоди, — а з другого боку — якась фатальна сліпота людини, її неуміння дійти до джерела життя і пити його повними пригорщами... Тут стає вже людина безнадійно *роздвоєна:* інстинкт її ще має коріння в землі, але воно вже підгниле, не дає потрібної кількости соків. Чоловік вже забагато напився гіркого трунку, щоб його душа розпогодилася від солодкого. І він не уміє вже, не може жити *сам для себе,* не має відваги поставити суб'єктивний змисл життя: або він бачити буде в житті об'єктивну

правду і буде у вірі в неї знаходити щастя, або не бачить її,— і тоді він глибоко трагічна одиниця.

Зрозуміємо, чому Шевченко мимо голосних нераз по силі протестів та невір'я — мусів-таки *шукати за Богом*! Чому він в *релігії*, а не в собі шукав підстави для своєї творчости, чому він несвідомо навіть туди йшов. "У Тараса в веселу минуту, особливо після шклянки доброго вина, зривалися з язика скептичні ідеї, однак в глибині душі, як правдивий поет і артист, він був перейнятий самим чистим релігійним чувством"...[1] Це подробиця, заобсервована якимсь генералом добре, але добре не освітлена. Скептицизм Шевченка не був і не міг бути об'явом веселости ані шклянки вина: був навпаки виявом чорного смутку, непорядности та пригноблення,— так само як і вся його веселість була рідко щира. Він не умів бути веселий, веселий бодай внутрішньо. Гумор — це вияв повної внутрішньої гармонії та зрівноваження. Цього у Шевченка не було ніколи. Аби здобути собі ту внутрішню погоду духа,— він мусів знаходитися в згоді з якоюсь об'єктивною правдою, в якій був би й замкнений змисл життя. І власне той момент релігійний давав йому внутрішній мир, просвітлення душі. Тут поет доходив до того становища, в якому кожда людина неначе змушена упасти перед чимсь на коліна, змушена плакати сльозами щастя та тихої, глибокої радости.

Іншого виходу для Шевченка не було. Поет, як кожда людина, сотворений для щастя. А Шевченко погоду духа здобував собі тільки тоді, коли умилявся перед Богом і його правдою. Силою психологічного оптимізму він не може побідити метафізичний песимізм[2], — а противно: тільки метафізичний оптимізм родить психологічний! Кожда радість життя, кожда прекрасна його картина родить у поета не радість, а смуток! Він не може їх приймати, не може розкошуватися раєм земним, доки не побачить в ньому присущого Бога! Це болить поета — але інакше він не може! У Шевченка об'єктивний світ — це Бог! Не приймаючи Бога, не знаходячи віри в його,— він не може вірити і приймати життя. *Щоб жити — треба вірити*! Це для його одинока форма примирення з життям, з людьми та світом взагалі, це джерело його творчого оптимізму.

Але в тому й трагедія Шевченка. В тому, власне, стремлінні, в одчаєних зусиллях знайти для себе поєднання зі світом в релігійному ідеалі. Людина мусить тут мати вже посередника. Вона не може витримати *сама* спокійно погляд життя, не може встоятися супроти його логіки. Вона вже не в ньому, не в житті, а поза ним; вона не може вже увійти з ним в простий стосунок! Значить — органічна основа її існування підтята. Вузол, який лучив чоловіка з природою, — перетятий. І тому з природою він вступає в боротьбу. Чуючи її силу, розуміючи її, живучи навіть в глибині душі її подихом, — він тим не менше бореться з нею. З сліпого елементу він намагається зробити щось просвітлене "духом Божим", щось високе та осмислене. Інакше він жити з нею не може. І тут вже видимо чоловік поділився, затратився в житті. Бо єдність, свою внутрішню рівновагу, має чоловік тільки дотоди, доки не вийшов понад лінію життя; поки його організм, неначе зв'язаний тими самими нитками, поки не відділився. Тоді життя й має суб'єктивний змисл з тої просто причини, що на тому первісному степені людина й не вміє інакше жити, як тільки для себе, сама бути мірою всіх речей; і тут вона, приймаючи життя таким, як

---

[1] *Чалий К.* Жизнь и произведения...— К., 1882. — С. 80.

[2] *Иванов-Разумник.* Литература и общественность. — С.-Петербург, 1910. — С. 221.

воно єсть,— не питає навіть про його змисл. Тут вона не має до розв'язання ніяких проблем,— а просто жиє, йдучи послушно за вісником життя та піддаючись його волі... І очевидна річ, *тут* вихідний пункт творчости, її, щоб так сказати, біологічні підстави. На такому становищі можлива лиш неподільність творчої особи, її здоров'я. Відси виходити — значить не установляти нічого апріорного, бути вповні свобідним, сильним, не ділити себе... Творець тут у основ життя. Во ім'я його він починає боротьбу, сміливо і певно може реалізувати свої задуми. Немає тут ще сумління, яке точило б його безжурну радість творення, псувало повноту та красу його образу. Нічого тут не протиставиться життю, його правді та логіці.

І як тільки творець не вдовольняється вже тою суб'єктивною правдою життя, його *естетикою*, і почне вносити в творчість категорії натури *етичної*,— тоді та *гармонія творча* пропала. Вже єсть не одна, а дві правди для нього, які себе взаїмно не доповнюють, а виключають. І тоді ані одна, ані друга йому не вистачають, не вдовольняють його. Він кидається поміж одною, а другою, б'ється серед них, і — не можучи знайти собі виходу — починає тужити за правдою одною, вічною, незламною, за "утраченим раєм". Центр творчости вже пересунувся таким чином поза творця самого. Він заперечує себе. Несвідомо він дає себе скрізь, об'являє *свою* природу, але зачіпної точки шукає деінде, опертися на собі він не має вже сили, а радше відваги. До всього йому бракує тепер довір'я. І тому він шукає перше всього за чимсь, в що міг би вірити, заплющивши очі. Йому треба б вже когось, хто безгранично йому вірив би,— бо тільки таким способом можна б визвати в ньому джерело творчої сили та пхнути його на властивий шлях. Йому треба б, щоб хтось взяв ласкавими руками його натомлену голову, склонив її до собі і успокоїв своєю ласкою... Що ж дивного, коли він помимо великих зусиль, прокльонів, гніву та зневіри в життя — шукає таки за бальзамом для своєї душі? Він шукає — бо *мусить*. І його, розбитого життям та самотнього, держать кріпко в своїй власти інстинкти життя, — і він помимо всього держиться, змагається, бореться... Сповняє своє творче призначення...

Таким чином ми абсолютно не можемо говорити про світогляд Шевченка як про щось закінчене, вироблене і готове. Ми можемо тільки слідити за поодинокими настроями його психіки, підносити і відповідно освітлювати поодинокі її моменти, говорити про певні форми чи способи спостерігання поетом життя. Спостерігання і, очевидно, відношення до нього. В той спосіб зможемо увійти в *світ поета*! Будемо мати змогу бачити той фермент думок, настроїв та запалу, ділання сил його душі та їх реакції на враження зовнішнього світа. Тільки так, коли не будемо укладати своїх спостережень у формули світогляду, як іманентний суб'єктивізм і подібні, — зможемо натрапити на ту найбільше активну та живу струну творця, яка єсть найголоснішою заразом у його світі. Дійдемо таким чином до сокровищ духа поета, де він дійсно давав себе, і тільки себе, де він себе протиставляв цілому світові. Побачимо в усій силі та правді *розпуку ідеаліста*, трагічне борикання з долею, здобування собі творчого терену. Тоді мусить прийти черга на *лірику* Шевченка, той дійсний, невідкритий і неторканий майже досі, світ поета. Бо, власне, в ліриці ми можемо обсервувати всю суть таланту і психіки поета, в ліриці його відкривається нам вповні його трагедія життя і творчости. Де в інших поемах і творах поет неначе відпочиває, обіймає оком певні картини, в меншій чи більшій мірі любується їх малюнком,— то тут силою вирівається з грудей його тільки те, що єсть *його*, виходить наверх вся його душа. Тут вся динаміка його сил, останнє слово творчого генія.

IV

Чим єсть для талантів в звичайному того слова значінні творчість? Яке їх відношення до плодів свого духа і яке віддалення? Для звичайного таланту його поезія — це площина рівнолегла до тої, серед якої він сам живе; це світ, який він собі будує понад своїм життям, якийсь скінчений ідеал, який він воплочує в формі мрій. Для його фантазії життя стає кождої хвилі чимсь скінченим, минулим, чимсь, що являється для його внутрішнього ока конкретним образом, завершеною картиною. Кождої хвилі він в повній гармонії з самим собою і може спокійно приймати певні життєві факти минулого. З тих фактів і подій власного свого життя і життя ближнього він вичаровує певні укриті, потенціальні моменти та сили і перетворює їх в своїй уяві в чарівні, поетичні картини. Пластика та, можливо, більша повнота тих картин — це головна точка його творчих змагань.

Нічого подібного не можемо ми замітити у Шевченка. Не можемо не тільки сконстатувати тої творчої гармонії та супокою, але навіть не можемо сказати, щоб самому поетові з'являвся його власний творчий ідеал в конкретних, пластичних і готових вже формах. Сила його творчого генія на все лишилася несубординованою, поет на все лишився до певної міри — щоб так сказати — дикуном. Він ніколи з нічим не міг погодитися, природа його не давала йому ніколи спочити духом в певних образах, а все викликувала в його душі струю нових почувань, які й уносили поета щораз далі. Таким чином Шевченко ніколи не був ані епіком, ані драматургом у властивому того слова значінні, — а був весь час *ліриком*.

І це зовсім зрозуміло.

Вся творчість Шевченка вповні зрозумілою стає для нас тільки тоді, коли ми дивимося на неї під кутом власного поетового життя. Вона не єсть сферою, окремою для себе, замкненою в самій собі, а вся опирається, виростає і тісно в'яжеться з долею та характером самого поета. Тим самим вона тратить a priori свого певного рода простолінійність, — а стає принагідною, в тому значінні, як це розумів Ґете. "Всі мої поезії, — говорив він до Екермана,— це принагідні поезії, вони викликані дійсністю і там мають свою причину та підставу. Про поезії, ловлені з повітря, я зовсім невисокої думки". Так міг сказати про себе Шевченко. Що не було найглибшим внутрішнім переживанням, те не знаходило в його творчости ніякого виразу. Тому його поезія така сильна, така гаряча, повна темпераменту та пристрасти, ще не притупленої, не заглушеної холодом рефлексії. Вона вся — чуття: ми бачимо його народження та вибух. Вона — теперішній момент. А теперішній момент — це лірика. Вона не дає готових образів минулого, як епіка, вона не дає також боротьби пристрасти, які становлять основу драми. Те все вимагало б від поета, щоб він вийшов поза себе, об'єктував в ліриці життя чуже, — а не своє. А діється противно: поет сам за собою шукає в ліриці і сам себе тільки знаходить. Рух відбувається тут центріпетальний, а сам *процес того руху* стає головним моментом тої творчости. Отже, коли хочемо дійти до самих основ творчости поодиноких письменників,— мусимо брати перше всього на увагу ті моменти, які можна б назвати ліричними; мусимо шукати за творцем там, де він виповідає себе зовсім, де сам перед собою сповідається. Тим більше зробити це треба у Шевченка, який в ліриці тільки доходить до найбільшої висоти і в ліриці дає безсмертні твори. Таким чином, пересуваючи на лірику Шевченка центр його

творчости взагалі, ми будемо найближче цілої правди про Шевченка і зможемо схарактеризувати його бодай загально.

Як кождому творцеві, так і Шевченкові не бракувало ніколи менше або більше широких планів. І задуми творчі поета йшли все в тому напрямі, щоб служити людям, простати шлях всьому ідеальному та прекрасному в житті. Тут повторилася та сама історія, яку ми бачимо в творчих змаганнях інших великих поетів. Вони *хочуть* служити громаді, хочуть бути корисними своїм даром Божим. І, власне, тому по більшій части придавлюють свій талант, придавлюють ту несвідому, природну струю, яка й єсть їх натхненням. То звичайно й не вдаються ті плани їх і виходять у виконанні незначними, схибленими. Кажемо тоді, що твори їх, хоч і виявляють руку велику, але стоять все ж таки нижче їх таланту і їх генія. З другого боку, майже несвідомо вони творять речі великі і безсмертні, коли не думають про ніякі дальші цілі і слухають тільки свого внутрішнього голосу. А правда з того виходить така, що дійсна вартість творця починається там, де він перестає говорити, або радше, що все найважніше у всякій творчости лишається невисказаним. Конкретно виявити творець свого задуму не може і мусить лишити його все недосконалим, тільки зачненим, в початковій стадії. І ми міримо велич твору відповідно до його, щоб так сказати, *туги*. Бо та туга все ж таки єсть в кождому творі — вона становить його динаміку, його потенціальну силу, його внутрішній ритм. Вона єднає нас з твором, з душею самого поета, відкриває нам його світ. І як радо ми лишаємо на боці всі інші композиції Шевченка, де він мозолиться над вишукуванням доріг та ідеалів, де він старається показати вихід людині з багна та нетрів сучасного життя, — і переходимо до тої частини його поезії, де він пише посланія сам тільки до себе, де позбувається всякої ролі, вирікається всякого провідництва і сповідається сам тільки перед своєю душею! Він всю правду сказав про себе, коли писав в одному листі:

Не для людей, і не для слави,
Мережані та кучеряві
Оці вірші віршую я, —
Для себе, братія моя!

Так, ні для кого, тільки для себе він віршував. Що не було для його душі тільки, те не було і для нікого іншого, як немає нікому пожитку з російських його повістей, ані не було б його з великої поеми, яку проектував написати в загальнослов'янській мові. Могли вдесятеро менші поети від Шевченка реалізувати в творчости всякі ідеали, могло їм удатися консеквентно провести в своїй поезії якусь філософічну систему та світогляд, — Шевченко, на щастя, ніяких "ідеалів" не мав, а коли виступав в ролі пропаґатора певних кличів, — то не умів їх сформулювати навіть так, як би був зробив це пересічний партійний аґітатор. І ніякого "світогляду" в звичайному значінні того слова ми з поезії Шевченка не витиснемо. Знайдемо тільки одно *змагання його творче*, його ідеал: двигнутися на вищий степінь духової досконалости, знайти для *себе* в творчости момент рівноваги, якої не дало життя. Все, що говорить поет,— це тільки *вияв настрою*, це тільки хвилинний клич, хвилинна "філософія", хвилинна правда; бо друга хвиля, другий настрій подиктують йому що інше, скажуть йому ламати копія за що інше! І нащо поет те все говорить, змагається, протестує, плаче, бичує іронією та сарказмом обставини життя? Не на те, щоб проповідувати, не на те, щоб вчити других і показувати їм програми,— а на те, щоб улегшити свому серцю та своїй душі. Тут з настроїв тільки можемо

вичитати правдивого поета, а не з його слів; тільки неґативною стороною його змагань можемо руководитися при шуканні за дорогами його духа. І остаточно те все нам на ніщо не здасться, не дасть нам ніяких ниток в лабіринти його творчости. Які б ми не старалися робити конклюзії для себе, робити практичні виводи з тої поезії, — всі будуть фальшиві. Бо тут маємо до діла з кождоразовим висловом настрою поетової душі, з вічним ферментом, з стремлінням самого поета — вийти з зачарованого колеса життя та знайти гармонію для себе. Тут творчість — це тільки постійне реаґування на впливи життя, постійне змагання з самим собою, постійний неспокій... ґрунтом для такої поезії будуть, очевидно, тільки найглибші *особисті переживання,* — а ніколи елемент розумовий; вона все буде виливом назбираної, розпираючої грудь енергії, творчістю в повнім того слова значінні *емоціональною,* де метою творчого процеса не може бути, — як каже Овсянико-Куликовський, — "сотворення ідей, а вищої гармонії духа"[1]. І тут нам стає ясним те вічне повертання Шевченка від естетики до етики, яке я в іншому місці зазначив, те вічне переходження від образів прекрасного до настроїв більше чи менше реліґійних. Пластика картин не могла дати йому заспокоєння та заколисати його ніжну душу — він все шукав і віднаходив поза картинами настрої, переймався ними, запалювався, доходив до екстазу, замість скупитися в контемпляції та спостеріганні образу. І таким чином опинявся нечайно "по тамтому боці" і спостерігав доперва тоді, коли вся духова енергія вилилася, виладувалася. Але тоді він був вже безсильний, щоб повертати назад і назад починати дорогу з того самого місця: шлях пройдений, інтенсивність чуття та внутрішніх переживань поета пройшла. Лишається порожнє місце; лишається бажання спокою, *душевного мира.* Шевченко зачіпає тут несвідомо за ідеал реліґійний, за одиноку в данім випадку силу, яка може двигнути знов поета, дати йому почуття власної сили в покорі перед вищою, таємною силою, дати спрагненій душі новий зміст та примирити її з життям. Сей момент називається в мові сучасних дуже "строгих" та твердих людей, які взяли на себе самозванну роль іронізувати з всякого захвату та ставати на ноги всякій неясній для них правді, — отже, називається Fahnen-flucht[2], називається утечею з-під прапора. Тим не менше тут нема ніякої утечі і нічого негідного для творця. Навпаки — це *конечний* для кождого того типу, що Шевченко, творця етап, єдина можлива форма найвищого самоусвідомлення та двигнення себе, момент, в якому знаходять своє оправдання та об'єднання всі disiecta membra[3] його переживань та настроїв... Це надавання мети самому собі, рятування усього духового майна, яке частинами вкладає поет в кождоразовий настрій, се найвище скуплення сил і переживання в одну хвилину того, що може становити зміст і вартість цілого життя...

Зазначені тут моменти рішаючі в характері творчому Шевченка, — і вони установлюють те, що називає *Рібо типом творчим.*

Перше всього як наслідок вищезазначених моментів являється у Шевченка те, що *естетичне чуття* знаходиться в диспропорції з тим степенем, в якому виявляються його чуття. Сила ліризму Шевченкового росте в супротивности до почуття естетичної міри. Часом здається, що нашому поетові було просто чужим те, що ми любимо називати у поетів мисленням образами. Його мислення

---

[1] *Овсянико-Куликовский Д.* Лирика как особый вид творчества. Див.: Вопросы теории и психологии творчества.— С.-Петербург, 1910. — Т. II. — 2 ст. — С. 182—226.

[2] Дезертирство *(нім.).*

[3] Безладні частини *(латин.).*

зовсім по своєму характері не було і не могло бути художнім. І не в художніх образах та картинах вся суть Шевченкової творчости. Він перше всього був *бесідником*. Картини розпливалися йому перед очима, він ловив зате їх музику, їх гомін і висловлював їх по-своєму: в формі менше виразній та означеній для ока, але сильній для ушей слухача. Його ліризм можна б скорше назвати слуховим, музикальним; і тільки власними силами міг би читач перетворити ті враження на враження більше образові, видні для ока. Переважаючою в поезії Шевченка єсть *ліричнa емоція* як така: і фантазія, уява поета не додержує їй кроку. Що більше: чим дужчий стає його голос, чим більше досадно почне говорити поетова пристрасть, чим гарячішою лавою почне добуватися його патос, мова його афектів, — тим більше поетичні образи тратять свою конкретну форму, розпливаються, щоб так сказати: інтенсивність творчого процесу розбиває всю пластику. Одним словом, — коли прийняти термінологію Рібо[1],— то можна тип творчости Шевченка назвати — *розливним*. І відповідно до того мусять достроюватися очевидно і *засоби творчі* Шевченка, ті прийоми і способи, яких мусить уживати, щоб викликати відповідне враження. Отже, не можучи ділати пластикою образів, їх безпосередньою наглядністю — він мусить ділати більше їх пристрасністю та силою, *суґестивно*. І цього поет вповні досягає. Навіть там, де цінність твору як такого — наприклад в посланіях — загрожена через надмірну хаотичність, Шевченко силою вислову настільки уміє об'єднати всі розбіжні моменти та настрої, що досягає результатів просто несподівано сильних! Це й чинить його поезію такою бадьорою, такою наскрізь життєвою, органом такої проречистости та сили, яким відзивалися хіба тільки єврейські пророки. Тут суджено було вийти ліриці Шевченка на ширшу арену національних інтересів та залунати могучим голосом обличителя неправди і зла життя. Тут міг Шевченко, не даючи нам національної епопеї, не даючи нічого ґрандіозного по формі, як інші національні поети, станути, прецінь, найбільшим нашим *національним* поетом.

І насувається досить цікаве спостереження щодо цілої нашої поезії, якою найвищим пунктом була-таки поезія Шевченка. Вона не виходить і до найновішого часу з тої стадії переважно суґестивної, — із стану певного рода пасивности. Вона не змістом своїм весь час була сильна, а *настроєм*. Вона з-під впливу певних настроїв і досі не може видобутися, не може вийти дальше того, що дає їй від довшого часу побут, етнографія і всі їх специфічні додатки. Скрізь людина ще у власти первісних почувань, не визволилася від своєї природи. Навіть там, де почав з часом примішуватися елемент новий, чисто вже культурний,— і там вона не утратила тих первісних своїх рис грубих, гострих, неотесаних. Куліш[2] по смерти Шевченка перший вийшов був на ширшу арену, показав українській поезії ширший виднокруг. Із сповіді серця, з кождоразового настрою він намагався зробити її висловом духа, що стремить в далеку будучність, одкриваючи нові горизонти культурні. Він зрезиґнував навіть з тої дрібної, принадної лірики, в якій такої висоти дійшов Шевченко, щоб тільки дати тим більше ліричного лету своїм ґрандіозним картинам. І як без відгомону лишилися ті дійсно великі та високопоетичні його замисли, якими ізольованими стали вони в українській поезії, яка не хоче виходити поза лірику! Куліш старався очистити неначе поезію нашу з елементу інстинктивного, хотів її двигнути на ту ступінь, де поезія перестає бути самим імпульсом,

---

[1] *Рибо Т.* Творческое воображение. — С.-Петербург, 1901. — С. 157—183.

[2] Див. статтю: "Шевченко і Куліш".

самим тільки висловом елементарної природи людини,— а починає бути гармонійним згуком ідеалу; хотів дати їй більшу внутрішню силу, могучість та тривкість, щоб вона не хилилася від вітру життя. А прецінь, силу більшу виявляла на верха поезія Шевченка — і поезія Шевченка стала типом поезії національної.

Що це значить? Значить тільки те, що той етап, який пережив в своїй творчости Шевченко, більше відповідав українській — щоб так сказати — дійсности, більше гармоніював з тим етапом, на якому в даний момент знаходилася українська поезія. Проба Куліша могла бути передчасною, випереджувала весь розвій тої поезії, а навіть вносила новий тип, який власне тому мусив являтися до певної міри "абстрактним". Треба доперва значної культури духа, щоб відкрити в поезії Куліша всі її цінности. А поезію Шевченка *чує* кожде серце, кожда душа. Під таким зглядом, власне під зглядом популярности та *приступности* вона, можна сказати, не має собі рівної. В цім випадку вона стоїть майже на одному рівні з поезією простонародною, людовою. Кождий має тут неначе готову форму, в яку може вкладати за кождим разом свій зміст, свої переживання. Але не тільки те: вона в зверхній своїй формі має щось, що можна б назвати *змисловістю*, а що улегшує страшенно приступ кождому. Вона може діяти в деяких партіях просто на змисли, неначе пахуча квітка. І діє вона не зверхньою своєю мальовничістю, ані багатством форм та средствами вислову — бо вони дуже скупі та прості. Але, власне, тому, власне, через простоту та економію слово Шевченка набирає тим більшої сили. *"Ліричні цінности"*, — як називає це Овсянико-Куликовський, — внутрішня сила поезії тим більше ярко виступають наверх і дають враження повніші, — так само як зовсім проста та убога по формі колядка дасть нам більше і сильніших естетичних емоцій, як складана та оправлена в пишні риторичні фрази колядка Твердохліба. Се зовсім стара правда. І Шевченко без тої артистичної культури, яку має пересічний творець нашого часу, міг мати і дійсно мав силу над мільйонами української нації. Чого інші досягли пластикою та гармонійністю своїх поетичних візій — того досягнув він силою слова та ритмом своїх дум; що другим давало естетичне чувство, продукт довгих віків історії та артистична культура, те Шевченкові дала естетика слова: орудування тими красотами його, які зближають поезію Шевченка до народної пісні. І дійсно, віщого та прозорливого духа треба було, щоб постиг серцем ту велику могучість слова, як постиг його Шевченко, коли писав, прочитавши XI псалом:

...Воскресну нині, ради їх,
Людей закованих моїх —
Убогих-нищих... Возвеличу
Малих отих рабів німих!
Я на сторожі коло їх
Поставлю *слово*...

Чи можна, одначе, беручи те все під увагу, зазначивши ту, щоб так назвати, *національну естетику* в поезії Шевченка, сказати про його те, що сказав про його Костомаров[1] і що стало неначе загальною у нас догмою? Я думаю, що ні! Шевченко взяв, правда, кебету народних співців, але їх роботи він вже не продовжав. Він виріс серед традицій того народного світа, взяв його зверхні

[1] Воспоминание о двух малярах. — Основа, 1861. — Апрель. — С. 51.

форми до своєї поезії, — але зміст був вже новий. Змістом тим була *самосвідомість творча*. Шевченко не був тільки тим кобзарем старого типу, який був неначе виразником маси, а сам був схований зовсім: тут будиться індивідуальність, отже, родяться чисто особисті болі та горе. І особиста доля настроювала все ліру Шевченка, від *його* переживань внутрішніх був залежний характер усеї творчости. Зовнішні впливи життя і зовнішні переживання могли дати і дали матеріал для поета, — але тільки внутрішні переживання його рішили про характер і були дійсним джерелом поезії Шевченка. В тому й уся ріжниця його від другого народного поета: Кольцова. У тамтого немає ще того внутрішнього конфлікту та трагічного роздвоєння, які у нашого поета збудили джерело отчаяної лірики.

Тут ми знов повертаємо до лінії, зазначеної вгорі, де я старався сформувати тип творчий Шевченка. Я поробив уже деякі висновки з факту, що поетові у всій його творчости бракує елементу пластичного. І ясно, що на перший план мусіли висунутися інші елементи, перше всього *сила слова*; ясно, що настрої, виповідані поетом, самі собою мусіли бути проречисті та глибокі, щоб своєю суґестивністю впливати на слухачів. Але це обставини, які означують більше *зверхній характер* Шевченкової поезії, говорять про творчі засоби її. Не менше важні тут мусять бути, одначе, й наслідки характера більше індивідуального, наслідки в психіці самого поета. По характеру була творчість його, — як я вже сказав, — наскрізь емоціональна. Шевченко дав в ній упуст нагромадженій енергії, старався знати спокій душевний. Але це, власне, не могло наступити в творчости самій: вся вона незрівноважена і неспокійна. Тому поет несвідомо шукав за точкою опори та рівноваги *поза* творчістю своєю, знайти заспокоєння хотів в покорі перед невідомою силою. І тут щораз більше вискається в творчість його *мрія*. Він весь час непоправний фантаст; і навіть в найбільше сумні хвилини, в час найбільше трагічних переживань той нахил його до мрій його не опускає. Маємо нераз враження, що йому вже нічого іншого не лишилося, як мріяти, гонити думкою і любуватися здалека прекрасним образом. В спостеріганні за тою ідилією щастя поет неначе достигає гармонії, випогоджує своє чоло, неначе прислухається любим відгомонам далекої музики. Це одна перспектива тої творчости Шевченка, яка одкривається нам в його лірици, перспектива конечна, яка випливає з усього характеру поета.

З тим лучиться тісно ще інша властивість поетової психіки, яку можна б назвати нахилом до *містицизму*. Поет не бере нічого дослівно, а скрізь дошукується глибокого змислу. Знов не розумом він старається зглибити тайни та внутрішню логіку чужої душі, а більше уявою, більше старається її відчути серцем. І єсть моменти, коли поет нараз неначе вгадує чужу душу: перед його уявою уноситься нараз образ чужої людини і чужого життя; він тоді неначе безпосередньо *чує* ті фатальні сили, які кермують долею людини. І тоді знов Шевченко визволяється з надміру енергії, емоціональний тип його творчости зникає. В довгих повістях та оповіданнях російських він не дає вже тої пристрасти та кипучости, що в українській поезії, — і тут починає малювати навіть картини. Це друга перспектива Шевченкової творчости: світ мрачний і понурений, як би накритий зверху важким склепінням, світ, в якому чуємо грізний хід долі людської та тягар фатальних випадків, що кладуть раз на все свою печать на життя та характер людини. А поміж тими двома бігунами поетичної думки Шевченка — кипить вулкан його поезії, вибухає дійсна її сила. Я нарисував тільки її площину, простір і потягнув головні лінії; я зазначив тільки терен тої поезії, на якому вона діє. Вся її глибина та розмах, весь

патос та вимовність лишаться все в тих рамах, але їх сформулювати і сказати гідне їх слово буде все неможливо. Тут треба безпосередньо відчувати на собі той вплив, щоб мати розуміння їх повне і дійти до суми тої естетичної насолоди, яку дає кожда велика, вагітна глибокими переживаннями поезія.

Шевченко і Куліш

Обох їх намагалося наше громадянство зробити ворогами. А коли Шевченко умер і Куліш хотів заступити Кобзаря, стрінувся тільки з великою неохотою земляків, яким Куліш видавався все-таки чужим і чомусь далеким. Взяли йому за зле, що взагалі взяв по Шевченкові бандуру. Казали: він заздрісний на його славу; а коли відізвався в "Дзвоні" про Шевченка, — образилися насмерть на Куліша.

Між тим не знаю, хто більше любив нашого Кобзаря за його життя і по смерти і хто більше його розумів. Розумів іменно його становище як українського поета і вагу того становища. Ніхто досі не умів у його творчости виділити того божественного елементу, побачити над його головою той німб святости пророчої, який робив поета дорогим для цілих поколінь. Куліш був близько його — і бачив той німб. Коли Шевченко вернувсь із заслання, знищений фізично і морально, і Кулішеві достався до рук один з його творів,— тоді він ще кликав в запал: "Великий він поет, воістину! Це в нас найбільший поет на цілій слов'янщині, а ціну йому зложать тільки тоді, як вийде все, що він понаписував". Здається часом, коли читаємо відзиви Куліша про Шевченка, що він тільки й бачить в йому те, що могло б з його бути, коли б прихильні обставини дали йому розвинути той колосальний талант, яким наділила його природа. Він же виразно пише самому Кобзареві: "Такого, щоб розум брав од самого Бога, як Ти, мій брате, нема коло мене!" І таке відношення Куліша до Шевченкової творчости — зовсім природно — давало йому право відзиватися про неї і з другого, від'ємного боку. Чого найбільше бажав від Шевченка Куліш, то передовсім концентрації натури поета взагалі, її поглиблення, серйозного відношення до творчости, панування над нею і тої обережности вищого степеня, яка властива всім геніям і яка виробляє в них почуття самопевної гордости та відвічальности за кождий свій крок. "Скажіть йому,— пише Куліш до Каменецького з-за границі 1852 року,— що він тепер знаходиться в зеніті своєї слави і всякий крок повинен робити дуже обережно". Тут чує Куліш, що ніхто на цілій Україні з-поміж тих всіх, що окричали Шевченка своїм пророком та апостолом нової правди і готові анатомізувати кождого, хто важиться в дечому відступити від їх, канонізованих так званим патріотичним почуванням поглядів, — не знає дійсної ціни Шевченка, не бачить і не чує того, що дійсно відзивається голосом пророка з його поезії. І він не помилився. Він наперед відгадував зміст того культу, який розвинувся в честь поета серед українського громадянства, при якому найскорше виходила наверх вся плиткість та лінивство всяких промовців і почитателів генія, що всякий раз тяжко, хоч несвідомо, ображали його. На жаль, в самій творчости Шевченка лежить заздалегідь причина такого відношення.

Отже, Куліш розумів, як кажу, дуже добре, що Шевченко повинен бути обережнішим. Весь час він старався йому давати щирі поради, взяти його в

свою опіку, бо бачив, що ніхто інший йому не порадить. Він відчував це, що Шевченкові треба тільки більшого артистичного такту, більше артистичної культури, щоб світ здивувати своїм генієм. І до того стремів весь час: "Нехай не виходить Твоя муза поміж люди розхристана й простоволоса — циганкою, нехай явиться мирові гарною дівчиною, отецькою дочкою, щоб знати було по дочці й батька", — пише він Шевченкові, просячи його заразом, щоб прислав свої нові твори до перегляду. "Тут не одного таланту треба!" — писав іншим разом, даючи всякі поради.

Одначе Шевченкова муза так і лишилася розхристана й простоволоса! Творчість його ще наскрізь наївна, держиться ще лиш свого першого степеня, на якому являється відтворенням життя. І тут його сила; тут досягає такої висоти, до якої не доходить ніде, коли хоче дійсно творити. Розумового елементу, елементу фантазії — його поезія не має. А через те вона радше пасивна, як активна. Шевченко вміє тільки приймати враження окружаючого світа,— їх відтворювати — перетворити їх не вміє. В справах творчости кермує ним передовсім інстинкт, велике чуття. Ним він відгадує всю велич людської душі, її терпіння і смуток, воно йому каже протестувати проти всякої неволі людини. До всього великого, гарного і святого відноситься тільки з якимсь молитовним, повним глибокого реліґійного духа склоненням голови, з тривожною пошаною. Всяку творчість і творців він обожає, — молиться до них. "Штука, — говорить Іван Франко, — є для Шевченка чимсь божественним, вічним, чимсь таким, до чого треба приступати з побожним трепетом. Великі майстри штуки, поети, малярі та різьбярі, є для його предметом культу, він бажає мати їх діла все при собі, в найтяжчих пригодах життя він поперед усього думає про них, тужить за ними, а тільки опісля думає про предмети щоденної потреби".

Поза тим, оскільки Шевченко хоче виявити свої ідеали в формі більше позитивній, оскільки свідомо хоче подати в своїй творчости якісь ширші перспективи, тратить рівновагу, вибухає так, що не уміє задержати естетичної міри, — губиться і забуває, що мав сказати. І тільки з його великого обурення, патосу, його сили слова — пізнаємо великого поета в Шевченкові, великого тим, що отворяє своє серце для всіх своїх братів і показує в ньому поломінь чистої, незрадливої любові до людини. Отже, все-таки тільки негативно висловлював він свої дійсні ідеали, а радше свою душу. Треба було йому бути стільки літ кріпаком і терпіти наруги, треба було стільки зазнати горя поміж людьми, стільки натерпітися на довгому засланні, одним словом — треба було випити йому всю чашу лиха, щоб в ньому збудилися ті великі, чоловіколюбні, святі думи, щоб збудилася в ньому приспана, утаєна сила генія: так, треба було йому цілий вік каратися, щоб окупити терпінням той зліт душі, виявити всю свою любов до недолі ближнього та показати своє серце. Так сповнилося те, що писав ще в молодечій поемі "Тризна":

Без малодушной укоризны
Пройти мытарства трудной жизни,
Измерить пропасти страстей,
Понять на деле жизнь людей,
Прочесть все черные страницы,
Все беззаконные дела —
И сохранить полет орла
И сердце чистой голубицы —
Ecce homo!..

Отже, я одно тільки хочу сказати: що коли Шевченко бажав придержуватися в своїй творчости якогось принципу, ставав все на фальшивий грунт, попадав в суперечність з самим собою; а далі те: що дійсним поетом був тоді, коли не пробував виходити зі своєї природної сфери, сфери творця ще наскрізь наївного, коли за його самого говорить ще серце і душа, і коли вони часом, виявившись в творі штуки, переростають самого творця. Отже, все дійсно велике, за що ми повинні й почитувати Шевченка, вийшло від нього несвідомо, без його волі.

До тої власне творчої свідомости змагав Куліш. А коли побачив, що її не досягнув той, кого він уважав тільки за одиноко гідного її досягнути і відтак принести народові нову правду, нові завіти, коли Шевченко умер — Куліш взяв сам його бандуру. І довершив того, чого тамтой не міг.

Куліш зовсім не хотів і не зробив української поезії мертвою, книжною; він зовсім не відібрав їй того свіжого, здорового джерела з народної поезії, не знищив тої підвалини наївности, яка дала всю силу Шевченкові. Але він бачив, що цього замало. Що це тільки один бік тої поезії, яка має бути об'явленням народові. Він тільки виріс, витворив в собі працею та силою розуму те, що можна б назвати другою наївністю,— з'єднання всього несвідомого в природі людській з розумом, який вирівнює та спроваджує до згоди та гармонії ті таємні сили. Одним словом, дійшов до того стану, який так ярко означує *Демель* і який є висловом творчої свідомости: "Справді наївний ум є віссю, з якою зв'язана у всіх своїх стремліннях найбільше геніальна натура, якої один конець сягає демонічного, а другий — тривіального, але духова рефлексія є силою, яка надає форму і тим більше гармонійно діє на культуральний світ, чим більше енергійно той формуючий змисл порядкує найбільші глибини індивідуальности в напрямі центральної рівноваги". І коли Шевченко тратить щораз більше рівновагу, щораз менше може над собою панувати і його сентимент уносить його там, де він і не бажав би,— то Куліш щораз більше гармонізується, мужніє, стає щораз більше твердий і неподатний. Глибина в концепції поетичних постатей, ширина світогляду, далекосяглість творчих задумів, чистість почувань, їх патос та страсть, певна строгість моральна, інтуїтивне вглянення в психіку людей минулих століть, безглядність у виповіданні себе та енергія у вислові, а понад тим всім гарячий ідеалізм, навіяний духом любові та сили,— ті всі прикмети роблять Куліша постаттю напроти Шевченка неначе спіжевою, окутою в панцир,— його поезія відзивається якимсь металічним звуком. Інтелект бере перевагу над усім, одначе не здавлює других сил в його природі. Він тільки заводить порядок і дає поетові ту самопевність себе, як в уста Кулішеві вкладає отсі слова: "Будь як індивідуальність, що знає собі ціну!" Він заразом єсть тим центром, який всякий раз приводить розбиті сили до рівноваги. "Природа дивним мене сотворила,— каже поет. — Як би не розстроїли мене зовнішні впливи, в душі моїй підойметься сила, яка назад все привертає до гармонії".

І так вся творчість Куліша перейнята великим ідеалом культури, ідеалом саморозвою людини. Стаючи до боротьби з доморослою ордою, з засліпленням та фанатизмом громадян, з їх умовною дикістю, реформуючи історію рідного краю під надихом правдивої релігії чи поезії, науки, проповідуючи здорову освіченість та гуманізм з тою метою, щоб поширити наш світогляд та дати йому основу загальноєвропейських ідеалів, щоб учинити нас здібними до "ясних подвигів чоловіколюбства", одним словом — проповідуючи весь час ідеал "розумно-праведної душі", Куліш сповняв велику культурну місію! І треба

тільки ті його задушевні мрії відшукати в його творах, — а несподівано появиться в них свіже джерело поезії, глибокого ліризму. Його поезія — це не принагідна по більшій части лірика Шевченка. Його ліризм проявляється не в дрібних вражіннях, які схвилюють поетову душу, щоб безповоротно відтак минутися та лишити місце другим так само хвилевим вражінням. Сила Куліша не в утривалюванні тих моментальних почувань, що засвітять як бливскавка в душі, а відтак дають місце ще більшій темноті. У нього лірика відзивається тоді, коли він малювати почне ширші картини, коли він обіймає оком ширші простори; лірика його пливе не з серця людини, яка лише одну хвилинку живе іншим визволеним життям і тільки одну хвилинку чує своє достоїнство. У Куліша немає тої, питомої новим поетам, калейдоскоповости настроїв, ріжноманітности, припливу і відпливу сили, запалу і знеохочення, на переміну, — поезія його напрямована в один бік, все сильна, освітлена огненним полум'ям бистрої думки, не сходить до низин. Вона має видвигнути людину, її почування, пристрасти, дати їй щось праведно високе своїм настроєм, визначити розумові людському дорогу поступу та любові, зробити його здібним для справ вищих, божественних...

І тут стикаються вони оба: Куліш і Шевченко. Про одно вони думали за весь час своєї діяльности, до одного стреміли. Те, що Шевченко лише вгадував своєю великою душею, розвивав далі свідомо великий дух — Куліш. Обидва закінчили свою діяльність сумним, пророчим акордом. Шевченко скінчив майже безнадійно:

І день іде, і ніч іде,
І голову вхопивши в руки,
Дивуєшся, чому не йде
Апостол правди і науки...

Куліш ще перед смертю Шевченка писав до Галагана: "Я з великим горем і презирством гляжу на сучасне українське громадянство, і заспокоююсь душею тільки в будучих поколіннях, котрі покликані до самоосвідомлення і праці на рідній своїй землі..."

До кінця життя, в найтрудніших хвилинах, як розказує дружина покійного, він надіявся все на молоде покоління!!

Без фальшу і тіні навіть вивищування себе кличе Куліш до Тараса за річку Ахерон:

Недоспів Твій доспівую, мій брате...
Наслідде дороге, клейнотами багате
Лишив єси мені в твоїй тридцятиструнній,
В твоїй поезії високій, многодумній,
Дуброві запашній, широкошумній...
Кому ж я передам, коханий брате,
Твоє добро святе, над всі скарби багате?
Собакам, чи вовкам, чи людям безголовим,
Тим язикам лихим, калікам кривомовим,
Письменникам сліпим і пустословим?..

Отак вони обидва на один сніп жали — про однакову будучність своєму народові дбали. Не можна нам їх розлучати. І, святкуючи пам'ять одного, не забувайте про другого з них!!

ДВІ ДУШІ У ГОГОЛЯ

Ювілей Гоголя. Одного з тих українців, що збагатили російську літературу і внесли свіжу струю до неї, одного з тих, що їх ім'ям кидають нам у вічі всякі люди, котрі виступають проти ідеї українства. І, пишучи з нагоди його ювілею, наші письменники поклали собі перше всього розв'язання теми: "Чи ворог нам Гоголь і чи повинні ми з ним, як з ворогом, воювати?" Доходять всі до висновку, що він нам не ворог, і, цитуючи один за другим ті самі слова Гоголя то з листів до Максимовича, то звернені до О. Смирнової, радісно констатують: "Він наш, він не їх!" Так можна дійти до заспокоєння своїх національних амбіцій і до потішення себе по страті такої визначної сили для української літератури. А питання повинно би поставитися інакше: чому Гоголь, будучи таким ентузіастом української пісні, мови, побуту та почуваючи тугу за Україною, писав по-московськи, віддав свої сили і свій талант на службу півночі? Бо нащо даром трудитися над розв'язкою першого питання, коли для нас сю справу давно вже ясно поставив небіжчик Драґоманів[1], коли він давно показав всю безпідставність таких поглядів, як Нечуя-Левицького, що зве Гоголя "нерозумним Гоголем, который писав на потіху нерозумної московщини"?

В солідній студії "Український елемент в творчости Гоголя" О. Єфименко показала у нього дві душі, які стали причиною роздвоєння поета. Одну виніс з українського народу, другу присвоїв собі. Діючи на некористь першої, яка в дійсности була джерелом його творчости, він тим більше старався в собі виплекати сю другу, чужу. І тим способом на услугу російській державній ідеї пішло все те, чим щедро обдарила Гоголя рідна мати Україна: авторка навіть доказує на підставі праці проф. Мандельштама ("О характере гоголевского стиля"), що поет думав наперед несвідомо на українській мові, а відтак, щойно перекладав в думці і писав по-російськи[2]. Проф. Овсянико-Куликовський пояснює сю справу "роздвоєння національної особи" у Гоголя тим, що Гоголь, мимо свого українського походження, не був справжнім українцем по національности і тому "не мав внутрішнього потягу творити на українській мові"[3]. Д. Дорошенко додає ще до того зверхні причини, вплив окруження і тим старається вияснити причини сього роздвоєння, про яке говорили два попередні автори. І, опираючись на спостереженнях Куліша, пише: "В соціально-класовому становищі Гоголя, в традиціях і поняттях окружаючих його близьких людей лежить причина сформування його державних і панських поглядів, а також причина того, що він не розгледів кріпацтва і не "знизився" до творчости українською мовою". Але здається мені, таке вияснення не може вдоволити державні і панські погляди Гоголя, навіть при його національному роздвоєнні, не могло бути причиною закинення української мови, і не міг він уважати писання на ній за пониження, коли раз признав її таку високу художественність та лет і так любувався українськими (очевидно мужичими) піснями! Були другі українські письменники, з таким самим вихованням, а писали по-українськи. Духом часу і впливами окруження можна би пояснити, чому Гоголь перейнявся всеросійськими ідеями, як і ціла фаланґа українських письменників,—

---

[1] Див. статтю: "Література російська, великоруська, українська і галицька". — Правда, 1873. — С. 653—659 і 682—687.

[2] Стаття О. Єфименкової у: Южная Русь. —Т. II, переведена була відтак на українську мову у "Літерат.-Наук. Вістнику".

[3] По статті О. Дорошенка "Гоголь і українство". — Рада, 1909. — Ч. 64.

але ніяк сього, що не писав по-українськи[1]. Безперечно, Гоголь — жертва "дводушности".

Не треба брати її тільки в національному згляді, а розширить на цілу натуру поета, як се зробив почасти Єфремов[2]. Тоді зможемо побачити у сій роздвоєности глубокий трагізм, такий самий, як у Фауста, коли із зойком вирвалися йому слова: "Zwei Seelen, ach! in einer Brust!"[3] Літературна діяльність Гоголя — се шукання за самим собою, чи радше за ціллю, до якої можна би напрямити її. Тим часом буйна природа генія, загалом вищої людини, не любить, щоб накидував їм розум яких-небудь цілей, так як ніколи не дійде до згоди поміж двома половинами людської природи: сеї, що хотіла б жити сама для себе і собою, і сеї, що єсть випливом розуму та правил всякого рода. Коли звичайні люди уміють жити, не відчуваючи в собі сеї незгоди, то люди, котрих ми звемо артистами, мають свідомість сього. І єсть багато трагізму, власне, в тім, що такі люди хотіли би точки опору для своєї творчости знайти за собою, що вони хочуть часом конечно репрезентувати якусь ідею. От вони і подавлюють в собі життєві сили, нищать свій мозок над вишукуванням всяких обов'язків, і йдуть в сферу абстракцій тоді, коли саме ся елементарна їх сила та свіжість таланту, тільки одна годна вистачити сама за себе, годна внести нову струю в життя! У Гоголя можемо найкраще заобсервувати се роздвоєння, трагічну боротьбу поміж життям, а теорією, поміж тим, що єсть випливом первісної природи чоловіка, — інстинкту, а всякими категоричними імперативами, боротьба поміж тим, що Шіллер називав Neigung і Pflicht[4]. Найважніша тут ся точка, що Гоголь не здавав собі справи, не мав свідомости великої сили сього, що було його Neigung, а заразом ничтожности сього, що він уважав за свій обов'язок. Возьмім його "Мертві душі", а знайдемо найкращий доказ сього, як і загалом доказ роздвоєности його природи. Геніальний інстинкт сатирика каже йому безмилосердно висміювати та бичувати сучасні верстви російської суспільности, і з його грудей виливається часом лірика, в яку вкладає поет кров свого серця і сльози своєї душі, але поет не має свідомости, що тою сатирою вже досить зробив, що у ній, власне, єсть вся позитивна його робота, а гонить на дальше, і, хотячи дати якусь утопію нового, кращого порядку, в сьому самому творі паде на коліна перед тим самим ладом, який був предметом безпощадної критики. Які далекі від себе: Гоголь-критик сучасного йому ладу, сей Гоголь, що інстинктом вгадує душну атмосферу і плаче сльозами над нею, — а Гоголь-теоретик, який потверджує у своїх міркуваннях той самий обскурний лад, злобу та нелюдяність; який далекий Гоголь, сатирик епохи "офіціального міщанства" (1825—1855), від Гоголя, що мимоволі залазить в нього, коли силується дати якісь позитивні ідеали[5]. Він хотів "совершити що-небудь *велике, потрібне людям,* а не умів ужити до сього своїх сил, свого таланту. І Гоголь так само, як Шевченко: зробили великий переворот, розпочали

---

[1] М. Драґоманів, кажучи про героїв "Мертвих душ", зовсім просто вияснює, чому Гоголь не писав по-українськи: "Українець Гоголь не міг заставить їх говорити по-українському, бо вони у житті так не говорять" ("Правда", 1873, с. 653.) Але, як видно з мови самого Драґоманова, думка ся не відноситься до других творів, де, як у "Вечорах на хуторі", Гоголь міг, а навіть — йдучи консеквентно за Драґомановим — повинен би писати по-українськи.

[2] *Єфремов С.* Жертва дводушности. До Гоголевого ювілею. — Рада. — Ч. 65—66.

[3] Дві душі в одних грудях! *(Нім.)*

[4] Схильність та обов'язок *(нім.)*.

[5] Пор.: *Иванов-Разумник.* История русской общественной мысли. — С.-Петербург, 1908. — Т.І. — С. 170 і далі.

нову епоху, але не тим, що вони заміряли і над чим теоретизували, але тим, в чому виявлялася велика життєва енергія всього українського народу!

З походження Гоголь українець. Що є у нього життєве, творче — дала йому Україна. Для неї повинен він був обернути всі свої сили, весь талант. Однак з хвилею, коли почала промовляти друга його натура (наслідок роздвоєння), коли Гоголь, наміряючись зробити щось велике і хосенне, постановив виконувати в творчости якісь обов'язки, сповнити певну місію, *мусів* піти в Московщину: Україна відколи була під ярмом Росії і не мала окремого державного організму, не могла бути теремом для його *великих* діл! І виходить таке явище, як "Вечори на хуторі", де свідомо автор убирає сей твір в московську форму, а несвідомо український зміст! Московщину, — як показують "Мертві душі", — він хотів любити, думав невпинно про неї, станув речником самодержавної ідеї, речником православія, признав російську народність, але до глибин російської душі не дійшов і присвоїв собі лиш її зверхні атрибути. Українська душа гірко зажартувала собі з його: казала йому писати сатиру на те, що він хотів любити! І так скрізь: те, що було природне Гоголеві, що давало йому здоров'я душі та було джерелом творчости, було несвідоме у його; з хвилею, коли починаються обов'язки, сфера теорій та туманних абстракцій, йому починає усуватися з-під рук дійсність, творчість висихає, скучна російська дійсність виїдає всі сили душі, і він до нічого не здібний. Тоді він не напише наміреної на велику скалю історії України, ані планованої великої історії середніх віків, тоді не схоче бути професором, а тужити буде за українською піснею або забивати нудьгу видумуванням всяких смішних історій та типів.

Як ми бачили, то писання Гоголя не українською, а російською мовою дається вивести психологічно з його роздвоєного характеру. І не можна жалкувати Гоголя, гей би втрати для нашого письменства: мачуха не відібрала *в дійсности* його України. Се ж Гоголь не лиш любив, не лиш мріяв про буйне полудне, не лиш був "пламенним бардом" української минувшини, — він був українцем! "І, може, — говорить Драґоманів, — не виключаючи і самих Шевченка і Костомарова, Україна ще не мала другого сина, котрий би так повно виразив у собі дорогі боки єї народного духу"[1]. Заслужився так, хоч чинив насильство над самим собою, щоби для мачухи дать щось великого, хоч відбив від рідного берега. Життя, від якого хотів втекти, помстилося на ньому. І від постаті Гоголя віє трагізм людини, що не вміла сама собою розпоряджати. А творчість його більше, як у кождого іншого письменника, є раною душі, сердечним болем та кров'ю серця...

---

[1] Правда. — 1873. — С. 656. — Слова, писані 35 літ тому.

ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ
В СВІТЛІ НОВИХ МАТЕРІАЛІВ

I

Маємо змогу прослідити накінець один з найтемніших, а заразом один з найбільше цікавих епізодів в розвою нашої поезії. Можемо остаточно в правдивому світлі представити собі образ індивідуальности поетичної, яка загадкою була досі для дослідників літератури і тому, власне, давала нагоду до найбільше диких теорій і безцеремонного, грубого обходження з боку тих, що не уміли або не хотіли її розуміти. І труп, який давно спочиває в могилі, б'є чи не найсильніше: має більшу силу Федькович по своїй смерти, як за життя. Чим далі уходить від нас той образ в минувшину, тим більшої прозорости набирає для нашого ока. Прочитуючи документи його життя та творчости, ми неначе тішимося, що можемо стояти поза тим фатальним кругом, в якому знаходився поет і його близькі люди, що неанґажовані безпосередньо в тій сутолоці подій, можемо спокійно приглядатися ходові випадків й розуміти їх.

Чим був Федькович — аж занадто добре видно тому, хто уміє читати його твори; які були услів'я його розвою та уся життєва атмосфера — також добре видно з тих матеріалів, які збереглися по його смерти, а які зібрані разом стоять перед нами[1]. В данім випадку факти говорять самі за себе.

Колись Турґенєв відчув дуже добре творчість Федьковича, коли, прочитавши його повісти з переднім словом Драґоманова, писав: "Заздалегідь чую, що тут тільки й б'є джерело живої води, — а все інше або призрак, або труп"[2]. І дійсно: все, що було з поезії перед Федьковичем, а навіть довгі роки по нім, було мертвим в порівнянні з тим джерелом його поезії. Можна сміливо сказати, що від нього починається у нас, в Галичині, поетична думка, і мав рацію Антін Кобилянський, коли заповідав прихід його як правдивого з ласки Божої творця. Коли вся наша поезія дихала ще 18-м століттям, атмосферою панегіриків і була тільки віршуванням — з виїмком хіба Шашкевича, майже ординарним, — поезія Федьковича з'явилася, як свіжий подув вітру, принесла повітря гір і живе серце, і душу гордого гуцула. І як достойно умів той гуцул станути перед усім "руським боянством" і, склонившися перед ним з пошаною, самому зайняти серед нього місце:

До Вашого престолу, Віщуни, приходжу,
Три рази по три рази Вам ся поклонити,
Три рази по три рази волі в Вас просити,
І очувши в моїх грудях пісні силу Божу.
Тож думну мою скраню Вам під ноги ложу:
Веліте віщі руки на ту скрань вложити,
А будуть срібні струни на шездарі жити,
А в світлім Вашім крузі также стати зможу.
І буду Вам співати, що Підгір'є діє,
Як тамки сонце світить, як там місяць гріє.
Як тамки раз бувало, як колись там буде;
І буду Вам співати, як жиють там люде,

---

[1] Матеріяли до життєписи Осипа Юрія Гординського-Федьковича видав Д-р Осип Маковей // Українсько-руська бібліотека, вид. Наук. Тов. ім. Шевченка.. — Львів, 1910. — Т.V. — С. XII — 653.

[2] *Драґоманів М.* Листи до Івана Франка і інших. — Львів, 1905. — С. 110.

Як там флояра грає, як тримбіта тужит,
Як там ся щастє, доля, слава, радість дружат[1].

Тут не маємо очевидно до діла з якоюсь означеною програмою літературною, поет не дає нам ніякого profession du foi[2], ані плану своєї діяльности на будуче, а більше малює, констатує, щоб так сказати, зміст своєї творчої природи, передає в словах те, до чого він здібний і сотворений. Дальших планів ніяких він собі не кладе, бо й не може класти; він занадто добре чує, що може те тільки передавати і про те співати, чим його наділила сама природа. Він поет в повнім того слова значінні *наївний*. Тільки наївність ся єсть його достоїнством, а не хибою. В наївности Федьковича немає тої штучности та вимушености, що помічається в українській поезії перед Шевченком, де поет неначе прикидується дурником та силується по змозі бути якнайбільше вульґарним. Тут повна природність тону; відразу чуємо, що не може поет іншою мовою говорити. А щоб вповні се зрозуміти у Федьковича, вистане тільки порівняти його німецькі поезії з українськими. Там неначе культура цілих століть, вироблення формальне, легкість та зручність в володінню словом, але разом з тим якась шаблоновість, яка подавлює всю індивідуальність поета та виразистість його психіки, а бодай спихає їх на другий план; тут він робить тільки перші кроки, тут він незручний, менше поправний, нерозвитий неначе, а все ж таки який *багатий*! І тут тільки відкривається нам вся краса його мови. Се чи не одно з найбільше сильних орудій поета, яким він бере нас в полон. Мова у Федьковича буйна, глибока та могуча своїм чаром, як елементарна сила природи. Се просто Naturkraft[3], вживаючи термін Фіхте. І нею він малює чудові образи, як на канві барвистою волічкою. Під його пером вона неначе живий організм: стільки в ній конкретної сили, змисловости, певного рода соковитости, як у свіжому овочі, який б'є здоров'ям та свіжістю...

Отже, добре було Федьковичеві з тою наївністю. Вона заздалегідь неначе визначувала межі його талантові, давала йому ґрунт і не позволяла вкрадатися фальшивим тоном. *Такий* поет найкраще може зберігати те, що називається артистичним тактом, не попадає в неприродній патос і уміє держати рівновагу. Він ніколи не дає більше, як сам має, не роздуває штучно своїх почувань, не сходить ніколи з конкретного, щоб так сказати, ґрунту. А що найважніше: поетичний, безтілесний сентимент не заливає образів, не руйнує організму творчого, не веде до моралізування, а дістає тільки підрядну роль. І коли відси під такою перспективою дивитися будемо на Федьковичеву творчість, власне, на її найшляхетніші цвіти, які не втратили і не втратять своєї сили, — то побачимо, що у нього се була тільки надвижка сил, надвижка духової енергії, яка мусіла вилитися в тій чи іншій формі, що се був радше об'яв "*буйної години*", як каже сам поет, можливість увільнити свою психіку від напруження та ферменту. Поза тим, очевидно, та творчість не мала і не могла мати для самого поета ніякої вартости, не могла відогравати ролі в житті. Те, що родилося в одній хвилині, завмирало вже в другій: лишався сам тільки настрій, сама мелодія в душі, до якої слова достроюються і знаходяться самі, йдуть під такт неначе почуванням. І тому найулюбленішою видимою формою Федьковичевої творчости були думки та співанки, які, будучи найменше ви-

---

[1] Поезиї Осипа Юрія Федьковича. Зібрав Д-р І. Франко. //Укр.-рус. бібл. — Львів, 1902. — Т.І. — С. 19.

[2] Викладу власних поглядів *(фр.)*.

[3] Сила природи *(нім.)*.

мушеними дітьми його музи та не маючи ніякої іншої цілі, як скоротити всю складність переживань душевних самого поета, були заразом найбільше інтимною його мовою до серця людського.

Се, я сказав би, той вищий Федькович, *Федькович-поет*, взагалі *творець*. Чисто літературної скалі до того рода творчости прикладати, очевидно, не можна. Не можна, коли не хочемо вносити у той своєрідний, первісний світ поета розкладу. В данім випадку се й не важно: дальше сконстатування факту не варто й не треба нам йти. І сам Федькович не думав про се, коли виливав мову серця, не дбав о те, яку стичність його поезія може мати з зовнішнім світом та людьми, і сам не прикладав до неї ніякої оцінки. Очевидно, до часу тільки. Потім він сам починає говорити про "*поетичний вартунок*" своїх дум, починає усвідомлювати собі певні творчі прийоми, оцінювати відрухи своєї творчої думки відповідно до певних літературних вимог, постулатів та доктрин. Відси й починається зворот в усій його творчости: він вже не творець в повному того слова значінні, він вже порвав певні природні зв'язки, змінив творчу логіку, інакше і для інших цілей почав уживати своїх творчих органів. Тут він стає *літератом*. Я думаю, се й єсть головне, центральне питання тої ориґінальної творчости. Відси виходячи, усвідомити собі можемо докладно всі дальші її етапи, дорогу, якою вона йшла і мусіла піти.

II

Я далекий від того, щоб на підставі сказаного виводити просту лінію і перетинати нею всю творчість Федьковича. Мусіла відбуватися у поета якась боротьба, поки він пішов тою дорогою, так само як відбувається по всі часи боротьба живого з мертвим. Не міг Федькович-поет відразу вмерти, щоб дати місце Федьковичеві-літератові. Але що він як творець умирав щораз більше, а не розвивався — се факт. І не усвідомляв собі Федькович того факту, боротьба пройшла без ніякої кризи в житті поета, і він йшов щораз далі по лінії найменшого опору, піддаючись і скочуючись щораз нижче. Раз тільки Федькович був випростувався на весь ріст, і здалося, чув в собі силу порвати з усім, щоб зреалізувати співацьку свою мрію. Се було на самому початку його творчої діяльности, коли джерело поезії в ньому тільки збудилося і внесло свіжу течію в його життя; час, коли він виспівував найкращі свої пісні, наскрізь нові та свіжі і повні природної сили, нав'язуючи неначе до давньої традиції боянства, напружуючи свій зір за співаком, який би приніс на землю в життя людське повно звуків, гармонії, радости. І в той час він, закликаючи бояна, задумав був сам покинути ведений досі спосіб життя, покинути військо, увільнити себе від всіх турбот, а перевісивши ліру через плечі, "співаком йти від села до села"[1] і так сповняти своє творче покликання. Ся думка опанувала була його на якийсь час зовсім, і він не міг увільнитися від мрії про таке приманчиве співацьке життя. Але остаточно покинув її, побачивши неможливість її зреалізувати. Занадто добре зрозумів поет, хоч як се й гірко було йому приймати до відома, що часи боянства пройшли давно, що в самому житті теперішньому немає і не може бути відповідної для того атмосфери, немає відповідного тону, ані барви, і що боян — співак з Божої ласки, що хотів би сповняти свою місію, несучи спів від хати до хати, мусів би станути око в око перед... поліцією і її просити дозволу...

---

[1] Д-р Осип Маковей. Матеріяли... — 1910. — С. 31.

Отже, відразу розстроїлися співацькі плани Федьковича в той час, як вже пролунав перший, найголосніший його акорд. Шукаючи для себе рекомпензати за страчені мрії, він вхопився за літературне ремесло. Не розважуючи свого кроку, він вхопився його поквапно, без надуми, без всякого скрупулу. Скрупулів тих він не відчував зрештою ніколи, до кінця життя. І як тільки почав говорити про "поетичний вартуток" перших своїх пісень, що поставили фундаменти під його славу, і сам став дивитися на них згори, з великою самовпевненістю дивився вже весь час на ті всі свої роботи, які були нічим іншим, як тільки графоманством, а якими він тільки що хотів дійти до слави. Треба було мати таку силу уперту, гуцульську вдачу, як мав наш поет, щоб так, як він, певно йти по вибраній дорозі, і, не збуджуючи в собі духа самокритики, так без устанку повторювати все вже сказане, і не бачити банальности в тій роботі.

Я не перечеркую того розділу в творчій діяльности Федьковича зовсім. І тут дав він багато краси і багато сильних моментів. І остаточно: тут також вкладав він весь талант, напружував всю духову енергію, жертвував себе для творчої думки. Але бачучи те все тільки в зламах, бачучи повільне завмирання чи радше затрачування душі і великого таланту, не можна таки увільнитися від враження прикрого. Не можна себе тут ані в аналогічних випадках потішати тим, що, прецінь, все одно се твір великого таланту, що було і буде скрізь видно велику душу поета і в невдалому творі. Все одно виразно чуємо, що багато тут безповоротно пропало, що в організмі творчому загніздився хробак, який систематично підточує сили і мусить довести таки до повної руїни...

III

Ще в своїй молодости Федькович впадав в око зверхньою своєю появою і виглядом. Ані сліду не було в його натурі "молодечої нерозваги", нічого того, що знаменує молоді літа. Навпаки, ударяв в його твори вираз якогось скуплення, видне було багате внутрішнє життя і сліди тих духових переживань. Бачено тоді в його очах якусь мраку чи анемічність, за якими укривалася "паморока умислова", сліди меланхолії. Уста змислові, "любіжні", в укладі лиця пробивав вираз "умислового болю". Так бодай зображують Федьковича маляр Роткель та Антін Кобилянський. І все те вказувало би, що тоді вже якась хвороба душі підтинала його сили, що тоді вже життя поетове було скривлене, а кривджена натура його мусіла шукати собі розради в диких думах, у фанатичности. Се все разом мусіло витворювати певний анормальний стан, духову гарячку, яка абсорбувала його сили, затрачувала свіжість всього організму. І за чим поет тужив, то, власне, за тою свіжістю, за простотою життєвих обставин, які дали би йому змогу прийти до рівноваги та заспокоєння. Він був неначе відтятий від того джерела, яке принесло би йому розраду, був без ґрунту, як риба був викинений долею на сухий берег. Се й спричинило для нього атмосферу муки, в якій поет бився, може, сам не здаючи собі справи з свого положення. Він тужив за рідними горами. "Тута за моїми горами, повними пісні і барвінку, мене ся коснула, — пише він до Кобилянського 1861, — нидію очевидячки від днини до днини"[1]. Гори повні пісні і барвінку — се не поетична фраза, не сама мрія тільки, — се була потреба для поета, се був той конкретний світ, який міг вилічити його душу, та свіжість, за якою він тужив весь час. Не було гір і барвінку, не було вимріяної поетом простоти в житті — і він

[1] Др. О. Маковей. Матеріяли... — 1910. — С. 32.

нидів, спалювався в болю, як свічка. І в той час, про котрий саме йде бесіда, в'їлася в організм духовий Федьковича чорна меланхолія. Днями й годинами шарпала вона його душу, поки не спровадила навіть занепаду фізичного здоров'я; настрій опущення, розчарування життям обхопив поета зовсім. Тоді писав Кобилянський до Куліша про нашого поета "зболіле серце, зболіле, бо ошукане на сім світі, в котрім так мало простоти, тої ідеальної простоти, що нас до гідности Бога підіймає".

А се був час, коли, власне, пронеслися перші голосні акорди його пісні і пішли луною по всім краю. Таким чином на самому вступі його діяльности творчої відбулася в душі Федьковича важна криза, яка мала рішати про його будучність. Щось ламалося тоді в його душі, тоді був вже поет зовсім у власти фатальної сили, котра замкнула йому дальші вигляди на життєвий та творчий шлях. "Читай мої поезії, котрі тепер тобі посилаю, — писав поет сам до Кобилянського,— подивися, що ся в моїй душі діє, — ні діяло, бо тілько болю, тілько нуждования, тілько страти перепалили вже моє серце, воно більше не гріє, бо воно вже студеніє, стине, вже ся мотає в паутину ніби той шовковник, почуваючи вічну, вічну студінь"[1]. Се переживання, які до ґрунту зміняють психіку, не лишають по собі нічого, крім попелу, навіть реакції не будять в душі. Вони вбивають тільки все живе, впроваджують певного рода мертву точку в духове життя, стаґнацію всіх людських почувань, навіть апатію. І коли можна говорити про яку реакцію, то тільки хіба про ту, про яку говорить сам поет: один вихід, який лишається йому перед ударами долі, то сей, щоби остаточно замкнути себе перед людьми, замкнутися перед ними "*в егоїзм твердий, студений як камінь*", значить відразу покінчити всі рахунки. Се очевидно не значить ще виключити всяку можливість сердечного відношення до людей в певні моменти, але, з другого боку, не можна вийти вже ніколи поза певний мертвий пункт власної природи, якого ніхто вже не зрушить,— і скорше чи пізніше ті виїмкові хвилі проминають, ще більше лишаючи гіркого осаду на дні душі. І в своїх численних знайомостях, які мали з початку позір глибокої сердечности, а навіть ентузіазму, — Федькович не змінився таки: люди проходили повз його, але доступу до його "святая святих" не мали, хоч сам він не раз сповідався перед ними. Для нього самого можливість інтимного відношення до людей загинула, стала як überwundener Standpunkt[2], а лишилося порожнє місце. Він скоро проганяв від себе людей, не міг знайти в них заспокоєння. Лишалася раз на все самітна, нерозгадана гуцульська вдача, крута гуцульська натура, якої поводження ніхто напротягу цілих десятиліть не міг зміркувати, а яка мусіла щораз більше потопати в болоті щоденного животіння і дійти остаточно до повного розстрою...

І так зі співацьких задумів поета лишилася по тій важкій кризі життєвій та по тому перепаленню душі — одна хвороблива жадоба літературної слави. Всякі проби лічення з боку близької йому на той час людини, Антона Кобилянського, проби привернення до рівноваги духового організму поета не вдалися, а ще збільшували тільки пропасть поміж поетом а людьми. Як скоро він піддавався всяким новим впливам, так, з другого боку, скоро переймався недовір'ям, навіть пристрасним недовір'ям. Остаточно мусіли вкрастися при такій повній відчуженості від гарячого пульсу життя в усю літературну діяльність Федь-

[1] Матеріяли... — 1910. — С. 21.

[2] Застарілий погляд *(нім.)*.

ковича певні риси дивацтва, які одних відчужували ще більше від поета і робили його загадковим, а другим казали вповні зневіритися в його таланті.

У всякім разі роль, яку вибрав для себе Федькович, була зовсім не відповідна для нього. Всі його літературні змагання та плани, які він бажав переводити, почавши від другої половини 60-х рр., були роботою даремною та зовсім непродуктивною для поета. Се було постійне занапащування свого таланту, оте писанння букварів та читанок, укладання книжечок для народа, для жовнірів, для молодіжі, вся та робота на замовлення, віршування на завдані теми, те силування поета підійти до чужих думок і чужих настроїв, щоби їх переспівувати ще раз. Поет і нестямився, як витратив свої творчі сили, як виснажив свій організм поетичний до останніх границь. Даром тепер бився, щоб знайти знов струни, гідні його таланту, щоби сконцентрувати свою силу коло більшого твору: давав тепер тільки блиски, поезія була видна радше в самих зусиллях творчих, як у виконанні. Жива душа була вже закопана в мертвеччині посеред маси сирого, грубого, непотрібного матеріалу. І з того лабіринту так і не вийшов вже творець, хоч літературна продукція не уставала і Федькович до останніх днів держався сміливо і самопевно в своїй ролі. Джерела його творчости висохли надовго перед тим, як сам він замкнув очі навіки.

IV

Але се тільки один, внутрішній, щоб так сказати, бік того трагічного епізоду, який розігрався в історії нашої поезії. Рівночасно відбувалася ще й більше зверхня драма вже не в глибині, а на поверхні тої творчости. А участь тут брало все українське громадянство в Галичині і почасти на Буковині. І коли там можна говорити про яку вину самого Федьковича, коли можна за гріх брати людині органічну хибу її природи, яка серед наших обставин мусіла так, а не інакше розвиватися, — то тут вже певно можемо говорити про гріхи українського громадянства супроти поета. Що громадянство те його не оцінило як слід і не пізнало його сили, — се факт. Факт також і те, що систематично воно сприяло його деморалізації творчої, наперед помогло відірватися йому від природного ґрунту, а потім відкинуло його як видушену цитрину, коли не було що з його витискати.

Наперед громадяни наші проголосили його найбільшим нашим національним поетом після Шевченка. І повитали його з великим ентузіазмом, з великим захватом. Галицьким українцям, — та й не тільки галицьким, але опісля й російським, які одначе стояли на боці і заховувалися більше достойно, — Федькович явився неначе осяяний величним німбом. Вони, здається, відразу готові були завести його культ у себе, признати його за національного святого. Всі тиснулися до його, всі неначе хотіли мати його для себе. Почавши від Дідицького та Головацького і від молодшої львівської громади, а скінчивши на гімназистах,— всі чули зобов'язаними висказувати Федьковичеві свою глибоку пошану, свій захват, всі звали його своїм батьком, незрівнянним співаком, соловієм і поклепували злегка його плече. Сьогодні, читаючи ті високопарні фрази та заяви, дивуєшся просто тій всесильній атмосфері ідолопоклонства та обкаджування димом, за котрою крилися нечисті сумління та брудні нераз руки, дивуєшся, звідки брали відвагу всякі танячкевичі так безцеремонно підходити до чужого чоловіка і відзиватися відразу таким фамільярним тоном, накидуватися зі своїм братерством та любов'ю. А пречінь, те все було, і Федькович дав себе таки зловити на ту штучну нещирість. Поза

фразеологією, піднесеним тоном та екзальтованою майже декламацією він не замітив порожнечі душі, сам кликав людей своїми любими братчиками, сам з захватом почав до них відноситися. На те очевидно цілувався з ними, щоб з тим більшим розчаруванням відтак відвернутися від них, коли побачив, куди попався. "А ви знаєте, братчики, — писав поет до громади тернопільських учеників[1],— що в отсих віршах ціла моя доля? Ціла моя доля!" Але в ті часи люди ще видно не розуміли сього і не знали. Вони так далеко в читанні віршів не дійшли, а судячи по собі, бачили у Федьковичу співака, якого можна би запрягти до роботи, а який би співом своїм міг украшувати їх плитоньки, дрібненькі змагання національні. І поки він спостерігся, був вже в їх руках. Сам властиво прийшов їм до рук, до Львова, бо весь час хотів дістатися до якогось центра, бути поміж своїми людьми. Він хотів дістати більше бюрову роботу, яка би дала йому змогу жити, але вони лагодили для нього інші тачки.

Отже, почали громадяни українські показувати свій літературний смак. Всі чомусь мали претензії до Федьковича, всі думали, що він повинен якраз те робити, що їм, власне, подобається або колись подобалося. Читав, наприклад, колись Бучинський Кальдерона і сподобав собі його[2], то зараз і думав, що Федькович повинен його переложити на українську мову; хотіли львівські патріоти мати переклади Шекспіра, так само звернулися до Федьковича і мучили ними його; не хотів Танячкевич, щоби Федькович писав прозою, і волів бачити, як він іде під такт музи Шевченка і переливає з пустого в порожнє. А тоді почали звертатися до поета і Білоус і Наумович, кождому треба було від нього чогось такого, щоби подобалося всім і було таке, а таке по змісту. З "Просвітою" підписав контракт, що в такому, а такому часі мусить вистачити таке, а таке число аркушів всякого рода популярних писань. А Партицький хотів, щоб для його органів літературно-наукових Федькович писав книжки і розправи історичні, землеписні, о здоров'я, о виховання дітей, щоб на підставі "Марусі" написав "о життю чесного отця родини" та всякі "засади і поучення", то знов "повісточку з учительського життя". Ті всі бажання клала до поета публіка, яка, оцінюючи літературні твори, не могла вийти з круга найбільше банальних "чеснот", яка до того степеня була пересякла забобонами та суєвірієм, що в тодішньому театрі Бачинського не зачинано нічого в понеділок, бо жінка директора була забобонна. І от та вся публіка зовсім сміливо та безцеремонно підходила до Федьковича весь час з своїми претензіями та бажаннями, і він, соловій з Буковини, мав їй те все робити. До того всього навіть в чисто приватних відносинах тих громадян до Федьковича не було одвертости та щирости, як взагалі не було їх у всьому тодішньому житті. На такому ґрунті можна говорити, отже, хіба про несвідому в значній части експлуатацію творчого таланту поета, про надуживання свого впливу на людину, яка не зараз могла зорієнтуватися у відносинах. Остаточно Федькович зорієнтувався, почув той дух, який віяв у Львові. Тоді прийшла застанова у відносинах з громадою, а відтак байдужість. Поет побачив, що має діло з непоправними фразерами та декламаторами, з "крикунами", з "самозванцями-демагогами", з "галицькими панами", з "руською інтеліґенцією", з "браком чести" накінець, і сказав собі, що досить вже має того всього. Почалося напруження, кваси, відтак став зривати поет з колишніми сердечними братіками, лаяв їх і кінчив гордою фразою: *"Я Гуцул! Ви знаєте, батьку, Гуцулів?!"* І своє засадниче

[1] Матеріяли... — 1910. — С. 130.

[2] Переписка Мих. Драґоманова з Мел. Бучинським — зладив М. Павлик. — Львів, 1910. — С. 168.

недовір'я виповів Федькович ясно в листі до Костя Горбаля з 1867 року: "Я наш нарід цілим серцем люблю, і душа моя віщує, що єго велика доля жде, але аби го львівська громада поклала на ноги, — не вірю"[1].

Отже, покинув поет Львів. Але, як я вже сказав, таланту свого вже не поніс відси, а знищив його тут. Федьковича з перших літ вже не було. І що б він тепер не почав був робити, се вже не була та початкова, буденна творчість, але пісні про святого Миколу, про інших святих, до господарських діточок, до вояків, — все робота, в якій він, як сам каже, *серце своє роздирав на вірші*. Він не забув тої лекції, яку йому дали українські громадяни. І хоч хотів від них визволитися, хоч дійсно й пішов на бік від них, але "виховання літературного", яке набув у Львові гордий Гуцул, не міг з своїх плечей стрясти. І кінець того епізоду був такий, що громадяне, побачивши на власні очі "великого національного поета", вже не доглянули над його головою величного німбу і, коли він відійшов від них не дуже в добрій згоді, могли зі спокійним сумлінням сказати, що се був звичайний собі чоловік, тільки дуже пристрасний, літературний маніяк, психопат, син неправого ложа, — як сам казав, — піяк, онаніст; а по смерти його почали навіть творитися леґенди про спроневірене Федьковича громадам в звісному сервітутовому процесі; про перекуплення його — аж в найновішому часі треба було обороняти поета фахового розправою[2]. І те все не йшло поміж українське громадянство, скажім у формі плітки, анекдота,— ні, поважні професори університету писали наукові студії, в яких центральним пунктом було питання про походження поета з неправого ложа, так якби се могло кинути якесь світло чи мати вплив на сам творчий процес, або рішати про достоїнство літературної творчости Федьковича. Я тут, очевидно, не сперечаюся, ані не протестую проти дійсних, хоч би й дуже неприємних фактів з життя поета, коли вони мають до певної міри служити поясненням усієї його психіки, — але коли професор української літератури не має нічо більше сказати про Федьковича, як тільки те, що той був гомосексуаліст і людина взагалі в найбільшому степені анормальна, — то се хіба аж надто ярке кидає світло на українську громаду, серед якої жив сам поет, — і на всякий случай чести їй не приносить, як взагалі не кладе її на той вищий рівень, на якому вона хотіла знайтися в відносинах до Федьковича. І хоч би се одно стає ознакою нечистого сумління за те, що львівська громада помогла Федьковичеві закопувати свій талант.

V

По майже зірваних відносинах поета з Львовом починається третя доба його життя й творчости. Доба найбільше темна, повна загадок. Маємо враження, якби сховався нараз цей чоловік в темну ніч, лишивши поза собою всі світлі моменти. Тепер він був зовсім самотній, лишений на власні тільки сили. Остаточно психіка його до ґрунту змінилася, і з Гуцула майже нічо не лишилося. Бути діяльним він, очевидно, не перестає, навпаки, працює дуже багато, багато планів хоче виконувати на власну руку, хоче стати навіть літературним критиком, — але ся діяльність має вже зовсім інший характер і напрям. А коли признавати їй яку вагу, то вона має значіння більше для самого поета,

---

[1] Матеріяли... — С. 159.

[2] Див.: Др. Д. Лукіянович. Спірні питання з життєписи Осипа Ю. Федьковича // Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. — 1911. — Т. 104.

як документи його тодішнього психічного життя і праці над самим собою. Свою дальшу силу творчість його стратила. І тут вертаємо знов до самого Федьковича.

В одній німецькій поезії в протиставленні тихому, спокійному Дністрови називає поет дикий, бурливий Черемош — "mein Urlied"[1], неначе символізує свою вдачу гуцульською рікою. Так дійсно було, але на самому початку, коли він ще боровся з своєю меланхолією, коли вона ще не перегризла його душі та не перепалила серця; коли здавалося йому, що помимо зазнаного в житті лиха та недостатків він все-таки створений для щастя, для співу та веселої, буйної години. Те все й відбивалося в його творчости, коли він, що називав себе "сином болю", пробивався через той біль, через буденні настрої і затоплювався в вечірній молитві, шукав розради в казковім сяєві місячної ночі, коли виявляв свій захват для пишної природи гір, для широкої, гордої, аристократичної вдачі гуцульської. Там меланхолія крилася десь на самому дні, визирала з поетової душі чорною пропастею тільки в деякі моменти, а поза тим він так і дихав здоров'ям, свіжістю, кипучістю темпераменту. Там пробивалася вже туга, туга за чимсь, що дало би зміст життю, але вона була неусвідомлена ще, сам для себе поки що поет вистачав, в собі самому знаходив досить поживи. Але потім прийшла рефлексія, короткий момент застанови, і поет побачив, що не зможе вже бути бурливим Черемошем, що хоче спокою душевного, що хоче того заспокоєння раз на все. Ще в 1873 році писав він свій тестамент, в якому "одиноке і правдиве Царство Боже", бачив спокій — Gemütsfriede — на землі. Тут був вже критичний момент, який вказував би на вичерпання організму Федьковича. Сили вичерпані до кінця, поета обгортає бажання вічного спокою, життя його, а радше центр його життя пересувається непомітно на іншу площину, зміняє свої видимі форми. В центрі того, що пише тепер Федькович, починає виростати щораз більше щось холодне, олов'яне, важке, щось чимраз більше обтяжує його всі думки та настрої, відбирає їм лет та свіжість, а робить їх риторичними фіґурами. Те олово внутрішнього холоду та немочі стягає остаточно поета з вершин його, відбирає йому силу фантазії, каже йому топтатися на одному місці — і Федькович гнеться під тою вагою щораз більше, поки не починає звертатися за поміччю до сил чужих, поза ним самим, до того, хто визначує людям їх долю та кермує нею. Так стає Федькович в останньому періоді свого життя містиком, а разом з тим починається в його творчости період схоластики. Я зовсім далекий від того, щоб всі його тодішні заняття, написання цілого ряду астрологічних творів, як: "Apotelesmata oder das Buch der Dekrete", "Yrundruge aegyptischer Fheologie"[2] і т. ін. класти на карб дивацтва. На мою думку, се не дивацтво, ані ознаки психопатичного устрою поета — конечний наслідок, а радше конечний етап в розвою чи в упадку його таланту творчого. І хоч на верха, в самих планах праць та їх трактуванню може бути багато дивного, курйозного навіть, то се ще не значить, щоб там зовсім не було ніякого внутрішнього змісту. Той змисл був, а обусловлений він був тодішнім становищем поета до життя. Певні духові потреби мусіли й тоді кермувати ним, коли він збирався до таких курйозних по виконанню астрологічних творів. Йому треба було якоїсь розради, якоїсь певности в злитті з другим світом, щоб уникнути пустки та самотности

[1] Моя правічна пісня *(нім.)*.

[2] "Складання гороскопів, або Книга декретів", "Головні риси єгипетської теології".

життя. Де перед ним станув остаточно сам голий факт його існування, а всі цвіти з його дерева життя давно облетіли, все перегоріло і він був сам тільки зі своєю невідомою долею, відданий на ласку і неласку таємним, грізним силам життя, — там треба було йому якоїсь зверхньої опори, чогось поза ним самим, чогось, що б дало йому віру в один, незмінний і справедливий хід речей на світі, в якусь тривку та незрушиму силу моральну такого порядку. Тому в передмові до одного з таких наукових творів він писав[1]: "Не відкличні є постанови управляючого долею, строгим і обміркованим пануванням виконуючих сил його волі. Але його вічна любов дала генія людині до розпорядимости, який їй помагає терпеливо та вірно донести її тяжкий хрест на Голгофу, а навіть готовий сам кождої хвилі за неї станути: а той добрий геній називається чеснота. Держися її кріпко, чоловіче, а впрочім, піддавайся волі Найвищого, він покермує твоєю долею на твоє добро". Се мова вже не давнішого Федьковича, а радше Жана Поля або когось іншого з численних фаталістів-героїв. Признаючи той лад і ту чужу волю, які кермують нами помимо нас і без нашого відома, Федькович неначе ратував себе перед банкротством життєвим, відбирав неначе самій долі, тій твердій, неумолимій долі її жало, її немилосердність, коли сам піддавався їй, предвиджував її, бажав уґрунтувати посеред гри вищих сил своє існування. Се останнє зусилля Федьковича заховати свої цінності життєві, знайти собі тривку підставу. Тут і кінець його мандрівки, яка скінчилася тим, що гордий, непримиримий з долею Гуцул став моральним подвижником і в примиренню шукав щастя.

ІВАН ФРАНКО

(Нарис його літературної діяльности)

I

З двоякого становища мусимо оцінювати творчість Франка: зі становища історичного, епохи, до якої він належав, і його власного, індивідуального. Не приложивши обох сих мір до тої постаті, — ми не зможемо докладно її розуміти і оцінити або дамо неправильну її оцінку і зле її зрозуміємо. Річ в тім, що, беручи діяльність Франка в найширшому значінні того слова, ми бачимо в ній, властиво, двох людей: Франка — *суспільного діяча* і Франка — *поета, творця*. Тут дві вихідні точки для його оцінки всієї сорокалітньої праці.

Суспільною діяльністю Франка я не називаю тут спеціально його публіцистичну, освідомлюючу чи яку-небудь аґітаторську роботу. Я хочу сказати тільки те, що з того боку трактував всю працю свого життя сам Франко, намагаючись зробити її — все одно, чи се була наукова праця, чи публіцистична, чи белетристика — до певної міри суспільною функцією, певною формою служіння громаді. Сей основний принцип своєї праці виложив якнайдокладніше сам Франко на свій 25-літній ювілей в 1898 році, коли він, відповідаючи на промови та привіти з усіх сторін України, сказав: "Двадцять п'ять літ я був тим пекарем, що пече хліб для щоденного вжитку. Я завсігди стояв на тім,

[1] Матеріяли... — 1910. — С. 642.

що наш народний розвій має бути міцною стіною. Муруючи стіну, муляр кладе в неї не самі тільки ґранітні квадри, але як випаде, то і труск, і обломки, і додає до них цементу, так само і в тім, що я зробив за ті літа, може, й знайдеться який твердіший камінь, але певно найбільше буде того труску і цементу, котрим я заповнював люки і шпари. В кождім часі я дбав про те, щоб відповісти потребам хвилі і заспокоїти злобу дня. Я ніколи не хотів ставати на котурни, ані щадити себе; я ніколи не вважав свойого противника занадто малим; я виходив на всяку арену, коли боротьба була потрібна для вияснення справи. Я знаю, що з моїх творів дуже мало перейде до пам'яти будучих поколінь, але мені байдуже; я дбав поперед усего про теперішніх, сучасних людей"[1].

Слова глибоко правдиві. І маємо тут один з нечисленних прикладів великої самосвідомости творчої, великої карности, що так скажу. Сам Франко був весь час свідомий того, *який* ефект зробить його літературна праця, знав до чого вона має служити і в чому має бути її сила. Знав те, чого не знав ніколи, наприклад, Гоголь, викликаючи враження інше, як би був хотів, чого не знає досі ще українська поезія (з малими виїмками), чого не знає взагалі творець, що пише в екстазі, в запалі творчім. І тому Франко дійсно відчував потреби хвилі, жив все "теперішнім" життям, знав його люки, все затикав їх, цементував те, що розсипалося, давав людям щоденний корм. Одним словом — творчість його виростала з життя і була для життя. Се становить її вартість, її цінність і капітал, се дає їй її широту та інтенсивність.

Очевидно — не виключно. З того боку змальована творчість Франка не була би творчою, власне, в дійснім того слова значінні. Творчість — се не лише праця, виконування своїх обов'язків, посвячення себе для загального добра, для двигнення народних мас, — се також висвободження себе, своєї індивідуальности в тій праці, в тому служенні; отже, не латання життя, а збагачення його о одного чоловіка, вищого духом, сотворення чогось нескоро-минаючого, призначеного для теперішньої лише хвилі, але і для будучих поколінь. Той творчий елемент у Франка треба окремо виділити, побіч робітника суспільного, треба поставити поета, того, що *творить*.

Говорити про ті дві сторони психіки Франка і його діяльности — се значить говорити, властиво, про їх боротьбу. Франко весь час боровся сам з собою, суспільний робітник боровся з поетом — і тільки в тій боротьбі скристалізувалася його психіка. Се також треба згори зазначити, щоб не попасти в гріх догматичного трактування справи. Догматизм тільки стає причиною, що ми любимо поета лише за якусь одну, симпатичну нам сторону в його творчости, за його суспільні ідеали чи проповідь або за декілька лише лірик в стилі "modern". А цілий чоловік, цілий творець, його лабораторія духа — для нас закриті.

В цитованих вище словах Франко — типічний суспільник. Один з тих, які можуть заявитися тільки на нашому ґрунті, і взагалі в момент національного розвою якоїсь нації, подібний до того, який ми переживаємо. Ми більше потребуємо народних робітників як творців. І тому творці кажуть собі: будьмо робітниками, покиньмо горді замисли: так багато чорної роботи, а так мало рук до неї. І запрягають себе наші творці, т.є. творчі одиниці, в тачки, здавлюють *свій* розмах творчий, щоб тим вірніше і чесніше служити громаді. Франко в

[1] Літературно-Науковий Вістник, 1898. —Т. IV. — С. 129.

кілька літ по своїй промові знов ударив в ту саму струну в одній із своїх лірик:

Я поборов себе, з корінем вирвав з серця,
усі ілюзії, всі грішні почуття,
надії, що колись вільніше ще дихнеться,
що доля ще й мені всміхнеться,
що блиснуть і мені ще радощі життя.
Я зрікся їх на все. У тачку життєву
запряжений, як наймит той похилий,
я мушу так її тягти, поки́ль живу,
і добре чую се, ярма не розірву
і донесу його до темної могили...

"Я зрікся мрій" — се типічна формула таких людей, як Франко, їх кождочасне рішення свого шляху життєвого і творчого. Але разом з тим — се вічна "нещирість" супроти себе творців, які намагаються бути лише робітниками "на народній ниві". "Я зрікся мрій", говорять, але забувають, що ота власне надвижка духових сил, яка позволяє їм анґажуватися в суспільну працю, — се й єсть мрія. І про Франка сказав навіть такий скучний чоловік, як Огоновський: "Авжеж, ніде правди діти, з природи він є ідеалістом і з'являє наклін до романтизму"[1]. Бо хто живий може зректися мрій і хто, позбувшися мрій, був би здібний запрягти себе на ціле життя до тачки?

Зрештою час приглянутися ближче, як формувався той талант.

II

Наперед Франко — *Джеджалик*, ембріон того Франка, якого ми привикли бачити.

Розглядаючи ту першу добу Франкової творчости, хочеться вірити, що якби не спеціальні обставини життя, то хто знає, якою дорогою був би пішов його розвій. Обставини життєві найчастіше ломлять людей і характери, убивають в зароді ідеалізм молодої душі, але, з другого боку, є типи, що тільки зіткнувшись з життям, "розчарувавшися" в нім, здібні викресати огонь свого духа. Катастрофи і невдачі життєві можуть бути пробним огнем, усвідомленням шляху, і вони найчастіше дають характерам людським те, що називаємо дозрілістю.

Джеджаликом Франко прийшов до Львова по скінченні гімназії і писав під тим псевдонімом кілька літ, від 1874 року починаючи. Се була праця без свідомости дальшої своєї цілі, без системи, — тому так мало оригінальна і продуктивна у вищій вартости. Затим етнографічні, віршовані задачі шкільні, переклади з грецької, оповідання, лірики, віршовані драми, поеми, писані гексаметром, — отсе праці, якими займався Франко від четвертої кляси гімназіальної. Се була чиста "література": молодий автор далекий був від всяких доктрин, давав впливати на себе всяким авторам і читав їх без розбору. Шекспір, Шіллер, Ґете, Кльопфшток, Красіцкі, Евжен Сі, Коцебу, Красіньскі, Словацкі, Міцкевич, Авербах, Дікенс, Гейне, Жан Поль, Віктор Гюґо, Гомер, Тацит, — а попри те все біжуча українська література і польська — отсе його тодішній світ. Те все зробило Франка начитаним, але *орієнтації* не давало, ані не вплинуло на вироблення літературного смаку. Взагалі Франко

[1] *Огоновский О.* История литературы. — III, 2. — С. 1072.

був непідготований, вийшовши з гімназії, до орієнтації в тім житті, в яке попав у Львові. "Я опинився раптом, — говорить він сам, — серед спорів язикових і національних, котрі були для мене досі майже зовсім чужі і незрозумілі, то й, очевидно, не міг у них найти ладу і хитався довго то на сей, то на той бік"[1].

В результаті — тогочасна літературна продукція Джеджалика не виділялася нічим понад пересічний степінь тодішнього літературного життя і смаку, і творча думка зовсім не шукала собі своєї дороги, а йшла з руслом, приноровлювалася неначе до обставин... Найбільший твір його з того часу, повість "Петрії і Довбущуки", друкована в "Друзі" 1875—76 рр., найкраще характеризує тодішнього Франка. Він являється висловом Франкового *романтизму*, але не того, який розбиває старі форми літературні і приносить новий зміст, але того, що свій світ бачить в таємничости, поплутаних пригодах і екзотичній фабулі. Такий "романтизм" покутував тоді найбільше в польській літературі в Галичині, і письменники, такі як Захаріясевич або Валерій Лозинський, здобували собі популярність публіки творами вроді "Zaklety Dwór"[2] або "Zakopane skarby"[3].

Сам Франко признається до тих впливів, як і до впливу повісти "Rinaldo Rinaldini, straszny bandyta wfoski"[4]. Впрочім, самі бачимо той вплив в "Петріях і Довбущуках"; автор своєю фантазією тут не сягає поза опришків, фантастичні і дикі гірські околиці, укриті скарби, страшну ненависть родів — стереотипні фабули тогочасної белетристики.

Починають, одначе, й тут бреніти злегка нові нотки — в третій части своєї повісти Франко легко повертає на нову дорогу. Починає ворушитися його думка і громадське сумління. Петрій думає про широку громадську діяльність, жде часу, коли зможе ужити величезних Довбушевих скарбів на плинову національну працю, тим часом вкладає частину капіталу до банків, аби росли проценти. Тип жида Ізака Бляйберга теж багато говорить: він знаходить відвагу бути не звичайною жидівською п'явкою, яка лише в суботу здібна до благородніших почувань, але людиною наскрізь чесною і безінтересовною — він має навіть силу опертися загалови жидівському на чолі з рабіном, який його виклинає. Ще кілька літ — і Франко стане Бляйбергом в своїй суспільности.

З Джеджалика стане Франко *Мироном*...

III

Своїми листами до редакції "Друга" Драґоманів вніс роздор в тодішнє молоде покоління. Роздор скінчився тим, що після короткої ферментації кращі одиниці молодіжі рішилися вступити на новий шлях, вказаний Драґомановим. Франко разом з Павликом стали першими пропаґаторами його ідей.

Та переміна мала рішаючий вплив перше всього на особисте життя Франка і його ближчих товаришів, вона рішила, власне, про його відносини до громадянства. Вигляди на яку-небудь "кар'єру", яка би забезпечила матеріально, пропали, відколи факт зносин з Драґомановим став явним. Вистане сконстатувати, що для тодішньої галицької суспільности Драґоманів був антихристом,

---

[1] В поті чола. Передмова. — Львів, 1890.

[2] Зачарована садиба.

[3] Закопані скарби.

[4] Рінальдо Рінальдіні, страшний італійський розбійник.

і кождий, хто тримав з ним, був небезпечним для пануючого ладу. Не диво, що громадка його приклонників скоро опинилася перед судом: в літі 1877 року арештовано Франка разом з редакцією "Друга" і після процесу засуджено невинно на 9 місяців тюрми. Сам побут в тюрмі, серед звичайних злодіїв та волоцюг вплинув на Франка фатально. Але ще у фатальнішім положенні опинився він разом з товаришами по виході із тюрми, коли галицьке громадянство почало виконувати свій засуд. Франка викинено з "Просвіти", заборонено приходити читати газети на "Бесіду", а хто хотів з ним говорити,— робив се тайком, в секреті. "Вся руска суспільність з виїмком купки молодіжи,— пише Франко[1],— уникала нас (т.є. Франка, Павлика, Анну Павлик, Ост. Терлецького) як зачумлених; ми опинилися в положенні банітів, викинених із суспільности, і нервове роздразнення, відповідне до такого положення, знаходило вираз у нашому журналі[2], якого нумер за нумером конфіскувала прокураторія..."

І тут, властиво, починається Sturm u. Drang-periode[3] Франка, його романтизм. Ставши око в око з життям, він почав зазнавати одно розчарування за другим. Нужда матеріальна, товариські бойкоти, руйнуюча праця для куска хліба, інтриґи, процеси, тюрма — те все могло відразу зломити морально пересічного чоловіка. Франко тут усвідомив собі свій шлях і свою роль. Пішов тим, не надумуючись довго.

Отсей переломний момент в житті Франка важний і вартий уваги, тому що рішає й про характер його творчости. Як в силу обставин його особисте життя було й мусіло бути неупорядковане, — така сама мусіла бути і його діяльність. Життя стануло перед очима молодого літерата в усій своїй страшній повазі, треба було йому з місця ставити чоло, не було часу готовитися до систематичної, організованої боротьби. І його діяльність мусіла бути скрізь доривочна, зачіпати цілу масу справ і питань біжучого життя суспільного, політичного, економічного та літературно-наукового. Він опинився неначе в хаосі, на все мусів реаґувати, не можна було сконцентрувати своїх сил на чомусь одному. Тепер не можна було бути "літератом", треба було відповідати на ті квестії, які ставило само життя. І Франко починає укладати свою літературну *програму*, ставити собі цілі в літературній праці.

Переглянувши тодішні органи, в яких працював Франко, отже: "Громадський Друг", "Дзвін", "Молот", відтак "Світ", — можемо виробити собі досить докладне поняття про теорію і практику його літературної діяльности. Говорю про *теорію*, бо вся белетристика і поезія Франка була сильно залежна від теорії, від тих думок та поглядів, які виробив собі серед нових обставин і під впливом нових ідей. Не треба додавати, що на вироблення тих поглядів, які почав ширити Франко під кінець 70-х і з початку 80-х рр., вплинув в першій мірі Драґоманів. "З ваших листів до редакції "Друга", — пише Франко в своїй автобіографії, — я вичитав лиш тілько, що треба знайомитись з сучасними писателями, і кинувсь читати Золя, Флобера, Шпільгагена, так як перед тим уже з запалом читав Толстого, Турґенєва та Помяловського, далі Чернишевського, Герцена і т. п."[4]. І вже під впливом тої нової літератури і нових, сучасних письменників міняються літературні симпатії Франка, а далі й міняється

---

[1] Записки Наукового Товариства ім. Шевченка. — Львів, 1902. — Т. 50. — С. 46.

[2] Громадський Друг. — 1878.

[3] Період бурі та натиску *(нім.)*.

[4] В поті чола. Передмова. Автобіографія, писана в формі листа до Драґоманова.

характер його власних писань. Вже в 1876 році виступив він з оповіданням з народного життя — "Лесишина челядь" та з перекладом "Повені" Золя, друкує вірш "Наймит", в слідуючім році починає друкувати образки п. з. "Борислав", "котрі мали повний succés de scandal[1] серед галицької публіки",— як сам висказується, — ще рік пізніше оголошує відомий вірш "Каменярі" і задумує "в цілім циклі новел списати по змозі всі боки життя простого люду і інтеліґенції: відносини економічні, освітні, правні, політичні і т.п.". Очевидно, в основі тих задумів Франка знайдемо теоретичні предпосилки, які він розвивав в цілім ряді критичних статей та рецензій, а які мали оправдати його становище в літературі.

Для схарактеризування того становища можна подати кілька цитат із статті Франка: "Література, її завдання і найважніші віхи"[2], яка становить остру полеміку з поглядами Івана Нечуя-Левицького, висловленими тоді в "Правді". Там пише Франко між іншим: "Тисячні естетичні правила поставали і щезали впротягу століть, — для нас вони пропали і стали пустою фразою; головне діло — життя. Значить література і життя мусять стояти в якійсь тіснішій зв'язі. Се за всі віки виказує фізіологія і психологія, котрі кажуть, що кождий чоловік лиш то може робити, говорити, думати, що вперед у формі вражінь дійшло до його свідомости, — і відтак ті елементи може викомбінувати, складати, ділити і переформовувати; але щось зовсім нового, зовсім відірваного від світа його вражінь чоловік ніколи не міг і не може сотворити. Се був той *мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний в кождій стрічці кождого писателя*". Відповідно до того Франко ставить літературні цілі і завдання. Вона має давати не лише "образ життя, праці, бесіди, думок" даного часу, але також "повинна при всім своїм реалізмі в списуванні також *аналізувати* описувані факти, виказувати їх причини і їх конечні наслідки, їх повільний зріст і упадок". А яка ціль такої роботи? — питає сам Франко — і відповідає: "Очевидячки така: вказувати в самім корені добрі і злі боки існуючого порядку і витворити з-поміж інтеліґенції людей, готових служити всією силою для піддержання добрих, а усунення злих боків життя,— значить зближувати інтеліґенцію з народом і загрівати її до служби його добру. Без тої культурної і поступової цілі, без тої *научної підкладки і методи* література стане пустою забавкою інтелігенції, нікому нічого не потрібною, нічийому добру не служачою, а пригідною хіба для розривки багачам по "добрім обіді".

Думаю — ті уривки характеризують доволі ярко та докладно погляди на літературу тодішнього Франка. *Науковий реалізм і поступова тенденція*— се conditio sine qua non[3] розвою літератури, іншої він негоден собі навіть уявити. Закони естетики — се "старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії і котре перегризають тільки деякі платні осли-літерати, що пишуть на лікті повісти та фейлетони до німецьких та французьких газет". Як бачимо, се живцем перейняті доктрини російських реалістів школи Писарева, з одного боку, а з другого — теорії, які вложив Золя в свій "експериментальний роман". Про літературу не прийнято було говорити в тих кругах, не покликуючись на психологію, фізіологію, медицину, патологію, педагогіку, суспільні ідеали і т. д. І Франко не тільки являється гарячим пропаґатором тих кличів,— він старається їх примінити практично в своїй белетристичній діяльности.

---

[1] Скандальний успіх *(фр.)*.

[2] Молот. — 1878. — С. 209—215.

[3] Неодмінна умова *(латин.)*.

Найкращим висловом тої теорії — думка Франка ще 1878 року — "в цілім циклі новел списати по змозі всі боки життя простого люду і інтеліґенції". Двох думок, очевидно, про се бути не може, що, виконавши такий план, Франко міг сотворити річ дійсно капітальну, щось як Золя в своїй "Історії Ругон-Макарів". Але плану того виконати йому не вдалося, і він встиг дати тільки поодинокі фраґменти, а не систематичну цілість. Очевидно, обставини тодішнього літературного життя, а відтак і обставини особистого життя автора не могли йому пособляти. Але й сам автор завинив немало через свій нахил розпочинати нараз багато праць і кидатися на всі можливі поля літературної та наукової праці. Все ж таки те, що Франко дав з того циклу, — доробок літературний значний і міг би сам-один запевнити йому видатне місце в історії літератури.

"*В поті чола*", образки з життя робочого люду, видані в 1890 році з переднім словом Драґоманова, — се частина того плану, власне доробок новелістичний Франка за весь той період. Всі вони — ті новели — частки автобіографії автора, як він сам каже: "Майже всі вони показують дійсних людей, котрих я колись знав, дійсні факти, на котрі я дивився або про котрі чув від свідків, малюють краєвиди тих закутків нашого краю, котрі я, як-то кажуть, переміряв власними ногами"[1]. Автор, як бачимо, кладе натиск передовсім на документальність, що так скажу, своїх новел. Отже, на їх правдивість і на зміст, а не на літературний їх бік. І се, з точки погляду того реалізму, скажім навіть натуралізму, який він викладав, зовсім правильно. Йому більше важні ті пекучі квестії, які тут порушені, як їх літературність. Люди, які простягають до нас руки з тих образків і просять о поміч,— отсе центр тих новел. Франко вповні досягає тут того, чого хоче: будить заінтересування і співчуття до тих людей, що в поті чола працюють, відкриває нагу правду життя, його рани, недомагання, невблаганність. *Тенденція* — авторові дорога річ, як ми бачили, і він не забуває накликувати, вказувати дорогу не так словами, як типами, картинами, самим освітленням матеріалу.

Більше ще свобідно виповідається Франко в своїх оповіданнях з бориславського життя, з-поміж яких об'ємом та обробленням вирізняється повість "Boa constrictor". Тамті новели робили пригноблююче враження, але не безнадійне. Там ми могли підійти до тих людей й втерти їм сльозу, помогти. Тут ударяє Франко вже трагічні струни. Бистрий розвій фабричного життя разом з усіма злочинами, моральним упадком, низькими пристрастями, які з собою приносить,— має тут якусь демонічну силу, яка роздавлює все, що попадеться під руки. Тут вже окрема логіка життя, наші оцінки тут не підходять. "Борислав сміється"... над усією філософією, над тими, що попадають в руки всяких п'явок-спекулянтів і йдуть на дно, як і над самими експлуататорами людської сили, здоров'я і щастя. Особливо сильне враження робить "Boa constrictor". Помимо всього тут Франко виходить поза свою тенденцію, зображуючи трагічну постать Германа Гольдкремера, виявляє психологічний талант в високій степені і заходить в такі нетрі людської душі, в яких вже не можна орієнтуватися після програми самого автора.

Окремо стоїть історична повість Франка 1882 р. "Захар Беркут", в якій маємо малюнок життя прикарпатської Руси з XIII ст. Повість написана так, що, попри фабулу, зачіпає ідеї, цікаві для сучасної людини. Малюючи організовану під проводом Захара боротьбу проти монголів і проти бояр, він не раз

[1] В поті чола. Передмова. — С. XVI.

вкладає в уста героя палкі промови, які відносяться й до нас. Громадівство — се був ідеал, в ім'я якого Захар так успішно боровся і якого не давав нікому нарушити. І, закінчуючи повість, Франко таки не втерпів, щоби не закликати вже просто від себе читачів: "Чи не нашим дням судилося відновити його? Чи не ми се живемо в тій щасливій добі відродження, про яку, вмираючи, говорить Захар, а бодай у досвітках тої щасливої доби?"

IV

Як бачимо, Франко щиро додержується принципів реалізму, гуманної тенденції та демократизму в тих вторах, які я досі розглянув. Той період творчости Франка — се другий період, і він закінчується з початком 90-х років. Разом з тим можна сказати, що коло того часу закінчується період кристалізації Франка як індивідуальности творчої. Бо як би не дивитись на всю творчість Франка до того часу, треба признати, що *чистих*, ярко індивідуальних тонів вона не мала, хоч в українську літературу в Галичині внесла нову і свіжу струю. Як індивідуальність творча, Франко не розвинувся ще вповні, не станув *на свій* ґрунт. Прийшло се тільки з дальшими роками і з дальшою еволюцією Франка, коли він перестав бути і Джеджаликом і Мироном, а став таки Франком.

Еволюція ся досить цікава, і ми її можемо прослідити найкраще на лірици Франка. Назвав би її крахом натуралістичної *доктрини*.

З початком 90-х років почав падати натуралізм як доктрина і взагалі, сумарично, і в окремих випадках, т. є. у поодиноких його служителів поміж письменниками. І еволюцію, про яку я хочу говорити у Франка, можна би прослідити в цілому ряді тогочасних авторів.

Вихідна точка того наукового реалізму, який так догматично прийняв під кінець 70-х рр. Франко, була: як знаємо, студії життя в усіх його проявах, вівісекція суспільного організму, виявлення цілої його машинерії. Задача дуже принадна, і узброєний в здобутки природничих наук Золя сотворив колосальну епопею сучасного життя. Але зробити се міг тільки Золя, після його ніхто не міг сього зробити в цілій європейській літературі, хоч багато авторів спокусилося на се. Нові часи, видко, не давали вже таких кріпких нервів, як мав Золя, і на його очах натуралізм став в'янути, ставати лірикою. Лірика спочатку ховалася, була укрита під позірним спокоєм, але коли нарешті вибухла — панування натуралізму минуло. Не можна було заховати епічний спокій, описуючи життя, автор починає здригатися сам на вид того, що мав описувати. І метода наукова провалилася. Соціальна совість стала головним мотором реалістичного малюнка, автор писав аби висвободити себе з того тягару, яким лежала на його душі та совість; і так сердечні почування, "лірика" взяли верх — і ученики Золя стали "імпресіоністами". Там автор був тільки режисером величезної драми життєвої, тут він непомітно сам стає *автором*, приймає участь в драмі, терпить, мучиться, шукає сам для себе виходу. Розглядаючи справу з становища самого автора, бачимо тут для нього критичний момент, який рішає про дальшу його діяльність. Перейшовши ту кризу, він висвоболжується; вже не буде так безоглядно проповідати, думки свої не буде висказувати в такій різкій та аподиктичній формі, на всіх його літературних творах буде видно життєвий досвід, ту вищу життєву мудрість, яка не *судить*, а старається *розуміти*...

Сю схему ілюструє нам досить виразно творчість Франка в той переломовий час. Виходячи від трактування своєї літературної праці як суспільної функції, він з початком 90-х років підходив щораз ближче до того критичного моменту, поки не став звільна переходити на нову позицію, протилежну до певної міри тамтій. Інакше й не могло бути з чоловіком, який весь кинувся в вир громадського життя, досвідчив його, що так скажу, на своїй власній шкурі. Рівновага затрачувалася щораз більше, з-поза програмової твердости Франка-суспільника, що написав "Каменярів", почав виглядати чоловік приватний, мучений і битий тим життям. Бачимо вже кидання на всі боки, стони, нарікання,— образ Франка набирає щораз більше індивідуальних прикмет...

Поставити границю того перелому трудно і, впрочім, не потрібно. Давній Франко, зрештою, ніколи не вмер, ніколи майже не перестав твердити тих самих думок і поглядів, суспільна праця була йому все найвищим змаганням і задачею. Але попри се являється ще й другий Франко, — новий, який становить коректив до тамтого, згладжує всі занадто різкі тони. Як я сказав, розвій лірики Франка показує найкраще, як розвивався творчий організм Франка, як непомітно він ставав іншим, т. є. збільшував свій творчий терен. Яка велика ріжниця поміж першим, а другим виданням збірки "*З вершин і низин*"! В першім виданню бачимо Франка-доктринера, автора гімнів, закликів, програмових тирад; в другім — внутрішній зміст душі поета добувається щораз більше на верха, стає побіч. Там пісня його майже не виходила з круга суспільних справ і ними майже тільки жила, — тут здобувається Франко на тони свої, особисті, відважується говорити про свою драму. І тут тільки можна говорити про Франка як про *індивідуальність* творчу.

Я далекий очевидно від того, щоби перечеркувати поетичну діяльність Франка до того часу. Її не можна перечеркнути вже хоч би тому, що серед цілого ряду віршоробів тодішніх і їх вимучених римів Франко один дав щось серйозніше, що мусить бути записане в історії літератури як *відродження* поетичної думки. Я хочу тільки сказати, що Франкова поезія до половини майже 90-х рр. не виявила ще того, до чого він був здібний як поет, була тільки неначе підготовленням. Як в своїх новелістичних та повістярських пробах він старався бути на рівні з духом тодішньої європейської літератури, так і в поезії. Тут він ніколи не переставав бути в контакті з представниками поезії сучасної Європи, і хоч би його численні переклади та смілі плани стверджують се найкраще. Але на весь той доробок поетичний треба дивитися як на "*суспільну службу*", бодай як на одну з її форм. Се звичайно не осуджує її, коли вона тільки може витримати критику, але се робить її вузькою, дає їй спеціальні цілі і чинить близькою тільки для спеціальної, дібраної громади читачів. Така поема, як "*Панські жарти*", — зображення останніх днів панщини в Галичині,— мусіла принести Франкові великий успіх, і досі се улюблена поема серед загалу сільської інтеліґенції, але вона не виставала для того, аби ім'я Франка як поета зберегти на довший час, серед дальших поколінь. Тільки після ліричної драми "*Зів'яле листя*" Франко забезпечує собі місце тривке в історії української поезії.

Для духової і творчої еволюції Франка "Зів'яле листя" — досить цікавий документ. Фрагменти "Зів'ялого листя" були поміщені вже в другім виданню збірки "З вершин і низин" на кілька літ перед виходом окремою книжечкою. Цікава в тім окремім виданні передмова, яка пояснює, що "Зів'яле листя" — се уривки, полишені якимсь самовбійцем, а автором тільки видані і приладжені до друку. Автор подає навіть коротку історію того самовбійця — і кінчить

передмову словами: "Sei Mann und folge mir nicht nach!"[1]. Як зручно маскує себе автор! Я хотів сказати: як незручно! Подавати до рук публіки "ліричну драму", збірку лірик, яких Галичина перед Франком ще не бачила, — і боятися за ті лірики, застерігатися в передмові! Се не проста неконсеквенція, коли сам автор кваліфікує свої вірші як "отрую" і, видаючи їх, *не солідаризується* сам з ними! Се признак тої боротьби, яку мусів зводити сам з собою Франко, поки рішився видати *такі* вірші. Се ж, — як висказався проф. Колесса в 1898 році, — одинокий *нетенденційний* твір Франка, твір, в якому зображені муки заведеної любові! Тому збірку "Зів'яле листя" мусимо вважати за факт революційний просто в розвою творчости Франка, — і не диво, що він сам не знав, як віднестися до власного твору.

Ота боротьба з самим собою, страх виявити *свої* почування, свою внутрішню лірику і внутрішнє життя, — вона тягнеться й далі. Вона й спроваджує розлад в творчости Франка, дисгармонію поміж чоловіком суспільним, а приватними, що так скажу, почуваннями автора. Але сей розлад внутрішній впливає, як звичайно, благодатно на його творчість. Він вступає тепер на *свою* дорогу в поезії, здобувається на щирі, глибокі, добуті з душі тони. В тій боротьбі його поетичний талант остаточно кристалізується, виявляється в формі більше безпосередній, як досі. Попри соціальні мотиви він не боїться висловлювати в поезії *самого себе* і йде в тім напрямі щораз далі. Одним словом, його творчий талант остаточно дозріває, і відси можна починати третю добу в розвою творчости Франка.

V

В своїм нарисі я не спинювався досі ані на громадській, ані на науковій та публіцистичній діяльности Франка, а без їх обговорення образ Франка не може бути повний. Відсилаючи читача до інших, спеціальних праць в тім напрямі, я тільки зазначаю тут те, що мені потрібне для повноти і тяглости малюнка.

В 1890 році заснував Франко разом з Павликом "Народ", орган радикальної партії, який остається під патронатом Драґоманова. Хоч орган і його ведення опиняються остаточно в руках Павлика, але Франко мусів бути близьким його співробітником і віддавати йому багато часу. Не менше часу відбирали другі справи новозаснованої партії, в якій мусів він брати близьку участь. Тим часом на хліб мусить заробляти, працюючи постійним співробітником в редакції "Kurjera Lwowsko-го"[2], — і таким чином втягається щораз більше в тяжку, поденну журналістичну працю, яка не може сприяти нормальному розвоєві ніякого таланту. Крім того, Франко не покидає своїх наукових занять, в 1894 році здобувається навіть на рішучий крок і їде до Відня, звідки вертає доктором філософії. Ті всі наукові старання Франка мали йому принести наукову кар'єру, власне катедру української літератури на Львівськім університеті, де він в 1896 році виголосив був навіть габілітаційний виклад про "Наймичку" Шевченка. Але його політичні вороги використали зручно його минувшину з дворазовим сидженням в тюрмі — і Франко катедри не дістав і мусів вдоволитися кар'єрою "приватного" вченого аж до нинішнього часу.

---

[1] Людина будь і не іди за мною! *(Нім.)*.

[2] Kurjera Lwowsko-го.

Згадую про ті факти, бо вони *пояснюють* продукцію Франка як белетриста за весь той час, аж під кінець 1898 року, коли він опинився серед досить нових обставин, відсвяткувавши ювілей своєї 25-літньої літературної праці. Вже при побіжнім перегляді літературних і белетристичних праць Франка того часу маємо враження, що вони сотворені неначе в *антракті* якоїсь іншої, поважнішої праці, яка виповнює весь час, або *при нагоді*, по дорозі, що так скажу, других занять. Се так само, як поміж двома більшими працями робимо "для віддиху" якусь меншу. Як би там не було, — одно бачимо: літературна праця Франка, хоч не така мала щодо скількости, знаходиться весь той час на другім плані.

В *оповіданнях* та *повістях* Франка тої доби бачимо неначе продовження його занять публіцистичних. Тут він ще остається давнім Франком, кінчить говорити те, чого не договорив в статтях, порушує живі та актуальні квестії і не журиться зовсім о їх літературне оброблення. До того й не все кінчить їх,— і "*Основи суспільности*", яких друк розпочався в "Життю і Слові", й досі лишилися нескінченими. Казка "*Без праці*" — се переведення доказу, що фактично людина, не працюючи, не може жити і що всякі її мрії про рай "безробіття" зникають з хвилею, коли Іван дістанеться до такого раю. А повість "*Для домашнього огнища*" — дискусія на тему основ супружного життя. Порушено тут, впрочім, стільки дражливих квестій, скільки ран сучасного великоміського родинного життя,— щодо написання тої повісти треба було відваги і багато такту, аби не натрапити на закид "неморальности". Але тепер Франко́ сміло приступав до любої теми чи квестії. І певною рукою приступав до її оброблення в белетристичній формі. Перо його набирає певности, яку дає тільки великий досвід життєвий. Він свобідно може тепер приступати навіть до найтемніших закутків життя, знає їх, уміє зайняти відповідне становище, поставити діагноз, позволяє собі на гумор і сатиричне трактування тем. Де тема занадто дразлива,— зробить її неначе видумкою, заховає жало, аби тим ліпше відтак вколоти. Одним словом — близькість, в якій Франко стояв до життя весь час, його публіцистична та дневникарська діяльність вплинули досить виразно на його белетристику, дали їй нерв, актуальність...

Новиною для Франка в тій добі є його діяльність *драматурга*, яка коло половини 90-х років була досить оживлена. Майже всі драми відбивають в собі характер і напрям його тодішніх наукових занять — історично-літературних та етнографічно-фольклорних. Отже, "*Сон князя Святослава*" та "*Камінна Душа*", друковані в "Життю і Слові", недруковані ще досі драми: "*Рябина*" — з сучасного життя та "*Саламейський війт*" — переробка з Кальдерона, накінець найголосніші і нераз ставлені в театрі: "*Украдене щастя*" та "*Учитель*". Ті дві останні принесли авторові найбільший успіх і в свій час були одними з найкращих точок в репертуарі українського театру в Галичині. Взагалі, одначе, драма не була полем, на якому талант Франка міг розвинутися, і, кромі ще двох одноактівок, написаних вже на початку сього століття,— "Будка ч. 27", "Майстер Чирняк",— Франко більше драм не писав і від театру взагалі відвернувся. Бо драматургія — се зовсім окремий для себе світ. Можна працювати рівночасно і з однаковим успіхом на найріжнородніших полях, бути ліриком, повістярем, публіцистом, ученим, але коли драматург — то вже весь і з цілою душею мусить віддатися драмі. І тільки ті, що тільки як драматурги працювали, добули те, чого хотіли, і мали успіх. І тут не відограє ніякої ролі ані артистична культура, ані інтеліґенція, а просто талант в тім напрямі.

Знов збірка поезій завершує той період діяльности Франка. Се *"Мій ізмарагд"*, виданий вже в самім ювілейнім — 1898-му — році[1]. Передмова до тої збірки настільки цікава і важна своїм змістом і тою "сповіддю", яку дає автор, що я повторюю тут деякі її уступи. "Мені давно хотілося,— пише Франко,— написати подібну книжку, — тою мовою, яка на теперішнє покоління повинна робити враження багато дечим подібне до того, яке на старих русинів робила мова церковна, — то значить мовою поезії. В поетичній формі я бажав подати сучасному руському читачеві ряд оповідань, притч, рефлексій і інших проявів чуття та фантазії, котрих теми черпані з ріжних джерел, домашніх і чужих, східних і західних, та котрі, проте, в'язались би в одну органічну цілість не якоюсь одною тенденцією, не одною догмою реліґійною чи естетичною, а тільки спільним діапазоном морального чуття і темпераменту, через який пройшли, поки вилилися в ту форму". Се вияснення характеру збірки, яка мала наслідувати збірку поучень та оповідань, знану в старій Руси як "Ізмарагд". В рами такої збірки міг поет дати "популяризацію багатого скарбу поезій та життєвої мудрости" нашого старинного письменства, але також чисто сучасні мотиви, які маємо зібрані в розділах: "Поклони", "По селах", "До Бразилії". Формально тут Франко займає те саме становище, що і в збірці "З вершин і низин", круг його поетичних інтересів тільки поширшав, але не змінився, він лишається тим самим запаленим суспільником і ученим. Але в суті речі — як далеко він зайшов від 1893 року! Скільки чисто філософічної задуми і поглиблення він вніс в ті стрічки, "правдиві Schmerzenskinder"[2], які збирають досвід всього його життя! "А тобі, любий брате чи люба сестро, що читатимеш отсі рядки "не мудрствуя лукаво", бажаю того душевного спокою, того мягкого, ніжного, щирого настрою, який знаходив я, складаючи серед болю і тяжкої гризоти оті прості, часто скорбні, іноді може сухо-навчаючі та моралізаторські, вірші. Коли з них упаде в твою душу хоч крапля доброти, лагідности, толеранції не тільки для відмінних поглядів і вірувань, але навіть для людських блудів і похибок і прогріхів, то не даремна буде моя праця..." Так пише автор, звертаючись до читача. А на кінець: "Жорстокі наші часи! Так багато недовір'я, ненависти, антагонізмів намножилося серед людей, що недовго ждати, а будемо мати (а властиво вже й маємо!) формальну реліґію, основану на догмах ненависти та класової боротьби. Признаюся: я ніколи не належав до вірних тої реліґії, і мав відвагу серед насміхів і наруги її адептів нести сміло свій стяг старого, щиро-людського соціалізму, опертого на етичнім, широкогуманнім вихованню мас народних, на поступі й загальнім розповсюдженні освіти, науки, критики і людської та національної свободи, а не на партійнім догматизмі, не на деспотизмі проводирів, не на бюрократичній реґламентації всеї людської будущини, не на парламентарнім шахрайстві, що має вести до тої "світлої будущини..."

Так говорить Франко, пройшовши 25 літ по тернистій дорозі своєї літературної, громадської та наукової праці. Який голос, який його тон!.. Очевидно — інтенції, які мав при укладанню своєї збірки, — виконав, дав те, що хотів, і збірка робить відповідне враження. Сильне враження. Не так самим виконанням, не блиском пера, ані віршів самих, а тою моральною силою та повагою, яку тут вложив. Тут показав Франко, як переріс самого себе і сучасне покоління, як далеко зайшов наперед і відбився в результаті від

---

[1] В 1911 році вийшло її друге, майже вдвоє побільшене видання п. з. *"Давнє й нове"*.

[2] Хворобливі діти *(нім.)*.

сучасного життя, від того гамору, яким жили і живуть партії, гуртки і окремі люди. І тут, на тій сповіді поета, яку він зложив в "Моїм ізмарагді", можна замкнути ще одну карту його діяльности, поки перейдемо до дальшої, найновішої.

VI

Та найновіша доба діяльности Франка припадає на час після його ювілею, відбутого в 1898 році. Як я вже згадував, той рік змінив його положення серед суспільности і навіть його особисте життя. Він мав нагоду в часі ювілейного свята, яке відгомоном перейшло не лише по Галичині, але й по російській Україні, переконатися, що здобув собі досить сильний ґрунт під ногами, особливо в серцях молоді. То одно. А друге те, що тепер він нарешті знайшов терен, відповідний для праці, і міг розвернути вповні свої сили. В часі найбільшої кризи духової, коли він крикнув був "Nie kocham Rusi"[1], засичали, правда, злі духи серед галицької суспільности, ті, які ждуть слабої хвилі у велетня та підслухують його самотні, гіркі думи, — але й бойкоту тепер ніхто не був би відважився розпочинати. Нарешті песиголовцям були заткані роти, вони були примушені коли не до мовчанки, то бодай до оглядности в своїх виступах. Франко міг мати нарешті більший спокій — і розвинути якнайширшу та найживішу літературну діяльність.

Перше всього мав забезпечене місце для своєї наукової праці в виданнях "Наукового товариства ім. Шевченка", і праця та була тепер систематична, постійна. Франко енергійно станув при боці правдивого організатора товариства і його наукової роботи — проф. Грушевського, — і товариство стало скоро центром культурної праці для всієї України, згуртувало цілий ряд молодих, енергійних людей. А відтак мав він "Літературно-Науковий Вістник", як лиш той журнал почав виходити, з початком 1898 року. Тут Франко став не лише постійним, найбільше з усіх плодовитим співробітником, але й редактором разом з проф. Грушевським та В. Гнатюком. Можна сказати, що з заснуванням того журналу прийшла нова літературна хвиля в Галичині. Цілий ряд молодих, початкуючих авторів, поетів, белетристів, публіцистів згуртувався коло журналу,— і тепер літературний рух закипів не на жарт. І Франкові припала в тім житті немала роль як організаторові. Літературна молодь не мала до кого іншого звернутися, як тільки до нього, і гуртом обступила його. І цікаво: Франко добре почув себе серед тої атмосфери, до молоді віднісся вповні прихильно, навіть по-приятельськи, у всіх його тодішніх працях звучить прихильність до неї, симпатія до нової літературної хвилі, до нових напрямів, які почали діставатися до української літератури. Що більше: Франко сам стає до певної міри пропагатором модерних напрямів. Пропаґатором остільки, що систематично старається знакомити українську публіку — в цілім ряді літературних характеристик — з найновішими творами авторів сучасної Європи, перекладає їх в цілости або в уривках. Оскільки він пішов наперед в своїх теоретичних поглядах на справи літератури і мистецтва, доказують його статті в *"Із секретів поетичної творчости"*[2]. Головна їх прикмета: толеранція для найріжнородніших напрямів і струй. Але видно, що їх автор йде з життям

[1] Не люблю Русі *(пол.)*.

[2] Літер.-Наук. Вістник. — 1898.

сучасним, слідить за ним і хоче його розуміти. Тому зближення його до молодої ґенерації тодішніх наших літератів, прихильна взагалі оцінка їх початкових виступів. І відтак, коли Єфремов наробив крику своїми "Замітками читача",— "В поисках новой красоты" ("Киевская Старина", 1902),— Франко став в своїй дискусії з Єфремовим в обороні молодих літератів. Він писав тоді: "Головна їх (белетристів) задача лежить в тім, щоб, як казав колись Шекспір, бути дзеркалом часу, малювати чоловіка в його суспільному зв'язку і в тайниках його душі, давати сучасности й потомности те, що Золя називав "людськими документами" в найширшім значінні сього слова"[1]. В таку широку програму очевидно мусіли ввійти і молоді письменники, бо те, що вони давали, було дзеркалом часу і "людськими документами" так само, як праці улюблених Єфремовим авторів.

Але не любив Франко, коли його ідентифіковано з тою "молодою Україною", коли ставлено його в один ряд з молодими авторами або названо його представником якогось "напряму", яким гордилися наші літерати. Він вповні заховав свою самостійність і за неї готовий був вести дискусію на всі фронти. А вже майже іритацію справляло йому, коли хтось — подібно як ще давніше зробив Щурат з "Зів'ялим листям" — з деяких партій його творчости робив задалеко йдучі висновки і охрещував його епітетом вроді "декадент"... Він весь час уважав себе не за "епілог", а за "пролог", весь час горів неначе серед маси нових планів, найріжнородніших задумів, жив в будущині, і ті всі його задумані плани праць не давалися підвести під ніякий напрям ані літературну школу. З того боку цікаве його поетичне credo, звернене на адресу Миколи Вороного до всіх тих, що домагаються пісень

без тенденційної прикмети,
без соціального змагання,
без усесвітнього страждання...

Отже, відзивається Франко[2]:

Ні, друже мій, не та година!
Сучасна пісня — не перина,
Не госпітальнеє лежання, —
Вона — вся пристрасть і бажання,
І вся огонь і вся тривога,
Вся боротьба і вся дорога,
Шукання, дослід і погоні
До мет, що мчать по небосклоні.
Не думай, як поет покине
Загальних питань море синє
І в тихий залив коло серця
Порине, мов нурець заб'ється,
Що там він перли і алмази
Знайде блискучії без скази,
Знайде тепло і розкіш раю,
І світло й пахощі без краю.
А як знайде гидкії черви
І гіркість сліз, розбиті нерви,
Докори хворого сумління,

[1] Літер.-Наук. Вістник. — 1903. — Т. 21. — С. 119.
[2] Semper Tiro.: Збірка поезій. — 1906. — С. 16.

Прокляття свого покоління,
Зневіру чорну, скрип розстрою,
То що почать з такою грою?
Чи мають нам мішать поети
Огонь Титана й воду Лети?

Досвід життєвий Франка, як бачимо, вплинув рішаючо на його творчість. Він не може знести того *партикуляризму*, який почали виявляти молоді автори в своїх домаганнях до мистецтва та літератури,— і на тім пункті, нарешті, розходиться з ними. Розходиться не по-доброму, бо остра критика Франка гурту, що назвав себе в 1906 році "Молодою музою" і вважав себе представником нової поезії, поріжнила його з молоддю літературною і збудила жаль до нього. Впрочім, в літературнім життю галицької України починається упадок, ослаблення пульсу.

Я вважав за вказане навести отих кілька моментів, бо вони не тільки ілюструють літературну діяльність Франка в останнім її періоді, але дають також змогу краще в ній орієнтуватися. І тепер тільки лишається вкоротці подати її результати. Знов спинимося лише на найважніших речах.

В "Літературно-Науковім Вістнику" концентрує Франко всю свою критичну і літературну діяльність за рр. 1898—1908. Не вийшла, здається, ані одна книжка журналу за той час без того, щоб не принесла новел, повісти, поезії, перекладу, наукової або публіцистичної статті, рецензії з-під пера Франка. Те все, з виїмком публіцистики та деяких наукових праць і рецензій, літературних праць і характеристик, видавав відтак Франко окремими томами, головно у "Видавничій Спілці". Взагалі тепер Франко починає досить пильно займатися видаванням своїх творів, заходиться коло нових видань старих творів, редаґує їх наново та підбирає систематично. Збірки новел містять кромі нових речей і передруки старих, взятих із збірки "В поті чола", або ще ніде не друкованих окремо. "Полуйка", "Сім казок", "На лоні природи", "Місія, чума, казки і сатири", "Маніпулянтка", "Батьківщина", "Малий Мирон", "Добрий заробок" — отсе збірки оповідань, які вийшли за той час, приносячи в більшій половині зовсім новий матеріал. Взагалі — се ті самі *"галицькі образки"*, які автор задумав ще в молодости, але сам Франко не старається додержувати систематичности ані одного плану. Він, впрочім, не позволяв би йому тепер на оброблення деяких історичних тем (правда, з історії Галичини, як "Герой поневолі", "Різуни") і других новел, які він трактує більше, що так скажу, *особисто*, а не як суспільні образки ("На лоні природи", "Сойчине крило" і др.). Зв'язок з біжучим життям, який був в новелах з циклу "В поті чола", значно ослаб, майже урвався в тих новелах, — вони *сильно* відбивають в собі особистий настрій автора або характер його наукових занять та інтересів. Бачимо з них, впрочім, невичерпану пам'ять того всього, що він коли-небудь бачив, зустрічав і пережив. Він не потребує бути и залежним від своєї фантазії, не шукає за мотивами і темами, — він просто оповідає, позбувається неначе якогось баласту, який назбирався в його пам'яти і не дає спокою або місця для других, нових вражінь. Оповідання йде рівно, без ніяких хитрих видумок, просто, без афектації і силування займати читача. Франко пише так, що читач мусить приймати ті оповідання як щось само собою зрозуміле. В тім спокою оповідань, в їх рівній бесіді, в простій композиції — вся сила Франка. Тим способом він не заплутує проблем, про які хоче говорити, не висуває нічого проблематичного, що могло би дезорієнтувати читача, ставить квестію *ясно*, просто. Від часу до часу тільки почується якийсь дивний для його психіки

тон, відізветься чужа струна — і бачимо, що вона *перетягнена*, не звучить гармонійно з іншими.

Зовсім виразно відзиваються ті струни в повістях Франка, а власне в "*Перехресних стежках*" (1900) та "*Великім шумі*" (1907). Обі вони роблять враження пригноблююче своїм настроєм. Я сказав би — якийсь "надприродний" елемент втискається в ті повісти, розбиває їх композицію і, хто знає,— чи не самі творчі задуми автора. Зовсім певно не мав автор в "Перехресних стежках" цілі знеохотити читача до суспільної праці, яка не переставала бути ніколи головним ідеалом Франка. А прецінь, настрій героя повісти — безнадійний в результаті, він зовсім безсильний супроти тих всіх фактів, які йому стають колодою в його дорозі життєвій і в його праці. І повість кінчиться безнадійно, тріумфом якоїсь демонічної, убійчої сили. Що се за настрій? Або що се за настрій, в якому Франко писав "Великий шум", власне, розділи кінцеві тої повісти, які діють на читача як повна грози містична візія? Се настрій неначе чорної меланхолії, де чорні ворони залягають небо; настрій, який находить на душу несподівано, здавлює її як спазм і кладе перед очі дикі, страшні візії. І тому я кажу, що ті повісти, яке б вони сильне враження не робили, викликують у читача небажані реакції. Небажані, очевидно, для цілости концепції тих творів, особливо в "Перехресних стежках". В результаті переконуємося тут в одному по прочитанні тої повісти: коли особисте щастя чоловіка знищене, т.є. коли надії на те щастя пропали,— пропадає також весь розмах до суспільної праці. Можна її трактувати тоді як "песій обов'язок", вона може дати забуття особистого горя, приспати на час голодну душу, — але не може дати внутрішнього вдоволення, дати *зміст* життю. Бо в душі буде все щось щеміти, щось домагатися свого вислову, щось буде вічною таємною журбою.

Коли перейдемо тепер до лірики Франка за останню добу, — побачимо те саме розладдя, той самий настрій, лише в сильніших висловах, в більше згущених образах. Ось збірка "Із днів журби" (1900), яка дала деяким людям нагоду говорити вже про упадок духа і енергії у Франка. "Ні, я ще не песиміст",— говорить поет. І бачимо,— думка дійсно жива, напружена, бадьора, сталева, не видно ніякої податливости. А разом з тим *чуємо*, читаючи збірку, як щось ворушиться на дні поетової душі, щось *щемить*, як "дитя голодне". Поет з запалом говорить тут про суспільну працю, пише їй просто дифірамб як праці, "що одна лиш може заповнити життя людини". Але разом з тим бренить постійно поміж стрічками скорбна нотка, чути якусь гірку філософію поета, настрій, який остаточно виливається в слова:

Я не скінчу тебе, моя убога пісне,
в котру бажав я серце перелить,
і виспівать чуттє важке та млісне,
все, що втіша, і все, що веселить,
всі радощі шаленого кохання,
все пекло мук, що й досі грудь в'ялить.
Мої ви сльози і мої зітхання,
і пестощі короткі й довгий жаль,
надії і зневіри колихання,
не перелити вже мені в кришталь
поезії немов вино перлисте,
ні в римів блискітливую емаль!
Мов дерево серед степу безлисте
в осінній бурі б'ється і скрипить,
і скрип той чує поле болотисте,—

отак душа моя тепер терпить,
слаба, безкрила, холодом прибита,
мов ластівка у річці зиму спить...

І то не одноразовий настрій тут пробивається. Се настрій постійний, який почався ще з "Мого ізмарагду" тим тихим, напівзрезиґнованим стоїцизмом, в якому вже тоді виявився сумний життєвий досвід.

В збірці "Semper tiro", останній з черги[1], йде поет в тім настрої ще далі. Тут настрій повної самотности та *"духового сиротства"*. Щось добувається з дна душі і допоминається тепла, світла і життя, але поет каже: не маю вас чим зогріти, мої діти,— погаслий вулкан і мені самому холодно. Я видав все, що мав. Настрій, від котрого віє морозом. Неначе чуючи се, поет старається підшукати слова лагідні та повні ласкавої доброти, аби не тривожити читача і відвести його якнайдалі від тих настроїв, які сам переживає. Се лагідність і доброта чоловіка, який дійшов до крайности в терпінню і сирітстві, зробив останній крок і здібний говорити дитині казки, аби її заколисати до тихого сну. Щось батьківське чується в тім голосі.

І се етап, в якому Франко сотворив свого *"Мойсея"* (1905), — найкращий дарунок, який він міг дати українському народові, вершок найвищий, до якого він дійшов як *поет-громадянин*. "Мойсей" — се, коли так можна сказати, остаточне зведення рахунку з кимсь, з ким малося до діла цілий час. Підносячи "найкращий дар весільний" українському народові, Франко чує право сказати тому народові все, що накипіло тому в душі за весь час його діяльности. І в таку хвилю можна сказати свому народові дійсно все: і не пощадити батога для його гріхів і їдкої іронії та презирства за його деякі прикмети. Але все те говориться голосом, повним зрозуміння для тих гріхів і тої вдачі, голосом повним глибокої, сумної життєвої мудрости, в якому, врешті, чується при-в'язання, любов, прощення всього зла, якого зазнав поет за ціле своє життя від земляків. Бо колись він рішив: перти проти рожна, проти хвиль плисти, вести свою лінію і працювати *помимо* всього, помимо безнадійности навіть. Праця, яку він робив сорок літ, була йому тачкою, до котрої він був прикований сумлінням хлопського сина. Міг від неї терпіти, упадати від її тягару, проклинати свою долю "раба",— але робив її *до кінця*.

VII

Для повноти малюнка Франка треба додати ще кілька штрихів. Я поминув на боці всю його діяльність, присвячену дітям і молоді, про котрих наші письменники розмірно найменше дбають. Треба сказати, що без участи Франка наша діточа література була би зовсім убогою, бодай тут, в Галичині, обмежувалася б на слабих і зле підібраних перекладах та книжечках з образками. Відколи почав виходити "Дзвінок", Франко став досить пильним його співробітником, власне в перші роки його існування. Для української дітвори він умів підібрати чи не найкращу лектуру, яку вона має в своїй рідній мові, — не диво, що добився власне тут найбільшого успіху. Отже, наперед цілий цикл оповідань *"Коли ще звірі говорили"*, оснований на народних оповіданнях і мотивах. Відтак той славний *"Лис Микита"*, якого розійшлося вже чотири видання, а якого цілі партії знати напам'ять єсть амбіцією молодих читачів. Далі віршована

[1] Збірка "Давнє й нове", друге видання "Мого ізмарагду" (1911), приносить тільки деякі передруки поезій, виданих по збірці "Semper tiro", аж по 1909-й рік.

переробка іспанського роману "*Дон Кіхота*", накінець теж віршована переробка арабських казок: "*Абу Касимові капці*" та "*Коваль Басім*". Доробок багатий і може дати ім'я авторові, коли б лиш на сім обмежився.

Се одно. А друге: діяльність Франка як *перекладчика*, про котру тут треба обов'язково згадати ради її багатства і ваги для нашої літератури. Франко єсть одним з тих нечисленних наших письменників, який усвоїв собі культуру Заходу, слідив пильно за нею і старався все найшляхетніше і найкраще перещепити чи перенести на рідний ґрунт. Він перемандрував чи не всі літератури світу, від орієнтальних почавши, а скінчивши на модерних; розґлядаючи їх і вчитуючись в них для студій, він по дорозі давав переклади, а коли сего не можна було, то перероблював, українізував мотиви, які вподобав. Мав, очевидно, при тім важну ціль на оці. "Передача чужомовної поезії,— пише він, — поезії ріжних віків та народів рідною мовою *збагачує душу цілої нації*, присвоюючи їй такі форми і вирази чуття, яких вона *не мала досі, будуючи* золотий міст зрозуміння і спочування між нами і далекими людьми, давніми поколіннями"[1]. І зараз, на початку своєї діяльности, Франко пильно почав перекладати. Нібелунґи, Одіссея, Софокл, Гуцков, книга Йова, Короледворський рукопис — се заняття молодого Франка. Відтак він звернувся до сучасних літератур і дав переклади з Томаса Ґуда, Гейне, Шеллі, Байрона, Золя, Гоголя, Помяловського. В 1882 році видає переклад 1-ї части "Фауста" Ґете, який, певно, й досі був би не перекладений, в "Житті і Слові" друкує переклад "Едіпа Царя" Софокла, — а відколи почав виходити "Літературно-Науковий Вістник", переклади Франка з чужих літератур посипалися як з рога обильности. Не маючи змоги довше на них спинитися, не перечислюю навіть авторів перекладених: їх забагато і самі їх імена нічого не скажуть. Зазначу тільки, що, де міг, там давав Франко до своїх перекладів вступні замітки та пояснення, аби зробити їх більше приступними та зрозумілими для публіки,— а коло видання перекладів Куліша з Шекспіра положив правдиві заслуги, редаґуючи їх та пишучи докладні студії з коментарями.

За переклади шанують людей деінде; польський поет Каспрович дістав за них катедру порівнюючої літератури. Франко може мати тільки ту моральну сатисфакцію, що запізнав нас з багатьма скарбами європейської літератури і збагатив скарбницю духову України.

VIII

В 1914 році минає 40 літ видрукування першого твору — вірша Франка. Сорок літ невсипучої, вичерпуючої, всесторонньої праці, яку при інших обставинах робить цілий гурт людей. І Франко не зломився на тому довгому шляху, витримав. Навіть нещастя, яке спіткало його в 1908 році в найбільшім розгарі праці, він переборов і працює без впину далі, невтомно.

Не можна не подивляти тої сили, тої витривалости і енергії. Подивляти треба тим більше, коли знається, серед яких обставин він жив і працював, скільки перепон мусів усувати, аби *можна* працювати, скільки мусів боротися за існування і витрачувати свої сили на заробіток! І при тим всім — він Франко, яким гордиться ціла Україна.

Українське громадянство обходить сього року ювілей його сорокалітньої діяльности — в цілім краї відбулися і далі відбуваються ювілейні торжества.

[1] У передмові до збірки "Поеми". — Львів, 1899. — С. 3.

Так, Галицька Україна має не один гріх за Франка на сумлінні. Мусить йому впасти тепер до ніг і очиститися з тих своїх провин; мусить навчитися шанувати взагалі всіх, хто дає їй і вже дав духовий корм.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

Якби оті проміння золоті
у струни чарами якими обернути,
я б з них зробила золотую арфу —
в ній все було б ясне, і струни й гуки,
і кожна пісня, що на інших струнах
бренить, мов голос вітряної ночі,
бреніла б на моїй злотистій арфі
тим співом, що лунає тільки в снах
дітей щасливих... Туга б відкотилась
від гуків тих геть-геть у далину,
мов білі тумани, пройняті сонцем,
що здалека леліють наче злото,
не хмарою, а мрією здаються.
І жалі всі в гармонію з'єднавшись,
озвались би, мов хори в емпіреях...

Леся Українка

Головне, чим люди звичайно захоплюються в мистецькому творі і на що звичайно звертають свою увагу, — це само виконання, сам спосіб представлення, одним словом, те все, що в'яжеться з технікою виконання, ніж з основним замислом твору. І через те виходить не раз так, що автора признають за прозаїчного та нудного і уважають його нездібним захопити читача своєю поезією. З наших письменників за такого уходить чомусь ще й досі Куліш, першорядна сила поетична; за таку уходить і Леся Українка. Не береться тут при її оцінці на увагу другої, чи не найважнішої, власне, сторони поезії — того, що єсть її початковим моментом, її вихідною точкою. Коли, власне, зрозуміємо її психічні мотори (двигачі), той початковий *настрій, який безпосередньо випереджує* саму поетичну концепцію, а далі зможемо відчути, як щось реальне тло, підклад настроєвий поетичного твору,— тоді слова набирають далеко більшої сили, а образи і постаті стають далеко більш пластичними, і тоді про ніяку абстрактність та отяжілість не може бути навіть розмови.

Творчість Лесі Українки заслуговує в повній мірі на те, щоб в новій українській поезії поставити її на визначне місце. Леся Українка досягла в ній не тільки найвищого тону, не тільки ударила у найвищі і нові акорди, але внесла стільки нового і глибокого змісту, що по справедливости їй повинна припасти роль далеко ширша, як їй призначається,— роль, можна сказати, культурної і громадської течії. Власне кажу тут не тільки про саму чисту літературну вартість її творів, не про те місце, яке колись їм визначиться в історії української літератури,— а про той зміст і основу її, про те, чим вона дійсно єсть, які її ідеали, в чому її весь патос. Рішуче не можна тих творів *тільки* читати, і не чути їх задушевних стремлінь та покликів; не можна пройти мимо, не зворушуючись до дна душі, без сліду тої глибокої печаті, які правдива поезія завжди буде вибивати в серцях людей... Переконуємося тільки про правдивість слів старого Гедалого з роману Васермана: "Письмо не на те

писане, щоб його читати тілесними очима, але духовими. Його не повинно студіювати, його повинно пити як вино. Воно має символи, щоб могли ми міряти своє власне життя. І ми повинні міряти не кравецькою мірою, але своєю власною совістю".

В двох напрямах розвивалася творчість Лесі Українки, поки дійшла від дитячих проб, держаних в романтично-конвенціональному тоні, до теперішньої повноти і прийняла в себе той глибокий духовий зміст і багатство думки. Із сфери чистої, вузької лірики вона вийшла рано, опановуючи для себе щораз то нові форми; а процес той іде в парі з щораз то більшим внутрішнім виробленням самої психіки поетеси: вона здобуває собі щораз то нові терени, опиняється за кождим разом серед іншого окруження, заходить у іншу країну, де її поезія розцвітає, наче викликана чародійною силою, буйними квітками. Природа наших гір і екзотичний світ Криму, далекі мелодії старожидівські, навіяні чаром біблійної лірики, світ орієнтальний (східний), то знов старогрецький, мотиви з історії та теперішньої природи Єгипту або пуританське завзяття англійських колоністів в Америці з XVII віку, — те все канва, підклад, на якому родиться джерело поезії. Індивідуальність авторки потребує тих все нових світів, епох і культур, для утвердження та сильнішого уґрунтування свого могутнього ліризму; думка, щоб не вийти абстрактною і безтілесною, потребує тої декорації, тих все нових узорів та колориту, в яких вона виступає тим повніше та пластичніше, набирає більше свіжости, повноти та багатства. А з другого боку, горизонт її поширюється, їй стає вільніше: почування індивідуальні набирають більше типичних рис, стиль і мова на тому тлі стають наскрізь важними, піднеслими, в настрою пробивається відблиск святочности, подих пахучих кадил. І творчість Лесі Українки — це неначе будування величного, хоч простого в своїй архітектурі, храму, розпинання над головами людськими охоронного полотна, що давало б захист їхнім серцям. Тут можна скинути з себе буденні лахмани, обновитися і піднестися душею; все, що найкраще, приноситься тут в жертву, яка на вівтарі горить тихо, рівно, поважно. Правда, в творчости Лесі Українки, у вислові задушевних мрій та ідеалів рідко коли вибухає пристрасть, той запал, який палає ярким огнем; лінія екстазів, страстей, вибухів душі більше рівномірна, неподвижна. Але чим менш ярко і осліплюючо горить той огонь, тим менше солом'яний і більше тривалий його вибух. Своєю повагою та урочистим, святочним тоном поезія її мало надається до того, щоб бути популярною, але тим краще зберігає чистими та нерозміняними на дрібну монету свої вартости культуральні і свою силу.

З другого боку, в парі з поширюванням йшло і поглиблення тої поезії. Той власне широкий її обсяг і розлеглість її горизонтів дозволили скріпити її основи щораз більшим збагачуванням не тільки скарбниці мотивів, але й інтелекту. Проходячи таку довгу дорогу, приглядаючись до життя епох та народів, розглядаючи їх стремління та культури, — поетеса й доходить до тої дозрілости, до повноти та заокруглення свого світогляду. Очевидно, не події, не теми самі тут важні; для численних своїх драматичних поем бере авторка тільки те, чому можна при обробленні дати глибший, більш психологічний підклад. Але крім того психологічного поглиблення виступає тут за кождим разом та питома усій творчости Лесі Українки *стильовість та барва життя*, яка з усіх тих історичних поем вибивається голосною мелодією, дає тон. І, власне, присутність тої мелодії, її вимовний проречистий голос дає історичним мотивам їх правду і їх жизненість! Це не ілюзія від гучного нерву

теперішнього життя, коли поетеса заходить у минувшину, це не зломаність психіки і не брак творчої ініціативи, це не тільки постава і жест, і не шукання талісману тільки! Це, власне, й є гаряча апеляція до сучасности, проекція життєвого ідеалу. Приймаючи ціле наслідця культури і його заряд, вживаючись у вартості, установлені давнішими культурами, людина має тим кращу змогу розвивати вповні інтенсивно духове життя, тим краще виплекати свої природні почування, а попри те здобути собі горішну, високу поставу супроти життя, не затрачуючи в собі рівночасної органічної сполуки з його нервом і не відчужуючися від його потреб. Це не мертвота, не вдоволений з себе холодний класицизм — се, власне, вічний протест, вічне змагання, одним словом, романтизм, понятий в тому значінні, як його розумів колись Бєлінський:

"Життя там, де людина, а де людина, там і романтизм. В тіснішому і найвластивішому свому значінні романтизм є ніщо інше, як внутрішній світ людської душі, укрите життя її серця. Головним елементом романтизму є вічне і неопреділиме стремління, якого не може утихомирити ніяке вдоволення. Джерело романтизму — це таємне нутро грудей, містичне єство серця, що б'ється кров'ю".

Колись писала сама Леся Українка в статті про українських письменників на Буковині: "*Протест личности проти окруження* і зв'язані з ним пориви ins Blau представляють *необходимий момент* в історії кождого народу; той момент, очевидно, щойно тепер настав для української літератури..." Можна сказати, що кульмінаційної своєї точки і найбільшої свідомости досяг він у творчости самої авторки. Виходячи з ширшого зображення відносин громадянських, вона скрізь задержується, власне, на одиниці, поставленій ворожо до загалу. З становища того, власне, антагонізму, того ворожого відношення вона зображує життя і людей. За чим же тут гонить поет, протиставляючи сірому, щоденному сумові життя, його убожеству — запашні квіти поезії, барвистий світ розкішних, ясних мрій? Чи це не тільки порив безуспішний ins Blau, химерна тільки мрія? Так, мрія, утопія! Але — як сказав Уайлд: "На мапу світа, що не обіймає утопії, не варто й дивитися, бо вона поминає той край, до берегів котрого людство все припливає". Це вихідна точка всіх великих стремлінь, всіх великих змагань. Здушити в своїх грудях ту химерну мрію, не дати вислову всім тим таємним думкам і поривам,— значить придушити само життя, загасити велике полум'я любові і запалу для ідеалу! Признанням і потвердженням ролі *елементу несвідомого і містичного*, який буде вічно протестом проти всякої життєвої мудрости, признання того, що непокоїть наші серця і домагається голосу, — означується, власне, характер того протесту у цілій творчости Лесі Українки і її стремління...

Фантазіє, богине легкокрила,
Ти світ злотистих мрій для нас одкрила
І землю з ним веселкою з'єднала,
Ти світове з'єднала з таємним.
Якби тебе людська душа не знала,
Було б життя, як темна ніч, сумним.

Отже, в ім'я тої мрії, протест проти "всесвітньої нікчемности", проти сірої буденщини, *проти невільництва*, боротьба за велике визволення індивідуальности! І виступає перед нами цілий ряд борців за *повну вільну людину і за нове життя...*:

О, як то тяжко тим шляхом ходити,
Широким, битим, курявою вкритим,
Де люди всі отарою здаються,
Де не ростуть ні квіти, ні терни.

Так, убиває і заморожує наші душі ніщо інше, тільки неможливість жити іншим, кращим життям, неможливість визволитися від прав буденщини і жолудка, від сірого тільки животіння! Невільник тепер не під нами, не під нашими приказами, а в нас самих, — як замітив Амієль. І тут трагедія всіх вищих, кращих одиниць: поборювання невільника в самому собі! Коли підноситься голос пророчиці Тірци:

Готуйте путь великій силі Божій,
Шляхи рівняйте духові його!

— невільники не розуміють тих слів. Не треба арфи! Не треба пророків! Єсть закон! І так здібні люди жити з дня на день, утішаючись тільки часом старими образками, народними святощами, археологією, заржавілими струнами, каменуючи кождого, хто зважиться вийти поза мертву букву закона і проповідує "в новім Єрусалимі храм новий". Так, тут неволя, стогнемо ми під ярмом нами-таки установлених абстрактів, занедбавши самих себе, аж поки в серцях повиростали бур'яни, не затих голос протесту і обурення.

Брати мої, нащадки Прометея!
Вам не орел розшарпав груди горді,—
Бридкі гадюки в серце уп'ялись.
Ви не приковані на тій кавказькій кручі,
Що здалека сіяє сніжним чолом,
Про в'язня звістку людям даючи!
Ні, ви поховані в землянках, звідки навіть
Не чутно брязкоту кайданів, ні стогнання,
Ні непокірливих слів...

Загальне сіре тло відносин людських, брак підйому життєвого у загалу та одиниць найскорше убиває всяку нову думку, все те, що не йде для вигоди жолудка. Серед хащів величезної пущі, яку треба б заздалегідь розчистити,— немає місця, щоб розпалити багаття вищої думки, привернути людей до краси. У тій пустині й живе герой найновішої драматичної поеми Лесі Українки — скульптор Річард:

У мене в грудях серце неспокійне,
І попалив його якийсь вогонь
До варива та печива нездатний,—
Він може б міг на олтарі великім
Палить великі жертви всепалення...
Та де ж ті олтарі? *Я наче бранець,*
Що на чужій землі шанує бога,
Нікому невідомого в країні...

Отак виростає та страшна, трагічна самостійність творців, самотність навіть тоді, коли юрба признає їх пророчий дар і починає боготворити. Віддана своїм лиш втіхам нікчемним і за себе тільки пам'ятаючи, вона ніколи не зрозуміє *чуттям* їх великої туги, вона не зрозуміє їх жертви для себе, за яку вони віддають найкращі мрії свої і найдорожчі самоцвіти своєї душі, — а заквітчає їх тернистим вінком і поведе на Голгофу!

Життя і мрія в згоді не бувають,
І вічно боряться, хоч миру прагнуть,
А в скутку боротьби — життя минає,
А мрія зостається. Се ж то й значить:
Pereat mundus, fiat ars!

Нехай гине світ, нехай буде мистецтво — той найвищий змисл життя, його таємниця, — як сказав Уайльд! Це останній вигук, який в розпуці вирива́ється з людських грудей. Тут неначе пісня, що "від туги й розпачу зродилась", хоче помститися за "скритий жаль", хоче кинути останній визов, налить вогнем, отрутою, ударити в останній акорд резиґнації... Тут в тому стражданні великому і оправдання свого становища до життя, оправдання свого дару пророчого, духового ясновидіння...

Але по своїй власній волі повинна людина приймати той терновий вінок, який один за другим приймають герої Лесі Українки. Тоді тільки виявити вона може знання вищої краси і свою дійсну свободу. І тут маємо другу, *позитивну сторону* обговорюваного індивідуалізму.

Йде о те, щоб у всіх сферах життя: в житті громадському, в мистецтві, в реліґії та любови людина була вільною, не дізнавала ніякого утиску, крім своєї волі. Щоб могла на всяке насильство, на всяку неволю відповідати сміливо, як відповідає віща Кассандра нелюбому Ономаєві, що хоче її брати за жінку:

Як можеш ти мене бажать за жінку?
Ти ж бачиш — *я душею не твоя!*

До того стремитися мусить передовсім кожда одиниця як така. І виховання одиниць являється найбільшим завданням життєвим, найвищою цілею! Перший клич індивідуалізму у Лесі Українки, його характерна риса — це вироблювати і плекати в собі нові органи, здібні до прийняття вищої правди в житті, вищого ідеалу! Повикидати з своєї душі весь бур'ян, все те, що робить нас невільниками, привести до порядку весь хаос в нашій груді, щоб можна кермуватися всім гарним і величним. Боротьба з самим собою найтяжча: треба, одначе, побороти себе, опанувати дикий елемент в своїй природі — станути понад фатумом! Тоді тільки підвищиться настрій нашого життя, коли людина зможе з усього найкращого, з квіток душі розпалить вічно жевріючий огонь, построїти вівтар для свого бога, а коли здобуде собі той вищий *реліґійний принцип*, в ім'я якого буде боротися із всесвітнім життєвим злом! В дневнику своїм записав Амієль: "Лиш тоді, коли ми дивимося на життя із становища діяльної, моральної, одуховленої та поглибленої реліґії, пізнаємо його повагу та енергію. Ми стаємо ненарушимі і непобідимі. *Землю можна нам побороти тільки в ім'я неба*". І не розходиться тут о догматизм, о підпорядкування живої людини абстрактові, якомусь небесному царству. Це ідеал чисто життєвий, потверджуючий тільки все те, що живе, що трепочеться в людській душі і домагається голосу. Навпаки, тут індивідуальність як така, з усіми потребами душі і серця, протиставляється ідеалові надземному, абстрактному. Коли Міріам, "одержиму духом", товпа каменує і вона за Месію віддає своє життя, — то вона в останній хвилі ще протестує проти поневірки природних почувань людини в ім'я абстакту:

За тебе віддаю... життя... і кров...
і душу... Все даремне! Не за щастя...
не за небесне царство... ні, з любові!

Тут великий момент визволення себе, коли людина в ім'я того, чим вона єсть, година станути проти всіх і, ударившись в груди, сказати, як колись *Лютер:* "Тут я стою, Боже мені помагай!"

Те все — я знаю, тільки думи і мрії. Так, початок усеї творчости Лесі Українки виходить з тих мрій. Але це мрії, без яких не можна жити, це мрії, за які людина приймає смерть мученика, мрії, які підносять нас понад звичайний рівень життя, в ім'я яких ми й стремимось до повного визволення, в ім'я яких поет кличе: "Pereat mundus, fiat ars!"[1] І власне через те й варто стати за них до бою, що життя на кождому кроці ними поневіряє, власне через те й варто за них віддати життє своє. З усієї творчости Лесі Українки лунає неначе один могутній голос, одно запитання: чому не можна нам віджити наново тим життям, яким колись жили високі душі? Чому не можна жити тими возвишеними думами, тими почуваннями очищеними, які виносять понад буденщину? Чому не можуть люди навернути на шлях краси, навчитися почувати інакше, як почувають? Чи не можна людині відродитися? Чи ніколи ідеал "реліґії краси" не воплотиться в життя, не стане дійсною життєвою силою?..

Молодий письменник Орест переймається ідеалом "blaue Blume", любов'ю середньовічних міннензинґернів, тою дорогоцінною спадщиною німецького романтизму. "Це була реліґія містична, екзальтована: культ мадонни і культ дами серця зливалися в одно. Це була любов часів "блакитної троянди" — це любов не наших часів і не нашої вдачі. Коли є що в середніх віках, за чим можна пожалкувати,— то, власне, за цею "блакитною трояндою". І цю любов він хоче відновити тепер, в наших часах. Задивлений у той ясний ідеал середньовіччя, він хоче йому дати кров і плоть серед нових обставин. "Наше кохання,— говорить він до Любові, — буде чисте, як та чарівна троянда. Ти можеш мені одібрати моє життя, моє світло, але мого кохання не можеш одібрати, — його вже ніхто не вирве з мого серця, навіть ти..." І невже те, чим жили люди колись і що їм казало довершувати великих подвигів,— може й сьогодні збунтувати нашу кров і збудити життя? Орест каже: "Єсть і в наші часи блакитні троянди, але це *ненормальні створіння хворої культури,* продукт насильства над природою". І на прикладі Ореста і Люби це найкраще видно. Простору, щоб *так* жити,— немає. Люди, що виросли серед нових обставин, котрим ця, власне, хвора культура увійшла в кров і кість, вони *не уміютъ* вже жити. Ідеал їх, за котрим вони слідують, стає поміж ними і життям, убиває їх. Завелика прірва, щоб можна її перескочити, не упавши в неї. І поле буде так довго застелюватися скошеними квітками, доки не виростуть нові люди, доки не сотворить ґрунту для того ідеалу. А поки що він лишається барвою і мелодією тільки, тільки образом, за котрим будуть зломані душі тужити і плакати кривавими сльозами... Чистим, несплямленим лишається ідеал тільки відокремлений, відграничений від всяких впливів зовнішнього світа, в своїй абстрактній формі. Тут лежить, власне, трагіка тих натхнених "Божим духом" одиниць, яких Леся Українка малює цілий ряд, тут джерело їх конфліктів і безумства. Поет співає:

Wer geschaut hat überirdische Schöne,
Angeschaut in Ihrem vollen Glanze,—
Fur das irdische Gluck ist er verloren[2].

---

[1] Хай гине світ — нехай живе мистецтво! *(Латин.)*

[2] Хто бачив неземну красу в усій її пишноті, не матиме щастя на землі *(нім.)*.

Мені здається — я досить зазначив ліній і досить порушив моментів, щоб в головних рисах уявити собі структуру усеї психіки поетки і зрозуміти напрям її творчости, — той порив ins Blau! Органічно він лучиться тісно з настроєм життя нашого і літератури. Його чуємо скрізь, як налягає тяжкою вагою на усю поезію Лесі Українки. В часі, коли вона починала співати, панувало чи не найбільше омертвіння, чи не найбільша апатія до всього і занепад дійсно творчого духа. Ніколи, може, загальний обрій життя не був такий сірий. Поетка дає дуже пластичний образ того моменту, коли пише в "Епілогу":

... найкращі дні
своєї провесни ми зустрівали сумом;
тоді якраз *погасли всі вогні*
і вкрилось темне море сивим шумом.

Порікування дрібних камінців
наводило оспалість і досаду;
минув час оргій, не було кінців
і на вино не стало винограду;

старі мечі поржавіли, — нових
ще не скували молодії руки,
були поховані всі мертві, а в живих
не бойової вчились ми науки.

Стих карнавал, а тії, що пили,
для нас покинули важке похмілля,—
ми, лицарі без спадку, не могли
так бучно справити собі весілля...

І от — до боротьби з тим пригнобленням, з тим загальним омертвінням і бездушною атмосферою виходить поетка. Проти туподумства та ослимачіння зродився протест. Тим протестом єсть і ціла творчість Лесі Українки, ціле те багатство та колоритість її поезії, буйність психіки та усі ті мрії, що укладаються під подихом поезії у барвисту веселку. У слово своє вона вкладала завжди всю пристрасть, вливала ту кров і теплоту, які йдуть з глибини душі і дають йому весь чар та живучість... В поезію свою вона [*вкладала*. — **Нш**.] всі свої болі і радощі, всі сумніви, пориви серця, мрії. І вони говорять до нас живими людьми... Посилаючи слова свої до людських душ, поетеса говорить:

Я не на те, слова, ховала вас
і напоїла кріплею свойого серця,
щоб ви лилися, мов отрута млява,
і посідали душі, мов іржа.
Промінням ясним, хвилями буйними,
прудкими іскрами, летючими зірками,
палкими блискавицями, мечами
хотіла б я вас виховать, слова!
Щоб ви луну гірську будили, а не стогін,
щоб краяли, та не труїли серце...
Щоб піснею були, та не квилінням.
Вражайте, ріжте, навіть убивайте,—
не будьте тільки дощиком осіннім,
палайте, чи паліть, — та не в'яліть!..

ЛЕСЯ УКРАЇНКА

В 1914 році минає 30 літ від першого виступу Лесі Українки у львівській "Зорі". Можна було сподіватися, що українське громадянство пошанує в тім році тридцятилітню працю своєї визначної письменниці і виявить честь, яка їй належиться за її творчість. Замість того — маємо ще одну втрату для української літератури. Втрату тим більше болючу, що вже другого письменника ми поховали в сім році.

Так мало звізд на хмарнім небі нашої літератури. А ті, що найясніше світили, — гаснуть. Більше їх гасне, як з'являється нових на горизонті. І не можна не думати без страху про будуще. Тож пропадають організуючі центри нашої літературної думки, ті ясні світила, на яких все може спочити око і чути радість, що вони єсть, світять, проганяють темну пітьму. Хто заступить нам Коцюбинського, хто гідний в нашій поезії підняти прапор Лесі Українки? Прийде хмара нових "письменників", будуть торгувати першими місцями в літературі і дихати на себе злобою, будуть надуживати творчого слова для літературного кар'єризму, а хто буде тим, що може утішити те розбурхане море амбіцій і крикнути: "Quos ego?!"[1] Хто буде гідний, щоб його назвати пастирем діячів слова?

І що більше вдумуєшся в теперішні обставини нашого літературного життя, то болючішою стає втрата Лесі Українки.

Леся Українка належить до тих постатей в літературі, які, поза своєю творчою діяльністю, не мають своєї "біографії". Їх особа стоїть неначе в віддаленні, вони не стараються заінтересувати публіки собою, не лише не роблять шуму своєю особою, але навіть ховають її перед широким загалом. Їх життя тихе, без ярких виступів, інтимне. В їх творчости — вся їх біографія, тут вони концентрують своє духове життя. І так стоїть перед нами Леся Українка. Очевидно, се шкодить її популярности, вона стає, таким чином, до певної міри недосяжна для широкої публіки, — але, власне, тому її творчість независима від духа часу, вона не йде в широку публіку, аби її духові вартости розмінювалися в популяризації і через те тратили свій блиск і красу, — йдуть тільки ті до храму поетки, які дійсно хочуть і вміють читати в тому духовому багатстві. Достойна пані сидить спокійно на престолі і приймає поклони тих, які відчувають *потребу* дійсно піти з поклоном до неї, за подякою за ті багатства творчої думки, якими вона подарувала українську поезію...

Той аристократизм Лесі Українки і її віддалення від нашого щирого громадського життя — се не втеча перед ним ані відчуження. Її, переважно античні і чужі, теми, особливо в останні роки, не відчужували від України; вглиблюючись в душу старинного грека чи гебрея, вона *думала* про Україну, серцем була при нас, писала навіть про наш час і *наші* обставини. А що вибрала такий, власне, екзотичний одяг для своїх творчих задумів — то не тому, щоби віддалюватися від нас, а потому, що так їй було краще, мала більше внутрішньої свободи. І виною тому, найбільше, хіба наше життя, яке не розвертає, а вбиває радше прояви внутрішнього чоловіка, примушує його бути плитким та дріб'язковим і заслонює його характер. Талант Лесі Українки був неначе спутаний, і фарби блідли, кілько раз вона пробувала в своїх новелістичних пробах зблизитися до сучасного життя і малювати всю його

[1] Я вас! *(Латин.)*

дріб'язковість. На тому вона могла найкраще переконатися, що *українська дійсність* не дуже-то стоїть в згоді з творчими аспіраціями та вірлиним летом поетичної думки. Обсервуючи те життя і ту дійсність, вона мусіла побачити, що нашому існуванню національному треба скріплення зсередини; що пульс духового життя і культури мусить бути більше інтенсивний та приспішений, що membra disiecta[1] національної душі мусять бути зорганізовані в одну гармонійну цілість,— що мусить бути визволений чоловік наперед з неволі духової, поки зможе стати вільним горожанином, полюбити в собі красу, одухотворити своє життя, позбувшись своїх низьких інстинктів. Очевидно, не могла поетка переводити тої організації культурної психіки, наприклад української дійсности, і шукала собі за своїм світом, за своїми темами. На "крилах пісні" полетіла в чужі країни, поки не віднайшла свій терен і рівновагу духову.

Треба сказати, що 80-і роки, коли дванадцятилітня Леся вперше виступила на літературне поле — то був для української літератури, а спеціально для поезії, мертвий час. В тодішній літературній продукції не було *пориву* творчого, люди занадто ходили по землі, реакція занадто їх прибивала до землі. Трудно було добути якусь мелодію в душі, бо все життя було дисонансом. Тож Росія, де культурне життя плило тоді вже цілою струєю, видала в той час такий "безкрилий" і сумний талант, як Чехов! А в нас треба було всі сили напружувати, аби оживити свою струйку, щодня натрапляти на перешкоди, апатію, сповняючи бодай дрібний національний обов'язок, щодня кривавити свою душу і попадати в розпуку. А коли люди все-таки борсалися, не покладали рук, то тільки тому, що мали відвагу *вірити проти надії*, робити наперекір самому життю. Інші письменники подали факти тої епохи нашого духового життя, кидали кличі, але *настрої* того часу знайдемо в поезії Лесі Українки. Я не говорю тут про її перші проби, коли вона писала такі твори, як "Русалка", і була ще під впливом етнографічно-романтичної школи наших поетів; я говорю про той стан — кінець 90-х років, коли вона *свідомо* йшла своєю дорогою і критично ставилася до життя. Вона не могла в ньому найти мелодії тої, якою відізвалася її пізніша творчість. Вона не знала, як реаґувати на нього, якими способами протиставити себе йому. Се період досить значної ріжнородности в діяльности Лесі Українки, час, коли вона писала, крім лірики, оповідання, поеми для дітей, робила переклади наукових творів, дебютувала в публіцистиці. Те все показує, що вона уміла орієнтуватися в житті нашого громадянства і тверезо дивитися на нього. Але, власне, та тверезість та щирість думки мусіла в ній збудити *тривогу*. Вона почала бачити *невільників* тільки, в серцях людей читати невільничі думи, бачити не віру і запал, а безсильну боротьбу з "бридкими гадюками", яка настільки висилювала організм, що не чути було ніякого непокірного слова. І от поетка не може вже позбутися якоїсь внутрішньої "химери" в своїй душі, бажання сказати те "непокірне слово", внести світло в задушливу атмосферу землянок, піснею перемогти всі дисонанси життя, стогни і брязкіт кайданів. І "крила пісні" для Лесі Українки — се не поетична фраза, не декораційний додаток, а потреба душі, потреба мелодії, рівноваги над життям, прометеїстичний порив і перемога темних сил. Поезія для неї, се —

тая країна, де щастя і горе однаково милі,
тая країна, де усміх і сльози однаково ясні,
тая країна, де чола підводять похилі,
де не сльозами, а співом ридають нещасні...

[1] Безладні частини *(латин.)*.

Так остаточно сформувався її талант. З початком нового століття вона вже сильно стояла на своїм ґрунті і знайшла рівновагу повну, класичну. Тільки се не рівновага, яка йде в парі з філософічним стоїцизмом, яка спиняє розвій. Вона еволюціонувала далі, розвивала свій талант і сили, йшла щораз вище і захоплювала щораз ширший круг. Вона тільки знайшла в собі ту *певність*, яка нічого не боїться. Contra spem spero[1] — кликала вона, як давніше. Вірю, хоч не маю ніяких арґументів; але я їх не потребую, — певність свого шляху я маю в собі, в почутті своєї правди внутрішньої, хоч ви її назвете ірраціональним! Така логіка всякого *прометеїзму* і його правда.

Бо тут треба відвойовувати чоловіка, треба його збудити, показати йому дальшу мету. Чоловік мусить мати свою внутрішню свободу, з раба буденщини переродитися в слугу вищої справи. Так тільки скінчиться "вавилонський полон", воскреснуть руїни і буде збудований "*в новім Єрусалимі храм новий*". А там не буде анархії та неволі душ, животіння старими брязкалами не буде називатись народними святощами, не буде крику товпи: "Не треба арфи!" — і закон не буде мертвою буквою, а організуючою силою, яка й пророкам дає місце...

Те все мусить вичитати і до себе віднести сучасний українець — з творів Лесі Українки. Бо для кого ж писані такі твори, як "Вавилонський полон" або "На руїнах", про кого пише вона, зображуючи прострацію, духову розтіч та рабство гебреїв "над вавилонськими ріками"? Про кого говорить пророчиця Тірца, коли каже про святі руїни, що служать нашій ганьбі, про струни, що тяжко стогнуть під мертвим доторканням мертвих рук, про шелест безсилих слів в плохих устах?

І ще раз кажу: се не "поезія" тільки. Се протиставлення живого чоловіка, його потреб душі і серця всяким абстрактним ідеалам, рабству мертвого закона, який спував чоловіка, — се, коли хочете, ціла програма духового і культурного відродження, огонь, який має розпалити глухороджений люд і зробити його *видючим!* І не в бездушних і механічних вигуках: "Куйте мечі!", а власне, тут, в сих творах Лесі Українки, я бачу *найсильніше слово* нашої поезії, найсильніший вислів *нової національної душі* після Шевченка!

Коли тепер з того пункту приглянутися всій творчости Лесі Українки, то побачимо, що вся вона — се не моментальні реакції поетичного духа, не якісь фраґментаричні картини, писані "в такі хвилі", коли приходить на поета "натхнення". Се *вічно свідомий* акт творчої волі, се консеквентна реалізація творчих задумів, на яку не здобувся ні один сучасний український поет. Взагалі на "натхненні" наших поетів ми не збили великого культурного капіталу. Те "натхнення", по найбільшій части, чисто мимовільна реакція, одноразовий і нестрашний вистріл без дальньої мети, слабосиле квиління, авторська поза, безглузда екзальтація, яка виливається в рими. Наші поети не мають творчої *волі*, вони творять не під внутрішнім примусом і занадто легко піддаються "настроям", приймаючи в добрій вірі за золото все, що світиться. Вони дуже люблять улегшувати собі роботу, не виховують себе, тікають від культури артистичної і ще люблять світити своїм аристократизмом, своїми "манерами". Вічно високі слова, вишукування високих мотивів і хамська, груба душа всередині. І на тім тілі нашої сучасної поезії постать Лесі Українки виростає

[1] Без надії сподіваюсь *(латин.)*.

до величезних просто розмірів. З правдивою жіночою "впертістю" і витривалістю вона вдиралася на вершини творчі, з подиву гідною енергією здобувала собі ґрунт, не слабіючи ані на хвилину. Її творчий шлях — се безустанне наростання тої енергії, безперервне збагачування свого духа новими набутками. В результаті вона дійшла в тім своїм змаганні до того, що *перетворила себе,* сама стала артистичним типом, тим, що називається *артистичний організм,* в повнім того слова значінні. Ще довго наші поети — з нечисленними винятками — не будуть того знати; не будуть розуміти, що значить віддихати "воздухом гор" серед тої холодної, але зате чистої атмосфери. Витримати її можуть тільки сильні духи, — як замітив Ніцше,— тому вона убиває нижчі організми. Леся Українка могла її витримати і полюбила її, як любить її кождий, хто може стояти власними силами. І творчість Лесі Українки має тому свій стиль, зовсім окрему фізіономію, по якій відразу її пізнаємо. Інтелект, поетична інтуїція, глибока ніжність жіночої психіки, сильна творча воля, орлиний лет душі, яка уміє відмежувати себе від життєвої торговиці і без галасу творити собі високохудожні образи, творити в собі образ вищої людини, вільної людини,— оте все сплелося в творчости Лесі Українки в одну гармонійну цілість. Тут не лише поетичний порив, не лише музика типів, акорди, що йдуть з глибини душі і віддають її переживання,— тут ціле життя людини відбивається, як всесвіт в краплі роси, отвираються горизонти думки, зарисовуються верстви людської психіки, нанесені протягом історичного розвою людства, відкривається весь лабіринт душі, її життя і думок. Етап, на якому станула Леся Українка, творячи "Лісову пісню", я називаю не літературним символізмом, а просто символічним мисленням. Знов найвищий пункт в нашій поезії. Було найбільше зовсім простих алегоричних средств, які автори і публіка називали "символізмом", були плагіати Метерлінка, були, нарешті, проби орудувати символами, але органічно той дар мислення символами мала тільки Леся Українка. Може, тому вона мусіла полишити на боці сучасне життя при виборі тем, і вічно нав'язувати до далеких, напівмітологічних тем. Се її не стримувало, давало більший простір її думкам і ширші перспективи, як може дати сучасне життя і сучасна українська дійсність.

І от в хвилі, коли та творчість дійшла до найвищої своєї точки, розрослася найбуйніше, і її акорди стали відзиватися з щораз більшою енергією та силою,— в тій хвилі смерть поклала свою руку на слабосилий, від літ винищуваний тяжкою недугою організм Лесі Українки. Ся смерть — один з найбільше прикрих, болючих моментів нашого літературного життя. Для тих, що знали і цінили творчість покійної поетки, що привикли до неї і зжилися протягом цілого ряду літ, — се правдива катастрофа, котра вбила щось дуже дороге і коштовне в їх житті. І тим трудніше призабути і погодитися з такою болючою втратою, що після Лесі Українки лишається в українській поезії порожнє місце, хто по ній зможе з тою самою енергією і з тим самим достоїнством вдарити в замовклі струни, хто заступить нам Її високу видючу душу?..

FIAT ARS!..

На вічну пам'ять Лесі Українки

Смерть Лесі Українки зробила в українській поезії і літературі взагалі великий вилім. Тепер, над свіжою могилою, очаровані ще останніми її творами — ми, може, й не відчуваємо її втрати взагалі, т.є. розмірів тої втрати. Сумуємо тепер над її гробом, бо любили її; але ще більше будемо сумувати, втираючи сльози і розглядаючись навкруги в нашій літературі. Леся Українка — занадто велика душа, ясне світло нашої поезії; в тим більшу тінь і темноту попадемо, щораз далі відходячи від неї. Правда — її твори лишилися після неї, і вони довго, довго будуть нагадувати щораз новим ґенераціям про неї, — але життя любить уряджувати на могилах бенкети, воно піде далі, тримаючись своєї логіки, а не буде того, хто би ставав далі йому наперекір, хто би достойним жестом умів присилувати до мовчанки розбурханий елемент людської душі, хто би протиставив його силі нову силу і кинув клич: "Preat mundus, fiat ars!"[1]

Пишучи це, думаю про Лесю Українку як про представницю того *класичного типу* творців, про ту творчу рівновагу та гармонію, якої в нашій поезії досі не було і ледве чи скоро буде, коли й другі, європейські літератури досить рідко наділені таким типом. Додавати не потребую, що тої класичної гармонії не беру з боку філологічного. Класичний творець — то не Гомер чи Верґілій, ані не той, що окружає себе з усіх боків церемоніалом від життя, ховаючи за формули свою суху, штивну душу. Класик — той, що умів визволити себе від галасу *переходових* кличів літератури, життя суспільного і політичного, віднайшов себе і свою ціль і, не тікаючи до естетичного формалізму, увійшов в країну *тривалої краси і правди*. Дійти до того — значить дійти до зміцнення в собі "вищого чоловіка", дати своїй творчости вищу етичну силу і підстави, станути поза боротьбою поколінь!

В тім моменті розвинула свою творчість Леся Українка. Порив її ins Blau не був лише ефектовним ліричним закликом, це був порив її душі, цілого її організму, кращих сил її ума, — і він був неначе категоричним імперативом, який закликав до утвердження себе *у вічному!* І тут дала Леся Українка нашій поезії те, чого вона перед тим, взявши навіть Шевченка, не мала. В цілості наша поезія виявила великі багатства; в деякі моменти вибухала ясним полум'ям, кипіла пристрастями і кидала прометейський клич. Але сила її ніколи не була обчислена *на дальшу мету*, вона вибухала вся нараз, аби відтак дати місце вичерпанню та депресії. Навіть найкращі наші поети не вміли себе виховати на вищі творчі організми, не вміли допровадити всіх струн душі і серця до одної гармонії, нераз їх рвали спересердя. З другого боку, творчі аспірації наших поетів рідко коли йшли в парі з розумінням і пошаною того, що називаємо мистецтвом. Поезія — а життя були у них найчастіше відділені від себе непроходимим муром. Скінчилася поетична екстаза — можна було хоч і потопати в болоті, можна було навіть лаяти і насміхатися з "возвышеннаго обмана". "Тьма низьких істин" робила глибоку розколину в душі поета, роздвоювала його, і він, уважаючи той "возвышенный обман" за недозволені "ласощі", за гріх супроти

[1] Хай гине світ — нехай живе мистецтво! *(Латин.)*

"бідного народа", ласував тільки нишком, аби ніхто не знав, а прилюдно міг стати навіть погромщиком поезії і мистецтва. І навіть на думку не приходило йому, українському поетові, що ті щасливі "буйні години", відвідини дивного настрою, який мусів виливатися в мелодійні строфи і очаровував його на хвилину і давав забуття, — що це *не протирічило його громадянському сумлінню*. І досі того наші поети не хочуть розуміти. Тому поезія для них — це Mädchen aus der Freinde[1], якою вони очаровані, як королівною з казки, але впускають її тільки задніми дверима. Тому вони — поети — живуть не поезією, легітимно, що так скажу, і органічно з нею вони не поєднані і не приймали її до своєї хати.

Отже, Леся Українка перша рішилася на той крок і своє життя *органічно* поєднала з поезією. Життя — творчий порив, творчий акт. Поезія перший раз стає тут чимсь дійсно *конкретним*.

Але з того ще не виходить "мистецтво для мистецтва — "l'art pour l'art"[2]. Творчість — ще не значить служіння естетизму самого для себе; коли хтось живе в своїй творчости,— то він ще не загруз лише в рими і ритми, в шліфування строф, в ту, дійсно глупу, формалістику та манери. Творчість, навіть тоді, коли вона видає клич "pereat mundus!"[3] і знаходить своє завершення в екстазі, в хворобливому напруженні всіх душевних сил і байдужости до світа і людей з їх "опінією", — навіть тоді вона не суперечить життю. Бо вона *сама — життя!* Коли творчість єсть дійсно конкретною силою і поривом — а не лише "літературою" — вона ніколи не зможе розлучити *чоловіка* з життям і людьми, вона не притупить в ньому "громадського" нерву. Навпаки: творчий порив і фантазія поетична ще більше покажуть тільки чоловікові його залежність від "світа", отворять йому очі на ті духові та громадські інтереси, якими він скований з "низькими істинами"; а тоді творчий порив скаже йому взяти меч до рук і боротися за свободу чоловіка і людства! Жива творчість стає одним із средств боротьби, могучею зброєю в обороні всього, що святе чоловікові,— стає *громадською* силою. І ті сліпорожденні Flederwaus seelen[4], для яких "партія" — одинокий арґумент, одиноке віконце на світ, а які горлають по всіх вулицях проти т.з. чистого мистецтва, повинні би вже раз це зрозуміти. Повинні би знати, що громадський обов'язок сповняє творець не тоді, коли вигукує через своїх кількадесят томів: "Праця єдина з неволі нас вирве, Нумо, до праці, брати!" — а тоді, власне, коли йде за своїм натхненням і слухає голосу, покладеного Богом в його душу! Вони й зрозуміли би це, якби могли вірити в той голос і те натхнення і шанувати його; але вони не вірять і не шанують, навіть тоді, коли самі уважають за потрібне форсувати свій "творчий" талант. "Партія" дає їм позволення торгувати творчими цінностями, робить їх талантами не задля "божественного подиху", а задля "роботи". "Література" — фейлетон, вірш, драма, оповідання, писані для заробітку лише,— стала, на жаль, синонімом творчости, яку уважається за "громадську службу".

Отже, як кажу, Леся Українка поєднала в собі ті дві, на перший погляд, розбіжні сили: творчий порив, фантазію — і *етос*, ті сили та заклики, які будить в душі людини *правда* життя. Момент, в якому вона привела до гармонії

---

[1] Дівчинка з чужини *(нім.)*.

[2] Мистецтво для мистецтва *(фр.)*.

[3] Хай гине світ! *(Латин.)*

[4] Кажанячі душі *(нім.)*.

ті два принципи і дала їм артистичну єдність, — називаю епохою в розвою нашої поезії, отворенням їй дверей до Європи і великою культурною *поезією* на Україні, досягненням класичного ідеалу творчости. Тут накінець ми опинилися поза хаосом всіх розбіжних сил, поза ярмарком і вулицею, поза пасквілями і рекламою в літературі, поза реалізмом, романтизмом, модернізмом, імпресіонізмом, символізмом, неоромантизмом і неоідеалізмом, натуралізмом і т. д. і т. д. — перед жертвою красі, добру і правді всього найкращого і найглибшого, на що може здобутися людська душа.

Отсе, на мою думку, все найважніше, що *треба* сказати про Лесю Українку, без чого не можна розуміти і пізнавати її творчости, а тим більше, писати до неї коментарі. Я дав, очевидно, лише схему, остаточний вислід довголітньої творчої еволюції поетки. Але схема ця вміщує в собі весь зміст тої творчости, не дає змоги препарувати її ad usum "партії". Думаю, впрочім, хто дійсно щиро шанує ту творчість, цінить її і мірить її не програмою, а *сумлінням,* не розпочне своєї пошани виявляти сваркою про те, хто має право, а хто не має співати осанна! Кождому до скарбів культури і до "святая святих" творців її вільна дорога, хто йде з щирою душею, з *потреби* духової поживи і... в святочнім уборі, в якому йдеться до *дорогого* в гості. І коли не любов і вдячність цілої української інтеліґенції, то така бодай громада вірних мусить бути нагородою покійній Лесі Українці на *тому* світі.

Глибоко вірю, що так буде.

НАД СВІЖОЮ МОГИЛОЮ...

В літі минулого року я останній раз бачив Коцюбинського у Львові. Він був тоді тільки проїздом, вертаючи з Криворівні, з Гуцульщини. Приїхав зовсім хворий, з тим, що піде до шпиталю лежати, як не поправиться здоров'я... Але сонце пригріло, була гарна погода, і він не потребував йти до шпиталю. Від двох тижнів мучила його безсонниця, але тепер він міг все-таки ходити, багато розказував, робив покупки і вибирався в Чернігів. Як він тоді тішився, що в Криворівні удалося йому призбирати багатий матеріал і він зможе, повернувши додому, писати більший твір, який давніше задумав!

Кілька тижнів пізніше писав з Чернігова, що хворий. Незадовго після того я інформувався про його здоров'я з газет, і бюлетені ті були зовсім не радісні. А вже зовсім неутішна була звістка про те, що лікарі на київській клініці порадили йому їхати домів. Така порада значить: їдь додому вмирати, не причиняй нам тут клопоту. Хворий поїхав додому і, дійсно, помер. Коли я перед самим Великоднем приїхав до Києва — першу новину почув: Коцюбинський помер! Тоді лишилося мені лише їхати до Чернігова на похорон...

Адміністрація подбала, очевидно, про те, щоби похорон не був ніякою українською маніфестацією. Заборонено нести навіть вінки, над гробом ніхто не смів промовити. Кілька тисяч народу стояло ще якийсь час над могилою після того, як були покінчені похоронні церемонії, поки представники власти не почали виявляти своєї нетерплячки. І люди, нарешті, почали розходитися.

Але день був прегарний... Якби покійник був в живих, певно, був би казав вивести себе в сад, був би любувався і радів з такого гарного, весняного дня і пив свіжий воздух, усміхався до сонця. Поховано його за містом, біля

Троїцького монастиря, там, де могила Марковича і Глібова. Згори пречудовий вид на околицю, широку долину, уквітчану зеленими травами. Кажуть — покійний водив колись раз одного з своїх знайомих туди і виявив бажання, щоб там його було поховано. Сповнено його бажання, і він там лежить. Сповнилася мрія українського письменника...

Великого враження смерть Коцюбинського не зробила. Не більше як півгодини після похорону публіка преспокійно пішла дальше святкувати, по дорозі пила квас від спраги, молодь гуртками розійшлася гуляти. Такий гарний був день... Весна казала людям того ж самого дня забути, що вони були на похоронах українського письменника. Так само і ціле українське громадянство не дуже схвилювалося після втрати Коцюбинського. Кілька делеґатів товариств, вінки, відтак, телеграми від окремих людей та інституцій, але те все, як звичайно. Відтак прийшли на чергу інші справи...

Я, очевидно, не хочу нічого злого сказати про нашу публіку та про які-небудь ненормальні її відносини до Коцюбинського. Навпаки — все було нормально.

Серед українських письменників і діячів українського слова Михайло Коцюбинський був один з нечисленних аристократів. Його літературний талант був понад всякий сумнів, він не міг мати і не мав яких-небудь противників в літературі, когось, хто би перечив йому лаврів. Але передове місце серед українських письменників він здобув собі сам, виключно завдяки своєму талантові. І се згори определило відношення до нього широкої публіки. Широка публіка не тямить вартости коштовних каменів: їй давай мішками мідяну монету — тоді вона буде бити в долоні. А Коцюбинський не давав нічого, що можна би розміняти на дрібну монету. Йшов собі своєю дорогою, добував собі слави письменника тільки тим, що культивував любов до прекрасного і виховував себе до мистецтва. Нема тут зовсім декламацій про убогий, нещасний народ, нема віршів "під Шевченка", нема плачу над Україною, одним словом, нема нічого майже, що могло би йти, як метелик, в десятках тисяч екземплярів поміж народ. І не диво, що тільки ті, які можуть читати і розуміти твори Коцюбинського, читали його: поодинокі люди з-поміж тої маси, яка називається українською інтеліґенцією. Тут його цінили, шанували і любили. Популярности тої, яку мав, наприклад, Грінченко, Коцюбинський не мав, але його публіка і читачі були вибрані. Так, думаю, краще... І тому треба уважати відношення українського громадянства до покійника за нормальне. Воно не мало ніяких обов'язків супроти нього, коли він марнував свої сили на службі, і не має ніяких обов'язків тепер, коли він спочиває вічним сном. Українська публіка для того лише, аби по смерти своїх великих людей хвалилася ними і мала арґумент на свою культурну дозрілість...

Але варто пригадати про обов'язки тої публіки, яка знала Коцюбинського, уміла цінити його талант і любила його, — публіки, для котрої були писані твори Коцюбинського.

Максим Горький писав в телеграмі на похорон Коцюбинського: "Человѣкъ смертенъ — народъ безсмертенъ!" Повинен був писати: чоловік смертний — але не весь! Смерть не може і не сміє вбивати пам'яти в людських серцях і душах про того, кого ми любили. І тому він живе в нас. Народ оточує свого героя тисячними леґендами, переказами, співає про нього в піснях — ми, т. є. ті, що були читачами Коцюбинського і цінили його талант, можемо тільки про його заховати в серцях пам'ять. Глибоку, тиху пам'ять, без жодної афектації. Схочуть ширші верстви українського громадянства почитувати його, будуть

збирати по рублю на фонд його імені — прекрасно; але не тим людина стає безсмертна, що громада порішить виставити пам'ятник або таблицю з мармуру, яка має давати звістку про неї всім потомкам. Се тільки мертва буква етикету, а не почитання. Безсмертним стає чоловік тоді, коли гріб його може бути збірним пунктом для вірних. Смерть має тут велику силу реліґійну. Мандрівник пускається в далеку, невідому і страшну пустиню, йде на неминучу смерть, але як ті брати, що тікали з Азова, значить дорогу для тих, що попадуть на той самий шлях. З одного кінця пустині він подає знак тим, що знаходяться на протилежнім березі. Не всім він дає знак, почують його лише ті, що уміють слухати. Голос йде горою, і, понад людські голови, йде поклик героя через цілі століття, поки почує його рідна душа.

Коцюбинський говорив понад голови людські. Не робив гамору і не любив його. Що дивного, що багато довкола його було глухих і німих? Український артист ще довго буде проповідувати в пустині. Але єсть такі, що теж говорять до глухих і сліпороджених, і вони чують голос його. Чують і скуплюються довкола того голосу. Сумно чути той салютний голос, але відрадно на душі, що таки його чуєш, що не придавлює тебе зовсім пустиня та мертвота. Як бабусина казка дітей в глухий осінній вечір. Так заспокоює тебе той голос: береш з нього силу, віру, любов. Нехай той голос — казка, видумка фантазії; але так треба нам тої казки, щоб увільнитися бодай на хвильку від страхіття життя, від страшної його правди та зневіри!.. Тому творчість Коцюбинського — геройський вчинок на тлі української дійсности. Се оаза, в якій можна покріпити себе свіжим, чистим джерелом. Трудами життя він збудував *гармонію*. Переборов в собі хаос, виховав в собі вищого, гармонійного чоловіка, силою волі придавив всяку нервовість, мелодраматичні зітхання та ефекти, одним словом, поборов неситу природу, а отворив нарозстіж двері, впустив багато простору, сонця, природи і дав людині в своїх творах свобідно віддихнути, натішитися гармонією слова, красок, рівновагою духа. Хіба мало дав тим причин для глибокої вдячности?

І нехай се тямить тепер кождий, хто повинен тямити. Письменник, що показував нам понад сучасним життям прекрасну веселку мистецтва, помер. Се значить: сиротами осталися ті, що прагнуть "хліба небесного", ті, що жили з його багато заставленого стола і упоювалися його вином. І для них ото Коцюбинський не помер. І могила його ще більше повинна з'єднати їх і прив'язати до всього, що було дороге учителеві. І їх обов'язок — обов'язок тої дружини, яка його слухала і до якої він промовляв, — тепер, над гробом, ще тісніше сплестися, виховати себе так, щоб гідно ставити опір хамству життя і, в потребі, вийняти з пахви меч за справу мистецтва, яке їм стільки дало радости...

Коцюбинський умер, але веселка, якою він прикрасив горизонт української літератури, лишилася. Чолом перед могилою того чоловіка, що полишив по собі в спадщину веселку!..

МИХАЙЛО ЯЦКІВ

Під кінець минулого століття у нас почало підростати молоде покоління письменників. В короткому часі воно внесло стільки свіжого елементу в українську літературу, що можна було покладати на його якнайкращі надії. Іван

Франко в своїм огляді літератури за 1900 рік привітав нових робітників теплими словами: "Коли мати на увазі, що ті писателі, вступаючи на літературну арену, звичайно приносять уже добре, не раз дуже гарно вироблену мову і вироблену, не раз аж рафіновану, літературну форму і техніку та високе розуміння задач і змагань літератури, то не без основи можемо з цього приросту надіятися дійсного збагачення нашої літератури. Живе почуття дійсности, пристрасне і без конвенціональности шукання правди в обсервації і вислові, — ось що характеризує майже всіх тих молодих писателів..." На жаль, не всі встояли на становищі, більшість розгубилася по дорозі, застряла в багні і стала палити те, чому поклонялася. Один з тих, що промощують дорогу новій творчости та кріпко стоять при тих ідеалах, якими розпочали, — це *Михайло Яцків*. За десять літ своєї письменської діяльности він встиг виробити собі в нашій літературі окреме становище та окрему, ориґінальну фізіономію, але коли казати про популярність, то, мабуть, більшу має в польському громадянстві, ніж у своїм... Більшість української інтеліґенції не знає його навіть по прізвищу, а хто й знає, то стає перед ним, як перед загадкою, якої не вміє відгадати. Очевидно, деякі образовані люди не можуть йому дарувати того, що не розуміють його, і — лають! Так, ми маємо, на жаль, такий звичай, що опльовуємо всіх письменників, коли вони зуміють видвигнутися високо та стають в наших очах сфінксами, опльовуємо за те, що не можемо взяти їх на долоню та нечестивими очима дивитися в їхню душу. Так опльовували ми Куліша... А між тим сі люди з достоїнством йтимуть серед товпи. Ясні, спокійні у них очі, на їх лиці тайна їх достоїнства і дзеркало душі, а хто з темних духів зможе назвати їх тайну? Юрба обкидатиме їх болотом, а тайни їх душі не збагне...

Михайло Яцків — автор п'яти збірок новел та одної повісти. Доробок невеликий, а й те, що написане, було вирване з життя поміж глупою працею для хліба. Його дебют — збірка *"В царстві сатани"* — іронічно-сентиментальні картини (1900). Ці маленькі нариси, що яскравими фарбами малюють пекло теперішніх обставин, нариси, не раз без артистичного викінчення, але тим більше нові і цікаві своїм змістом, своїми думками, освітленням, яке дає автор всяким сторонам людського життя. Можна сказати, що ніхто у нас ще не писав *так* про дрібні, на перший погляд, речі, ніхто не писав так кров'ю та обуренням, як молодий автор, — ніхто так не відчув здоровим інстинктом гнилої атмосфери сучасного життя, як він. Тут автор показує, як ловиться життя на гарячому вчинку, як підглядається весь його механізм та мотори. В повісти "Огні горять", що вийшла два роки пізніше, старався письменник подати немов синтезу своїх думок, дати щось одноцільне; взяв під увагу шкільну молодь в тому моменті, коли вона виходить насупроти життя та починає його розуміти. І вийшла "розбита історія нужди, гріхів, горя та непристиглих поривів". Виявилось, що серед цих "гнилих болот", серед суспільного неладу, серед деморалізації не можуть молоді душі розвинутися так, щоб стати *людьми*, в повнім значінні цього слова, і показалося, що вбивча зараза, гриб зіпсуття та розкладу є в крові тих дітей, дістався їм по батьках, а суспільність помагала розвиватися йому в цих молодих організмах, ще більше вироблювала їх *підлоту, недостачу волі та характеру*. І питається автор у вступі до цього твору: "Чому діти мають скоро старітися? Чому мають вони дивитися на розпусту, підлоту і інші гріхи своїх родичів?" Але після сеї повісти, кажучи мимоходом, написаної зовсім без плану, без оброблення і цим пошматованої, автор пішов далі малювати сучасне життєве пекло. І в збірці

"*Душі кланяються*" (1905) дає ряд картин з військового життя. Тут слід всякої людяности зникає, людей немає, а сама худоба — "durch Gottesunvorsichtigkeit menschgeborenes Vieh"[1] — як говориться в одному місці, — і починаємо вірити в якісь чортівські іграшки... "Не на весілля гуляти і не в луг косити збирається парубоцтво. Весілля минуться без гомону, не буде кому танцю повести, ні співанок під лад затягнути, луг опустіє, бо славне парубоцтво йде цісарю служити. Там стане воно не з ясними косами, а з ґверами (рушницями) й шаблями. Плач мамів виводить їх з села, а вони п'ють та заводять пісню, співають про журбу, що їх зв'ялила, з білих ніг звалила, та край серденька, як гадина, в'ється[2]. Василь Скорух вириває пави з капелюха і ногами толочить парубоцьку славу. "Бодай я був не дочекав вас убирати, бодай мене була свята земелька не носила!" — "Мо"[3] Василю! Не толоч павів, а сховай на параду до чака!" Скриплять вози, пісня стелеться по стернах, з осіннім вітром плаче, під хмарою стогне, п'яні візники женуть коней, як скажені... Гомін вмирає, як за похороном". Так йде щороку од родичів цвіт парубоцтва до війська. А тут катування всякими бувшими міхоношами, нарушування матерій, ґарнізони, здичіння, шпиталь, ця — "милосердна богиня з кам'яним серцем", де вічний стогін і прокляття. Тут протест і обурення у автора дійшло до останніх, можливих границь — і тому у слідуючій збірці: "*Казка про перстень*" (1907) — помітно вже певного рода змучення, знеможення та знеохоту. Про життя, там, де його описує з подробицями, говорить тут просто, як про боротьбу за існування, "perpetuum mobile"[4] голодного шлунка, не без огірчення та деякого цинізму. Воно просто виглядає, як страшний привид: "Якби воно ціле нараз привиділося в усій своїй силі і правді, то не треба би грому, ні пекла". І з тим більшою охотою втікає він од його, і в цілому ряді дрібних імпресій пише про чудову природу, про чари літньої ночі, про вечір, коли "роздихався спокій і запах покосів, золоті промені пересилювали стріху, грали, як веселка, тремтіли, як струни чарівної арфи...", одним словом, втікає од дійсности в царство природи і фантазій. І в прелюдії до найновішої збірки "*Плазом меча*" (1908) — чути те саме змучення, брак войовничого, енергійного тону, який бив живою течією у всіх попередніх творах. Але "*Чорні крила*" (1909) показали, що не вигас давній огонь в грудях автора, що він тільки притих на хвилину, аби з тим більшою силою вирватися наверх. "Нині спалив я за собою всі пори життя, — пише в передмові автор, — аби мати волю на нову весну. І день за днем горить за мною, *а завтра підіймуся молодий і свіжий*. Нехай це слово буде безсмертне! В нинішнім дні тисячі літ, а в мені — ви всі, мої живі браття і сестри, ваша туга, боротьба, прокльони й поклони". Так піднісся наново обличитель неправди та злоби, підлости та безхарактерности, бич лютий всіх пороків, які підкопують нашу суспільність, винахідчик все нового звіра в людині...

Перше, що вдарить кождого при читанні названих творів Яцкова, це незвичайно *широка сфера мотивів*. На початку своєї діяльности автор немов зарікся не слухати і не підлягати ні під який шаблон, не говорити того самого двічі, не писати двічі однаково. Нас просто дивує *багатство його творчости*

[1] Через необачність Бога по-людськи уроджена худібка.

[2] В Галичині та й на Правобережній Україні дорослі парубки носять на шапках або брилях пір'я з павича.

[3] Мій.

[4] Вічний двигун *(латин.)*.

та *множество світів,* в котрі він однаково глибоко уміє увійти та відчути їх, найти джерело поезії. Найбрутальніша дійсність, змальована такими фарбами, про які не знають навіть крайні українські натуралісти — Левенко, Яновська, Винниченко, — всієї гидоти та бруду ніхто не показав яскравіше. А разом з тим автор уміє привести нас до забуття цього пекла, покаже зразу усмішку блакитного неба, і з творчости повіє нараз запахом степів та свіжих квіток, чарами могучої, чудової природи. Од гамору в казармах та од труп'ячого духа військового шпиталю розгорнеться перед нами шлях до далеких, самотніх, таємних островів, де забудемо про дійсність, про час. Од збірної душі сучасної молоді поведе нас у найтайніші закутки такої душі, що виявляє свої тайни тільки перед Богом; од гармидеру людського комашника — до затишної келії; з брудного міста цивілізованої Європи — у край Греції, од поганства юрби — до святого храму душі, де тіні холодять чоло, охолоджують спраглі уста. Він бере і розуміє душу українського мужика, як Стефаник, але так само швидко відчує і душу Хасида Нухима і проаналізує її можливо тонко. З найвищих верховин, де почуваємо себе братами орлів, скине нас у прірву, де дійсність, наче молотом, ударить в голову. А часом просто сховається сам в себе, і ніхто не збагне його душі. Тоді пише таємні знаки...

Однак, що найцікавіше у Яцкова, то це те, що, помимо такої ріжнородности світів, помимо того, що не має двох оповідань, подібних одне до одного, — є у них якась єдність, яку чути зразу, а яка в далекій внутрішній глибині сполучає його далекі світи і напрямляє до одного джерела. Вчитавшись глибше в ці твори, бачимо в них *одну людину, що дивиться, думає і шукає,* людину, що страждає голодом життя, але осуджує сучасні обставини, що бореться в поті чола за новий світ і здобуває собі його кров'ю серця... На перший погляд, людина ця має в собі щось з прикмет вічного мандрівника, для якого тут, на землі, немає ніякої мети. Мандрівник цей викликає у селян певного рода марновірний страх та стає чимсь містичним, як вічний жид. Бачимо його змучення далекою дорогою, але в дитячих очах пробивається захована радість, радість ношення в душі чогось, про що не можемо догадатися, а в голосі його чуємо прикриту якусь позасвітову тугу, якої не вгасить наша гостинність. Відчуваємо тільки одно, що він до нас не належить, що його ідеал, його шлях десь поза *життям,* що його отчизна — вічність. Життя тут, поміж нами, буде здаватися в його мандрівці *привидом:* не знаємо, відки прийшов, куди піде. "На краю світа, там, де небо сходиться з землею, живуть люди, що не знають ненависти, ні війни, ні горя, ні ніякого гріху" — отсе його казка людям! Але ж його життя упливало *на землі поміж людьми.* Він жив між нами, щодня ми його бачили, але дивилися на його тільки *людськими очима,* а не вміли на його дивитися інакше; щодня ми його мучили, приголомшували. На очах наших маємо полуду, життя душі не розуміємо. Через те він такий нам далекий, бо сказав: "Життя в білий день, між людьми — це не історія душі". Отже, судилось йому вродитися на землі і жити між людьми. Судилось йому перейти ціле пекло дійсности, хоч вона йому затроювала думки, примусіла нераз зігнутися та губити душу. Своїм зором він немов говорить до нас щохвилини: "*Я багато бачив і багато терпів*". Ох, не на одно дивився, не одно він бачив. Спитайте його, то розкаже про таке, про що ви навіть не догадувалися. Він в пам'яти бере все, що бачив, носить в собі все те, що пережив. А коли стає перед вами, обтрусивши з себе порох і маючи вступати до храму, то не видно, що він спалив вже всі мости за собою, бо ті переживання ще й тепер для його — дійсність. На йому побачите *ярмо долі,* невмолимість чогось вищого, того, що нам визначує роль

тільки дрібного атома у всесвітньому вирі, — невмолимість існування. А коли побачите у його на лиці якісь таємні проблиски, коли завважите, що серед гамору товпи чи сірої буденщини впаде на його несамохіть промінь вічного, що засяє в його очах величність людини або величність душі — то дивіться в той час ліпше, і почуєте, що він гнеться під вагою тільки одного страшного слова: *гріх,* і воно знов нагадає вам дійсність, в якій він мусить жити. Всі його ідеали, всі бажання обновлення душі плинуть з його реакції проти дійсности, з страждання. Коли він приніс з собою які правди, які бажання, то пізнання огидної дійсности, пізнання механізму та моторів сучасного життя, пізнання всіх закутків, де ховається брехня, підлість та безхарактерність, — вистачили, аби підкопати у його цю віру. Він каже: "Я дивився *в свічадо правди* і хотів себе пізнати, *викупити з гріхів,* та яркий блиск дійсности осліпив мої очі, а всемогучий Аріман розіклав зрадний огонь в мені, цей пробний жар, супроти котрого ніщо не осталось: ніякі мрії, ні ідеї". І так аналіза життя, передумання його привели до пізніння "відвічної філософії нищети та триклятої случайности судьби", дали напрямові його думання гіркий іронічний, повний сарказму, відтінок, дали *свідомість скованого духа,* дали "безмежне *горе свідомої душі*"! І він жаліється: "Що я тут маю робити? Відки я тут взявся? Проклята судьбо! Що я з тою юрбою маю спільного? Її віра — богохульство, її релігія — підлий еґоїзм, її любов — проституція, вона вся — чорне поганство. Це моя суспільність..." Найшло на думку страждання, нудьга, сплін... *меланхолія* обвилася і жре її. *Цей страшний смуток,* середньовічна acedia[1], який в'ялить душу, як мороз квіти, який веде до переситу життям і каже устам промовляти: "І не сумую, і не тужу ні за чим, і не сподіваюся нічого, і не радуюся..." Його скорбна душа мовить вам: "В мені розвився такий смуток, на який тільки відчуття всесвітньої суєти може здобутися, такий смуток, що нехай вас не разить, як промовляю в своїй особі "я", — ні, моя душа перейшла вже давно поза тісні границі суб'єктивного "я", я про себе давно забув. Старайтеся відчути мене, то пізнаєте, як у кождім моїм "я" — я сам давно вимер". Але в той саме час, коли збудилася у його свідомість страждання, коли він відчув брак змісту в сучасному житті, — в той саме час будиться в його енерґія, яка досі спочивала в ньому приспана, будиться якась свіжа сила, — протест *проти плоского песимізму,* того скваснілого яблука! Починаємо вірити в його дивну могучість, яка вибухне в ньому; починаємо з запертим віддихом дожидати великого моменту, коли він визволиться з обіймів смутку і *встане, юний і сильний,* зродиться наново, як фенікс!.. І ось в наших очах *зродився борець,* і ми забули про його змучення, і смуток, і пересит. Встав борець за новий світ, за нове царство, збудилася сила слова, і ми ждемо, як він ударить на ворога силою грому, прокляне те, на що стратив стільки праці і сил душі, і блискавкою освітить нові світи, покаже нове царство, нову вітчизну, до котрої дістанемося, як конкістадори... І він проповідує поперед усього *протест проти суспільного ладу* з його мораллю, які каменем налягають на груди одиниці, які придавлюють індивідуальні прояви та змагання, роблять з людей глупих, фарисейських і злих звірів, убивають у людині самостійність, а підсувають їй манекенство, нищать живі творчі сили — приводять до розкладу та згуби. А за тим протестом йде далі проповідь *індивідуалізму,* свобідного гармонійного розвитку всіх сил одиниці. Засудили людину на таку долю одні боги, вирятують її другі боги! Не

[1] Похмурість *(латин.).*

дала нам ідеалів дійсність, одібрала нам віру в других, в життя — так будемо *ми самі* собі творити іншу, кращу дійсність! Застали ми темне царство Ночі, так сотворімо собі самі в душі своїй світло! Даймо говорити внутрішньому голосові нашої душі і молімося, як діти, до природи: "Твориш, мамо, чуда в кам'яних скупленнях, твори і в душі світло, ідеї і дай жити свідомістю світла і творення..." *Вчімося пізнавати тайни,* скиньмо полуду з очей і прислухаймося до таємного голосу нашої душі, який нас поведе! Вірмо передовсім *в самих себе.* Є в душі людській вічна цікавість, відкривання та спостерігання, є *свіжість та щирість,* є джерело, внутрішній огонь, що жевріє і тоді, коли ми змучені, — вони дадуть нам змогу боротися проти зневіри, смутку, дадуть життя і внутрішню свободу! А ви всі, кому було зле в житті, хто терпів, хто покривджений, хто носить біль і тугу в серці, — всі слухайте пісні і ловіть ухом слова потіхи: "Але настане, браття, колись спокій, за спокоєм — забуття, а потому — дивний, великий світ. От там спочити, там спочити! Дихається легко, тіні холодять чоло, задума сповня, як той сон, що кінця не має! У тім світі-сні виглядають змучені герої своєї душі, радяться творчих видінь, що почати з собою? Самота скриває верхню слабість, а кує силу мовчанки, вкриває утому тіла, а сталить духа. Слово міняється, книги перейдуть, мовчанка без слів, без письма — це бог, якого нема. Якого нема у жидівських, ні християнських фантазіях. Гей, благо тому, що дихає сонцем і ловить місяця пригорщею, без слів, без думок. Сказав би я, що не знаю, чому це так, хоч чую, чому це так, що *нидію в людськім світі, а найсолодше мені — спочити в моїм власнім забутті*... Ох, Боже вічної мовчанки, спокою, забуття. Навіть звірята найщиріше горнуться до тебе... А поза тим — хаос і вічність".

Тут можна закінчити бесіду про героя у творчости Яцкова, тут кінчиться його послідне слово. А коли ще раз здалека поглянемо на нього, не можна не побачити в його постаті якогось жалю, самотности. Здається, що він каже до нас: "І все сам і сам собі творити мушу". І не можна не побачити далі, що та самотня душа таки *скривлена, хвора.* Має в собі щось хворобливе, ненормальне. Як скривлена сосна, що хоче купатися в сонячному світлі, а гілля приголомшує її. Навіть як усміхнеться він до нас, чуємо, що "болі криються долом". Ох, бо душа має великі вимоги, а до повного розвитку свого, до гармонії, що давала б розкіш та сіяла чари, треба всіх сил людини! Може, вона не раз плакала, бо їй було зле, сумувала, бо не бачила неба над собою, бажала тепла, коли віяла студінь. Але не було тоді кому її зогріти, дати їй весну життя, бо пан її надів шолом та пішов битися з ворогами та домагатися, щоб парубоцтва з павами не брали на загибель, щоб не стріляли дружини лелекової, щоб слабого пса не копано, щоби бідною сиротою не помітувано, щоби коняка не мучилася під горою. І не диво, що у святині його душі, у її "святая святих" — підвалини з костей, склепіння зі сліз, стіни з крові, а муки й зойки, як океан, ревуть!.. А якби не *здоровий інстинкт та сила життєва,* яка скривленій сосні приказує пнутися догори та досягати вершком сонця і світла, ми могли б назвати його жертвою, яких в наших часах так багато!

В зображенні цього внутрішнього героя Яцкова, який становить єдність — так сказати б, Einheit des Gemuts[1] самого автора і його найріжнородніших, все нових світів і скоків у творчости, — в ньому, кажу, можна було відкрити

[1] Єдність душ *(нім.).*

основні закони цеї дивної творчости та слідити за розвоєм авторового світогляду. Зрозуміємо передовсім характер його штуки, її ціль. *В своїй творчости Яцків хоче, щоб люди навчилися поглублять тайни.* Значить копіювання дійсности, життя не є його завданням, бо він од дійсности пробиває нам дороги до тих невідомих, таємних країн, що розумом їх обхопити не можна. Ця обставина викликує у його два наслідки: раз, що під впливом цього внутрішнього потягу до тайного та невідомого погляду його на реальне життя дійсність набирає іронічної закраски, чогось, що каже йому дивитися на все sub specie aeternitatis[1] і не прикладати ваги до людського муравлища; а друге, що дійсність там, де він її й копіює в стилі натуралістичному, робить враження, помимо всього, чогось містичного, стає в наших очах символом та дістає візіональні риси. Лише тим можна витолкувати собі дивне, на перший погляд, явище у творчости Яцкова: мішання величного і ґротескового, вічність серед смішної, тривіальної та змальованої, часом, в карикатуральних формах дійсности! І в тому, можна б сказати, лежить чи не найбільша майстерність його, що не раз у малому, звичайнісінькому малюнкові лежить стільки змісту, що малюнок на півсторінки одбиває в собі вічність так само, як довга повість. Противажником, який не дає авторові одбігати від змісту в сфері самого фантазування без думки, на жаль, багато письменників бачить своє завдання в такій роботі, — який дає, власне, ґрунт та опору тим творам, є знов *щирість, безпосередність, а затим глибина в почуваннях.* І ця безпосередність, — скажу німецьким терміном, — innere Glut[2], веде автора, з одного боку, у писанні до одруховости, до того, що, мимо логічного зв'язку, дістаємо все несподіванки; що, мимо обдумання твору, маємо враження чогось невимушеного, навіть пошматованого часом, — одним словом, до того, що автор не старається добирати ніякого методу, ні артистичних способів, і форма твору все змінюється, відповідно до змісту; а з другого боку, дає його писанням глибокий суб'єктивний підклад та *ліричний елемент,* який струями добувається наверх і спихає часом саму акцію на другий план. Є в тім певний магічний круг, заточений автором: хто з упередженням відноситься до його творчости — українська критика в Росії, буде боятися її, скаже, що тут самі фрази, без душі; але хто піддасться його творчій силі, той почує в собі свіжий приплив крові і буде, як скрипка, на якій грає митець, — послушна, послушна.

Очевидно, і у Яцкова є дефекти, трапиться, часом, перетягнена струна. Є в його творчости місця, яких внутрішній жар, магічний вплив не може досягнути. Тоді тратить він під ногами ґрунт, творча енергія виходить скоріше з "нуди та нахилу до мрій" (Бодлер) — "Йонська колюмна", і тоді, попри екзотичні, пишні краски геленського світа, мається враження чогось робленого. З другої сторони, автор не раз тратить рівновагу, коли віддається занадто тому внутрішньому пориву, страсти або своїм уподобанням, і губить провідну нитку, а вслід за тим починає грішити браком пропорцій, висуваючи побічні речі на перший план. Дефекти, як бачимо, містяться вже в самій вдачі автора, в характері його творчости.

У всякім разі, маємо в особі Яцкова письменника незвичайного. Він — один з нечисленних в нашій модерні, який "взяв вивід у храмі штуки", підніс меч в її обороні, а разом з тим показав, що таке дійсне мистецтво, видвигаючи його понад звичайним рівнем дяківських єрмолоїв! А найважніше, не зробив

---

[1] З погляду вічности *(латин.)*.

[2] Внутрішній жар *(нім.)*.

його нічим абстрактним, підносячи його достоїнства та обороняючи його храм від непокликаних. Помимо скомплікованої своєї фізіономії, помимо великої, правдиво європейської культури артистичної, він все-таки не перестав бути мужиком у своєму досадному, лаконічному, простому способі писання, а чиста українська мова і здоровий український елемент лучить його з тим народом, з котрого вийшов.

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ

Виріс поміж нами, а такий нам духом чужий, немов прийшов до нас з далеких світів. Українець родом, а так мало в його поезії українського елементу, так віє з неї Західна Європа: дихав воздухом українських пісень, а в зільнику його не знайдете зеленого барвінку, ані васильків, але самі пасифлори, іриси, туї, кипариси, туберози. Так мало має поезія Карманського елементу українського, що навіть там, де він пише про бездольну Україну, навіть там не можна назвати його українцем; духом він чужий, далекий від ґрунту народного. Він "кинув царство сліз і по альпійських цвітах розвішував свої неуловимі сни". І можна поспитати його: чому пишеш про "царство тьми і неволі", коли ти любові своєї там не лишив, ані серцем в ньому не був?

Видав Карманський четверту збірку своїх творів. У вступі кидає рукавичку всім ворогам своїм та ворогам чистого мистецтва, а навіть цілій суспільности. "О суспільности, зі щирого серця і дуже горджу тобою", — пише поет словами, позиченими у Мультатулі. Я полишу це колюче переднє слово, я хочу покуситися на характеризовання деяких рис у фізіономії Карманського як поета.

Виступив в році 1899, коли розпочав в "Руслані" друкувати свій нарис, переплетений стихами: "З теки самовбивця". Слабим голосом, що виходив зі слабої груди, взявся поет співати ще раз про Вертера. Але, поза схопленням зверхніх прикмет вертеризму, не дав правдивої трагедії душі людської, яка мусить скінчити самовбивством. Герой Карманського говорить: "Моє життя — се життя Ґетевого Вертера; його путь, то моя путь. Що не сотворене до життя, най гине — тож гину". Він постановив грати роль тих героїв, яких вистудіював з Ґете, Шатобріяна та Вольнея, і тому трагедія виходить на позу. Коли Вертер рішився був умерти, не божеволів зі страху, не мав ґалюцинацій, він був настільки спокійний у душі, що міг любуватися піснями Осіяна. А герой Карманського пише перед смертю: "В очах темніє, то яснієє; якісь дивоглядні краски вібрують; якісь старі образи виринають з тих красок. Позднишев Толстого, Раскольников Достоєвського: якісь титани, страшні, могучі циклопи, — всі валяться на мене, всі грізно кидаються, рвуть моє тіло на шматки, п'ють мою кров... Душно мені, я знеможений, — кров дзюрчить із всіх суставів. Боже! Я хочу жити! Pater, si vis, transfer callicem illum a me!"[1] Тут бачимо: обміркування і брак правди в почуваннях, накопичення всяких страшних подробиць, а з тим всім лишається несмак.

Як в першому творі, так і в дальших поезіях, що наступили по нім, автор не умів заховати естетичної міри в уживанні всяких пекельних заклять, страхів та в ультрапесимізмі. І "критика" звернула на це увагу, а "загал", який віднісся симпатично до молодого поета, побоювався, щоб він "не змарнувався".

[1] Отче, коли твоя ласка, дай мені сю чашу! *(Латин.)*.

Деяка перерва в творчости, хоч не цілковита, вплинула добре: до гарної зверхньої форми творів прийшов більше зрівноважений зміст, більший спокій. І коли по повороті з Рима поет видав збірку "Ой люлі, смутку", виявив у ній свою духову фізіономію в таких нових, а симпатичних, в викінчену форму убраних тонах, що годі було не повитати в нім одного з більших репрезентантів нової української поезії.

Ой люлі, люлі, причинний смутку:
Втомився легіт, вільшина спить,
На небі меркнуть сріблясті зорі,
Снуються тіні... Цить, смутку, цить!

Тут сум, задума поета над власним горем змальовані такими свіжими красками, така щирість, природність тону! Як тут кожда стрічка насичена самим поетом, як вона полонить душу читача!

Потім Карманський видав третю збірку і четверту. Але вже "Блудні огні" нічого нового не принесли, крім декількох мужицьких мотивів та віршів з нагоди голодівки українських студентів. Та, власне, ті вірші показали, як мало поет уміє орієнтуватися серед чужих настроїв, входити і розуміти другого, в яку фальшиву струну ударяє тоді, коли хоче достроїтися до загального настрою. А збірка "Пливем по морі тьми"— це вже щось несподіване. Гарно виконані ті строфи Карманського, такі вірші зуміє писати тільки артист, віртуоз форми. І коли прочитаєте кілька з них, будете чути вдоволення, а ритми дібрані пестимуть наш слух. Але до кінця прочитати книжку зможе хіба той, хто має написати рецензію, або хто не буде чути утоми. Тут вертають мотиви не лиш з давніших збірок, але й нові повторюються по кілька разів. І тому сірість, монотонія...

Очевидна річ, що перша причина лежатиме в нечисленности, в обмеженій сфері мотивів, а дальше — в самій натурі поета. Увійдемо в його творчість і побачимо, як тут немає вільного простору, ширини, якоїсь дальшої перспективи. Тільки в певному віддаленні, відчуженні від життя уміє поет заховати себе, свою індивідуальність; і тільки тоді, коли про себе говорить, коли заглиблюється в свою душу. Через те його поезія не має, так сказать, ширшого ґрунту, лишається випливом лиш індивідуальних переживань, смутків. І коли пробує вийти поза ту сферу, коли торкне інші, чужі собі струни, не уміє влити у строфи життя, а дасть риторику. Треба це сказати, головно, до патріотичної лірики Карманського.

Чи знаєте ви край, де вічна тьма неволі
Вергла на скорбний люд полуду сліпоти?
Де з міліонів хат глядить опир недолі
І б'є тривожний зойк: куди і як іти?
Чи знаєте ви сей, забутий світом край?

Заголовок до цього вірша взяв поет з Ґете: "Kennst du das Land"[1]. Хоч вже це одно показує, що не в любові, а в холоді серця початий цей вірш. Крім того, поет добирає високого тону, великих слів. Герой його "Над морем" росте в своїх стражданнях за Україну, за упідлення народу, росте, як Конрад в великій імпровізації Міцкевича, коли визиває Бога. Але чуємо, що той герой не може повести народу, що може лиш пильнувати його Пенатів, бути сторожем

[1] Чи знаєш край... *(Нім.)*.

гробів, шукати життя в руїнах. Він лиш на самоті, сам з собою такий сильний, приманчивий. Тиртеєм не міг би він бути. Поміж людьми загубився б, затратив би свою індивідуальність.

Поет має альтруїстичні пориви, коли хоче жертвувати себе за всіх, але жертва його безплідна була б, бо чуємо, що він не може любити людей, не може зійти до них. Силою своєї природи він призначений на те, щоб лиш глибини *своєї* душі показував, лиш сам в собі поглублявся. І через те, що поет живє сам в собі, внутрішнім життям, мусить бути мало в його поезії вражінь зовнішнього світа, так мало життя, того широкого, чарівного життя. Навіть там, де описує поет природу, немає в ній свіжости, сочистости, якогось заокруглення та повноти: скелі будуть саркофагами, пишні туї в садах — урнами. Ця мертвеччина, висхнення душі, що реаґує на *кождий* прояв життя, спровадила ті повторювання у поета, спровадила в його творчости *стагнацію*. "Душа моя вмерла, як цвіт пасифлори", — зродився страх перед сонцем і людьми, — і абстракційність. Не знайдете тут насичення життям, зойку раненої душі і екстаз любовного шалу, проявів ненависти і дикого, п'яного щастя. Настрій все той самий: поважний, понурий, в якому й любов стає саркофагом, настрій, в якому поет пише:

Коли погляну на розкішні чари
І бачу повінь райської принади,
Питаю Бога, чом не впадуть хмари
Й чому сей залив в землю не западе.

І маємо по тім всім вражіння якоїсь підземної катакомби, позбавленої ясних променів сонця, вражіння понурої ніші, де покутує за гріхи світа душа покутника і виводить свої жалі...

Тут входимо вже в настрій поета, *його світ*. В якомусь відлюдді збудував він собі той світ. Тут йому добре. Сюди не доходить гамір світа, не бачуть очі мамони, не тиснуть так душі "пута плоти". Спомини з світа, згадки про кохання, про пестливі слова не мають для нього чару; будять лиш в серці "храм страждання" та "гріб нездійснених надій". У світогляд поета починають входити елементи аскетичні, проповідь нірвани, марности всього:

Цілу безмежну землю вкрили
Самі пусті, сумні могили
І ліс хрестів.
Зів'ялих старців, молодь, діти,
Нужденну чернь, суспільні квіти
Князів, царів —
Усіх проковтне челюсть гробу.
І жар жажди,
І лють вражди.
Братерський бій, ненависть, злобу —
Усьо зрівня
Оден курган;
Усьо мана,
Туман, туман...

І сподівається поет, що з того кладовища, з пороху і руїн збудяться ідеї, які там присипані віками, що з них сплине ласка Божа, яка очистить душу, з грудей викличе замість зойку тиху молитву і поставить підвалини під новий храм...

Пішов бим в темні гіпоґеї,
Між мавзолеї думки й чину,
Вникав би в тайни домовини,
Будив би приспані ідеї.
На фризах древніх храмозводів
Читав би Божі правосуди
І обливав би наші блуди
У похибках мертвих народів...
В глибокій западні містерій
Ловив би духом Боже слово
І на підвалинах любові
Здвигнув би храм нових критерій.
І після довгих днів зневіри
Зложив би до молитви руки
І заглушив би плач розпуки
У задушевнім гімні віри.
По довгих, чорних днях зневіри...

В тих настроях виливається якнайяркіше індивідуальність поета, його природний, своєрідний тон. Але починається момент, коли поет починає вдаряти у фальшиву струну, де стає нещирим, де "монотонна, скорбна дума" починає разить вухо. Поет страждає, дуже страждає, і ми спочуваємо йому, оскільки його страждання не є еґоїстичне. Смуток є, безперечно, одна з найкращих форм, в яких виявляється дух творчий. Але коли творець скаже: писатиму скорбну думу, бо сказав По чи Рескін, що смуток — найвеличніше чувство, то не буде він творцем, а ремісником. І Карманський тому ударив у фальшиву струну, бо сказав собі: "Все пусте — святий лиш людський біль"; співатиму і страждатиму, *бо біль — це окраса!* І з хвилею, коли він виробив собі такі формули, перестаємо вірити в поважний, святочний настрій, в страждання, в котрому бракує природности, а є діалектика, холод. І сила слів поета не вражає нас, коли читаємо:

Я велит муки! Всім поетам
І всім шаленим самовбивцям
Я взяв їх скарб чуття й спокою
Усіх катів і кровопивців —
Самих чортів колись напою
Кров'ю серця... Я могучий
Незмірним болем; Зойк болючий
Моїх страждань розрушить пекло
І скрізь настане рай — без краю...

Поет надсмутку пішов, одначе, ще далі. За ціль своїх напоєних сльозами пісень поставив відкриття "усіх суєт буття". Це вже не аскетична нота, яку ми вище пізнали, це змагання дати поезії своїй глибокий підклад метафізичний. Знайшов Шопенгауера, як найбільше підхожого під свій настрій. І знов ударив у фальшивий тон. Причина того така, що поет зле зрозумів, а радше взяв лиш поверхово песимізм Шопенгауера. Таким чином, дійшов Карманський до мізантропії, до того, що сказав:

Обмерз мені весь світ, життя і люди.

І те схоплення, як бачимо, лиш зверхньої сторони системи чужого філософа, прищеплення та систематичне переводження її як догми у своїй творчости, знов дало дисонанс. Чи міг сказати про себе Шопенгауер, як Карманський,

що в "серці сумерк, попіл, рінь і *зломи*", коли проповідував нірвану? Чи не знаходив він радше розради в тих своїх думках, чи не замаєне було радше його серце цвітами щастя, коли підносився до зрозуміння вічних тайн буття? Вистане прочитати його "Selbstgespräche"[1], аби переконатися, що проповідь нірвани, заперечення життєвої волі не значить ще пустки серця, висхнення душі, як у нашого поета.

Не можна мені говорити проти смутку, страждання, які вертають раз у раз у Карманського та викликують монотонію; не можна накидувати мотивів інших, ані осуджувати поетові, — але де вигасла любов в серці ("любов — це мрія божевільних", — каже поет), де вселилася ненависть до людини, там смуток, розпука, зневіра, хоч би були убрані в найкращі форми, не знайдуть відгомону в наших серцях, там мова буде мертва!

Поет однако ж має свідомість того всього, з чого я вище поробив йому закиди:

Гіркий я став, брати, нещирий і жорстокий,
Лице порив леміш досади і терпінь;
Іду посеред вас, похмурий, одинокий,
Як серед сонних піль хитка, тремтюча тінь.
Не ждіть від мене *слів, навіяних чувствами*
Високої душі й весняного тепла;
Задовго вже мій дух кормився слізоньками:
І жар пекучих ран спалив його до тла.

Має поет свідомість, розуміє свою самотність та відчуженість: і в таких хвилях свідомости починається його глибоко трагічна сповідь перед нами. Починаємо пізнавати душу, в якій вигас огонь, віра в давні критерії, а нових ще не збудував поет. Признаючись до страшної порожні в душі, прирівнює себе до святині без жерця, то знов до святині без Бога. Поет шукає для душі "нових богів" — і не знаходить; пристані спокійної, де б душа могла знайти покріплення сил та підойму, — не має. Скрізь зломи, попіл, руїни, руїни...

Стою в руїнах, як стара святиня,
З якої взяли ясний образ Бога:
Злягла на мене смута і знемога,
Кругом так темно і така пустиня!..
І сам не знаю, де мені шукати
Кутка, де можна б виплакати горе;
Боюся сонця, і людей, і хати, —
А плуг одчаю в серці оре, оре...

Поет починає оправдуватися:

О, не гудіть мене, що я співак зневіри,
Що від моїх пісень заносить пліснь гробів.
Не ремствуйте, брати, що я з моєї ліри
Умію викликать лиш тихий плач рабів.
Я син часу; дитя всіх ваших смутків, болів,
Всіх ваших скорбних дій і всіх нових недуг;
В моїй душі лежить гніздо всіх ваших молів:
Безсильних поривань і сліз і вічних туг.

[1] Розмова з самим собою. *(нім.)*.

Я чую се, брати, і каюсь до загину,
Що дався все нести струям безплодних мрій;
І плачу, що мої літа пішли без чину,
В дожиданю, коли озветься клич: На бій!
Ні, не гудіть мене, не ремствуйте на мене:
Вкажіть моїй душі новий, ясніший путь.
Кругом безмежна ніч, і серце поранене
Привалює одчай...

Тут кінчиться оправдання, йдуть слова: ударteся в груди! Знак, що поет, скидаючи вину на духа часу, на суспільність і оправдуючись, має на увазі лиш близьких собі, з якими його лучить однакова доля. А одначе, є місце у вищезацитованім уривку, де кається поет свого ідеалізму, мрій, які, може, й ставить понад тверезу, брутально-тверезу суспільність. Тут хитка позиція, бо є споневірення самому собі. Або вірить поет сам в себе і іде врозріз з суспільністю (переднє слово і цикл "В ярмі"), — і тоді не можна писати анонсу на свою збірку по-купецьки, або уважає себе за її сина і йде шукати потіхи у неї... Або — або! Одного і другого немає!

Головні хиби лірики Карманського мають своє джерело в тім, що забагато в ній міркування, а мало тої вічно свіжої струї, яка чинить кождого лірика новим у кождому творі. "Вы слишкомъ много разсуждаете", — як каже Фома Гордєєв. Правдивий лірик не може знати, які почування обхоплять його душу завтра, як він почуватиме серед даних обставин і настроїв, яке лице виявить у своїх завтрашніх творах. Він пише про те, що тепер, в даний момент, говорить його душа. А у Карманського завважимо, що він говорить про будучність:

Прийму на себе хрест недолі —
І не піду на прю з судьбою;
І хоч не раз уп'юсь судьбою —
Не стану дорікати долі...

Форма futuri... І виходить так, що в моментах, коли найбільші страсти обхоплюють людину, поет думає про те, яку прийме в даному случаї позу!.. Найбільше разить це в любовних ліриках.

І так — в останній збірці застій. Але, оцінюючи всю дотеперішню творчість Карманського, треба признати, що в ній були світлі моменти: моменти, де поет *творив*. І з тими хибами, які я показав, треба признати в нім поета, що переростає цілу фалангу сучасних українських поетів.

І "*упавший* ангел", — як себе зве поет, — Абадонна, має в собі щось з лиця Бога, щось, що нагадує його ясність. Це іскра Божа, що метеором впала на землю: в леті своїм той метеор вигладився, як вигладжуються під рукою митця дикі зломи каменя, але остуденів заразом, і лиш всередині тліють ще пристрасти, не без туги за первісним, тихим існуванням... Чорний, замкнений в собі, студений і відтручуючий... Блудний метеор, що блукає огнем серед темної ночі. *Він ненавидить сонце.*

ВАСИЛЬ ПАЧОВСЬКИЙ

Він найбільше популярний між усіма поетами нового напрямку австрійської України. Скрізь за собою лишає багато оповідань, язики людські стають на згадку про його більше рухливі. В його натурі є щось таке, що скрізь впроваджує зворушення, як камінь, що впаде у тиху воду. Пачовський — поет любові, новочасний її трубадур, який має в собі щось з типу бурлаки; Пачовський — свавільний метелик, непоправний, злісний філют, а то й цинік, і Пачовський — зарозумілий, ясногордий дух, що пишливо дивиться навколо, українець, що проголошує нове слово, промовляє до цілого народу та піснями своїми будить самосвідомість національну, — оце образ, який представляє поета в найхарактерніших рисах. І не критика зможе установити свій суд про його, ні, так звана громадська думка знищить його, вона тут домагається бути єдиним критиком. І звісно: хай він провиниться чим в її очах, вона не опізниться з карою. Вона без милосердя — найбільше тоді, коли опікується людиною.

Громадська думка швидко рознесла в 1901 році славу нового поета. До розголосу спричинилося найбільше, мабуть, те, що Пачовський брав живу участь в тодішньому рухові українського студентства у Львові (який скінчився відомою сецесією по тім, як бажань самостійного українського університету не задоволено), і те, що належав до передової молоді, що піднесла була тоді клич до повного національного відродження України та заходилася внести нову течію до українського життя. Але не бардом національним і не лицарем виступив вперше поет. Перша збірка його поезій — "*Розсипані перла*" — це любовні "пісні та й вірші". Ні про що інше тут не говориться, як про любов, нещасливу любов до дівчини, що зрадила його. Образ коханої Дзюні, що вийшла заміж за чиновника, скрізь виглядає з тої любовної драми, хоч обличчя інших дівчат не раз його заслонюють. Жаль за нею великий у душі поета, він не може забути свого горя, яке поранило його серце. Любов велика мусіла бути — бо коли минулася, збудила в душі джерело "пісеньки небесної", яка видала б ще раз свідоцтво непереможної сили Ероса. І, безперечно, в тих молодечих піснях був великий чар, тим більше що молодий поет показав себе як доброго майстра слова. Своїм задушевним, журливим тоном, як і гарним стилем, прикрашеним зворотами народної поезії, вони дуже симпатичні, промовляють до душі. А ще більше подобається той темперамент поета, що пробивається з кождого рядка з певною свіжістю, бадьорим молодечим вигуком:

Крил у пташки позичай,
Літа свої завертай.

"Розсипані перла" так і кінчаються гарячим закликом, який може вийти з грудей поета, що вірить у силу любові, у молодість з її весняними поривами, у щастя в тому досяганні недосяжному:

Хоч далеко людський рай,
Мед любові випивай
З золотої чари!
Гуляй, *світе молодий,*
Поки вік твій золотий —
Рвися аж до хмари!

Така молодість, що бажає широкого життя і ламає старі перепони, мусить звалювати не раз те, що уважалося за варте пошани. І в слідуючім творі,—

сатиричнім образку *"Празник"* (Коломия, 1902), — Пачовський ударив на галицьке пасожитне попівство. Названо твір його, очевидно, пасквілем, а його самого атеїстом, на якого слід би подати донос туди, де треба. Але він ударив ще більше на цілий табір української інтеліґенції, яка під покришкою патріотизму криє найбільшу байдужність до української справи та ослимачення,— у символічному творі *"Сон української ночі"* (Львів, 1903). Народ блудить без кінця у тьмі, а інтеліґенція не дала йому зорі, що одкрила б йому очі та повела до відродження. Дати народові ту зорю, ідеал заходяться молоді студенти, і кують "Золотий вінець". І в часі, коли їм руки мліють з утоми, патріоти дивляться на їх роботу як на химерні, дитячі мрії, то як на втрату ласки у пануючого монарха, то як на безбожне діло, за яке їх жде кара, то просто як на бунтівників; всі тої думки, що вони повинні покинути цю роботу, а взялись би "робити по закону те, що мож":

Всюди карли плазуни
повзаються по землі.

І пішов поет врозріз зі старим поколінням, врозріз на всіх полях. Дух його поезії стає щораз більше полемічним, намагається звалити давні основи. *"Жертва штуки"* — оповідання (Львів, 1907) — приносить тяжкий удар на жінок, яких він уже у "Сні української ночі" уважає за перепону в роботі для народу. Поет не бережеться образливих епітетів, які в дійсности понижують швидше його, мужчину, як жінку. В збірці поезій *"На стоці гір"* (Львів, 1907) — ті напади ще побільшені, уложено їх просто в програмові вірші, такі, як "Українській дівчині", "Жіночий храм". Ці напади, як і те, що перемішав тут поет не раз цинізм та порнографію з високими вигуками патріотичними, роблять цю збірку несимпатичною, обнижують її ідейну та моральну вартість. Але ж краса форми в тих віршах допроваджена до майстерства, в такім, прим., циклі "Над морем". І світ тут інший, в тих віршах, не той, що в перших творах.

Lebet wohl, ihr glatten Säle!
Glatte Herren, glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen![1]

Так немов сказав собі поет за Гейне і кинув давній світ, долини, а вийшов в ширший світ. Але в тому ширшому світі, в горах і над морем, нема у його свіжости, нового подуву очищуючого. Все іскриться, все лисніє, все сміється тут, поезія, немов поверхня води, що ясніє од сонячного світла, сміється його ясністю, відбиває красу веселки. Та налягає над нею якась опалева мла, якась душна атмосфера, і вона то уноситься понад неї нездоровими випарами. Той дух, мабуть, є причиною того, що останні лірики Пачовського, хоч прибрані в ясні кольори та в пишні шати, виглядають не свіжо, а якось немов полиняли. Поет в ліриці вичерпався.

Як бачимо, з перегляду творів Пачовського, — маємо зазначити два боки в його творчости: лірику любовну та поезію патріотичну. Обговорюючи ті два напрями, в яких розвивалася його поезія, можна собі, хоч приблизно, уявити образ поета. Коли торкнемося змісту його любовних поезій, — то завважимо, передовсім, велику ріжницю поміж еротикою першого і еротикою останнього

[1] Прощавайте, облесні душі, облесні пані та панове, а я подамсь у гори і, сміючись, дивитимусь на вас! *(Нім.)*.

часу. В "Розсипаних перлах" була ще деяка ідеалізація женщини, якої (ідеалізації) в "На стоці гір" немає. Там жінку він називає не раз "високою", там вірив в святу любов, а пісня його була лиш звеличанням любові; тут він відразу каже:

Я в душу красуні не вірю,
Я вірю в красуні уста,

— тут знає він одні лиш дівочі ласки, і через те робить з жінки вічного ворога мужського пола, якусь гетеру, що безсоромним тілом привалює ідеали, обриває у поета крила і стягає його в прірву, в болото свого "жіночого храму". Той хлопець, що плакав, коли мила його пішла за другого, йде тепер на гори, щоб "осніжити душу з прокази жіночого світа", втікає од нудьги. З закоханого лицаря, що мріяв про вірність дівчині, став випробований Дон Жуан, який бачить в любові хіба один момент, в котрому можна б упитися щастям, а потім кинути. Про кохання метелика вже в першій збірці поет співав:

Розкішно, як мотиль,
У цвіт, в уста твої вп'ялюся,
І медом раз бодай уп'юся
За тих коротких кілька хвиль!

Я не хочу обнижувати рівень такої любові; думаю, що й до неї привела поета ідеальність, що не треба зараз гриміти на неї. Бо й Дон Жуан, шукаючи щораз все нову женщину, яка стає жертвою його хвилевої любові, справді шукає тільки одної, шукає ідеалу, який би йому дав вдоволення не на хвилину, а став би змістом його душі.

І метелик, що впивається одним моментом кохання, випиває не все щастя та мед, а п'є й гірчицю та горе. Тут натурально лежить вже трагізм, і слушно зве Пачовський любов "нашим щастям — *нашим горем*". За любов треба віддати життя; за хвилину життя треба терпіти не раз дуже довго. Любов нищить ідеали і розбиває їх в порох, спалює серце та лишає в ньому пусті пожарища, — стручує стрімголов униз. Та, з другого боку, так само вона підіймає людину, дає їй крила. Так що ідеальні змагання через любов не можуть і не повинні затрачуватися. Вона сама стає джерелом і метою ідеальности. Але в еротичній поезії Пачовського є якась примішка іншого характеру, яка позбавляє її (любов) тої висоти. Сказав колись А. Гофман: "Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, dass der Feind die Macht behielt dem Menschen aufzulauern und ihn selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine gottliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen"[1]. От і Пачовський каже: щось тягне нас, тягне, очевидно, туди, відкіль вийдемо заплямлені. А коли з "чорної справи", в котру нас пхнуло, вийдемо зі "сплямленою картою життя", то той наш ворог тішитися буде, бо, пхнувши нас в болото, легко впоїть в нас віру, що на світі немає нічого іншого, окрім болота. І скажемо тоді: любов — це тільки половий інстинкт, вона випиває з душі серце, — жінка — самиця, телятко. Таким способом дійшов поет до ненависти женщини, позбавив її тієї гідности, на яку заслужила собі як людина; таким способом

[1] Але се єсть страшний наслідок упадку гріховного, що ворог одержав власть на чоловіка підсідати і вистроювати йому злі пакости, навіть в його стремлінні до високого, в чому він виявляє свою божественну природу.

прийшов до того, що признав в любові тільки саме задоволювання пристрасти та почав співати не так, як треба.

Бо Пачовський ще є й поетом національним. Він каже українській дівчині, тій рабині, яка винна, що ми досі в кайданах, щоб своїх синів годувала огнем його пісень, він величає себе сином бурі, українцем — великим духом! Як знайшлася в поетовій душі ця струна, це бажання бути для народу пророком, — про це говорить сам він в статті про історію Аркаса: "У мого батька Миколи, вихованого в романтизмі 60-х рр., були в альбомі і українські гетьмани. Я оглядав їх безліч разів та змалку *мріяв про те, щоб стати гетьманом*. Це кинуло в мою душу таку національну гордість, що вона уберегла мене від зарази ренеґатства у польській гімназії, хоч била мене хвиля найбільшої оргії сенкевичівської апотеози Польщі та сплюгавлення козаччини, — навіть устами русина, учителя історії Сяноцького. Став я опісля читати Костомарова — "Мазепу", та бачив там те саме оплюгавлення, але моя душа його не прийняла, всі мої почування були таки за Мазепою. І коли я тепер *гордий тим, що я українець, коли в тім слові бринить щось велике у моїй душі*, — то основу цьому дали перші враження дитячої уяви, вихованої на гетьманських портретах"[1]. В тім уривку маємо весь напрям його проповіді нової української ідеї, цілу програму його патріотичної поезії. Отже: передовсім бажання, щоб, воскресивши пам'ять українських гетьманів, дати щось велике, щоб видобути з грудей *високий тон поезії*.

І, ударивши в той високий, пророцький тон, "задзвонивши у великі дзвони", спокусився поет дати синтезу української душі, її психологію. Очевидно, Пачовський бачить в українцях народ наскрізь модерний, висуває в його психології на перший план те, що давніші наші історики поневіряли. Там, де говорено все про демократизм, він говорить навпаки; українські історики-демократи ограбували, як каже поет, українця з його геройської історії, обкидуючи болотом великі індивідуальности за їх недемократизм та здираючи з них авреолю, хоч були мучениками за ідею самостійної України![2] І висуває скрізь великі індивідуальности козаччини: Виговського, Мазепу. Має тут поет нагоду перекинути міст від минувшини до теперішности, — і він це робить. Ідеали тих великих гетьманів проголошує тепер в громадянстві. Проголошує передовсім націоналізм, якому повинні скоритися всякі інші справи загальнолюдські, класові, економічні та суспільні. Коли другі кричать: "Не Україну, а хліба!", коли підносяться голоси: "Прилагоджуймо ідеали до обставин", — він, власне, каже що-інше: "Живіться духовою поживою, сповніть попереду свою місію як народа!" І коли всі покликують до роботи дрібної, в долини, щоб народ раніш став на ноги економічно, він хоче ідеалу, який би був сполукою всіх, який би був золотим вінцем, скованим з усіх іскор, що тліють тут і там в народі. В концепції української псіхе Пачовського це дуже важне місце, де він говорить про партикуляризм поодиноких громад:

У кождому селі інакша думка є,
Що не виходить поза круг села,—
Нема сполуки, щоб весь люд вела
На певний шлях громадської борби.

---

[1] Діло. — 1908. — Ч. 88.

[2] *Пачовський В.* Українці як народ. — Чернівці, 1907.

Отсе немов тло для всіх творів Пачовського національного змісту. Тло, на якому виснував поет передовсім свій "Сон української ночі"[1]. Збудив в ньому поет героїв козаччини, очистив їх пам'ять, убрав в пишні фарби поезії, і збудив у них *нову Україну*. Нову Україну, котрої мета — *золотий вінець*. Поезія відкриє сліпій дитині очі на його та дасть зрозуміння його ваги, поведе весь народ:

а кожде серце в вінку тім
побачить іскру, вчує грім
своїх живих думок.

Думки Пачовського, як бачимо, нові тим, що оперті на нових критеріях. Коли Пачовський каже про Україну, то не розуміє під тим словом українського люду, а розуміє націю, самосвідому націю, що знає свою минувшину та героїв, націю, що уміє почитувати великі індивідуальности, націю духово зрілу, в якій кожда одиниця має високорозвинену *національну гордість!* В такому розумінні нації — життя є, безперечно, занедбанням того, що давніше, та й тепер, уважається за головну річ — економізму. Вся нова програма Пачовського є протиставленням тому економізмові. Бо він то спровадив, — по його думці, — те "ослимачення", подібність українців до амеб, *занепад духа!* І він про себе каже:

Будь я не чутий у свисті роботи,
В тім скрипоті, брязкоті кіс і коліс —
Я буду співати пісень заохоти,
Аж сон мене склонить у шумі беріз.

Однак нове слово Пачовського, — цілий ряд дрібніших поезій, як і "Сон української ночі", — не зробили того, що хотів поет. Впливу на життя не мали, не зробили найменшого перевороту. Де лежить причина цього? До відповіді на це питання дійдемо, коли спинимося над властивостями стилю

---

[1] І. Франко сказав, що в цьому творі Пачовський "довів символізм модного польського поета Виспянського майже до абсурда". Отже, кілька слів про твір Виспянського і Пачовського. Я думаю, що про подібність обох творів не можна говорити так, немов би щось Пачовський позичив. А коли ми звикли при "Сні української ночі" згадувати "Wesele" (вийшло вперше 1900 року), то треба це пояснити спеціальним характером обох творів та їх відношенням до сучасного життя; що мимоволі їх до себе зближує. Вони обидва є новим словом молодого покоління, що кладе нові підвалини під будову національного храму, немов новою прокламацією в житті народів українського і польського, і повинні належать так само до *історії*, як до *літератури*. Але поза спільним обом творам характером не може бути між ними ніякої ідейної спільности, хоч би вже через те, що обидва твори чисто національні, і кождий з них є випливом питомого національного духа. Виспянський застав вже у житті живу традицію, тому й займається більше сучасністю, у Пачовського навпаки: викликання, *збудження традиції є метою твору*. І через те: у "Weselu" маємо образ відносин панcько-селянських з сучасної хвилі, — Пачовський передовсім реабілітує козаччину. Те, що з твору Виспянського виходить само собою, як логічна консеквенція, Пачовський мусить поставити щойно як твердження, тезу, яку треба в творі доказати. Крім того, згадати б ще про ріжницю типів обох творців. У Виспянського більше елементу пластичного, будова драм більше архітектонічна, фіґури виходять з профілю. Пачовський більше розливний, більше музик. Там рівновага і гармонія, в композиції ряд поодиноких рівнорядних сцен, що становлять для себе цілість як малюнки, а вслід за тим брак всякої дії — виходить конценція швидше епічна; Пачовського твір в більшій мірі можна назвати драмою, тут більше дії, більше ліризму в зарисовуванні та характеристиці осіб. Золотий вінець я уважаю супроти zlotego rogu Виспянського за самостійний, як також і сміхунчика супроти chochota. В них забагато є задушевности та близькости до душі поета, щоб уважати їх за позичку. Інша річ, коли станемо говорити, чи "Сон української ночі" вдався, як твір символічний. Тоді можна пристати зовсім на слова Франка.

поета. Слово це беру в найширшому значінні, уважаючи стиль за об'яв внутрішнього чоловіка. Слова Buffon'a: le styl c'est l'hommo[1] можна якнайкраще приложити до Пачовського. Хто знає його вірші, пізнає його зразу, коли прочитає нові, непідписані вірші. Він має в собі щось таке особливе, таку ориґінальну закраску. Хто б не пізнав Пачовського в оцьому віршикові:

Закрутила хвиля вінком,
А Ганнуся йшла зарінком,
Голос бережиною, —
А від нього лози клались,
Вишні з цвіту обсипались,
Гнулися лозиною.
Проти сонця хмара стала,
Чорна хмара наступала,
Небо насупилося —
Сонце-ладо на завалю
Червоніло з гніву й жалю —
Хмарою закрилося.

І в стилю сила Пачовського, але й ціла його слабість. Ударить нас, перш усього, в ньому певна легкість, польот, співучість, ґрація. Але бачимо дальше, — а прочитання других віршів скріпить нас в нашому спостереженні, — що тут поет видимо любується сею формою висловлювання своїх почувань, що уживає навмисно деяких спеціальних слів, цілих зворотів, щоб цю форму зробити принаднішою. Поет починає любити декорацію, улюблені звороти повторює скрізь, і деякі місця його поезії роблять *враження гри слів. Це дбання про окрасу стилю,* любування епітетами виходить, очевидно, з пожитком для артистичної сторони його творчости; але з часом воно призвичаює читача до ловлення вухом хіба поодиноких звуків, стає переладованням стилю, тратить чар свіжости, — стає манерою. А всяка манера тільки псує артистичний смак, не згадуючи вже про другу небезпеку, що присвоює собі завеликі права. Пригляньмося лиш, як негаразд відбивається вона на змісті віршів Пачовського, як вона собою вбиває безпосередність та щирість в почуваннях! Голос пристрасти, любові, жалю, туги — не виходить з-під пера в своїй натуральній формі; в більшій части він оправлений в широкі рами стилю народної пісні; а в тій формі він красою вислову, питомим настроєм, мелодійністю та чарівним, немов здалека доходячим, тоном стає для вуха чимсь дуже приємним, — але переходить відтак у якусь забавку, у переспівування самого себе і тих самих мотивів в іншій формі, і ті різьблені та досконалі щодо форми твори перестають бути голосом людини, не мають в собі життя, а стають віршами в альбом. Тим способом поет починає собі легковажить всякий зміст і бавиться гарними словами, провадить свою душу до висихання. Починає легковажить правдиве джерело творчости: життя, і за правдиву поезію вважає укладання гарних слів у гарну форму. Очевидно, пульс творчости перестає бити, слово тратить свою силу та вагу, стає немічним. Ось і відповідь на те, чому реформаторство — національна теорія Пачовського, мимо свого нового змісту, така *безжизнена. "Чин спалився у думках"*, — кажучи словами самого поета. Ще поки вийшла з душі поета думка, призначено їй бути безплідною. Бо хотів поет передовсім заімпонувати прикрасами її, а не внутрішнім огнем, силою слова; з думок робив кукли. І в "Сні української ночі" мимоволі кождий мусів звертати увагу

[1] Стиль — це людина *(фр.).*

на декорації всякі, на шуми Дністра, на тупіт, на русалок, загалом на зверхній блиск, — а зміст лишився тільки додатком, хоч автор і подав примітку до твору. Тим способом зробилися ті "пропасні ями" (Пачовський) поміж його словом і народом. Бо показав поет, що любить не Україну, а веселку, що гонить за мрійним фантомом тоді, коли здається йому, що взиває народ до боротьби; бо що іншого значать слова:

О, метана бурею, Нене злиденна,
Укріплю Тебе я на камені слова
І будеш як церква ясна і сталенна!
Зі сафіру стануть основи і стіни,
З кришталю всі вікна, вібло чароцвіт!
Колюмни — сам рубін, ограда перлова...
І будуть народи всі йти до країни,
Де піснею — мова,
А думка — всесвіт,
Як море, заблиснеш усіми красками.

Схотів стати "соловієм" України — і став ним; але поза тим його пісня не здатна заважити в житті, як заважила пісня Виспянського. Говорить поет про себе:

Не сильний на діло, у цілях імлистий,
Як віск моє серце, як сніг моя туга,
А навіть на слово, я лебідь — не лев.

І це правда. Як видно з дотеперішнього, — Пачовський поет односторонній. *Поет-спеціаліст.* А ця односторонність є випливом певного рода його *ліричної нечулости* на ті сторони життя, що не підходять до його стилю. Виробивши собі заскоро манеру, він так зрісся з нею, що стратив ширину правдивого лірика, котрого душа, вразлива на всякі прояви життя, на все находить місце. Лірика, в повнім того слова значінні, є випадкова (Ґете, Гейне), випливає з непередбачених потрясінь душі обставинами життєвими,— а у лірициі Пачовського — спеціально підбирані теми, для інших проявів життя він не має змислу. За зле цього брати не можна, але треба сказати, що таким чином визначена такій творчости вузька дорога і певна межа, що дуже легко поет вичерпується і починає повторюватись. І зле робить тоді поет, коли декораціями стилю старається закривати своє вичерпання.

Натурально, що природа такого поета-спеціаліста буде консервативна. Те, в чому він зріс, буде найкраще і найдовше виспівувати; до другого не прихилиться його душа. Любив поет свою матір: послухайте, з якою ласкавою ніжністю він говорить все про неї. Мріяв дитиною про гетьманів — прочитайте його "Смуток Богуна",— яку красу там побачите. Сила Пачовського найбільше там, де він натрапить на старий, традиційний ґрунт. Тоді відзивається правда в його слові, повага та аристократичність. Де стикається з новим світом — тратить те все і переходить не тільки до крайностей, але до того, що найлегше може скомпрометувати, де найшвидше можна загубити душу. Отже: пішов до Вайнінґера та Штріндберґа, і понизив себе в "Жертві штуки"; хотів сказати народові нове слово, а не дав йому змісту зі своєї душі і обмежився тільки на критиці старого покоління. І коли я зву Пачовського *духом консервативним,* то через те, що не вміє він показати шляху в будучність, не вміє виробити собі нового світа, а вертає думкою назад, в минувшину. Тут показав він великі заслуги: інстинктом поета відчув,

які великі скарби існують в нашій минувшині, поміг до зреабілітування пам'яти передових одиниць козаччини, якими помітувано, зумів викликати їх з могил та дати тіням життя, воскресити їх постаті в чудових красках для українського народу, але поза всім цим поезія Пачовського має багато в'ялого, старечого елементу.

БОГДАН ЛЕПКИЙ

I

В порівнянні з творчістю інших українських поетів, творчість Лепкого найбільше зрівноважена, гармонійна, найменше має дисонансів, що свідчить про внутрішній наклад в душі самих творців. Природа Лепкого настільки згармонізована, закінчена і рівна, що часом віє від неї якимсь холодом, начебто поет станув на вершинах Парнасу і дивився відтіля на світ. Маємо враження, що не переходив він ніякої кризи духової, яка лишила б глибокі, незатерті сліди, не знав боротьби, в якій нові думки, ідеї знищують старі, не лишаючи з них сліду і стаючи на їх місце. Коли розпочинав свою літературну діяльність, все у його було вже закінчене, готове, і далі він або зовсім не розвивався, або розвивався дуже незамітно, мало. Через те його початкові твори мають більше внутрішнього огню, більш сильні, ніж твори останньої доби, бо та сама думка другий раз висловлена вже слабша і більш в'яла. Йдучи так простою лінією, творчість Лепкого й не має в собі огню і життя такого, яке є, приміром, у Яцкова, не має, як казав Бєлінський, органічної жизнености, а в своїх найдальше йдучих змаганнях приносить тенденцію, дидактичний тон. Після близького розгляду елементів тої творчости й матимемо приблизний образ самого творця, його світогляду.

II

В перших своїх віршах ударяє Лепкий в народний тон. Твори ті нічим не ріжняться від аналогічних творів польської письменниці Марії Конопницької, яка сильно вплинула на нашого поета. Підношення яскравих фактів народної недолі, мужицьких мук і болів, які женуть за море до Бразилії, вишукування трагічних моментів, що йде в парі з постановленням мужика на п'єдестал героїзму, — оце й характер тих первоцвітів музи Лепкого, які він стає віршувати ще з 1894 року. Тон у них декламаторський, сентиментальний, бракує їм короткости у вислові, поза поетичним розміренням, правдива поезія рідко прогляне. Якась душевність, безтілесність не дають нам тепер смакувати у тих піснях, які десять років назад так промовляли до душі читачам, і скрізь декламована поема "В світ за очі" тепер забувається. Найбільше поезій та пластики мають пісні, що співались під шум вітру та звуки сопілки, — вони підносять відгуки з "сіл і піль". Але і вони наслідують пісні Конопницької.

Лепкий не раз акцентує своє близьке споріднення духове з українським людом, з рідною природою. Він каже:

Я учився рідних слів не з пожовклих листків,
Не від книжників хитроучених,

А від темних лісів, від квітистих лугів,
Від журливих потоків студених.

А ще сказав:

Колисав мою колиску
Крик неволеного люду,
І так в серце вколисався,
Що довіку не забуду.

Яке ж його відношення до народу, в якому об'ємі треба брати авторові слова? Мужик цікавить його передовсім як людина. І коли він вибирає теми до своїх оповідань з мужицького життя, то тільки через те, що там зустрів він людей, психіку яких автор любить малювати скрізь. Поза тим єсть у Лепкого мужики неосвічені і темні, яких треба освідомити: щоб купували у свого, щоб полюбили просвіту та науку, а все інше дасться їм. Одним словом, поневолений люд у Лепкого єсть одна з фраз, які частенько трапляються у письменників, що хочуть бути народними. Їм здається, що досить зобразити в темних фарбах народне лихо, протестувати проти гніту, який давить народ, а тоді вже епітет — народний поет — прийде як почесний. Лепкий написав декілька оповідань з життя люду, які можна б заступити рефератами на таку ж тему; у них моралізаторсько-дидактичний зміст убиває артизм. Про автора невірно став би судити той, хто хотів би судити на підставі народних оповідань і віршів на народні мотиви. Центр його творчости не тут, не туди стремиться її патос.

III

Свої задушевні мрії, думки та ідеали автор зображує в певних любимих ним ідеальних типах. Молода селянська дівчина, Олена Загородна, кидає родичів, щоб іти в монастир. Всього зрікається: молодости, вигідного життя у багатих батьків, щастя, щоб тільки посвятитися життю вищому, щоб не жити так, як живуть другі люди. Очевидно, коли стала сестрою Йосафатою, життя в монастирі приходиться їй не під силу; вона починає мучитися, полюбивши сільського парубка Остапа, якого врятувала від холери. Але оце й найважніша риса її характеру: відказувати собі в тому, що може дати щастя; вона з химерною заїлістю мучить себе доти, доки немічне тіло не лягло в домовину. Це геройка повісті Лепкого "Зламані крила", виданої ще 1897 року в "Зорі". Автор під псевдонімом Нестора Лендина розказує про неї тоном наївно-урочистим, в якому пишуть тільки молоді автори. Характеристичне, певного рода, кокетування з хворобою, з сумним станом "зламаних крил". Здається, нічого не має дорожчого для хворої людини, як здоров'я. І певна річ, що якби для неї була тільки можливість врятувати здоров'я, — вона ані хвилини не вагалася б це зробити. Але єсть недуга у молодих поетів, що вони, очевидячки, любуються в малюванні всього сумного, хворого, трагічного, як інші в своїй молодости любуються в драстичних сценах, доки не полюблять всього порядного та причесаного. Ця звичка свідчить про велику недозрілість ума, а крім того, до того степеня псує смак естетичний, що можна б прирівняти таких авторів до старців, які, виставляючи напоказ свої струпи та каліцтво, хочуть звернути на себе увагу прохожих. Лепкий другої такої повісти вже не писав, але пізнати його психіку, а разом з тим і дальшу його творчість на підставі "зламаних крил" можна чи не найкраще. Тут найбільш виразно висловив автор свою

ідеальність, виявив її характер в найбільш наївній формі. Треба зовсім увійти в душу Йосафати-Олени і в душу других ідеальних героїв Лепкого, треба зовсім забути реальний світ з його практичністю, щоб оцінити їхні змагання. Людям, що все будують тільки на життєвій практиці, вони будуть видаватися смішними, дитячими. А між тим автор робить їх двигателями того ідеального світа, до якого веде він своєю творчістю читача. Вони кажуть, що "не все можна ліктем зміряти або на вагу покласти, як м'ясо, або продати за марний гріш", що треба звернути свою увагу не на матеріальний, а на моральний бік речей, що якби люди не забували і про душу, то напевно не було б багато лиха! Звісно, вони живуть, як і інші люди. Але з точки життя їх оцінювати не можна. Бо, малюючи їх, автор стоїть поза життям, на ідеальній точці, до якої треба піднестися. Тоді з сірої буденщини, з гурту інших людей виділимо їх і станемо розуміти їх відносини до життя. Переживають вони те, що можна б назвати тихими трагедіями людської душі. По найбільшій части вони не мають означеної причини. Виростають в душі, як загадка, і загнізджуються, щоб не уступити ніколи. Через них виростає у тих людей і розлад поміж життям і думками. Життя прозаїчного, нужденного, часто і глупого, вони не можуть погодити зі своїми гарними, світлими та добрими мріями, не мають, як інші люди, крамарської жилки, т. зв. практичного змислу. Вони уродились непоправними ідеалістами. Але вони м'якої вдачі, вони не можуть, не мають сил боротися з життям, з мамоною. Не дуже сильний подув життєвої бурі ламає їх. Вони роблять з себе жертву, піддаються життєвим обставинам, і в тій жертві, в посвяченні себе знаходять нагороду за терпіння. І ця свідомість добра, яка не лишає їх навіть тоді, коли вони піддалися, удержує їх на певній висоті, будить для них у читача пошану. Сам автор відноситься до тих типів своїх з ніжною любов'ю, убираючи їх голови в ясний німб терпіння та жертви. З-поза писаних стрічок виринає сам поет, його серце, що любить всіх пригнічених, всіх бездольних, зламаних та немилосердно топтаних долею, життям та злими людьми, всіх нещасних; бачимо його бажання дати їм потіху, обтерти сльози, загоїти їх рани...

IV

Очевидно, у Лепкого є життя, зображене з іншого, веселішого боку. І він дає гумористичні малюнки, і він любить радість. Але коли я задержався на тих ідеальних людях його, то через те, що в їх змалюванні автор найкраще виповідає себе. Можна сказати, що в них найбільше виявляється характер і ціль його мистецтва. Покійний Лев Турбацький, коли писав переднє слово до першої збірки Лепкого ("З села", 1898), назвав його штуку (мистецтво) — "*штукою для чоловіка*". Це дійсно найкраще її определення. В подаванні читачам дрібних, своїм змістом приземних, нарисів він виробив собі спеціальну методу, манеру, яку зразу ж чуємо, коли візьмемо їх читати. Ось вибирає він якусь дрібну подію, хоче розказати про якусь людину. Лепкий не описує тільки її, не тільки малює, але в кождий опис, в кождий малюнок вкладає певне бажання збудити в нас малюнком струну симпатії або антипатії до своїх героїв. Кого він не любить — зараз відчуваємо так само, як чуємо зараз його бажання промостити для своїх ідеальних героїв в нашій душі шлях, зробити для них в нашому серці куток, щоб ми жалували їх та пам'ятали, як про їх пам'ятає і їм спочуває автор. Часом він і не криється з тим стелінням до серця читача, а тоді воно знаходить такий вислів, прим., в оповіданні про

нещасну Настю, що не могла з нелюбим жити і втопилася. "Я списав,— пише автор, — про неї кілька листків отсих, щоби люди пожалували покійну та щоби знали, що під курною стріхою села розгриваються не менше сумні драми, як у панських палатах. І там живуть люди не лиш з ротом до їди і руками до праці, а з серцем і душею". Сам автор в цих словах виявив ціль свого мистецтва. З них ми пізнаємо, чому кожда стрічка його дише такою ніжністю, таким ліризмом та атмосферою доброти. І починаємо розуміти, через що ми полюбили його тим, і віддали їм свою симпатію, забуваючи, що автор, по більшій части, й не подав правдивої, подрібної психології їх, не дав їм глибини, а вдоволив нас тільки схемою, самою тільки тенденцією твору. А часом подобається нам вже сама далека якась, елегійна і тиха струна, що пробивається з тих сірих, буденних історій та дає їм весь чар.

V

Тепер можемо побачити, в чому сила Лепкого. Його творчість не має блискавок, які освітлювали б пропасти людської душі. Вона не має в собі тої непереможної сили, що веде часом читача за собою проти його волі. Ціла розбита на дрібні образки, на дрібні вірші, не раз дуже невикінчені та недбалі, вона не впливає як об'явлення, не може зревольтувати душі, запановуючи у ній неподільно хоч на хвилину, — вона може бути приготовленням до кращого життя, і вага її лежить в тому, що будить голос душі, голос серця. А де будиться той голос, там притихають всякі низькі пристрасти, наші почування очищуються з бруду, входить в душу святочний, небуденний настрій, входить гармонія там, де була боротьба, всі пориви та бажання дістають один напрям,— а тоді підіймається бажання визволитися з низьких пут і зазнати іншого ідеального світа. Поет, відчуваючи в тім найбільшу свою силу, й говорить:

Я певний — не один над книжкою мойою
Замислиться і — задріжить душою
Зриваючись до кращих, лучших днів.

Через любов до людей веде поет до своїх ідеалів. А ідеали ті сильні не так своїм фанатизмом, своїм ясним определенням та величиною, як тим, що ведуть на "святе і не лукаве діло", що мають в собі щирість та правість волі! Поет у вступі до збірки "З життя" малює той момент, в якому перебуває його душа в хвилину творчости:

Ось я в якімсь чудовім краю,
Де кожний твір і кожне слово
І звуки всі, краса і тони,
Душі ридання, серця стони,
Пливуть з одної струни чару.
Пливуть у воздух, щоб наново,
Мов ті краплини пари в хмару,
Зійтись в гармонію велику,
В одну *симфонію краси.*

Але поняття краси у Лепкого уривається з поняттям добра і волі. Вони разом і становлять той ідеальний світ, до якого змагається людська душа, а до якого дорогу показує його творчість. Творчість на те, "щоб кріпила наші душі".

Щоб безмежною тугою,
Звуком радости і болю
Загрівала нас до бою
За добро, красу і волю!
Щоб знімала нас угору
Від буденного болота,
До небесного простору,
Там, де зоря сяє злота,
Де пресвітлими лучами
Пламеніють ідеали!

І творчість Лепкого, зміцнюючи основи душі та віщуючи новий світ, сповнює роль післанців, що йдуть попереду війська та назначують людські оселі, в яких воно саме має незабаром заночувати.

VI

Отак, змагаючись до ідеалів добра і краси і намагаючись їх зробити реальними моторами життя, поет в дійсному житті, що пересувається йому перед очима, починає бачити самі неґативні боки. Між людьми йому стає сумно і огидно, життя починає уважати за кару і вічну тугу. Як органічна частина поезій Лепкого, приходить до слова смуток. Так і мусить бути: раз людина уродиться з бажаннями вищими, з мріями про кращий світ.

Де з очей падуть полуди,
де відроджена душа
без митарства і облуди
сонцем праведним сія,

— то й вічно вона буде сумувати в буденному житті, все їй буде зле на землі. Муза Лепкого "життям буденним сумовита", повна невисказаної туги. Він пише до товариша про "сумний настрій і тугу, що не знати чому і звідки неволять" його душу. Видно, вони йому й вроджені. Але зате вони не мають тої сили та остроти, яку має не раз дивний смуток тих, що прийшли до його через зневіру у все найкраще. Смуток Лепкого — конечна складова часть в організації його психіки — це постійний настрій його буденного життя, його Lebenstimmung. Світогляду він не зачіпає, не підриває ґрунту під ногами, не приводить до резиґнації, ані не робить пропастей трагізму, а лучить в одну гармонійну ціль творчість автора, дає їй тло. Попри смуток і мимо нього, поет має свої незрушимі догми, які основуються на вірі у вічні ідеали добра та краси. І доля не могла дати творчости Лепкого кращі окраси, як смуток. Він вирівнює та ублагороднює її, дає їй чар і принаду.

VII

Дехто з критиків Лепкого бачить в ньому поета безнадійности і розпуки. Як бачили ми, місця на песимізм, резиґнацію в його світогляді немає. І місця з поезій його, в яких він проводить паралелі поміж життям природи і людей, або його вислови:

Такий то вже отсей наш світ:
На всьо, що лиш дійде до літ,

"Смерть покладе долоню" — це тільки ствердження одвічних законів природи, а ніяк не песимізм. Те, що називають розпукою в його оповіданнях, пливе не з його світогляду, а з самих тем, до яких він доторкає. Вони всі, по більшій части, спомини з того, що колись він зустрів "по дорозі життя". Лепкий — поет споминів. Він щасливий ними, як мріями, вони відзиваються до нього "бесідою молодих, незабутніх літ", вони дають йому свій "теплий кут". Вони нагадують йому те, до чого він колись простував. І поет каже:

Мрії розвіяні і недомріяні,
Радости, виджені в сні,
Сльози розкочені, квіти столочені —
Я переллю в пісні.
Най не кінчаються, в слові пишаються,
Хоть проминули в житті.
Той, хто їх виплекав, виспівав, виплакав,
Радо спічне в забутті.

От і творчість його в головній своїй части єсть тільки відмальовуванням тих картин, які снуються в його душі в формі спомину. Тому й має свій елегійний, тихий тон, який питомий душі чоловіка в момент споминів. Але раз ми призвали до себе свою минувшину, треба її вдруге в своїй душі пережити. А каже Мопассан, що "немає нічого страшнішого, як вкладати свій ніс назад в часи своєї молодости, коли ми вже постарілися". Всякий спомин кривить нашу душу, приводить сердечний біль. Переживаємо наново трагедії чи велику радість, а за кождим разом обгортає нас безнадійність, що вони вже проминули для нас навіки. Тоді ми самі в своїх очах станемо стариками, які тільки живуть споминами, і скажемо разом з героєм Лепкого: "Люта доля каже мені, живому чоловікові, жити на цвинтарі, тут, де похована моя молодість, де лиш спомини стоять як бездушне, нагробне каміння". Ось чому Лепкий, споминаючи, пише такі оповідання, яких змістом розпука та безнадійність. Оповідаючи про своїх героїв, він скрізь показує ту нитку, яка їх лучить з минулим. Спомин грає все децидуючу роль в оповіданні; має якийсь магічний вплив, з-під якого не можуть ті люди видобутись. "Може, се звичайна привичка, — каже автор, — а може, одна з тих невідгаданих тайн, що лежать на споді людської душі". Досить, що вони стануть трагедією, глибоким стражданням.

Сам Лепкий, зриваючи в своїй творчости "квіти тихої розради під дрімучим гаєм минувшини", виглядає надміру поважним, старим. В тих оповіданнях, згадках про минулі події та людей, мало місця для дійсно творчої енергії, а вже зовсім не може бути молодечого жару та сміливих поривів. Приходять на думку слова Вільбрандта:

Noch Jüngling ist, wer ins Zukünft'de strebt,
Mann, wer im ewig Gegenwürt'gen lebt,
Greis, wer sich im Vergangenen vergräbt"[1].

[1] Молодцем ще є цей, (хто) прямує у будучину, мужчиною, (хто) жиє у вічній теперішности, старцем, (хто) закопує себе у минулому *(нім.)*.

VIII

Ми наблизились до слабої точки творчости Лепкого. Відтворювати на підставі споминів те, що стрінулося нам по дорозі життя, — не все значить творити. А в тому-то копіюванні споминів, минувшини, Лепкий і виробив собі свою методу, свою манеру. Вона має в собі певну принадність, тиху поезію, але не дає розвинутися крилам творчої фантазії, зводить її до оповідання. Перевага цього наративного елементу спихає на другий план психологію, позбавляє оповідання глибини та сили, взагалі ослаблює творчу енергію. Відтак веде до схематизування; життя, зображуване автором все під тим самим кутом, тратить свою безпосередність, свою ширину та буйність, бачимо його тільки в загальних контурах; люди стають типами, які вертають все ті самі під іншими назвами. Сам автор, поза тим всім, починає себе почувати вигідно, привикає до того, що творення обходиться без великого напруження творчої сили. Кокетуючи з теплим кутом мрій, виявляє *пасивність своєї душі*. Як любов, так всякий ідеал треба все наново здобувати для себе, що можна відчувати щастя з його посідання. До цього треба, щоб ми були все готові йти здобути, щоб сили наші не дрімали, укриті в нас, у стані потенціальному, а стремились би все туди, де нас жде солодке щастя. Пасивні душі, що не можуть самі себе визвати до боротьби, що спалюються в тихому огні любові ідеалу, знаходять ілюзію того здобування в культі ідеалу.

Так Лепкий дійшов, стоячи на тім самім місці, до культу поезії.

IX

Взагалі творчість Лепкого цікава як вислів певної індивідуальности. В психіці його висовується на перший план не артист, а людина. Можна його швидше назвати наскрізь артистичною натурою, а не артистом. Ідеал творчости високо він поставив, беріг, щоб "уличним криком уст не споганити", але не стало талану, щоб його увіковічити у пам'ятниках, гідних його. Любимо Лепкого за його настрій, розлитий у ліриках та оповіданнях, любуємося тою поезією, свіжою красками та облитою струями пурпурового світла, але людину з моральною ніжністю пам'ятатимемо довше, як артиста.

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ

З усіх українських поетів А. Кримський чи не найбільше наближується до типу т. зв. *модерного поета*. Розумію тут те звуження сфери діяння творчости, яке знаходимо скрізь у модерних поетів. Сучасна поезія далека від тої старинної поезії, що була могучою зброєю в боротьбі за свободу, мовою, якою писано та виголошувано закони для народу. І сучасні творці далекі від тих старинних, що були і жерцями, сторожами божества і проповідниками духовими свого племені, і вміли у відповідній хвилі стати Тиртеями. Творці теперішні заховалися далеко від життя, поезія їх стала виразом тільки їх приватних почувань. Поміж ними і т. зв. юрбою зробилася велика прірва, вища одиниця і загал перестали себе розуміти. Для загалу нинішній поет має лиш погорду, боїться зійти до нього, щоб не згубити своєї душі та не сплямити її нечистим віддихом профанів. З елементу життєвого, який має силу над найширшими верствами суспільними, — поезія стала лектурою для вибраних душ, що присвоїли собі

вже велику культуру. Почали розуміти її лиш люди з перетонченими нервами, які гонять за щораз новими розкошами, а ті не шукають в ній життя, не приймають її за об'явлення нового світа, до якого треба змагати духові людському, а хочуть, щоб вона була чимсь вроді опіума для їх пересиченої культурою, зрезиґнованої та *пасивної* душі. І починається в літературі погоня за чимсь надзвичайним, щоб дало розраду знудженій душі, погоня за сенсацією всякого рода і замилування в екзотизмі. Так творчість дійшла до того, що почала вносити в життя елемент розладовий, хворобу, і промовляла лиш до хворих, зрезиґнованих душ.

Кримський призначив свою поезію "не для людей фізично здорових, а тільки для людей трохи слабших, з надломленою життєвою снагою або нервами... для тих людей, що зугарні часом дізнати більше втіхи і радощів із звістки про новітній свіжий, кучерявий паросток на гімалайській кедрині, ніж із телеграми про зниження такси на сіль". Кримський напевно відчуває те, що як український поет повинен зачеркнути своїй творчости далеко ширшу сферу; відчуває те, пробує навіть не раз ударити в таку струну, що зрозуміла всім, але то лиш проби, і поза них іти поет не може, не має сил. Я думаю, не помилюся, коли приложу до нього слова Лаговського з його повісти: "Громада страждає і стогне під ярмом деспотизму. Тому-то кождий учений або поет, що знаходить у собі силу щиро працювати при нашому деспотичному ладі, а не йде протестувати й боротися проти того ладу — він своєю совісною працею просто освячує деспотизм та й скріпляє його. Бо хоч шановний учений або поет сам мовчить і тихо собі працює оддалік од світу, дак його ж мовчазна праця голосно ніби кричить перед цілим світом; сучасний лад зовсім не поганий; адже дивіть: і наука, і поезія, і культурна праця он як гарно розвиваються й процвітають при сучаснім ладі! Праця пасивних учених, — поетів, художників,— дуже велика підпора деспотизмові проти тих, хто бореться за волю... *А бути не пасивним я, слабий, не можу...*" Ще в перших роках своєї творчости показав Кримський більше сили, чути було вдачу більше живу, з більшим темпераментом. Дедалі інтерес до ширшого життя слабне, а являється екзотизм.

Почав писати Кримський коло 1890 року, розпочинаючи великим побутовим романом. З роману того лишилися лиш фраґменти, які автор уважав за важні, щоб видати друком, — і так вийшла перша збірка оповідань. Пішов в них автор не тою дорогою, якою йшли його попередники: хоч знання усіх сторін українського життя у нього не менше, як у Кониського, прим., але він звертає більшу увагу не на описи його, але радше на психологію своїх героїв. Всі вони так до себе подібні, що становлять неначе одну людину в ріжних обставинах життєвих. Стають вони в опозиції до життя і людей, серед яких живуть, скрізь не згоджуються зі старими поглядами. Гімназист Кость хоче знищити "батьківське право", не хотячи узнати ніякого авторитету батьків над дітьми: "З якої речі ми обов'язані любити та поважати батьків виключно по тій причині, що вони батьки? З якої речі ми мусимо бути їх рабами?" Другий гімназист, Петро Химченко, являється з своїм новим світоглядом наскрізь нетерпимий супроти всіх і, кому може, робить прикрости. ("Перші дебюти одного радикала".) Автор не говорить, які з них вийшли люди, але, мабуть, не зайшли далеко; бо от і панич Олесь Присташ, і студент Павло Котович, і молоденький гімназист Олександер також великі радикали, народолюбці та великі навіть українські шовіністи, а мимо всього, не люди з них, а фразери без дрібки дійсної любові до меншого брата. Але цікаві ті люди з іншого ще боку. "Передовсім, — як каже Грінченко, — ті люди нервово-слабі, кождий

в більшій або меншій мірі, з сильно розвитою чутливістю, що бистро реаґує на внішні впливи, і в той саме час зайняті безпрестанною самоаналізою, порпанням у своїй душі, — чим хто з них старший літами, тим більше тим займається; завдяки тому спосібність їх до видержаної та постійної праці ніяка — все ограничується на поривах; сильно розвите, не раз до хвороби, самолюбство у кождого, хоч в зароді — естетична жилка. Тип сучасний і, на жаль, розповсюднений". Стрічаємося тут в оповіданні "Не порозуміються" з молодим студентом університету Андрієм Лаговським, про якого потім оповідає Кримський у романі під тим же заголовком. Порпання в душі найбільше можна приложити до нього. Воно граничить у нього з хворобою, позбавленою втіх, які мав би, коли б не мав сеї прикмети. А так, поза аналізою, все пропадає. Ось він зробив добре діло, дав бідним погорільцям гроші. Але перед тим, "загорнувши 26 карбованців у шматок паперу, а портмоне поклавши у кишеню, Андрій сів, спинився: він захтів заналізувати себе. "Як назвати мій вчинок? Здається, я маю моральне право назвати його "гарним і добрим". Мабуть, у мене добре серце. А може, се й не добрість, тільки просто пароксиз гістеричности? Добрість чи гістеричність? Га?.." І ціла історія, яку розказує автор про Лаговського, — впрочім, у нескінченному романі, — складається в головній части з рефлексій того рода, що розранюють лиш душу, а полекші ніякої не дають. В душу щирого, доброго, майже дитячо-наївного та віруючого в ідеальність і добро професора вливається отрута і хвороба від тих міркувань, від самокритики, підривається віра в самого себе. А здиблеться він до того також з хворими душами, як Володимир, то з їх розмов витвориться така нездорова атмосфера, що, здається, не може там дійти ясний промінь. Не умів автор знайти відповідного тону, яким би передав нам постать професора. І через те дав твір зовсім не літературний. Не уміє так само з відповідного боку підійти до теми, яку взявся оповідати в найновіших оповіданнях з Сирії. Матеріал весь так і лежить тут, немов сирий, безладний, без якогось творчого подиху.

Творець Кримський щойно в поезії.

Тут немає вже тої безбарвности, яка у оповіданнях, — тут творчість його засяяла пишними красками. На двох збірниках своїх поезій Кримський поклав побічний заголовок: *Екзотичні поезії*. Вправді, не всі вірші можна зачислити до екзотичних, але загальний їх дух нагадує Схід, природу Сирії.

Бачу я сни із чудового Сходу,
Навіч я бачу ту райську природу...
Сиріє! В твій зачарований світ
Хай понесеться од мене привіт.

Душа поета як би змучена надміру тим нервовим життям культурної Європи, шукає собі розради на лоні буйної природи Сходу, щоби віддихнути та прийти до рівноваги. Тут можна призабути бодай на хвилю про всякі справи дня, можна віддатися вповні чарам божества природи та любоватися її красою. Тільки Кримський наполовину лиш відданий тій природі. І тут він не перестає мучити себе всякими питаннями, які підривають здоров'я душі, а нам не дають вповні розкошуватися квітками його екзотичної поезії. Природа, до якої автор молиться, не може, пречінь, в йому усунути того роздвоєння, яке приніс з собою.

А роздвоєння в натурі Кримського глибоке.

Попереду усього воно виявляється в тому, що автор дуже нерішучий в справах своєї власної творчости. У вступі до першої збірки своїх оповідань пише: "Коли казати правду, то з мене ніколи й не був белетрист: звіть мене філологом, істориком, етнографом, одно слово, чим хочете, тільки не белетристом, бо не маю на те права". І от, відмовляючи собі права зватися белетристом, він таки йде за своїм природним потягом і пише далі белетристичні твори. З сього факту найкраще зрозуміємо роздвоєння в його природі, боротьбу, яка ведеться поміж двома її супротивностями. Задля тої боротьби психіка Кримського стає дуже цікава, і через зрозуміння тої боротьби можна дійти до зрозуміння основних прикмет авторового світогляду. З одного боку, виступає тут природний нахил, палка, гаряча поетова душа, що протестує проти всяких кайданів і рветься з наївним не раз ідеалізмом до свободи і краси, з другого боку, холодна рефлексія, немилосердна аналіза тих гарячих поривів та заперечення їх. Раз з запалом поет визнає: "Що з серця йде, то правда й ідеальність", другий раз — серце зве звичайним "шматом м'яса". Часом мається вражіння, немовби поет соромився свого ліризму, щирости своєї душі. На зовсім невинні природні нахили душі і серця любить накладати немов узду. Коли віддається якомусь почуванню, в якому повинен знайти чоловік щастя та вдоволення, — зараз він вишукує якусь засаду, яка стає проти того почування, відбирає йому силу і зве його ненормальним. І тут бореться не розум або обов'язок з грішною природою людською, — ні, тут шаблон, "педантизм", — як каже Франко, — намагається заволодіти людиною та держати її в непотрібній дисципліні. Тут скептична рефлексія виганяє молитовний настрій поета, контемплятивне відношення його до природи; тут виходить наверх бажання відібрати людині афекти, щоб вона жила і реґулювала свої вчинки лиш пересвідченнями, приписами. В циклі "Сам своє щастя розбив" признається поет:

В *моїм коханні — щастя все моє,*
І щастя я навіки покидаю.

І треба знищити те кохання в собі, треба позбутися щастя — задля зовсім не мудрого припису, який каже поетові молитись до Бога:

Придуши мій рот кліщима,
Придуши мою природу,
Не дозволь сказать "кохаю",
Не з мого вона народу.

І, безперечно, є тут в світогляді поета якась самобичуюча, *аскетична черта,* яка каже життя міряти не його глибиною та сердечністю, а тим, чи воно відповідає певним правилам. Вона не дає поетові ясно і досадно твердити свого "я", — навіть тоді, коли те "я" стає в своїй обороні, — а часом веде до сумних конфліктів і трагедій, в яких поет, не можучи бути вповні собою, кривавить свою грудь, проколює її об гостру скалу. Правда, він шукає собі виходу в тім, що свій аскетизм називає "гнітючою потребою", якій треба коритися, у відреченні своїм знаходить вдоволення через свідомість, що приносить себе в жертву. Ось як він розбирає з тої точки справу любові, відповідаючи на закид аскетизму: "Кохання, коли воно чисте від сексуальної брудоти, хоч би було й ненормальне і нещасливе, може хіба розбити серце, розбити фізичне здоров'я і зробити з людини меланхоліка, та не одбирає віри в життя, не одбирає енергії до життя, не вбиває духу, не вбиває ідеальних і поетичних

поривів, а навпаки, — тільки облагороджує душу і наливає в неї прихильности і теплої ласки до всіх людей, з якими доводиться зустрічатися. А звичайне людське кохання, хоч би як ідилічно та поетично воно розпочиналося, разом тратить усю свою поетичність, скоро переходить на сенсуалізм, на якийсь час людина може й оп'янить і одурить себе "мусульманським раюванням", тільки ж далі надходить реакція, розчарування, зневіра до себе, огида до цілого світу, нудьга за минулим, чистими днями, — і з живої людини робиться безсилий духом манекен або бідолашний ходячий духовий труп, що й високі громадські ідеї вже не оживляють його надовго до справжнього життя". І сю схему переводить автор в двох циклах своїх віршів: "Нечестиве кохання" і "Кохання по-людському", а подрібно зображує грішне кохання у романі "Андрій Лаговський". Але я запитаю: чи не може бути зовсім противно? Чи може бути людина щаслива і здібна до високої праці громадянської з розбитим щастям? І чи все стає неужиточною до нічого через те, що слухає природи? Ґете пише, що

in der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten
Folgte Begierde dem Blick, folgte Venus dem Begier[1].

А мабуть, не було тоді через те одиниць, які можна би назвати духовими трупами та манекенами, а навпаки, було життя, яке давало людям віру в щастя. А се щастя не все може дати проповідь в дусі Толстого "Крейцерової сонати", якого, — як завважив вже Грінченко, — чути у Кримського, не зможе дати тому, бо вона противна життю!

Але в той момент, коли проти природного нахилу стає аскетизм, можна завважити цікаве явище, яке, властиво, й псує чар поезії Кримського. Видвигається певного рода поза на гарт та тверезість, які стають в супротивности до всеї ніжної наївности та невинної природности почувань. Тоді будиться у поета дивний нахил звести те невинне почування до абсурдности, обмерзити собі його, підсуваючи йому гидоту, щоби воно розвіялося. Таким психологічним способом я можу пояснити собі ту дивну примішку в творчости Кримського, якої найбільше у романі про Лаговського. В перших оповіданнях вона також є, а виявляється найбільше ось у чому: автор розмалює нам тонко психологію людини, увійде в її душу та добуде з неї впливи справдішного глибокого чуття, — а в заголовку напише, приміром: матеріали для діагнозу psychopathiae sexualis[2]. І тим способом, зводячи почування всякі до патологічного стану, автор спричиняє *брак чистоти у тоні* оповідання та милиться у виборі красок при малюванні психічних настроїв. І ось в деяких місцях навіть екзотиків,— а вартість роману Кримського як твору штуки через те й пропала, — уноситься немов якась наркотична імла, якісь нездорові випари, що відбирають творчости свіжість та роблять її не раз чимсь надміру неестетичним.

Отсе наслідки того душевного розладу поета, браку гармонії поміж думкою і чуттям. Але вони йдуть ще далі і доводять до того, що у автора стає розлад, *прірва поміж життям і поезією*. Там, де життя кінчиться, зачинається щойно роль поезій у Кримського. Вона лиш лікарством для душі, заспокоєнням туг, які дає нам життя, — чимсь, в чому ми можемо знайти загублені вже скарби: дитячі дні, непорочність душі, відродження з гріху, безвинні мрії, серце,—

---

[1] У героїчну добу, коли жили боги та богині, йшло за поглядом пожадання, за пожаданням кохання *(нім.)*.

[2] Сексуальної психопатії *(латин.)*.

все те, чим можна звеселити людину хвору, що може дати йому ілюзію країни ідеалів. В заспіві до "Пальмового гілля" поет кличе:

Поезіє, супутнице моя!
Ти — теплий животворний промінь сонця,
Ти — тихий місяць, що в тюрмі сія
З закуреного, темного віконця.
Як попадався я в буденний бруд,
Робила ти одно з великих чуд:
Ховала все під фантастичним флером,
Як під сріблястим, місячним етером.

Поза тим поезія не має ніякого значіння. А вистачить поглянути лиш іншим, тверезим поглядом на неї, то фантастичний флер осунеться, і лишиться сіре, буденне життя. Кримський чує, що важніше над усе "*жить поетично*", а ткати чудові думки та мрії — ще ніщо не значить; знає, що знаходиться поза фантазією, прирівнюючи поета до машини, що тче гарні шовки:

Ти поет — така ж машина!
Ткань думок твоїх чудова,
А життя зовсім сіреньке
І буденна обстанова.

Але на те має одну раду для поета: "Ховайсь од людського ока!" Для нього важне, щоб поезія давала в певних хвилях ілюзію: нещастя — як вона зникне. А щоби вона не зникла, щоби не прийшло розчарування, то на те його рада і не підходити зблизька до неї, до ідеалу, а любуватися ним здалека, в думках.

Тут криється великий *естетизм Кримського*, але й велика слабість, страх побачити життя таким, як воно дійсно є.

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА

I

В її творчости ще в далеко більшій мірі, як у Лепкого, одкривається нам нова, ідеальна сфера, вигляд на нову країну, де дух людський очищується з пороху землі та знаходить собі захист перед бурхливими хвилями життя. Тут зреклися ми всяких надій, всяких поривів, і тільки будиться в нас одна пристрасть: підноситися на вищий щабель досконалости, різьбити свою душу, щоб засіяла красою та запалала гарячою любов'ю. Відвертаємося від всього буденного, що нам не раз в'ялить душу, а починаємо прислухатися більш до свого внутрішнього голосу, в якому пробивається пульс вічности. В жертвуванні самих себе не бачимо ніякого пониження, навпаки — щастя, бо в покорі перед ідеалами краси і любові вбачаємо початок нового царства, коли для одиниці почнеться нове життя разом з можливістю на гармонійний розвиток всіх сил душі.

Кобилянська — це дійсний жрець мистецтва (штуки), правдиве його святилище, — скажу за Хоткевичем.

І ця перевага артистичного змислу, це перебування у вищих сферах, ця високо настроєна струна її творчости, — це не додаток, не приправа до тих образів дійсности, які малює авторка, це не патетична фразеологія сучасних

письменників — це конечна потреба душі, яка сумує і гине, коли попаде в інше повітря. Коли авторка тільки торкнеться землі — почується сумна нота. Скільки разів зійдемо з тої висоти в круг життєвих інтересів, стаємо — що так скажу — сліпими; якийсь чудний вир життя бере нас у свій круговорот, перестаємо бути самими собою, тратимо певність себе; відкривається перед нами прірва, бачимо страхіття в душах людських, ведених якимсь фатумом. Тому *жити* у Кобилянської — значить, мати свої *внутрішні події*, стежити, пильнувати за внутрішнім своїм розвоєм, мати очі все звернені на ту дорогу, якою йде душа. Вона описує дуже мало зовнішніх подій, бо її герої мало живуть інтересами дійсного життя. Тим більше зате поширюється область психології, тим більше цілість набирає більше тонкого оброблення, більше докладности та глибини. Повісти Кобилянської — це дійсні психологічні трактати.

II

У перших своїх творах малює вона жіночі типи, які, навперекір усьому окруженню, мають відвагу обороняти своє "я", голосити незалежність свою як жінок та кидати в вічі тому загалові його фарисейство і неправду. Олена — з першого оповідання "*Людина*" (1895) — страшна для них тим, що толкує про питання жіноче, що не хоче бачити завдання свого тільки в поранні біля печі та плеканні дітей, а розвиває в собі буйне життя душі. Вона стратила свого коханого, котрого любила до нестями, і не хоче виходити заміж. І хоч родина і чужі люди налягають на неї — вона з усіх сил опирається супроти їх, не хоче зрадити навіть померщому. "Нехай все б'є на мене; я хочу до останньої хвилини остатись праведною!",— так каже вона. Остаточно ломиться таки мусить. Через обставини матеріальні мусить: треба їй рятувати цілу свою родину від нужди — вона виходить заміж. Оповідання так і звалося давніше: "Вона вийшла заміж". Очевидно, не можна кинути на неї каменем за брак витривалости, за зраду самій собі. Вона жертвувала себе, здобулася на те, що було для неї найтяжче! Її можна тут боронити словами маляра-чужинця з "Ніоби": "Коли ми те, що вважаємо за щось менше цінне в житті, сповняємо чесно і точно, а воно має для ближніх свою велику вартість, — то все-таки не пішло наше життя марно і безкорисно, і ми можемо на нього самі з пошаною оглянутися". Ми не тратимо, дійсно, до кінця пошани до тої дівчини, — а все ж як стає нам після всього сумно! Яким сумовитим, придавленим акордом кінчиться оповідання! І питаємо: невже мусіло так бути? Невже Олена мусіла пожертвувати себе, все те, до чого змагалась, що було найдорожче їй? За відповідь служить мотто авторки до оповідання: "Das Reich der Lüge ist aufrecht, wie es noch niemals gewesen. Die Wahrheit selbst wagt sich nur in gleissenden Fetzen vermummt, aus ihrem Winkel hervor"[1].

Але те, чого не могла досягнути Олена, досягає таки, по довгій боротьбі, героїня другої повісти Кобилянської — "Царівна" (первісно "Льореляй", Чернівці, 1896). У ній авторка не виявляє вже тої несміливости, яку ми чули там, виповідає себе зовсім, з усіма своїми задушевними мріями та бажаннями, виявляє всю свою природу. Це перший її значний твір, з якого струями пливе неначе якесь світло душевне. У словах Наталки можемо бачити найкращі інтенції самої авторки, коли взялася писати цю повість. Наталка в своїм

[1] Царство брехні таке міцне, яким не було ще ніколи. Навіть істина зважується вийти зі свого закутка, тільки закутавшись у блискучі одяганки *(нім.)*.

дневнику так пише: "Я віддалася тепер цілком писанню одної довшої повісти, котра становить "мою кров і нерви". Вона — я це відчуваю — буде пронизана всім світлом мого єства. В ню увійде все сонце моєї душі, вся здавлена веселість моєї істоти, вся будучність її. Хочу поринати у праці тій, купатися в ній і пити з неї, мов з тої золотої чаші, щастя та цілковите задоволення. Так, в ній хочу розцвісти, мов рожа".

III

Наталка в "Царівні" — це той самий тип дівчини, що Олена, той самий "трагічний характер з артистичними зарисами". І вона така сама горда, тонко зорганізована натура, так само має нахил до чогось більш кращого, величнішого, як все, що навкруги неї, в житті. Тільки більш самотня, більш тиха і ніжна. Коло, що складається з тупих душ, гієн, — мучить її. Тим більше вона поринає всією душею в те, що дороге її серцю. "В моїй душі повно мрій, багато образів, барв... Коли б я вміла музику, котрою упиваюся, то укладала би все те в мелодії. Декотрі з них було би дуже, дуже трудно відограти..." Душа її спрагла краси, як уста мандрівника води в гарячу пору: "Бажаю, щоби світлом перейнялася моя душа, щоби існуюча краса наповнила моє серце, щоби стало чисте, прозоре..." Вона бажає тільки сили, щоб *не спроневіритися* собі і правді, а всю погань по дорозі життя зможе побороти.

В уривку, який наведу, найбільше далекосягаючі мрії Наталки, заразом, найкращий ключ до зрозуміння її психіки:

"Мати таку свободу, щоб *бути собі цілею!*

Передовсім бути собі цілею, для власного духа працювати, як пчола; збагачувати його, збільшати, довести до того, щоб став сіяючим, прегарним, хвилюючим, зоріючим в тисячних красках!

Передовсім бути собі цілею і обробляти самого себе, з дня на день, з року до року. *Різьбити себе*, вирівнювати, щоб все було складне, тонке, миле. *Щоб не осталося дисгармонії ані для ока, ані для серця, ані для жадного з змислів. Щоб жадоба за красою утихомирилася.*

Бути передовсім собі цілею, а опісля стати або для одного чимсь величним на всі часи, або віддатися праці для всіх. Боротись за щось найвище, сягаюче далеко поза буденне щастя...

Такий мій ідеал!

Свобідний чоловік з розумом — це мій ідеал".

Така вона. І такою лишається, мимо терпінь, мимо невигод матеріальних, і здається, ніщо не може погасити в її душі того блиску, тих змагань до самовдосконалення, *до вищого чоловіка*, щоб скорше прийшло *полудне людства*. Не дрібніє її дух і тоді, коли переконується про упадок та резиґнацію з великих дум у Василя, котрого любила. Вона знайшла того, хто гідний її — царівни. Знайшла того, кому вона була б підпорою і в кому знайшла б сама підпору, щоб разом йти!

Безперечно, Наталка — *тип будучности*. Почуваннями своїми вона не сучасна, хоч живе серед наших обставин, хоч змальована правдиво, але стає чимсь ідеальним, тратить реальні риси, коли тільки вглибимося в її духову красу. Величність її ідеалів, думок, величність тої будучности, до якої вона простує, робить її в наших очах такою осяйною, такою щасливою, помимо терпіння, що, здається, плине від неї до душ наших якась сила світла, добра сила, яка і нас пориває у кращу будучність. Наталка, безперечно, виявляє ті

найтайніші, задушевні мрії самої Кобилянської про будучу царівну та надлюдину, які з своїм приходом розв'яжуть всякі питання про відношення обох полів. Вона — царівна, це та людина, котрій, каже Ніцше, вгору рости. Душа її, як чаша цвіту, що, спрагнена, п'є росу, тепло сонця, його промені та красу — напоєна красою почувань. Ця *внутрішня краса* — найбільша її сила, і вона визволить жінку. Вона ніжна і енергічна, добра і невмолима, лагідна, строга і мудра. І горда. Праці не боїться. Навіть праця фізична не понижує її, вона й серед неї уміє заховати свою королівську душу. А він — цар! Строгий і добрий, має ухо для всіх і для кождого зокрема; рука, що нагороджує і карає, все будучину бачить. Отсе душі Кобилянської, які побороли всяке страждання, а коли й страждуть, то тим ще більше ростуть, різблять себе внутрішньо — душі, яким належиться будучність, бо вони побороли все лихо і побороли себе, *визволилися...*

IV

Але зійдем в долину — тут вже щось інше побачимо. Тут єсть душі сліпі, які ніколи не зазнають світла; не осяяні світлом ідеальних поривів, не визволяються вони з-під невмолимих законів чи примх судьби, не переможуть її. Навіть в хвилини щастя являються їм ворожі вістуни якоїсь вищої сили, якій вони повинуватися мусять. Або йтимуть без намислу і думки, залежні від своїх пристрастей, і не зможуть їх перемогти. До повісти своєї "*Земля*" (Львів, 1902) Кобилянська кладе таке мотто: "Es liegt um uns herum gar mancher Abgrund den das Schicksal grub, doch hier, in unserem Herzen ist der tiefste"[1]. Всі люди цеї повісти, — ці раби могучого Молоха — землі, прив'язані до неї якимись тайними силами, носять у собі ту пропасть. Вони всі — це люди тільки ще з *першої руки природи*. Вони ще не знають про той інший світ, в якому купаються люди, вищі духом, ними ще кермують інстинкти і сильні, могучі пристрасти. Сава, що вбиває рідного брата, або його любка Рахіра, — це загадки природи. Це дикі якісь, бездонні характери, які для нас незглубимі, страшні. Насліпо йдуть, ведені якимись силами, німі. Визволитися не можуть з того таємного страху перед непередбаченими іграшками долі ані роботящі родичі Сави, ані другий їх син Михайло, ані його наречена Анна, — ця найбільша душею, найчистіша і найбільш інтеліґентна наймичка. Навіть любов Михайла і Анни являється, немовби була назначена наперед фатумом, щоб полишити в серцях глибокі рани і прірви бездонного горя. "Сама природа зблизила їх до себе, — каже авторка. — Сильна, таємнична у своїх ділах, закинула сіть на обоїх, устроївши собі з них своїх *автоматів*, що йшли *сліпо* за її незглубимими приказами, тулячися *інстинктивно* до себе, доповнюючи одне одного, мов земля з рослиною, в мріях про якесь щастя, не бачучи її руху і усміху на дальше". І так всі терплять, хоч ніхто не винен; всі страшно покарані долею, хоч були їй покірні і ціле життя хилили голови під її ярмо. Так само стражде під обухом долі старенька пані Янович з повісти "*Ніоба*" (1905). Двадцятеро дітей мала, і всіх їх проглинула прірва, щоб лишити її саму, страдаючу за всіх і за кожде зокрема. І так будуть битися всі ті страдаючі в тенетах долі, будуть шукати виходу для себе і для своїх душ, тільки не знайдуть. Душа в них повна любові до світла і людей. Душа в них без

[1] Всюди навколо нас безодня, що її вирила доля, але тут, у нашому серці, вона найглибша *(нім.)*.

крамарства буденного життя, як божественна арфа, — а щастя не мають вони. Таку душу прирівнює Кобилянська до упавшого ангела: "Небеса йому зачинені, земля замало небесна, і ціле його щастя — то його крила". А все ж таки єсть рятунок для них, єсть вихід. Потрясені до основ великими життєвими бурями, вони зазнають спокою; страждання скристалізувало їх, облагородило, перемінило зовсім; вони стають новими людьми. Починають приходити до свідомости, розуміти науку долі. В покорі та самовідреченні вони набирають сили: благородність, певні риси внутрішньої краси та "несамолюбної доброти" — дає їм відраду, тихе, меланхолійне щастя. Думка їх звертається тоді мимохідь в будучину: прийдуть їх сини і подолають те, чого вони самі не могли побороти. Такий шлях показує Кобилянська з тих низин, повних страшних провалів, у блискучу, сонячну будучність. Ані "Ніоба", ані "Земля" не кінчаться зовсім сумним, песимістичним акордом. Остання повість кінчиться надією на маленьке дитя Анни, яке колись стане повним, іншим чоловіком: "І так тяжать на нім надії, — якісь не сформовані, прегарні, горді надії, — здається, самих терплячих і упокорених, і він їх має сповнити... Виросте — в нім прокинеться батьківська, героїчна вдача, глибокий, вічний інстинкт по матері, — вони попровадять його в інший світ... І він сповнить ті надії".

Чи це не віра самої Кобилянської в божество людини, в те, що колись вона таки переможе себе і в будучині стане такою, про яку вона мріє?..

V

Із згаданими вгорі творами я вважаю розвиток духовий письменниці за довершений. Два томики дрібних новел (*"Покора"*, 1899 і *"До світла"*, 1905) доповнюють та ілюструють її довші повісті, дають есенцію цілої її творчости. В останньому часі дала Кобилянська ще одну повість, з якої якнайкраще можна переконатися про силу її. Ціла повість *"В неділю рано зілля копала"* — це одна чудова мелодія. Та, що про неї говориться в одному оповіданні самої авторки: "Здається, тільки мелодія, гарна, чудова мелодія, без ніякої тенденції, крім тої, щоб не разити нашого уха ніякими дисонансами, — а пречінь, яка сила в ній! Таж вона зможе до ґрунту перемінити людську душу, посадити в ній зароди чистішої краси, як ту, яку бачимо щодня, піднести їх на небувалу висоту!" Дійсно. Ніяких цілей високих авторка тут не мала, дала тільки інтерпретацію загальновідомої пісні про Гриця. Співала тільки мелодію. І рідко коли буває, щоб творчість була коли така безінтересовна, така *тільки мелодія*, і щоб заразом мала таку силу, як тут. Тут вона вже *не намагається*, не стремиться, щоб захопити наші душі та вселитись в них, — вона тут певна своєї влади, певна перемоги над нами. Це краса, повна непорочної чистоти — і в ній тонуть всякі проблеми, питання про вартість, мораль, горе. Ми очаровані самою мелодією, вона нас захоплює своїм осяйним блиском, неначе вносить щось нове в душу, очищує її.

VI

Один погляд на життя ми досі бачили у Кобилянської: що воно — боротьба за існування, кермоване сильними пристрастями, які треба поборювати. Треба зрікатися в житті всього найкращого, щоб піднестися на ту висоту, в якій зможемо бути вповні собою, свобідні, зможемо віддихати іншим воздухом. А пречінь, у тих тихих, гордих душ, що живуть тільки собою і пнуться вгору,

немає ніякого упередження до того життя, ніякої ненависти. Правда, вони не люблять поганих звуків юрби та її "плоских лобів", вони вибрали собі таке місце, де б гамір життя не доходив до них дисонансом, — але життя самого вони не перестають любити. "Життя лежить переді мною не як щось сумне, безвідрадне, важке до перенесення, але як би один пишний сонячний день, гаряче пульсуючий, приваблюючий, широкий, пориваючий образ або як соната", — читаємо в "Impromptu Phantasie". Якусь тиху радість відчувають вони в слуханні тих далеких приманчивих звуків широкого життя, вони прибирають його у пишні барви, що блиском своїм засліплюють очі, і тішаться тою красою його. Що більше: можна сказати, що Кобилянська з певного рода уподобанням описує сонячний бік життя. Хоч би вказати на останню повість. І насувається цікаве питання: чи це звичайна об'єктивність поета, чи підношення тільки контрасту до тихого, майже аскетичного духу, який, з другого боку, обгортає творчість авторки? Чи це, може, сумний настрій виквилує таке бажання, як у Якобсена, що, помимо смутку, хотів би "написати щось ясного, легкого, чудового, повного життєвої радости та щастя"? Чи просто маємо тут діло з роздвоєнням внутрішнім творця, з трагедією духа? У Грільпальцера, напр., знаходимо таке хитання: раз він бачить величезну жертву поміж ідеалами своєї творчости і життям, замикається в собі, шукаючи тихого, простого щастя, — подавлює в собі майже життєву волю,— другий раз душа його тужить за широкими хвилями життя і любові, і починає творити героїв з кипучими страстями, з буйною натурою, диких... Чи, зрештою, це тільки звичайний малярський талант, здібність ока добачувати життя таким?.. Як би там не було, однак це можна завважити на перший погляд у творчости Кобилянської, що її ідеальні типи належать до розряду тих людей, які за життя залегкі та делікатні[1]. Вони радо вибігають думками в будучність, але з грубою дійсністю ради дати собі не можуть. Красотою своїх душ вони злоби дня побороти не можуть — поміж ними і життям стає прірва. Вони жити можуть тільки самі, видосконалюючи себе внутрішньо, працюючи постійно над збагаченням свого духа. Але, відчуваючи те, що вони самотні, вони не тратять зовсім віри в людей: в них сохранилась віра і любов вповні. Вони люблять життя: але тільки те, яке можуть обіймати мріями!

VII

Ми це можемо назвати ідеалізуванням життя. Однак це якраз уважає Кобилянська за найкращу прикмету мистецтва (штуки), що вона ідеалізує життя, а не тільки наслідує. Не все, що ми називаємо життям, вона уважає за гідне вводити у творчість. І тому, коли приступаємо до читання її повістей та оповідань, чуємо не раз довкола себе тишу. Те пестре, гамірне життя, з тисячами дрібних подій не доходить до нашого слуху, а представляється нашим очам, як вигладжене чиєюсь невидимою рукою, в загальних рисах, немов в далекій перспективі. Всі дисонанси усунені з його. Не всяке життя, зображуване авторкою, надає світло ідеалу. Воно тратить свій буденний характер, стає чимсь, що підносить вгору; має свою мелодію для нас. І ми весь час, читаючи ті твори, не можемо позбутися враження чогось високого, враження тої *художньої атмосфери*, якою дише кожда стрічка, яку бачимо навіть в стилі письменниці. Стиль її ударяє нас простотою, але, разом з тим, певного рода

[1] Ніцше, якого часто можна побачити у Кобилянської ("Царівна" і др.) — очевидно, до її характеру не підходить. Вона, щоправда, вірно схопила ліричний елемент його філософії, і їх він підносить у житті. У Ніцше інший надчоловік, ніж той, до котрого вони стремлять.

елеґанцією, красою та аристократизмом. В його діянні лежить щось очищуюче, катарсичне, як в діянні музики. Має в собі щось з того, що б можна назвати тонкістю у відчуванні, Feinfьhligkeit. Він вірно віддає психіку самої Кобилянської, її стремління змалювати нам кождий предмет в його непорочній красі та чистоті, без примішки чогось грубого, ображаючого.

Поза ідеалізуванням життя реального, поза тим, що штука дає змогу дивитися на життя з точки вічности і розуміти його внутрішні, тайні мотори,— вона не має іншого значіння. На хвилину тільки прояснюється нам ум великою ідеєю, а відтак ми знов бачимо те саме життя: грубе, звичайне. І в одному місці каже Кобилянська: *"Штука — то великий чоловік, але я сказала би, що любов — більша"*. Розуміє творчість правдиву дуже мало людей; любов в серці носити може кожний. Штука для вибраних може служити — любов всім служить. І сила її велика. У "Valse Melancholique" говорить Марті Зоня: "Ти — тип тих тисячок звичайних, невтомно працюючих мурашок, що гинуть без нагороди і родяться на те, щоб любов'ю своєю удержувати лад на світі". Любов дає витривалість у зношенні невзгодин життєвих, дає життю сонячний вигляд, дає силу та радість, сю тиху, світляну радість, яку відчуватимуть всі "поранкові душі"...

Кобилянська любить штуку глибоко, з усеї душі, але не знайдете у неї викликів, боротьби. Вона красу має в собі, і це вистачає. Коли других пожирає вічна туга за красою, вона її тільки поділяє, її велич та могучість. Душа її п'яна красою; у ній голубе небо, цвіти, весна, усміх сонця. І коли другі тільки піонерами у далекі, нові світи стремлять, щоб вивідати у природи тайни, збагнути все невідоме,— то вона не відчуває цеї потреби,— вона вже розкошує красками того нового світа. Творчість її цвіте. У ній не може бути інших тонів, як погідні. Тому, хоч другі страждуть під впливом дійсности, і вона вносить у їх творчість вічний дисонанс та викривлює їм душу,— то у Кобилянської брак такої понурости — їй мистецтво дало погоду і усміх поранкової душі.

Мистецтво і любов.

VIII

Своєю творчістю Кобилянська внесла в українську літературу дуже важний *елемент культурний*. Тим більше важний, що здоровий. Немає в тій творчости тих глибокорозкладових рис, які у мистецтві приводять до хворобливої туги та погоні за чимсь вічно новим і свіжим, а в результаті спроваджує повну нездібність відчувати удари людського серця, холод душі. Правда, нові часи вибили на ній п'ятно якоїсь блідости, в отяжілій повазі стилю та інтеліґенції письменниці чується атмосфера змучення, однак немає тут ніде упадку з назначеної раз висоти, єсть певного рода завзятість і витривалість у стремлінні до тої висоти та плеканні ніжних почувань душі. Кобилянській найбільше з усіх наших нових письменників належить будучність. До неї з повним правом можна сказати словами Гамерлінґа:

Zieh' hin, ein heiliger Bote,
Und sing' in freudigen Tönen
Vom tagenden Morgenrote,
Vom kommenden Reiche des Schönen[1].

[1] Ходи сюди, святий посол, заспівай веселим голосом про наступаючу вранішню зорю, про наступаюче багатство краси *(нім.)*.

МИКОЛА ЧЕРНЯВСЬКИЙ

I

Серед українських письменників новішої доби займає Чернявський становище відокремлене. Ані зі старшим поколінням, ані з молодшим не лучить його ніяка спільність тісніша, органічна, він однаково близький і однаково чужий одному і другому. І, може, через те, що він стоїть поміж двома поколіннями, на його менше звертають уваги: хоч він бере участь дуже діяльну в новішій літературі. Що сказав хто про його літературну творчість, — то все було, головно, тільки з боку формального, і той формальний бік люди хвалили неначе з якимсь поспіхом, щоб не входити глибше. Отже, піднесено: його симпатичність взагалі, тепло і сердечність його лірики, альтруїстичні пориви та гуманізм чуття, мелодійність, колоритність та пластику його образів. Цитуючи одну з кращих поезій автора, проф. Сумцов пише: "Тут єсть прелесть, майже неможлива до перекладу на другий язик; звукам української мови придана така мелодія, котрої не можна відділити від змісту, і все те прикрашено гуманним кінцевим акордом". Критика була далеко ближча до того, щоб підносити красу поодиноких віршів, оцінювати їх важність зі становища етнографічного, назвати Чернявського поетом степу, який не уступав в яркости красок та силі вислову Нікітіну, Майкову та Кольцову, — одним словом, була ближча до того, щоб здалека ним любуватися, ніж зблизька до його докладніше приглянутись і признати його рідним собі або відкинути. І так в дійсности Чернявський не має для себе кутка в літературі, стає відчужений, хоч і старається йти за часом. Він сам добре відчуває те своє становище, свою неприналежність ані до старого, ані до нового часу. Признається в "Донецьких сонетах" (1898), що "новиною старинний звичай замутив", що з "стариною держати згоди не зумів". І його твори дають нам вияснення психології такого творця, що не знає, куди йому прихилитись, до кого належати.

II

Поет ділить перед нами своє життя на дві половини. Наперед:

Високий зліт на крилах мрій
І рухи дум незв'язних орлині,
І опісля — конання на нудній
Посаді тій, нездатній ні до чого,
За шмат гіркий насущного черствого,
Без гордих дум і без високих мрій...
І без святих, затаєних надій!..

Розпочалась його діяльність творча сміливим поривом його окриленого духа, бунтом проти сірого, звичайного життя і бажанням здобути собі його підстави, з виглядом на ідеал якоїсь божественности. Чернявський протестує *проти міщанства* в житті.

Тут люди сплять. Дрібне міщанство
Тут ідеал, і ліберальство
Життя громади лейтмотив —
Пересуд помилок братів.

Се Sturm-и. Drang-periode[1] молодого поета. Се стремління вилить молодечу енергію, всі думи гарячої душі, виявити безоглядну свою силу в пісні. Буйна молодість, яка не признає нічого старого, не знає або не хоче знати ніяких перешкод. У Чернявського найкращий вислів вона знаходить в "*Піснях кохання*" (1895). Тут вона готова на все:

Кохай мене — і з скита стану
Я голосним твоїм співцем!
Скажи — я з неба зорь достану,
Щоб заквітчать тебе вінцем!

Тут далі стремління не подавлювати своїх сил, свого внутрішнього огню, своїх почувань:

Не гаси огню кохання,
Як у грудях спалахне,
Як піднімуться бажання,
Серце пташкою здрігне!
Як зачуєш небувалі
Тихі співи у душі,
Слухай, щоб не заспівали,
І кохання не туши!
Не згасити — бо ясного
В небі сонечка повік.
І кохання молодого
Не погасе чоловік.

Одначе безоглядність молодеча починає зникати, молодечі мрії починають таїтися по закутках, "зграї днів ясних" — минули. Приходить якась повага, тихість. Очевидно, що життя не ждало довго, щоби покорити собі молодого поета, зробити його своїм рабом. Він починає бачити його іншими очима, з нового боку. Бачить, як дороги життя і його мрій перехрещуються, розходяться зовсім. Починає дивуватися, що люди так можуть жити і так живуть. І являється той сумноквасний погляд на життя. Говорить вже тут не той Чернявський, що гримів на міщанство, що міг протестувати, а той, що приглядався до міщанства, починає його пізнавати:

Як все нікчемне наше щоденне, —
Праця з-за хліба в нетрях, в болоті,
Щастя міщанське, темне злиденне,
Сльози безсилих, чванство страшенне
Дурнів вельможних, сильних по плоті!
В світі ж так тихо, в світі так глухо;
Гасне дух Божий в роді людському...
Слухає серце, слухає вухо, —
Тихо скрізь, глухо в світі пустому,

[1] Період бурі та натиску *(нім.)*.

Втоптані в сміття неба дарунки —
Розум високий, віра живуча.

Поет глянув на життя — і перелякався його. Серед такого життя можна хіба мучиться, а не жити — так жити, як він думав. "Клич неба" нічого тут не вдіє — мрія мусить розбитися о те міщанське, "сліпе життя". Тут другий період, друга половина поетового життя. Він вже не має ніякого сумніву, що та вся "неміч, дрібнота, сонна отара, салом налита, пилом повита" має дійсну силу, має могучість. І, рятуючись з того болота та гнітючої темряви мольбою до "своїх кумирів" пісні, всіми силами стараючись заховати в душі своїй святий огонь та стремитись до світла, — він чує щораз більше, що сили його опускають, що він щораз більше мусить уступати і зрікатися з тих високих задумів. Родиться вже крайно-песимістичний і безсилий погляд на життя:

Невже ж і іскри ті святі,
Що несемо в життя із школи,
Погаснуть мусять в темноті
Сього життя глухої ночі,
І поривання молоді,
І рухи душ святих пророчі
Потопнуть каменем в воді?!

Кинувши визов міщанству, поет не може вертатися назад. Річ очевидна, що тільки в стремлінні наперед по тій "програмі" молодечій може принести щастя життя. Та між тим він сам помічає, що пора того молодечого запалу та захвату минула для його. З сумом констатує, що гіркий досвід життя відбивається щораз більше на його пісні. Бачить, що "стогін темряви життя" так зв'язує його крилату колись і палку пісню, що вже ніяк не зможе вона сповнити тої ролі, як їй колись назначив. Вже носителькою "святих ідей" вона не стане, вже громадянської сили не виявить. Зможе тільки промовляти і приносити потіху і розраду душам сумним, одиноким, зламаним. Сюди направляється тепер вся сила творчости Чернявського. І знов нова струна: змагання виявити якнайбільше спочуття, найбільше теплоти чуття для всіх покривджених долею, сплатити останній довг для людства тим спочуванням та розумінням всього людського.

Але бажав би я до краю
Огонь у серці зберегти,
І тим пісням, що я співаю,
Добром в серця людей лягти.

Так являється те тепле почуття до бездольного чоловіка, той *тихий, затаєний в глибині душі і далекий від життя гуманізм.* Поет готовий оправдати тепер всіх, що піддалися долі і життю, всіх, що рвалися колись до високих ідеалів та мрією обіймали життя і людей, а мусіли з них зрезиґнувати, чи радше змушені були обставинами життя сховати їх десь глибоко і не виявляти. Тим-то криється у творах Чернявського глибокий трагізм, саме в тім, що одиниці людські приневолені признати свою безсильність. Очевидно, супроти так званого життєвого досвіду. Вони всі слабі, страшно слабі, навіть збуджують не раз своєю слабістю чуття обридження: і "Князь Сарматії", і отець Сергій, і Трублаєвич, і цілий ряд других менших героїв. Але всім їм на "гріб нездійсненних надій" кладе автор "пучечок іммортелів" — як Юр. Хмельницькому *("Князь Сарматії").* Все він старається показати всю силу тих нікчемних

обставин, щоб їх зламання оправдати. Се неначе таємна думка, пружина всіх його творів з тої другої доби, — показати всю велику і оправдуючу тим самим силу цілого ряда моментів, які в людині, повній запалу та енергії, роблять трагічний перелом, коли змушують їх признати свою людську неміч: рабство. Отець Сергій несе хрест життя, затяжкий на одного чоловіка: теща йому не дає просвітку, жінка злигується з учителем, нужда матеріальна доводить його до сухот. В додатку архиєрей назначує йому кару в монастирі за те, що спалив сухотничі ризи. І так розбивається його мрія про життя, про працю. Він бачить одну несправедливість в йому, чує свою невинність, свою чесність, які йому на ніщо не здадуться. "І так,— говорить автор, — безвір'я заповзло в його душу і, як мороз квітки, побило і пов'ялило увесь містичний сад його душі, всі парости віри, що так пишно у нім розростались у стінах школи. І це більш усього мучило о. Сергія і лякало, і жаль стискав його серце, жаль за тією вірою, що він мав її і тепер не має, і вже ніколи, ніколи не загоїть вона пекучих ран його душі і не закриє рожевим серпанком чорної, страшної безодні — смерти... "Коли так, то скорійше б умерти! Коли так, то нащо терпіти й муки, се пониження! Коли так, то бунт проти всього!" Бунт... Але во ім'я чого бунт, якими силами його зняти? І тут він знов почував під собою безодню і падав у неї. Бунт во ім'я людини і її поваги! Се во ім'я Пафнутія, во ім'я жінки і тещі, во ім'я писаря і всіх тих, їм же ім'я тьма тем? Ні! Бунт во ім'я тих славних і великих, які вели і ведуть людей до кращої долі. Але хіба та краща доля не омана, хіба то не золотий туман, за яким роззявляє пащу та ж сама безодня — смерть, смерть кождої окремої людини, смерть народів і націй, смерть усього людського роду? Во ім'я чого ж бунтувати, де воно, те ім'я!.. "О Боже, — стогнав о. Сергій, — дай мені віру або знищ мене, зовсім, без сліду!" І він ждав сего чуда, але його не було, і він почував себе нікчемним і безсилим, усім світом забутим, і нікому було пожаліти його". Тоді прийшов лист від о. Аркадія, який з ворогами обійшовся сильно і сміливо: "Він не побоявся боротьби з сильним, боротьби з людською неправдою, і він переможе їх. А я? Я навіки пропаща людина. Vae victis!.. Горе знесиленим, ні на що не потрібним! Смерть їм!" І о. Сергій вішається. (З повісти: *"Vae victis".)*

Або Миша з останнього оповідання *"Раби"*. Йому обидно і соромно подумати, що хтось боїться немічного, але багатого старого, який може кождої хвилі погнати зі служби управителя своїх маєтків. Це, на його погляд, принижування самого себе, це роблення себе рабом "сліпого, нерозумного капіталу". А от і він переконується, що "рабство не таке просте й нескладне питання, яким воно здається з першого погляду, що воно обпутує людей тисячами непомітних ниток, впливає на психіку їх, одбірає енергію і робить взагалі безсильними, нікчемними, несамостійними. Якийсь такий самий, як і всі, чоловік, через те що купив маєтки, тим самим немов відкупив і людей собі, людей інтеліґентних, може, не менше його освічених, і гнітить їх і має право зробити з ними, що захоче". І так — нема ради для них. Ніхто їх не двигне, тих рабів. Vae victis!.. Отсе все, що можна про них сказати. І можна тільки пожалувати їх з автором, можна тільки сумувати над великою силою тих обставин життєвих, як їх ломлять.

Такі джерела гуманности Чернявського, його любові до чоловіка, його клич: не кидайте каменем на тих слабодухів і рабів. Полюбіть їх за те, що вони нещасливі, непорадні, зламані. Зрозумійте їх. Не осуджуйте їх ради того, чим вони колись були, про що вони мріяли! Стоячи на такому становищі, автор, очевидно, не може зрозуміти, не може відчути неминучости боротьби двох

поколінь. Вона для його щось дивне. Ось як виявляє свою опозицію проти "зеленої" молоді Трублаєвич, герой повісти Чернявського "*Весняна повідь*". "Вони бачать перед собою сотворену не ними, а старішими поколіннями мету, й думають, що в два-три ступні вони дійдуть до неї. Вони не бачать перед собою провалів і ям, і не хотять їх бачити; а він не може їх не бачити. Вони думають, що вони сотворили оту мету, що люди, на десять років старіші від них, — то якісь архівні шпарґали, що ті люди не боліли тими ж думами, що їх серця не сушила та ж журба, що їх серце не билось тим же гнівом". Тут проповідь вже в іншому дусі. Друга сторона гуманізму автора. Говорить в ньому вже сам досвід життєвий, який молодечі пориви, — ті самі, які колись переживав сам Чернявський, — готов признати химерою. Звичайно, говорить зовсім по-банальному: і я колись такий був, і я колись так поривався, протестував — але навчився інакше! І тебе таке жде. Отже, сиди тихо, — шануймо себе взаїмно, — зрозумій, що міщанство, те глупе, сіре життя ситих і салом налитих, сильніше понад нас, і ми йому мусимо покоритися. Чоловік повинен милосердитися над чоловіком, розуміти, що всі ми — раби!..

"*Я борюсь за правду, за людину!*", — говорив поет ще в "*Донецьких сонетах*". А це лиш з одного боку справедливо. Бо він прийшов до того, що понад правдою і людиною признав сильнішу категорію, ту, власне, проти котрої людина в ім'я правди бореться, — "сліпе життя". Людині своїй сказав, що можна склонити голову, аби вона мала тільки свідомість сього, сказав, що "проти природи йти не можна". І так, за 20 літ своєї письменницької діяльности автор перейшов шлях від гарячого протесту проти міщанства до признання його непобідним — до його оправдання, а тим самим, і потвердження.

Отсе тло творчости Чернявського — її канва психологічна. Вона потрібна до зрозуміння цілої психіки автора, як і його поодиноких творів.

III

З тим всім Чернявський старається навіяти всі свої твори подихом якогось шляхетного ідеалізму, дати їм якусь світлу тенденцію, величне змагання. Невважаючи на все, він за підставу всієї своєї творчости кладе його проповідь. Він не перестає говорити про святі огні в душі людській, не перестає звертати увагу на голос Божий. Поезію свою сам характеризує тим, що вона "*воскрешує кращі мрії*". І тут маємо змогу ближче приглянутися до того *поетового ідеалізма*.

Безперечно, органічно його ніяким чином не можна сполучити з тим, що я вище сказав про Чернявського. Де серце життям розбите, де те життя тріумфує як одинокий побідник і сміється з усіх ідеальних поривів людини, — там ідеалізм дійсний, гарячий, сильний, той, що певний себе і стремиться до реалізації, — неможливий. Це буде тільки підкошена квітка, мрія людини зламаної про щось, що повинно бути, що було б ясне, сонячне, гарне. Такий ідеалізм — се нігілізм поетичний, се тільки настрій розмріяний, щонайбільше — лірика почувань, але плоти, здорового тіла він не має. Тому він схематичний і легко переходить в декламацію; а хоч щирости його не можна перечити, то, з другого боку, треба признати, що дуже легко він стає несвідомим фальшем, самодуренням. Щоб він не відзивався для нас дисонансом, чимсь ненатуральним і неприємним,— його треба здалека слухати. Чернявський любить ту далечінь, ту перспективу почувань. Поодинокі образи зливаються в один для нашого ока, поет малює нам їх загальними начерками, а щоб краще виглядали, щоб гармонічно відзивалися

до нас — убирає їх в поетичну прозу. Так підступає до нас поет тихий, розмріяний, злегка меланхолійний, в сумі своїй чарівно-задумчивий, широким поглядом обіймає все довкола себе. В ясних очах воскресає неначе щось дитячо-безтурботне, щось любе, що давно минулось і одійшло в далечінь. Певного рода пливучість ритму відзивається в його елегійнім співі; будиться якась неозначена туга за широкою і величною гармонією, настрій спокійно-пестливий, в якому думки самі собою підносяться до тем "високих і поважних". Тоді може сказати про себе дійсно: "Обняв душею я весь світ!" Таким, поміж іншими, поет стає перед нами, описуючи степ, той степ, серед котрого око скрізь тільки бачить сизу далечінь і розлогість, про котрий говорить поет:

О, степе мій, моє життя, мій раю,
Прихилок всіх моїх найкращих мрій...

Одначе скоро лиш торкнеться автор чогось занадто близького, з чого немає перспективи на ту далечінь, де горизонт замкнений і все для ока представляється, як хаос, — там доперва відчуваємо всі дисонанси його пісні. Тут зараз помічається нерішучість, брак рівноваги, розкиданість автора, брак органічної сили і центрального пункту, автор не уміє прямо висловлюватися або висловлюється неясно, а що найважніше, — то те, що подає абстракцію, хотячи висловити щось позитивне. Такий, власне, ідеалізм: абстрактний, без ґрунту під ногами. Виходить він тим більше абстрактно, чим більше автор підходить до дійсности, зображує її реалістичним методом. Дві останні повісти: "*Весняна повідь*" (1906) і "*Варвари*" (1908) найкраще се ілюструють. Подія першої відбувається в часі російсько-японської війни і в початках революції, друга обіймає час пореволюційний і малює той еротичний рух, якого овочі принесла революція. Супроти тих подій автор майже зовсім безсильний. Не уміє знайти в них ніякого ладу, а щоб мати можливість зорієнтуватися в них, сортує їх, наліплює етикетку. Обидва твори виходять на якісь сенсаційні романи. Отже, зображуючи в них всемогучість подій, яких значіння люди не знають і не уміють догадатися, малюючи всю безглядність життя та його грубість, його безвихідну безнадійність, він кладе все-таки понад ним принцип схарактеризованого мною тільки що ідеалізму. Він таки хоче, щоб ми мали серед того тріумфуючого бруду життя світлий вигляд. Видумує прямо казку, наче б хотів потішити дітей. Здається, на те тільки показав автор в "Весняній повіді" "скрізь рани, кров і сльози", щоби потім зацитькати нас устами лікаря: "Мені все оце нагадує весняну повідь. Довго була скута земля морозами, все на їй омертвіло, заніміло, і багато назбиралось усякого сміття, і те сміття змішалось з снігом, прибрало собі всякі форми. Але ось іде весна. Потрохупомалу розковує вона землю, ламає кригу, уже потекли мутні, але жваві, говіркі струмки скрізь, скрізь! Точать вони й підмивають усе, що не стрінеться їм по дорозі, зливаються докупи... І тоді ревуть, бухають, ламають все, що трапиться на їх шляху, і несуть геть вперед і вперед. Несуть усю нечисть, зривають і заносять плодючу землю, не розбираючи правого і винуватого. *Ну, а в кінці всього, знаєте, буде май. І будуть ясні небо і земля!*" Здається, на те тільки представив автор всю огиду виродження Кунцевича (у "Варварах"), щоб Гармаш мав нагоду сказати йому кілька сентенцій, вроді такої: "Коли ти взявся виховувати матерів свого народу, то кинь свої павіанські звичаї, щоб від тебе не смерділо блудом", "Треба мати не тільки бажання збирати з квіток медок солодкий, а повинно ще мати мужність і чесність взяти обов'язки, які накладає на вас ваш учинок..." Впрочім, фіґури і Гармаша,

і Трублаєвича так і зникають. Дальше сих бажань платонічних, дальше проповідей вони не йдуть. Тут зовсім ясно видно безсильність автора дати життя своїм ідеалам, зовсім ясно, що він, помимо гіркого, песимістичного погляду на життя та помимо проповіді безсилости людини, хоче нас потішити, коли в найліпшій інтенції говорить казку: "Ну, а в кінці, знаєте, буде май. І будуть ясні небо і земля..."

IV

Як бачимо, — внутрішня структура його духа не рівна, пошарпана. Бракує їй, як я вже згадав, того центрального пункту, який би в собі об'єднував цілу людину. Зосередкування те поета в самому собі єсть, власне, тим, що підносить стверджені обсервацією факти до вищого значіння, робить їх важними в наших очах. Без того — зможемо тільки дані факти і події реєструвати, оповідати. Без того — не зможемо ми їх опанувати, володіти ними, а самі будемо від них залежні. Чернявський, безперечно, належить до тих письменників, для котрих щасливий вибір теми рішає в їх творчости, — це момент, від якого залежить щастя або невдача. Тема стає для них головною річчю, вона їх за собою пориває; її вони держаться. Тому, понад сирий матеріал, вони не годні звичайно нічого більше дати. Влити в його життя своє, ужити його як форми чи способу, в який би міг виявитися весь чоловік, вся його психіка, — до цього вони не здібні і не мають сміливости. Вони звичайно оповідають тільки цікаві, на їх погляд, факти, помічені по дорозі. Відкрити їх глибину не уміють. Правда, і вони люблять часом вийти поза саме оповідання, тоді толкують його, стараються вияснити те, що в йому криється. Але тоді вони задалеко відбігають від речі, — та й толкують те, що само за себе краще уміло б сказати, якби вони уміли його зглибити. Отже, вага їх тільки другорядна. Це — неначе збирачі матеріалу, призначеного до ужитку кому іншому. Прийде він і відкриє нове життя людини, глибини людської душі — і в його слові почується віддих людської груди. У збирачів матеріалу з'являється в творі механізм, дидактика або й фальш, коли лишень хочуть вийти поза назначений їм обсяг; маючи на увазі якісь спеціальні цілі — вони викривляють не раз характери, роблять з них абстракції, дерев'яні фіґурки. Тому тло творів таке звичайно сіре, позбавлене красок та життя. Серед його, як серед вияловілої ріллі, не раз і добре зерно пропадає марно. Бракує такій творчости запліднення сим насінням, що виходить з таємної глибини людських душ, їх дум та стремлінь.

Творчість Чернявського можна б назвати, до певної міри, якоюсь сонною. Серце в ній чуємо, його прихильність до людей бачимо, що відзивається живим биттям при виді всякої недолі людської, — але тут тільки й є вся ота жива струя тої творчости. Поза тим все мовчить, неначе приспане в усій природі поета, не виявляє себе наверх. Найкращий доказ, що цілий чоловік в ньому не розвинувся. Звідси всі хиби, які я старався показати в органічному зв'язку з усією психікою поета.

Поза тим, — у вислові, в зверхній формі, — має творчість Миколи Чернявського певного рода ґрацію, ніжність, чарівну поетичність.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК

"У вас є лишень хмара і полуда і довгий, чорний чупер, що вам сонце закрив. А Бог вас карає, бо ви маєте на єго сонце дивитися, ви маєте дітьми тішитися і зеленим колосом по веселім лиці гладитися". Так промовляє Басарабиха до своїх синів і внуків. Але вони не уміють веселитися, чола їх захмарені, а очі все дивляться "десь у себе, у глибінь безмірну", і всі вони як би якусь покуту відбували на цьому світі. І один за другим закладає петлю собі на шию...

Буває — уродиться чоловік, і ціле життя ані разу його око не проясниться. Неначе в проклятті якому появиться на світ. Душа його застелена сумом, що її пожирає, ані сонця, ані весни вона не бачить, і скрізь откривається перед нею тільки чорна прірва. Такою прірвою єсть вся творчість Стефаника. Зараз при самому вступі до неї питаємо себе: відкіль могла народитися в груді людській така пісня? Де її початок, і чому вона мусить відзиватися така? Адже ж досхочу упиваються душі творців радістю і красою і, п'яні щастям, можуть дякувати за всю велич життя! Чи має їх пісня бути випливом тільки туги за тим, чого в житті немає, що минулося і мріями тільки можна досягти? Чи має вона бути тільки свідомістю горя і біллю душі людської? Колись сказав про співака старий Гомер: "Сердечно полюбила його муза; дала йому добре і зле; бо взяла від його очі, а дала йому солодкий спів". Але Стефаника муза отруїла, заки приголубила до себе. Зробила його своїм рабом — і за кождий усміх мусів він платити сердечною кров'ю свого серця...

У Стефаника пісня — це груба якась фатальна сила, яка прямо замучує його через те, що він хоче вибратися наверх в своїй природній, ненарушеній формі. Кожде почування хоче бути в самім собі, не зносить ніяких поправок, ніякого вигладження чи оброблення літературного; хоче бути таким первісним і диким, майже сліпим в своїй безоглядности, яким збудилося на дні душі. Тому творчість його — це радше заперечення в собі всякого творчого "я", це якась стихія, що збирається в його груді, і він мусить витримати її силу, виявити її у всій її основности. Тому про якесь становище Стефаника до своєї творчости не можна й говорити: він прямо ідентифікує себе з самим об'єктом її, ховається в ній увесь. Він не оповідає, не пише про життя, — він подає нам саму його драму. Звідси, з того об'єктивізму, з того злиття з об'єктом творчости йде той питомий, глибокий трагізм сам в собі...

Здається, кожда глибока творчість родиться на такому трагічному підкладі, всяка гармонія творча виходить з тих вічних дисонансів природи людської, з муки великої. Той творець, хто мучився, хто страждає. Покійний Виспянський в одному з листів до приятеля дуже яскраво висловлює цю думку: "Тільки людина, що страждає, може бути здібною до творення чогось!.. Це й моя думка, щоб людей талановитих, власне, в той спосіб примушувати до яких терпінь. Я позабивав би і витроїв їм цілу родину, щоб збудився в них дух творчости, я помістив би їх на безлюдній скелі, щоб там перебували муки, бо тоді спалахнув би її огонь та святе полум'я. Збудилася б поезія і мелодія розпирала б їм груди, розпочали б творити поеми та драму..."

Про те, як зродилася його пісня, розказує Стефаник сам в *"Дорозі"*:

"Пішов, бо стелилася перед його очима ясна і далека (дорога). Кожді ворота минав, всі білі вікна. Любив свою дорогу, не сходив з неї ніколи. У днину

вона була безконечна, як промінь сонця, а вночі над нею всі звізди ночували. Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього. Він їх рвав і затикав у свій буйний волос. Кожда квітка кидала йому одну перлу під ноги. Очі його веселі, а чоло ясне, як керпичка при пильній дорозі...

Аж людей спіткав.

Вбиті по коліна в землю, вони у безтямній многости падали і здіймалися. Чорними долонями стручували піт з чола і великими руками ловилися землі. Втома валила їх, вони душили за собою свої діти і ревіли з болю. Здіймалися і падали. А ніч клала їх в сон, як камені, одного коло одного. Страшними лицями обернені до неба, як морем голів проти моря звізд. Земля стогнала під ударом їх серць, а вітер втік за гори.

Він читав ті лиця і *велику пісню болю на них. З їх губів злизав слова, з чолів вичитав мислі,* а *з сердець виссав чувства.* А як сонце родилося в крові і цілувало поміж довгі вії їх очі, то в *єго серці породилася пісня...*"

І уста Стефаника одкрилися до Лаокоонового крику.

Душу мужика Стефаник зглибив до дна. Як далеко він лишив позаду всіх інших українських письменників, що писали про мужика, як випередив всю "народну" українську літературу. А прецінь, він не описує села з етнографічного боку, не розводиться широко над його побутом, не підслухує і не фотографує розмов. Опріч того, він не пише нічого дидактичного, нікого не хоче научити. Його образки не на те, щоб їх тільки читати. Тут кожде слово вдаряє в нас з великою силою і неначе б'є молотом, аж зворушить наше сумління, ціле наше єство. Не читаємо, — а п'ємо слова, міримо ними своє власне життя. Перейнявшись до найбільшої, можливої границі своїм предметом, аж до затрати самого себе, Стефаник починає говорити. З колосальним напруженням волі здержує неначе самого себе, щоб дати слово мужикові. І мужик його. Це не виучений манекен, який говорить те, що автор йому каже. Тут промовляє він не тільки словами — промовляє рухами, тоном своєї бесіди, всім своїм єством. Слова таємні і скриті десь на дні душі, ворушаться нараз, набирають крові і тіла і падуть, неначе силою грому, у якусь мертву тишину. Це живі люди, що мучаться, страждають, хочуть, щоб їх хтось почув, вислухав, зрозумів.

Стефаник визбирав ті слова, взяв на себе весь їх тягар. Душу мужика він зрозумів. І те, що він в своїх творах говорить, — це тільки відчитання його думок та його туги. Очевидно, не тих щоденних, повсякчасних, перемішаних прокльонами, стогоном та мукою, не тих, що зрівнюють його щодня з худобиною та понижують його людське достоїнство, але тих глибших, святочних, що під обухом життя мусять ховатися десь далеко, скриватися перед світлим днем і неначе стомитися. Тут приходить до слова те все, що в житті самому мусить ховатися під грубою шкаралущею серед тяжкої праці на хліб, що можна тільки прочути. Стефаник неначе підслухує мужика в той момент, коли несвідомо для його самого починають говорити всі його болі таємні, весь чорний його смуток, його засоромлена радість, завзяття, коли пробудиться людина з серцем. Тому всьому поет дає вираз в своїй поезії, *покликує до життя, дає свідомість*. Всім страстям, спутаним твердими оковами, він дає волю, і увільнені, вони беруть в полон всього чоловіка. Тоді він їхній невільник. "Абисте не казали, люде, що кранчу над головами своїх діти, — дрожачи, промовляє Іван в "*Кленових листках*", — як ворон над стервом, не кажіт, люде, не кажіт! Я не кранкаю, я правду говорю, *мій жьиль кракає, серце кранче!*"

Очевидно, це тільки моменти, короткі хвилини, які пропадають відтак в морі життя. Лише що поет, щоб передати їх в первісній силі, відграничує ті моменти від цілої драми життя, бере їх самі в собі. Це неначе ті безчисленні, хоч невидимі для людського ока, короткі і рішаючі монологи душі людської, монологи без слів, в яких наступає тільки піднесення, дається відчувати в усій силі вага рішаючого моменту, це тільки коротка, німа боротьба — хвилина, яка не забувається ніколи, а відтак всі голоси затихають і починається сама акція... Оповідання Стефаника — це неначе сцени, що відбуваються в душі людській поміж одним виступом на сцені і другим. Тому вони такі короткі, збиті, хоч лавинами вибухає життя!.. Де більший натовп людей, де людина говорить серед гурту, там сила її голосу затрачується, бо хочуть говорити всі. Впрочім, єсть біль і радість такі, що про їх говорити не можна перед ніким, бо ніхто не почує їх і не зрозуміє. А з тим більшою силою виступають вони перед людиною-одиницею, на самотности, коли неначе вампіри заволодіють і випивають кров серця. Де Стефаник зображує одиницю людську на самоті, відокремлену від цілого іншого світа, досягає найбільшої сили. Там людина стоїть, неначе перед Богом, і кожде її слово — сповідь.

Але є ще другий бік тих мужицьких оповідань Стефаника. Чуємо не лиш саме розуміння всіх болів мужицької душі, але й те, що поміж самим поетом і тим світом, про який він пише, є якась глибша спільність, спорідненість. В усій тій драмі неначе слідимо за одним головним мотивом: поет шукає *для самого себе* якоїсь тривкої, органічної опори. Він сам хоче бути мужиком, хоче дістати доступ до найглибших тайн і схованок душі його, хоче там знайти віру в себе, зогрітися тою вірою. В обнажуванні всіх думок мужика автором бачимо певного рода завзятість, лють, як би хотів дійти до останніх границь, злитися зовсім з тим людом, почути себе з їм чимсь єдиним, цілим. Як би мав спокутувати страшний гріх зради, так як той описуваний самим автором "такий панок" Ситник, що говорить до мужиків: "Я слабий, довго вам не поможу, але доки ще лажу, то буду за вами ходити як грішник і благати вас, не відкидайте мене..." Поет від того великого болю, який вичитав в мужичих серцях, від того страшного, безнадійного стогону неначе прозрів і неначе бачить один тільки вихід для себе: віддати їм свою любов, взяти на себе їх страждання. І ходить з тим тягарем. Скине його тоді, як покута його скінчиться, як його приймуть до себе, як свого. І тут, може, й ціла трагедія творчости Стефаника, її трагізм: почуття страшної пустки і бажання знайти для себе живу органічну основу. Пекуча туга за живими людськими серцями, які розуміли б поетову мову. Артист тут тужить за тим, щоб слово його могло перейти в саме життя, промовляти безпосередньо до людини, віджити і станути плоттю і кров'ю в її серці. А з другого боку, свідомість, що, так як два мужики не зрозуміли великого каяття пана Ситника, так не зрозуміє ніхто і його слова, його туги за з'єднанням з найпростішою душею, за перетопленням всіх своїх почувань в одну велику і незмірну любов до раба!.. Свідомість, що гаряче, живе слово можуть взяти за насмішку, можуть їм бавитися.

І таки він жертвує себе цілого...

Творчість Стефаника — чи не найсильніше слово з усієї української літератури. Він показав не лиш, що таке дійсний артизм з Божої ласки, але й те, як артизм може йти в парі з іншими, моральної натури, цілями. На всякий

случай, *ретора* понад нього у нас немає. Орудувати словом ніхто від нього краще не умів досі. Образам, які малює, не дає передовсім розпливатися. Він бореться і напружує всі сили духа, щоб привести ту хаотичну масу до стану кріпкого, дати йому тіло. Він їх відокремлює від всього іншого, і тим вони зизикують на силі і величині. Нагадують якісь різьби, з грубшого тільки оброблені, в яких світиться ще первісна дикість і велична краса неотесаних зламів каміння. Неначе ще бачимо, як серед німого крику борикається з тими зламами поет, щоб викувати в них свою душу, дати їм форму.

Дух Стефаника має в собі щось з сили та могучости блискавки, що освічує на одну мить дива темної ночі, приводить все до хвилевого стану якоїсь лячної скаменілости, все на хвилину наче заклинає, та дає мову мертвій масі, — аж доки сама не розплинеться в просторі. Слово Стефаника має в собі неначе таємну, скриту потенціальну енергію грому; воно все в найсильнішому напруженні, доки не спаде йому з уст. А в груді — вулкан, що викидає лаву почувань доти, доки сила його не ослабне і знов не набере сили.

СТЕФАН КОВАЛІВ

З нагоди Ковалева підношено нераз факт, що для ширшої публіки його треба було аж відкривати. Довгі роки писав чоловік, поміщував свої твори в періодичній пресі, і ніхто неначе не бачив його, не звертав уваги. Треба було за кождим разом збирати його доробок літературний, видати окремо, показати людям — і доперва тоді неначе признавано факт існування такого письменника. Одначе й це виразне вказування на Ковалева не причинялося до його популярности. Він і надалі лишився неначе на боці, лишав дорогу другим письменникам, бачив, як виринали щораз нові сили і таланти, переживав зміну літературних напрямів, кризи літературні — і з свого місця не виходив ніколи на ширшу літературну арену, лишався все в тіні.

Це факт досить цікавий. Тим не менше він зовсім оправданий, нормальний, щоб так сказати; і, виходячи від його сконстатування, зможемо дійти до вияснення позиції літературної письменника.

В данім випадку важна, власне, перше всього *позиція,* на якій станув письменник, входячи в літературний гурт. Відповідно до тої позиції укладається не тільки його власний горизонт, його світогляд як письменника, але також і засіб його творчих сил, круг його діяння. Тому це момент рішаючий. А відтак треба взяти під увагу *момент,* що, так скажу, *з життя письменника з своїм світом,* його здібність входити в нього, акліматизуватися в ньому. Від цього залежить також та роль, яка має бути призначена його творчости в загальному ході літературного життя. Письменник може засмакувати в одному тільки світі, перейнятися життям одного гурту, прив'язатися до одного часу. Тоді він тратить всю гнучкість та еластичність своєї природи, тратить можливість орієнтуватися серед інших, нових обставин, він не може бути відзивчивий на нові подуви життя — і тому слово його також тратить свою силу та можливість впливу на ширший круг читачів. Отже, від цих двох моментів виходячи, можна собі вповні пояснити факт промовчування Ковалева, те, що для ширшої публіки він невідомий, а радше, замало *актуальний.*

Стефан Ковалів — це письменник, в повному значінні того слова, *частковий,* з заздалегідь обмеженим кругом інтересів. Коли б йому шукати аналогій поміж

другими письменниками, то знайшли б ми її хіба поміж німецькими провінціальними типами письменників. Кождого з них ми можемо собі представити тільки на тлі специфічних, місцевих обставин певної провінції, з якою він неначе органічно зв'язаний і поза обсяг котрої він ніколи не виходить. Коли він попробує тільки вийти на ширшу арену, схоче обробити тему загальнішу,— він неначе тратить свою органічну опору, теряється серед чужого собі світу. Але до своєї провінції він прив'язаний також *в часі*. Раз заобсервувавши певні факти життя, раз присвоївши собі певні типи та свій круг інтересів, він не виходить вже з тих зазначених меж і в їх обсягу творить до кінця. Тому так легко йому ще й за життя, серед розцвіту сил творчих стати письменником напівісторичним, приступним для того тільки покоління, в якому він виховався і виріс. Для всіх інших він чужий. І, власне, таким провінціальним типом й єсть Ковалів. Всеукраїнським письменником він ніколи не був і не має відповідних даних, щоб ним колись стати. Я не можу собі уявити Ковалева як письменника, наприклад, Полтавщини. Він битописатель свого тільки кутка, і в своїм кутку він чує себе паном. Тільки тут він має свої типи, своїх людей, свій терен та інтереси, яким він посвячує свою творчість. Що більше: тільки складом тих місцевих обставин, характером всього того життя можна пояснити й оправдати певні характеристичні риси світогляду письменника. Не можна б, наприклад, пояснити собі того великого антисемітизму автора, тої принципіальної ненависти до жидів, яку ми стрічаємо в оповіданнях Ковалева не тільки як битописателя, але й як *педагога,* — якби не той спеціальний круг обставин, які він зображує, а які зображуючи, він мусить зайняти таке, а не інше становище. В той спосіб формується ціла психіка письменника, його світогляд,— а вслід за тим й означується неначе сам собою характер його творчости.

Отже, Ковалів став битописателем обставин часто місцевих, життя певного кута нашого краю. Припадком натрапив тут автор на ціле багатство тем та моментів, які він весь час міг безпосередньо обсервувати,— на Борислав, ту, як він сам назвав, "*галицьку Каліфорнію*". Ця обставина дає авторові змогу зосередкувати свою творчість до певної міри коло одного моменту, коло народження фабричного промислу серед обставин сільського життя. Слідив за тим самим процесом ще перед Ковалевим Франко і в цілому ряді новел та довгих повістевих проб дав його образ від самого майже початку. І, порівнюючи ті "*бориславські оповідання*" обох письменників, можна дійти до дуже цікавих висновів. Ковалів, — як на се вже було звернено увагу, — безперечно, краще знає місцеві обставини, докладніше поінформований про те життя, оперує далеко більшим матеріалом та даними, взятими з безпосередньої обсервації. Він не шукає за фактами, не комбінує ніяких ситуацій, не укладає ніяких психологічних перспектив, — а просто малює, засипаючи читача цілою масою подробиць, своїм багатством нелічених фактів. Він і не дбає за свій малюнок, не напружує мускулів, не заходиться коло того, щоб по змозі зображувані картини зробити більше ефектними, сильними, закругленими. Він просто описує, оповідає факт за фактом, ситуацію за ситуацією. А пречінь, загального образу ми не маємо з усіх оповідань Ковалева ніякого, не маємо наглядности цілої тої бориславської драми, тимчасом як у Франка, який орудує далеко меншим матеріалом, всі зображені ним моменти ростуть неначе на наших очах в одну велику, грізну епопею. Ми бачимо тут боротьбу неначе живих організмів, скрізь обгортає нас та специфічна атмосфера гамору, товкотні та стогону живих людей, які йдуть на жертву грізному молохові фабричного життя. Франко так перейнятий повагою хвилі, що йому не лишається навіть часу

формулювати своє становище, шукати за виновниками того страшного процесу — те все належить вже до читача. Він не стає антисемітом, як Ковалів, хоч про жидів більше від нього пише і більше жидівських типів виводить. І завважимо накінець, що зображення бориславської драми, яка стає перед нашими очима така повна, рельєфна та всестороння, — це тільки один момент у Франковій творчости; він полишив відтак його на боці, і звернувся до інших сторін життя, і пішов дальше в своїм розвою. А Ковалів з свого круга, в якому полишився спеціалістом, щоб так сказати, — не вийшов! І, прецінь, ефекту того, що Франко, не досягнув. В чому ж тут та ріжниця ефектів, в чому їх вага та сила?

Скажім відразу: у Ковалева замало було від самого початку *творчої сили*. Він відразу опинився в такому положенні, що не міг дати повної картини, не міг дати їй того патосу, що Франко. Оповідання Ковалева — це в більшій части ще необроблений, сирий матеріал, не проникнутий духом творчим. Тут замало ще тої творчої серйозности, тої сили відчуття, яка перероджується нераз у письменника в примус творення, в творчі ґалюцинації, щоб так сказати. Тому ми нічого не можемо сказати про внутрішній патос творчости Ковалева, не можемо поза його картинами відшукати ніякого зусилля, щось, що давало б нам змогу судити про творчий характер автора. Він абсолютно не прийшов до свідомости самого себе, він знаходиться ще тільки в початковій стадії, коли в уяві письменника починають відбиватися тільки поодинокі моменти, події та образи зверхнього життя. Тому ми можемо їх всіляко трактувати; ми можемо, наприклад, на всі типи Ковалева і на всі ситуації, сотворені ним, дивитися з гумористичного боку — і правда їх від того не потерпить, бо вони ще власної правди та власної сили не мають. Їх може об'єднати тільки щось поза ними, вони мусять бути основані на якійсь зовнішній правді. От чому Ковалів від часу до часу мусить сам говорити за свої образи, коли хоче викликати враження, мусить приготовляти настрій всякими чужими літературній творчости екскурсами та розважаннями, які виявляють в додатку дуже старомодну психіку автора.

І в результаті не можемо назвати навіть того типу творчість *реалістичною*. Бо до реалізму замало ще самого змислу обсерваційного, замало самої правдивости чи навіть автентичности зображуваних фактів. Тут треба певної, консеквентної, що так скажу, *постави* до тих фактів; треба *пережиття* цілого того світа явищ, а не їх обсервації; треба уміти знайтися дійсно на одній площині з зображуваним життям, схопити його за пульс, знайти огнище, з якого розходяться всі його проміння,— а не стояти понад ним, філософувати на його тему, міряти його правду загальноприйнятими догмами. Таке, власне, *догматичне відношення до життя* — ворог всякої творчої думки. Де треба письменникові стояти посеред вічного ферменту, вічної зміни життєвих явищ, посеред їх процесу та вироблювати в собі слух для їх схоплювання і мати можливо чуйні та ніжні органи для їх відчування, — там, власне, і виступають готові формули, які напевно уб'ють той процес. Таким чином грозить письменникові відсталість, заскорузлість та *застій* творчої думки. Він весь час жити буде тільки тими враженнями, які застав з самого початку,— і репродукувати їх буде тоді навіть, коли їх час давно проминув,— а голосу домагаються інші теми, інші люди та інший світ. І от, власне, в такому застою знаходиться творчість Ковалева. Десятиліття минули, як він виступив з своїми першими оповіданнями, а він все на одному місці топчеться. В його діяльности немає ніякого розвою. І нехай він пише ще цілі десятиліття,— то все ж таки

далі не зайде, талант його не розів'ється ані не поглибшає. Оттут, коли хочете, й єсть той фаталізм в його творчій діяльности, від якого я вийшов на початку, та його обмеженість в просторі та часі; тому я не здивований фактом, що поміж творчістю Ковалева і ширшою публікою немає ніяких взаємин, — і його треба доперва пригадувати публіці.

На підставі тих всіх наведених причин, я мушу також з резервою відноситися до педагогічного напряму в творчости Ковалева, до численних його "оповідань для молодежі". В них дуже гарно й уміло розвиває в белетристичній формі Ковалів певні думки й тенденції. Але, абстрагуючи вже від їх змісту та вартости — яких оцінку я полишаю фаховим педагогам,— я запитаю тільки: чи *це* єсть метою оповідань для молоді, для дітей? Я думаю, що ні! Я думаю, що популярні виклади, відповідні, ad hoc[1] "зроблені" педагогічні екскурси можуть зробити ту саму службу. А тут розходиться о *творчість*, яку не можна спеціально для нікого призначувати. І, власне, не призначували своїх творів для дітей ані Марк Твен, ані Андерсен, ані Кіплінґ, якраз найбільше улюблені молодими читачами. І я думаю, що так найкраще: що молоді читачі знайдуть собі самі відповідну лектуру з творів всесвітнього письменства і своїх улюблених авторів, без того щоб треба для них спеціально продукувати окрему дитячу літературу, — так само як взагалі публіка знайде собі свого письменника і відкриє його з-поміж тисячі інших, без того щоб спеціально звернено на його увагу.

І я, власне, думаю, що в письменницькій долі Ковалева рішаючим моментом не були ніякі зверхні обставини, ніякий припадок, — а сам його талант, сам характер його творчої думки та його позиція.

ГРИГОРІЙ ЦЕГЛИНСЬКИЙ

Приходиться писати ще один некролог і занотувати страту ще одного колишнього діяча української літератури в Галичині. Дня 24 жовтня помер посол до державної ради — Григорій Цеглинський[2]. Покійник був одним з видніших діячів українського парламентарного клубу, останні роки свого життя присвятив майже виключно політичній діяльности, держав навіть мандат до австрійської делеґації. Очевидно, смерть Цеглинського як суспільного діяча викликала серед галицько-української громади не мале вражіння, свідчить про се хоч би урочистий похорон покійника в Перемишлі.

Нас інтересує тут, одначе, особа покійника з огляду на його письменницький талант, який він проявив був на полі драматургії. Цеглинський, поки став директором української гімназії в Перемишлі 1883 року, був кілька літ редактором "Зорі", крім того, займав у відділі "Руської Бесіди", яка, як відомо, удержує театр, місце театрального референта. В ті часи він і розвинув найживішу діяльність як автор драматичних штук, які мали послужити до скріплення репертуару єдиного нашого театру в Галичині і для придбання йому живих, оригінальних тем. І тут його заслуги чи не найбільше тривкі, чи не важніші й більші навіть як педагогічні, а відтак громадські як парламентарного посла.

---

[1] Для цієї нагоди *(латин.)*.

[2] Уроджений 9 марта 1853 р. в Калуші.

Варто би докладніше знати біографію тої людини, аби тим вірніше оцінити його літературний доробок. Цікаво було би довідатися на підставі картини його життя про духовий його розвій, про його інтереси літературні та артистичні, про те, нарешті, о скільки його творчість драматична виходила з внутрішнього покликання і "примусу" творчого. Те все позволило би нам установити вартість його творів, відкрити їх дальші інтенції. На те, одначе, ще час не прийшов, і ми можемо тільки у фраґментах пізнати ту постать на тлі галицького життя. Історія літератури уміє нам розказати один тільки епізод з життя покійника, епізод, який до певної міри кидає світло на той духовий процес, який перебув Цеглинський, поки не став скристалізованим типом галицького народовця 80-х рр. Епізод той належить до другої половини 70-х рр. і переносить нас до Відня, куди Цеглинський виїхав по скінченню гімназіальних студій і де він взяв участь в житті тодішньої студентської громади при "Січі". "Живучи у Відні,— пише Огоновський[1],— перейнявся Цеглинський щирим демократичним духом, але й не міг охоронитись від того безпощадного критичного духу, від котрого віяло холодом подекуди й на молодих націоналів. Так, отже, прибрав він там гордині неабиякої і поглядав згори на літературні й національні змагання галицько-руських і українських народовців. Коли ж він увійшов у Львові в товариства руcько-народні, коли побачив тут тиху і безкорисну працю деяких патріотів у відділах товариств, коли пізнав талановитого Володимира Барвінського, редактора "Діла", професора Дем'яна Гладиловича і др., то позбувся він своєї гордині і своєї недовіри до патріотичних змагань народовців руських, і відтак уважав він своїм обов'язком, ба й честю, брати який-небудь уділ в їх громадських і письменних працях".

Отже, коли вірити тим словам, то захоплення духом віденського кружка тодішніх студентів-"січовиків" не тривало довго, гординя і дух опозиції пройшли зараз же, як він осів на львівському ґрунті і львівська атмосфера народовецького життя потягла його за собою. Скоро він зжився з тою атмосферою — і в перших роках 80-х літ Цеглинський виступає в літературі як тип уже сформований, готовий, ані на дрібку не "радикальніший", як кождий пересічний народовець тодішнього часу, "свій" чоловік в повнім того слова значінню. Таким він остався до кінця життя.

Порівнюючи тепер його таку "типічну" біографію народовця 80-х рр. з тим, що Цеглинський представляв як літературний талант, — приходиться тільки жалувати, що той період "гордині", як каже Огоновський, той настрій опозиції супроти тодішнього життя народовців, так скоро скінчився і перейшов в повну асиміляцію, в "допасування" до тодішніх обставин цілого світогляду. Зрозуміємо се, коли зважимо, що молодий Цеглинський вибрав поле нашої драматургії за поле попису для свого творчого таланту, а до того ще й шлях комедієписателя. Вже перед Цеглинським як референтом театральним "Руської Бесіди", який має своє ceterun censeo[2] в виборі драматичного репертуару, стояла неабияка задача. Він мусів знати докладно весь тодішній репертуар нашого театру, мусів мати докладне знання нашої драматичної літератури взагалі, — а знання тодішнього стану нашої драми і театру вимагало реформаторської акції в повнім того слова значінні. Тут треба було дати просто зовсім нові основи нашому театрові, який кормив публіку кислосентиментальними мелодрамами, треба було *сотворити* драму. Не дивниця, що врешті Цеглинський рішив сам виступити

---

[1] *Огоновский Ом.* История литературы русской. — Львів, 1889. — Ч. II, 2. — С. 886.

[2] Наполегливий заклик *(латин.)*.

як автор драматичний, постановив покласти солідніші основи під будову галицько-українського театру і драматургії взагалі. Так почався ряд його комедій під псевдонімом Григорія Григорієвича: *"На добродійні цілі"*, *"Тато на заручинах"*, *"Соколики"*, *"Шляхта ходачкова"*, *"Лихий день"*, *"Аргонавти"*, *"Торговля жемчугами"*, і драм, як: *"Ворожбит"*, *"Кара совісти"*,— де він рішив дати образ проти більше правдивого і реального, а не того, яке було в мелодрамі.

Безперечно, те все, що дав Цеглинський як драматург, було і мусіло бути цінне в тодішньому репертуарі, тут було ціле джерело свіжого життя і безпосередньої життєвої обсервації, а крім того, се були лише ще перші проби в сотворенні нової драми, яка стояла би на висоті вимог пересічної публіки. Але Цеглинський взявся писати комедію — і се каже нам дивитися на ті проби ще з іншого боку; інакше їх оцінювати, як оцінюється звичайний драматичний твір. Комедія — се не те саме, що вивести пару смішних типів, сотворити пару ситуацій, від яких зал театральний заходив би ся реготом,— се введення чи вплетення в акцію також вищої ідеї моральної, зовсім нової мірки в оцінюванні життя і людей, се значить збагачення життя новими принципами, новим світоглядом. Тут велика і важна роль всякої комедії, її суспільна функція побіч артистичної. І тому вимагається від автора комедій великої серйозности творчої, великого знання життя і суспільних верств, типів, індивідуальностей, великої вдумчивости та уваги до всіх сучасних йому проявів. Цеглинський, видно, розумів і чув своє завдання, коли став знайомитися з Арістофаном, Теренцієм і Плавтом як майстрами старинної комедії грецької та римської і уважно перейшов твори Шекспіра, Гоголя, Фредра і інших, сучасних вже йому авторів того часу. І вони, безперечно, вплинули на виобразування його таланту, стали йому подекуди взорами і показали шлях до відродження нашого репертуару. Але обставини зложилися так, що Цеглинський остановився в половині дороги і не умів використати свого таланту всією мірою, в якій він се міг зробити.

Вже по перших виступах Цеглинського на полі драматургії критика побачила в нім "чоловіка з нашого сучасного руського товариства", чоловіка, який, вийшовши з сучасного партійного життя, рішив здраматизувати певні подробиці того життя[1]. Вже тут була підмічена критикою *зверхність* малюнків Григорієвича, брак глибшого досягання за змістом, за дійсним *змістом* життя зображуваних явищ і суспільних верств. Цеглинський впровадив в нашу драму перший елемент міщанський, перший з-поміж українських письменників в Галичині висунув на сцену й мужика, т. є. не ті кукли мужиків, які були перед тим, але живі, з життя заобсервовані типи. На жаль, життя, яке бачить в своїх комедіях Цеглинський, се лише чисто зверхній механізм, ряд подробиць, які можуть зложитися в сумі щонайбільше на комічну ситуацію, а не на повну картину, яка дала би нам змогу відгадувати й зміст *внутрішній* того життя. Весь час автор удержує нашу увагу чисто ситуаційними, зверхніми ефектами, а коли захоплює, то тільки сценічністю образків, які пересовує перед нашими очима, тільки гладкістю і легкістю акції, тим добрим гумором, з яким сам приймає свої типи і ситуації. Але поза тим зверхнім комізмом ми забуваємо про всі другі інтенції твору, не відчуваємо моральної його ваги, яка тут повинна бути в тих типах, і коли, нарешті, автор формулює "мораль" штуки,— приймаємо її за суху дидактику і моралізаторство, які сюди не повинні належати і насильно причіплені до акції. І тому, нарешті, починаємо відчувати прикро

[1] *Коцовський В.* Руський театр у Львові. — Зоря. — С. 341.

манеру автора, його неглибокість в трактуванні теми, його поверхність. Бо дійсно, що може для нас репрезентувати така ґалерея типів, як Шкаралупка, Малогубка, Масненький, Простогуби, Розумовський, всі ті Щедобрі, Мальвінки, Настусі, Мадусі, Горпинки, Франі і т. д., і т. д., яких комізм лежить нераз в самих іменах їх і назвах, коли ми не побачимо поза ними цілої перспективи життя? Бо їх за призму до оглядання того життя взяти, прецінь, не можемо, вони нічого не репрезентують, а коли репрезентують, то лише маленький кутик, малі привички певних типів суспільних, дрібні пристрасти, дрібні амбіції. Ми сподіємося в цілім ряді комедій побачити дійсні мотори життя, всю його механіку і його позакулісові справи, а бачимо натомість лише те, як питомці перед висвяченням шукають за посажними панночками, як дами уряджують забаву на добродійні цілі, як старі кавалери клопочуться своєю женячкою, як батьки ловлять женихів для своїх дочок, як аґітатори підманюють виборців, щоб добути голоси, як дрібонька "ходачкова шляхта" смішно стереже своїх дрібношляхетських амбіцій, як напарфумоване панство боїться запаху хлопського кожуха. Те все добре, але на тім лише комедія не може обмежуватися, сам ряд фактів ще не вистачає і не може нас вдоволити, хоч би й як ми любувалися їх комізмом. Се комедія дуже ще наївна і невинна, комедія, перед якою не отвиряється поле суспільної служби, роль певного рода батога на суспільність, се — як вже такий делікатний та обережний критик, як Огоновський, завважив — лише "манера низької коміки". Сам автор, видно, чув се, пробував нераз висувати обережно з певних типів і фактів суспільну мораль, але се йому не вдавалося, бо вже надто очевидячки і механічно було роблене. І так найважнішого елементу комедіям Григорієвича недоставало.

Я вже натякнув вгорі на ті обставини, які примусіли автора задержатися на півдороги та не дали розвинутися його талантови. Я, власне, думаю, що комедію не можна писати, так само, впрочім, як і сатиру, не будучи до певної міри в опозиції до життя, яке має дати матеріал до комедії. І то в опозиції, що так скажу, принципіальній. Комедієписець — се сторож суспільного сумління, вічно чулий на недостачі життя і сильно бажаючий його поправи, се немилосердний і лютий його аналітик, який виполошує всіх темних духів, бичує його гріхи та грішки, щоби лічити суспільний організм від хвороби. Як такий, він стоїть понад життям, понад партіями і їх пристрастями, він як не може бути більше об'єктивний глядач життя і усіх його справ. І з того боку молодий Цеглинський мав широке поле до попису, маючи перед собою галицьку суспільність 80-х рр. Боже мій! Яке широчезне поле до попису, власне, для авторів комедії і сатири. Тож-то й досі ще ні один письменник тут, в Галичині, не взявся до того життя, яке йде цілі десятки літ, йде так безкарно, неначе не боїться нічийого "пера". Щасливо так якось обходиться... Автори ламаються, заломлюють руки, пропадають в болоті, схлипують від болю і трагізмом кінчають свій шлях, а не знайшов ніхто відваги стати Арістофаном, злобою поконати його злобу, гординею потоптати його гординю.

Так, Цеглинському треба було, власне, тої "гордині", про яку говорив Огоновський, — аби увійти на "правдивий" шлях і дати твір, на який виставало його таланту. Тільки глубше треба було заорати в житті. Але, поєднавшись духом з життям галицьких народовецьких кругів, добровільно акцентуючи їх світогляд і змагання, він поставив себе сам в невигідне становище як письменник, сам ограничив свій терен творчий. Щоби не стати всупереч до партійної ідеології, не наразитися тому кругові, до котрого сам пристав, він мусів, власне, писати таку "невинну" комедію, осміювати лише такі дурнички, які не вразили

би нікого, мусів сам притупити жало своєї комедії. З науки у Арістофана, таким чином, мало що осталось, і Цеглинський увійшов на шлях радше тодішньої польської комедії типу *Балуцького.* Се комедія обичаєвого характеру, яка обмежує свій терен до чисто товариського життя, до найбільше приватних "slabostek"[1] суспільности і поодиноких типів і бере особи ізольованими від ширшого життя. Автор привикає сам нарешті до тої атмосфери, яку взяв під обсервацію, добродушно тільки відкриває яку-небудь слабу сторону ближнього, і справа кінчиться погідним, лагідним, "салоновим" сміхом... Де Цеглинський доторкає справ ширших, справ суспільного характеру, там він має тільки ще моралізуючі формулки і їх додає на кінці твору, вкладаючи їх в уста котрійсь з дієвих осіб.

Єсть, впрочім, один пункт в творчости драматичній Цеглинського, який він хотів трактувати серйозно,— се родинне життя. Хто би хотів по драмах автора перестудіювати докладно родинні обставини нашої інтеліґенції — побачить страшну пустку і ще страшніший шаблон того життя. "Ось яке було моє життя, — сповідається Юлія в *"Торговлі жемчугами"*. — Рано-вранці зриваєсь чоловік, поснідає та й іде до канцелярії. Верне з канцелярії утомлений, пообідає та й ляже відпочити. Встане, вип'є каву та й знов іде до канцелярії. Верне змучений, повечеряє, та й спішить до ліжка, бо рано треба вставати. Між тим схапуєшся ранком і ти, бо треба снідання зготовити. Потім пряч і готов обід; потім пряч і готов каву; потім пряч і готов вечерю. В межи хвилях вхопиш дещо, пошиєш, направиш. Так ішов день за днем, хіба в неділю колись і свята бачилось знайомих і світ Божий". Отсе загальна схема родинного життя, яка має свої варіації остільки, оскільки треба видавати заміж дочок, або женити сина, або жінка робить чоловікові "сцени" за його перебування поза домом до пізньої ночи. Страшна духова пустка родинного огнища та його убожество. У Цеглинського стрічаємо один тільки тип жіночий, Ольгу в "Торговлі жемчугами", яка думає про "невгомонну працю і борбу за правду, право, нарід, вітчину і все людське добро". "Ми не будем, як дотепер, — говорить вона з одушевленням,— лиш няньками та кухарками панів,— а рівнорядним членом в родині і суспільности, запопадними хазяйками, розумними матерями, дійсними сподвижницями всякого громадського і народного труду, одним словом, станемо тим всеоживляючим живчиком у всім: родині, суспільности, народі..." Але тут вже маємо другу половину 90-х рр., коли наше жіноцтво дійсно почало думати про своє образование.

Тим був би вичерпаний зміст комедій Цеглинського. Взагалі про них треба сказати, що своїми інтенціями вони не виходять поза рами життя, яке в них зображене, бо сам автор не стояв вище свого часу і як творець занадто приноровив свій світогляд до загальної течії життя галицької інтеліґенції 80-х і 90-х рр. З боку своєї сценічности і нераз навіть своєї сатиричної верви — вони все-таки вносять обновлення в перестарілий репертуар галицького театру, відсвіжують його. І коли їм довго не судилося позіставати на сцені, — то все-таки вони остануться улюбленими річами аматорських спектаклів і вистав для публіки, яка ще любить такі комедії. Се одинокий більше тривкий успіх Цеглинського як драматурга.

Своїх сил пробував Цеглинський також як автор драм, його "Кара совісти" закроєна навіть подекуди трагічно. Але тут опускає автора питома йому легкість та свобода, сценічно дає тут речі слабші. Маємо також з-під його

[1] Слабких місць *(пол.)*.

пера проби оповідань, а також критичних статей, але, розкинені по виданнях 80-х рр., головно в "Зорі", вони тепер забуті і не читані. Взагалі письменська роль Цеглинського скоро досить скінчилася, її змінила роль його як педагога, а відтак суспільного діяча і політика.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА

Боюся, чи та оцінка, з якою стрінулася поезія Чупринки серед нашої суспільности, не була занадто нерозважна, не добре мотивована і тому — схиблена. Щось непевне чується у всіх тих голосах, які відізвалися про Чупринку: з одного боку, майже одноголосно і без вагання признається великий поетичний талант, з другого боку — станула перед очима прихильників його музи повна невиразність поетичного світогляду та ориґінальної постати взагалі. І коли прийшлося його судити, відповідно до тих категорій, яких уживано при осуді всіх інших українських поетів, а радше всеї української поезії взагалі,— то стверджено тільки те, що ґрунту загальнішого, за яким у Чупринки шукано, нема. І се відразу кидає особливе світло на поета, мимоволі він відбиває від усього того тла, на якому з'являлися постаті інших українських творців. До всього, що досі було,— Чупринка яркий контраст. Не тільки не бачимо тут ніякої причинової зв'язі його поезії з попередніми етапами нашої творчої думки, а навіть здається нераз, що вона не має ніякої спільности з сучасним моментом, з українським життям взагалі. Се так само, якби нараз на нашому овиді літературному з'явився Едґар По чи Бодлер, і ми не знали би, яке нам супроти їх зайняти становище, що нам сказати.

Бо дійсно: до якого ґрунту нав'язати нам поезію Чупринки? І в чому шукати її цінностей, які ми бачимо, за які його одноголосно хвалимо і записуємо до гурту найбільше серйозних сил поетичних? З ніяким, як кажу, українським поетом порівняти його не можна. Він пішов собі зовсім окремим своїм шляхом. Чупринка використав також ті багатства рідного слова, які були весь час приступні всім іншим творцям, він видобув ті скарби, які відкривали всі інші служителі прекрасного,— а пречінь, станув в якійсь принципіальній незгоді, а навіть ворожнечі з загальною тенденцією, з *творчою думкою*, яка виявлялася досі в українській поезії. Він виразно проголошує свій погляд, коли кличе:

Штуки рідної мотиви,
Пісні рідної слова!
На сучасні переспіви
Єсть для вас струна нова!
Єсть для вас серця огненні
І огненна дивна гра,
Єсть для вас співці натхненні,
Тільки... думка їх стара...

І, читаючи всі видані ним досі збірки поезій, ми бачимо в них неначе якийсь постійний тихий бунт проти тої "старої думки". З чимсь поет зірвав рішучо, щось зовсім нове приносить; має якусь *свою* тільки красу. І *се перше всього* треба взяти на увагу, піймати ту внутрішню його тенденцію...

Очевидно, не маємо ніяких фактичних даних, щоб на їх підставі будувати цілу систему думок поета та змалювати його світогляд. Того всього немає

тут,— єсть тільки певні моменти, в яких він виявляє весь свій патос та свій *настрій*. Щоби пізнати поета, треба хіба вслухуватися в ті його настрої, треба безпосередньо *відчути* їх. Щоби дати пізнати її читачеві,— критиці не лишається ніякого іншого способу, як хіба переписувати уступ за уступом без ніяких коментарів або: зійти до світа самого поета і дати коли не репродукцію його настроїв, то бодай їх тло, той підклад, на якому вони зродилися у його. В данім випадку я се й роблю. І тільки се. Я усвідомлюю собі тільки вихідні точки творчости Чупринки, усвідомлюю собі ту лінію, якою мусіла піти його творча думка, відтворюю тільки його настрої. Тому я й не даю *своїх* теоретичних розважань над його поезією, а тільки консеквенції, характеристику того становища, яке зайняв він в своїй творчости...

Отже, коли з його становища поглянути на українську поезію,— неминучість згаданої ворожнечі стане ясною. Мусимо сконстатувати цілковиту ріжницю в етапах, які зробила творча думка Чупринки від того всього, що називаємо сучасною українською поезією. Чупринка зробив наглий скок. Він вийшов поза обруб усього нашого *літературного життя*, і коли б його зв'язати з яким літературним осередком взагалі, то його індивідуальність зможемо собі уявити радше на ґрунті сучасної російської поезії, як на тлі нашого літературного руху. І тому тим більше ярко виступає на перший план чисто творчий елемент його поезій. Пересічний поетичний талант у зіставленні з Чупринкою стає неначе лялькою, яка виспівує під такт. Коли в тому співі й єсть краса, то вона ще не розвита, а тільки намічена; вона не увійшла ще як органічна часть творчости і не стала потребою душі, хлібом насущним поета. Рішаючим моментом тут єсть сам талант поетичний, в тісному того слова значінні. Але сам талант не дає вищої *творчої думки*, не вказує шляху, *яким* має піти розвій поета. Сам талант не значить ще також, що хтось став дійсним помазаником поезії, щоб так сказати,— що хтось зрозумів і вповні відчуває своє творче покликання. І якраз брак розуміння і почуття того творчого покликання, при деякім таланті, характеризує велику більшість всіх тих, що репрезентують нашу найновішу поетичну думку. А *се* тільки й доводить *кожду* поезію до оплаканого стану, до пустої забави, примхи, до того, що люди починають управляти її як рід спорту, як певний фах. Рівень щораз більше упадає, "поети" починають роздувати дрібнички всякі, затративши смак до всього дійсно великого, і поволі починається саме літературне ремесло. "Ох, мій Боже,— скаржився Гамсун на таких поетів, — як мало вони марнотратні, властиво кажучи, в своїх засобах! Вони шпарівні, сухі та хитрі. Вони пишуть один вірш, вони друкують той вірш і другі вірші. Вони від часу до часу видушать з себе книжку, за кождий раз випишуться до останку і досягають знаменитих результатів. Вони нічого не висипають, ні, вони не викидають гроша на вулицю. А давніше могли, прецінь, поети щось більше дати: вони мали для того засоби; їх багатство лилося через береги, і вони викидали дукати через вікно з величною та нерозважною безжурністю. Що далі? Вони мали знов кишені повні дукатів. Ах, ні, наші молоді письменники, вони розважні та хитрі, вони не покажуть нам, як колись старі, ніякої ширини, ніякої бурі, таких величних сцен тріумфу, повних дикої сили". Очевидно, серед таких обставин поезія може тільки марніти, де-не-де тільки проявляючи свої паростки. Взагалі — вона не має ґрунту. Бо ґрунт єсть там тільки, де єсть дійсно поетичні душі. Де в репертуар поетичний можуть ввійти і входять не всякі запозичені мотиви та в поті чола видумувані звукові комбінації, але ті глибші поклади людської душі, які становлять долю поета. Тут мусить давати поет

себе цілого. Що більше: можна сказати, що в кождій глибокій та правдивій творчости поетичній відбувається певного роду акт самопожертвування з боку поета: він зрікається неначе сам себе, своєї волі, він слухає тих первісних та фатальних сил, які дрімають на дні душі, він "опутаний" вищою силою... Все, чим він міг жити в дійсному житті,— він зложив тут, в поезії. І відси та марнотратність поета: він розкидає свої багатства, бо сам не може ними втішатися. Відси той нахил до розгону, до безумства, яке виявляється все в надмірі почувань, в дикому шалі фантазії, у вирі звуків та образів. Те все, одначе, має своє об'єднання, всі ті образи мають свою внутрішню логіку. Зверхній вираз, вислів має тут тісну сполуку з внутрішнім світом та переживаннями поета. Доля, яка визирає з-поза кождої стрічки, з кождого звуку,— вона поклала свою печать на весь той світ образів: поет не скаже інакше, як чує, не скривить душею для зверхнього ефекту.

Відси й починаються вихідні пункти поезії Чупринки. Не можна тут говорити ані про якийсь окремий поетичний світогляд, ані про саму тільки музику його вірша, ані про пантеїзм, ані про соціальні мотиви. Ті категорії не тільки не вичерпують, а навпаки, ограничують тільки весь зміст поезії Чупринки. Де б'є джерело творчої думки, де перед нами розгортається книга людської долі, де на наших очах народжуються нові органи чуття,— там не можна тих всіх категорій брати за *вихідну* точку і після їх оцінювати вартість поета. Поет на те й поет, щоб міг йти своєю дорогою, щоб міг мати *свого* тільки Бога. Нехай Чупринка й не буде речником ніякого класу, не звертається своєю творчістю до нікого, чи тим самим відібрана вся її сила? Зовсім ні! Навпаки, в даному разі те, за що так славиться поезія,— її сила над людьми та над суспільним життям, — єсть радше чимсь негідним, обезцінюючим її вартість. Поезія — значить, можливо *інтимне, моє* переживання світу. Поза тим вона мене не інтересує, не є для мене поезією. Вказуючи на соціальну роль поезії, на її реліґійне значіння, ми говоримо: ось відзивається чарівна її мова, і кат перестав бути катом, учений забув про свої книжки, швець чи крамар піднеслися у вищі сфери творчої думки! Так, — але що з того, що люди будуть зв'язані тим одним, а радше однаковим настроєм, хоч би він і йшов від поезії? Які результати з того? Чи крамар не йде торгувати далі, а кат — убивати людей? А коли так, то поезія все-таки єсть чимсь більше, як розривкою, приступною для *всіх,* єсть життям, яким дехто може тільки жити, єсть справою чисто *індивідуальною.* Бо дійсно: коли б вона мала які цілі, а ще й закони діяння на людську громаду, — як се люблять говорити, — то чи не було б се загородженням людині як такій останньої утіхи, чи не було б останнім гаслом до безнадійности? Чи радість наша не стає відразу обезцінена, коли ми знаємо, *що не ми самі* так відчуваємо, дізнаємо таких емоцій; чи краса мого пориву не гине для мене, коли я знаю, що тим самим поривом в даний момент палає грудь шевця, кравця, книжкового моля, крамара, ката, — і чи не відкину я зовсім всякої поезії, скоро тільки відкрию, що вона, се євангеліє свободи, в'яже мене і каже мені бути чимсь єдиним з тими, кого я ненавиджу, з ким ніхто мене не може зв'язати?! І чи не буду я вправі признати її тоді за останнього і найбільшого свого ворога?! А *сей,* власне, момент єсть правдивий, до такого висновку приходять самі творці. Поезія зрадою всувається в наші серця, підходить несподівано, пестощами та ласкою, як коханка, обезсилює нас, чинить безвладними, солодощами та пахучими ароматами руйнує здоров'я душі, і вчить нас підступом вирікатися самих себе. Для кого? Для вищого реліґійного принципу, який знищує *мою* вартість, забороняє мені насолод, грозить карою

вічною і вічно перед очима держить дзеркало моєї власної совісти! І зрозуміло, чому Штірнер або Ніцше остаточно прийшли до того, що на пункті поезії стали нігілістами, "невіруючими". Вони мусіли зрезиґнувати з тої поезії, яка стала виразом міщанських почувань, виразом гуманістичних стремлінь людства,— а в якій філістер почав установляти вже свої зручно перепачковані канони.

Тут приходимо ми, таким чином, до другого моменту, який знаходимо також у Чупринки: поезія по своїй суті мусить бути *антигуманітарна,* щоб так сказати. Творець мусить зрезиґнувати з тих почувань, які в'яжуть людей поміж собою, мусить вийти з кола тих всіх чеснот, в ім'я яких він мав би право жити *разом* з людьми. Нічо людське його не гріє, і він нікого не гріє; він перестає апелювати до серця, до всіх теплих, сердечних почувань. Йому неможливо стає відноситися до людей в дорозі безпосередньої *інтимности.* Се й попихає кождого з творців на той шлях, де він опинюється самотнім в повному того слова значінні, де він починає розуміти трагедію свого покликання творчого. Так, се трагедія творчости і творців; бо від сього вони терплять, відси починається їх терновий шлях. Тут відграничує себе кождий творець раз на все від світу і людей. Відси й починається їх *туга* — знайти тіло для своєї мрії, знайти терен, близьку душу, безпосередній відгомін. Вони бажали би нераз висповідатися перед першим стрічним жебраком, упасти на грудь першому стрічному чоловікові і в тяжкі хвилі розказувати йому про свої терпіння. Але се тільки перша їх наївність, відрух, за яким наступає зараз потреба замкнення своєї душі на сім замків. Вони вчаться того найбільшого досвіду, що треба позбутися серця; вони ясно починають бачити, що мусять ціле життя самотні йти і нести той страшний тягар, який вони з самого початку думали передати на своїх ближніх. Сей тягар, що каменем гне їх душі, як гнули колись мертві голови Марка Проклятого,— се невиплакані сльози, не вимріяні до кінця мрії, які мусять загибати, се жар серця, який мусів попеліти, і той порив душі, що мусів в зароді застигнути в холодну кам'яну групу. Се тягар,— щоб так сказати,— самого себе: бо тяжко чоловікові себе тільки полюбити, в самому собі замкнутися. Він покрівавить своє серце, а хоче, щоб воно таки билося для других. У тому трагедія творця: він так само не може промовити безпосередньою щирістю до своїх братів, як молодий королевич до своїх підданих: церемоніал не позволяє йому, і він мусить приладжуватися до його, хоч би серце й розривалося в грудях. Найбільше трагічна тут, а тому й безвихідна річ, що того церемоніалу бажають самі піддані, сама "товпа", яка хоче чути пророчий голос з-за хмар серед вистрілу гармат та гомону труб. Се, власне, незносний тягар для творця, який і накладає на нього перший і найбільший обов'язок — *бути аристократом!* Мало хто годен зрозуміти всю вагу того трагічного обов'язку, а тим менше може його сповнити: тому так багато "творців" забуває про його маєстат, упідлюються так часто та стають базарними співаками...

Але хто відкрив ту пропасть поміж собою, своїм творчим покликанням і людьми, хто почув на собі силу того трагічного обов'язку і рішився бути аристократом, — тому лишається одна тільки дорога, яка не опоганить його та не дасть стати линвоскоком: дорога, щоб так сказати, *творчого егоїзму,* повної безсердечности. Бо тільки се дає силу поетові з Божої ласки пережити ту найбільшу і останню трагедію. Се той сам amor fati, про котрий говорив Ніцше, та трагічна, очищуюча любов до самого себе, та найбільше зрезиґнована

сміливість супроти німих стін окружаючого світу та скам'янілости душ людських...

Я ще раз підкреслюю, що не даю тут ніяких теоретичних розважань на тему творчости,— а тільки *тло*, на якому можна б собі уявити постать Чупринки. І я думаю, що тільки в обрубі тих, зазначених мною ліній, тільки на тлі тих настроїв можна його й зрозуміти. Тільки тоді, коли прослідимо кождий з зазначених моментів, зможемо відшукати за кождим звуком ліри самого поета, і зникне для нас вся невиразність поетичного світогляду. А головне: знайдемо об'єднання для двох майже протилежних собі полюсів тої творчости: для Чупринки — сина *меланхолії* і Чупринки — Бахусового співака *самовтіхи творчої*, насолоди самим собою. Як контраст трагізму зрозуміємо одчай, блазенство, волю поета до інтелектуального, щоб так сказати, босяцтва та банкротства з усіх етичних вартостей. Се поет, який зірвав з усім тим, що ми називаємо природою; він — доперва поборовши природу, позбувшися її,— вернув до неї назад як повний її пан. І тому він не розпливається в ній,— як Олесь,— а відбирає тільки від неї цілий ряд естетичних емоцій. Історія його розвитку — се була історія ламання поетом всіх природних законів; се постійне творення гріха й дало змогу опертися йому на самому собі, полюбити свій гріх, знайти в ньому джерело натхнення. Тільки тою дорогою дійшов він і до тої питомої гордости та почуття внутрішньої свободи, до певного роду самоволі чи свавільности. В співі своїм про красу гріха він доходить до найбільших висот, до глибини, яка нас просто поражає своїм патосом, коли поет заповідає:

Я натхненно возвеличу
Тую душу чоловічу,
Що прилюдно впала в гріх,
Що копала в самотині,
Без просвітку, без святині,
Без розради, без утіх.

І се не припадок, коли поет далі в кількох місцях натхненними строфами виявляє своє любовне та повне глибокої ніжности відношення до типу повії, тої, по його власним словам, "продажної вакханки в терновім вінку". Се ж свої настрої він тут дає, свій біль виливає, свою подає історію.

Але, щоб зрозуміти та відповідно оцінити момент *гріхопадіння* як момент головний тої творчости, треба взяти під увагу всі попередні етапи в її розвою, де та творчість не була ще замкнена в собі самій, не була безсердечна, а навпаки — виходила з надміру ніжности та сердечної теплоти.

Які ж можуть бути ті перші етапи такого непокірного, демонічного духу, як Чупринка, і які можливости його розвою? Сам він дає на се відповідь в одному з найкращих своїх віршів: "Моя муза". Він не знав її давніше, вона не була ще товаришкою його життя, його фатумом; він тільки мріяв про неї.

...У ніч і день
Я довго ждав з висот надгірних
Богині радісних пісень
І чарівних рулад вечірніх;
Вона ввижалася мені
В вечірніх одблисках зірниці
І в недосяжній далині
Ловив я образ чарівниці.
В довічнім сяєві краси, —
Я ждав її в вінках огнистих

І в краплях чистої роси
І в самоцвітах променистих...

Тут зазначена та стадія, коли творець носить в собі ще тільки тугу, несформовані ще в образи поетичні чуття, коли він об'єкта своєї поезії шукає поза собою, а не в собі, не в своїх переживаннях. Як легко в той час залюбитися в свої мрії, в далекі образи своєї фантазії,— і не увільнитися від тої любові вже ніколи! Як легко увійти тоді в яку роль, в роль ніжного, чутливого пажа, залюбленого в холодну красу фальшивої королівни,— і стогнати відтак в тім ярмі довіку, не побачивши ясного неба! Як легко ми тоді жертвуємо собою, своїм молодим чуттям, як без розваги позбуваємося його. А між іншим,— се момент, щоб так сказати, загальний, неминуча стадія! "Се доля нас всіх! — пише Альтенберґ. — Ми запалюємося, горимо, палаємо, нам кидають рожу, але не беруть нас поважно... Самі не знаючи, що робимо враження окалічілих, смішних карликів, ми без устанку танцюємо пристрасно перед принцесами життя". Так, се природна стадія, момент конечний, ми тут знаходимося неначе у власти сліпих сил природи, від яких увільнитися годі. Сей порив обов'язуючий для всіх, — се той вічний романтизм, щоб так сказати, природи людської! Він все там, де життя. Його переходить і переживає кождий, хто взагалі живе. Колись навіть Золя, фанатичний ворог романтики, зложив зізнання: "Коли обурююся проти романтизму, то тільки тому, що ненавиджу його за фальшиве літературне виховання, яке одержав від нього. Сиджу в ньому по вуха і стаю біснуватий від того..." Очевидно, потім стає жаль тих страчених сил, тої викиненої енергії. Відкриваємо велику свою помилку, якої вернути не можна, бачимо схибленим свій шлях:

Я сіяв по вітру чуття молоде,
Як попіл нічого не вартий.

Відси починається трагічний перелом в душі *чоловіка*. Ясним стає, що ідеал, якому готові ми були жертвувати себе, був фальшивий. Чоловік починає жалувати, що пішов за своїм природним потягом, туди, куди пішли всі інші. І тут починається корінна зміна в нім: відкидає *все людське* від себе, *умирає як людина*. Людина мусить умерти, щоб народився *артист*.

І тепер вже творчий, *артистичний організм* не запалюється принагідно, від зверхніх причин, він байдужий на всі щоденні людські болі та радощі. Його запал не істеричний, не припадковий, а постійний,— він іде з самої глибини душі артиста. Тепер артист має вже для ока людського два обличчя: він холодний, мертвий труп серед людей і вічно горіючий, спалюючийся сам в *собі*. Його життя відбувається тепер в іншому центрі, на іншій, неприступній для чоловіка площині. Він існує тепер сам з себе тільки і сам для себе: він пішов своїм, окремим шляхом, шляхом повної *самотности*.

В чому тут трагедія тої смерти і внутрішнього переродження?

Перше всього в тому, що тільки мученики життя вступають на той шлях. Життя стає для них в одній хвилі безвиглядним і сірим — вони не мають в ньому ані одного кутка, ніякого притулку. А до того: воно забрало їм всю енергію духа, забрало їх запал, всі можливі перспективи. Плач, ридання, молитва, ніжність — се почування, якими вже не мають кого обдаровувати, які мусять ховати назад на дно душі... Одинока перспектива — се та навісна, пекуча туга, перспектива тихої, кривавої, самотньої муки... Все неначе стануло на одному місці — не має ніякої зміни, ніякої ріжнородности образів, ніякого

рятунку від всесильної туги та скуки життя. Тут мусить чоловік загибати. Віра в щось поза нами, яка його держала перед тим,— одпускає його. А підходить натомість до горла якийсь спазматичний, сухий сміх над самим собою, щось таке затроєне та болюче. З природним порядком речей, їх відвічним ходом він погодитися вже не може: для нього те все вже пропало безповоротно. Можуть люди жити пульсом природи, йти разом з нею, гинути й відроджуватися разом — тут він відродитися в природі не може. Бо ті почування, які ним колись кермували,— безповоротно загинули: нічого не повернемо вже:

Наше відродження — втішна омана,
Нас вже частини немає.

Тут немає ніякого закону непропащої сили. Навпаки, тут все пропало, разом з розтраченим чуттям, з поривами доходить поет до *одчаю*. Хвилі жалю підмивають раз у раз поетову душу, давні образи і спомини весь час кривавлять серце, і поет скаржиться в одчаю:

Скажи,— кому послать прокльони
За всю отруту дум моїх,
За всі пекучі смертні тони,
За мій гіркий кривавий сміх?..

І дорога одна тільки перед поетом. Не увільнятися, а йти далі в ті пропасти, в той смертельний жах життя, до кінця випити його отруту. Так найвищим кличем поета являється клич: смертію *смерть поправ*. В ньому й єсть та воля до вищого пізнання, яке мають тільки ті, що заглядали смерті в очі, тільки ті, що померли. І так переходимо на другий бік, "поза добро і зло", і йдемо з поетом у чорні нетрі, неначе позбувшися своєї людської природи...

Кинь на глум,
Кинь на глум свої страждання,
Виснов світлих, ясних дум
І високії жадання.
Хай углядять, як з орла
Буйний вітер носить пір"я,
Як з палкого джерела
Ллється туга і зневір'я.
Хай наводить смертний жах
Кров високої офіри,
І ударить по серцях
Стогін тріснутої ліри...

І тут кілька моментів треба відграничити від себе, в тій добровільній смерти поета.

Перше всього момент *вищого пізнання*, та творча *самосвідомість*, до якої він тепер приходить. Він тепер не "сліпо нещасний і сліпо щасливий", як всі інші люди, він свідомо приймає на себе хрест життя, свідомо приймає радість і терпіння, знає їм ціну. Він сильну знайшов опору в самому собі і не боїться ніякого удару долі. Доля — се він сам, він кождої хвилі відбирає їй гостре жало, яким вона може вколоти, бо він сам творець своєї долі. Він чує і бачить її дорогу, його не може заскочити ніяка несподіванка, яка могла би вивести його з рівноваги. Він прозорливець, "вільний мучень життьовий"! І *тепер*

тільки він пізнає свою *музу*. Се не та мрія, якої він колись вижидав, що прийде до його в пишних самоцвітах, яка мерехтіла в його очах з недосяжної далини.

Я не впізнав раніш її! —
Худа, бліда,
Простоволоса,
Мов та примара безголоса,
Вона одкрилася мені...

Вона з ним тепер. Його муза — се та, що йде з ним поруч, — се його доля. Вона в сльозах кривавих і кривавому сміху, які визвало в його душі життя; вона — його плач і його глум; і коли він виставляє себе на глум та сміх — вона з ним тоді; вона з ним і тоді, коли він забавляється в недостойні жарти, коли йде "у вертепи гріховні, бентежні".

Отсе ясно поет тепер бачить і розуміє. Він знає, що се гріх, але з ним він не бореться тепер, а свідомо його творить. Давні спомини і мрії виринають, але він заглушує їх в собі, позбувається їх. Вони загинули, він поховав їх... *Гибіль мрій!* Який трагічний момент, який безконечно болючий! Се ж сам себе чоловік знищує, справляє сам собі похорон! А прецінь, з якою завзятістю годен чоловік губити себе самого, свою непорочність, з якою свідомою рішучістю йде він в гріховні вертепи, з якою *радістю приглядається* гибелі молодечих своїх мрій!

Годі страждання! Кращії мрії
Я розбиваю на дрібні скалки!
Гибелі їхній потай радіє
Дух непокірний палкий...

Се так, неначе б нас палив якийсь внутрішній огонь і ми бажали роси — і безконечну насолоду та полекшу для себе чули у припливі студеної води, холоду. І поет говорить тут свому серцю: *"не страждай, не гори"!* Нехай радше упаде вічний холод та простягне свою кору на тобі лід, як маєш вічно боліти, вічно тужити та полошити сон від моїх повік! І тут приходить той момент, коли поет неначе виходить сам з себе, *розділюється неначе на дві істоти,* відходить далеко від свого терпіння.

Я в сердечній самозгубі
Справлю пишнеє весілля.

Він стає тут здалека, в перспективі. На час він позбувся сам себе, увільнився від всього, перестав, щоб так висловитися, *активно* діяти, а став тільки *глядачем.* Весь він скупчився в *контемпляції естетичній.* І як все змінилося тепер в його очах! У всьому, у своїх переживаннях, у своїх трагедіях і болях він бачить тепер тільки ряд естетичних емоцій для себе. Се образи, які йому справляють утіху. І як радують нас криваві та трагічні видовища боротьби іспанських биків,— так радує поета образ його власного горя, він вдихує в себе атмосферу терпіння. Його фантазія грається тими образами, любується руїною власної душі. Се нічого, він розбив себе на сьогодні, він помер, потрощив весь сад мрій, але завтра він знов воскресне, знов заживе, отвориться інша можливість та інші перспективи. Він бачить в сей момент ясно, що всі його страждання, все, чим накипіла його душа,— се підклад під його творчу думку, conditio sine qua non[1].

[1] Неодмінна умова *(латин.)*.

Отже, се властиве джерело його творчої утіхи,— так само як болі матері при породді стають джерелом материнської радости. Се очищуючі, творчі болі — матеріал для того молоха,— свавільної і вільної творчої фантазії. І поет кличе:

В годину муки і розпуки
Моїх страждань не однімай, —
Мої страждання родять звуки
І вводять дух мій в світлий рай.

Так родиться на дні тої повної суму та меланхолії душі та свавільна легкість, та ігривість, та "беззмістова музика" в поезії Чупринки, яка так чарує своєю зверхньою формою:

Викликає ясний дух
Вірш, легесенький, як пух,
Вірш, як усміх неньки,
Вірш маленький, коротенький,
Без задуми, без вагання,
Без кохання, без благання
У серденьку легко, легко,
Бо прогнали сум далеко
Дзеньки-бреньки...

І се ніяка беззмістова музика тільки, яка не була би випливом глибоких внутрішніх переживань і не відповідала ніякому конкретному почуванню,— як се буває, власне, з надмірно поважною поезією, обладованою соціальними мотивами,— а се виплив того *творчого ентузіазму,* який обіймає в собі і ціле небо, і ціле пекло, який може кидати бризки веселого сміху та кривавого плачу душі. *Естетична цікавість,* пристрасть родиться все там, де загинув чоловік як такий. І вона об'єднує ті два протилежні світи — рай і пекло. Коли вже всяке людське почування затихло в душі і вселилася гармонія,— *вона* тепер обгортає якнайширші круги, якнайширший терен. Тут другий раз повертає неначе поет до життя, до його найріжнородніших явищ і переживає їх вдруге. Повертає, одначе, до природи як той, що поборов її, і він не дасться взяти знов в той страшний круговорот життя. Се тільки певного рода обов'язок творця, а радше потяг того вищого чоловіка, якого виховав у собі творець: не замикати очей на життя, не обходити і не минати ніякої, навіть найбільше небезпечної кручі, не відмежовувати себе від нічого. *Се творча страсть,* яка дає нам змогу переживати мисленно *повне* життя, дає нам не фраґменти, а повні картини, дає не один момент, а їх ріжнородність, їх гру. І коли вона в нас погасає, — тоді вигасає також творчий огонь, стаємо муміями. Ми тоді тільки здобуваємо собі почуття внутрішньої свободи, коли не боїмося ніякого переживання, ніякої можливости; бо вони дають нам багатство, неоцінимий капітал. Прекрасно той момент і ту "ролю" страсти малює Гончаров в одному з своїх романів. "Ні, не до каяття поведе вас страсть,— промовляє з запалом його Райський до Віри,— вона очистить воздух, прогонить міазми, забобони і дасть вам віддихнути правдивим життям... Ви не упадете, ви занадто чисті, світлі; порочними ви бути не можете. Страсть не ісказить вас, а тільки підніме високо. Ви зачерпнете пізнання добра і зла, уп'єтеся щастям, а потім задумаєтеся на ціле життя,— не тою красивою, сонною задумчивістю. У вашому спокою буде битися пульс, буде жити почуття щастя; ви будете сто раз більше прекрасні, будете ніжні, сумні, перед вами відкриється глибина власного серця..."

І, розуміючи ту очищаючу силу переживань, *чуючи* її, творець не боїться гіркого досвіду життя, а навпаки, шукає за ним. Се вроджений, щоб так сказати, авантюрник, шукач пригод, вічний мандрівник, але зате вічно свіжий. Естетична цікавість до переживань переважає тут саму їх болючість та трагедію. І се не тільки не приводить поета до резиґнації, а навпаки, загартовує його, дає таку саму відпорну силу, яка єсть у чоловіка, що рішився на всьо. Тому Чупринка нігде не упадає, нігде не резиґнує, а сміливо мандрує до нових берегів.

Поки єсть огонь в серцях,
Будем жити і співати.

І певною рукою, майже свавільно відкриває він щораз то нові таємниці, які криються на дні переживань, без вагання робить найсміливіший крок. Кожду дорогу, хоч би вона була найбільше стрімка та крута, він робить легкою, кождий гріх він освячує своїм терпінням. Який прекрасний вид того палаючого огню, в якому спалюється душа поета! Який прекрасний героїчний жест того гордого духу, який, усвідомивши собі той огонь власної душі, той "пал всевладного хотіння", неначе уносить його в далеку темряву і ховає його від людських очей. Небо звіздами покрите над ним, метеори перерізують густу темряву ночі, холодні роси падуть на свіжу зелень, десь в лісі опівночі ясніють огнецвіти. І в тому всьому живе поет, тим всім любується, з усім зливається в любовній тузі. Уся та пишна, дика краса природи — се неначе джерело його втіхи, тут він шукає за тими світлими чарами, які могли би роз'яснити його душу. В тій мертвій, грізній таємницями природі він хоче знайти несплямлену красоту та сяйвом її упиватися, загасити в ній свою пожежу. Він з тугою звертається до летючої зорі, до безмежної синяви небес:

Може, взнаю, може, вглежу
Ту високую красу,
Що в примарах,
В світлих чарах
Ллє на пал сердець росу.

А пречінь, те далеке непорушне сяєво, за котрим тужить поет, та вся мертва, осліпляюча, готова краса омертвлює поета, омертвлює міць його хмільної фантазії. Він не може витримати тої тишини, того величавого настрою і перериває їх своїм криком. Знов своїм *людським* криком. Там, в країну тихої краси він заходив неначе лиш на те, щоб дійти до певного роду внутрішньої гармонії, для свячення себе тим духом красоти, для скріплення себе сном про чарівні огнецвіти,— але перебувати там все, заспокоїти там раз на все свого серця він не міг. Там кінчиться все: люди приходять туди безтілесні, мов тіні, щоб не полошити всемогучої тиші та молитви. Але елементом творчим єсть тільки рух, гра сил, кипіння. І щоби увільнитися від тої нерухомої, нетворчої, а томливої туги, яка схиляє тільки горде чоло людини і вижирає їй серце, а всякі перспективи протягає в нескінченність,— поет грімко гукає:

Війте, війте, буроломи
Ворухливо!
Дайте щастя, дайте руху,
Дайте бою;
Дайте жаху, страху, руху
І розвою!..

І горить поет далі, все здібний до могучого розмаху, все кидаючись в найбільші вири, все в руху. Пускає під небо ясні, палаючі ракети щораз то нових думок, почувань, настроїв. Йому немає упину; рух — се його основа, елемент, в якому він дише: тому він далекий від всякого містицизму. Він все там, де б'є гарячий пульс життя. І тому він не застигає в абстрактних ідеалах, не дає мертвої краси. Коли вигасне могучий вулкан його чуття, скінчиться, напевно, його пісня. Він напевно не зможе затушувати своєї смерти і не схоче фальшувати своїх почувань, настроюючи їх на бадьору ноту тоді, коли в цілому творчому організмі наступила стареча в'ялість, — як се, на жаль, люблять робити наші "творці".

Отже, правду вносить до своєї поезії Чупринка. А вносить правду тому, що вносить життя, вносить самого себе. Кожде слово його — живе, б'є могучим пульсом, стає чимсь вповні *конкретним*. Він не потребує освітлювати своїх картин бенґальськими огнями ані прикрашувати їх леґендарним блиском. Вони всі,— так як єсть,— приносять нам правдиву, конкретну, щоб так сказати, леґенду. Леґенду про надзвичайно цікаву, багату та трагічну індивідуальність поетичну, яка становить основу буйної творчости Чупринки. Якось, говорячи про останню збірку його поезій, Микола Вороний зробив його порівняння з Верленом. Чупринка дійсно того самого типу поет, і нагадує його нічим іншим, як, власне, творчою серйозністю, яка дає нам відразу змогу побачити всю глибину душі та всю логіку внутрішніх переживань поета, а яка не дасть проявитися поетичній позі, хоч би й мала привести до конфлікту. Се не поети в звичайному змислі того слова, а радше раби якоїсь фатальної сили поетичної, яка поклала печать на все їх життя, і тому се "мученики життєві", люди, які, совершаючи *артистичний чин*, приносять в жертву своє життя.

І тут *єсть* для них, я думаю, синтез життя і мистецтва. Тут вноситься життя в мистецтво. Поет тільки в такій формі, переносячи його неначе в іншу сферу та двигаючи на вищий степінь, може переживати його, тільки об'єднавши його тим вищим настроєм, без котрого воно не має для його ніякої вартости ані утіхи,— може його прийняти.

Життя стає естетичною можливістю.

ОГЛЯДОВІ МАТЕРІАЛИ

ДЕЩО ПРО УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО В ГАЛИЧИНІ ЗА 1908 РІК

(Замітка)

Минулий рік в історії нашого письменства в Галичині не дав, на жаль, нічого особливо замітного; навіть літературну продукцію не можна признати широкою, хоч книжний ринок і переповняється ріжними виданнями, які, насамперед, слід залічити до літератури, так мовити, практичного характеру. Ця література більш відповідає біжучим практичним політичним, економічно-господарським і промисловим потребам, що ж до письменства красного, до нашої творчої продукції в романі, поезії, драмі, повісти, то тут, беручи загалом, стан літератури не дуже веселий. Ще зовсім не пройнялися ширші круги інтеліґенції думками про те, що треба якось піддержувати рідне письменство. Збивати докупи гроші, займатися переважно справами більше практичними — до цього ще знайдуться люди; але читати книжку, а тим більше її купувати і взагалі поширювати придбання літературної творчости в ширших кругах народу,— то це в нас в лихім стані. Виходить через те часом таке, що люди з університетською освітою і з високим становищем та титулами не знають навіть поверховно про своїх теперішніх письменників, і часом можна вчути з їх уст питання: чи Лепкий пише поезію, чи прозу, і чи Яцків пише також поезії. Байдужість громадянства до своєї літератури і взагалі тяжка боротьба на всіх царинах життя утворюють такі страшні обставини, в котрих література нормально розвиватися не може, а тим більше не можуть з'являтися молоді сильні талани, яких ніхто не зогріє, а ще всякі не свої і "свої" "критики" прибивають! Зрозуміємо велике обурення Яцкова Михайла в його передньому слові до збірки "Чорні крила", обурення на "цілий той брудний гендлярсько-езуїтський крам, що запаршивів суспільність, а який стоятиме ще якийсь час серед нашого загалу вище як штука (мистецтво) і буде уважатися за одиноку підойму культури й духу народу", і признаємо, що поки що "*нині поезія і штука потрібна лиш для одиниць*".

Кілька одиниць, власне, і порушують наше красне письменство, але їх робота оскільки тяжка, остільки і невелика в своїх ідейних і артистичних розмірах, хоч письменство і в такій кількости йде вперед, завойовує все нові і нові позиції, не схиляючи свого прапора вниз.

Отже, далі подамо кілька уваг про нові придбання наші в обсягу красного письменства.

Можна було завважити в огляді літератури на Україні російській за 1908 рік, що там переважала *драма*. В Галичині драма сходить на послідне місце. І не знати, хто тому причиною, що за цілий рік не вийшло ніжé єдиної драми: чи громадське безладдя, що придавлює творчі змагання, чи матеріальна незмога підпирати своє мистецтво, чи занепад творчої енергії у авторів, які через це не спроможуться щось утворити. Певніше буде, коли признаємо, що це все разом шкідливо відбивається на літературі. Аби бути докладним, то згадаємо тут, що в 1908 році з'явилася симпатична 5-актова драма, з закроєм трагічним,

покійного С. Ганущака "Михайло Зубрович" (П) але вона писана давніше,— і д-ра Льва Лопатинського "Пожар", комедія в однім акті з "життя пожарного сокільства",— жарт, як кожда з п'єс того автора, маловартий.

Такий занепад драматичної літератури, звичайно, безпосередньо шкодить і другій галузі драматичного мистецтва — театрові; спиняє його розвиток і сим затримує або одпихає назад всю вагу театра як реформатора смаку артистичного, як навчителя народного. Театр мусить чевріти на старих п'єсах, що оджили давно свій вік, або псувати громадський смак перекладними, здебільшого маловартими творами.

Повість наша стоїть значно вище, ніж драма, але і вона за минулий рік не дала чогось дуже видатного і не прийняла широкого розміру по кількости. Що було кращого, видатнішого,— коротко тут згадаю.

Збірка новел *Яцкова*[1] — чи не найцінніша книжка за минулий рік. Цей письменник од довшого часу своїми нарисами страшить "благопристойних" людей і критиків. Як бистрий і глибокий обсерватор життя, перед якого оком ніщо не сховається, одкриває багато ран нашої суспільности; як знавець душі людської одкриває весь її механізм, навіть найдрібніші її вібрації. Все молодий, все новий у своїх творах, перебігає всі поля, де лиш можна спинити око, кладе поміст поміж двома світами: тим, що бачимо його зовнішніми чуттями, і тим, що видимий тільки для очей творця; од гамору, од поганства юрби, од торговиці наруг та цинізму, од чоловіка-звіра веде у такий світ, де царство нове, де святиня, в якій душі очищуються з бруду та знаходять тиху пристань. І через те потребує він "окремих читачів". Філістер, що читає книжку на сон або після обіду, дивуватиметься, що оповідання Яцкова бувають раз такі прості, а то знову якісь незвичайні, нечувані. В перших не знайде ніякого змісту, других не зрозуміє, додумуючись всього, а не того, що найближче до його стоїть в них ясно виписане. Всі нариси — чи буде в них село ("Тихий світ", "Сонце западає", "За горою", "Зерно гірчиці"), чи трупа театральна ("Ой, не ходи, Грицю"), чи монастир ("Похила вежа"), або занечищена городська атмосфера ("Тіни серед тіней", "Вечірні збитки", "Адонай і Бербера"), чи буде в них протест проти колонізаційної "культури" варварської Європи ("Яків Моренґа"), або змальована людська душа у важних моментах ("Боротьба з головою", "Картина з дневника") — всі вони зливаються в щось одно, в якусь могучу течію, сповідь душі самого автора, а все зверхнє, хоч з яким реалізмом часом представлене, одпаде, усунеться на другий план, коли почнемо ловити кождий її рух, прислухатися до її внутрішнього голосу. І треба прислухатися, розуміти її, щоб розуміти і ті повні ліризму нариси, які вас зопхнуть у страшну прірву своїм одкриттям правд, ще не оглядaних вами, і піднесе знову на висоти, в країну орлів.

В *ліриці* подиблемо передовсім *Богдана Лепкого*[2]. Цей "маляр в поезії",— як зве його Яцків, — зовсім чим іншим до нас промовляє. Якась лагідність, тихий, задушевний тон та сердечність, навіяні чарами мальовничої поезії та елегійним сумом, промовляють до нас. І так умів Лепкий взяти за серце, так промовити до його, що підносив наче мов у вищий якийсь світ, де ми ставали ідеальнішими. Для його поезія — це друге життя, це швидче щось рівнобіжне з життям, але вище, благородніше, очищене:

---

[1] *Яцків Михайло.* Чорні крила // Молода Муза. —Ч. 10. — Львів, 1906. — С. 105.

[2] Лепкий Богдан. Поезіє, розрадо одинока // Молода Муза. — Ч. 9. — Львів, 1908. — 80 с.

Поезіє! Розрадо одинока,
Товаришко незрадлива, сердечна!
В днях радости — подруго ясноока,
В біді — повірнице моя безпечна.

І через те вона — цебто її правда та щирість — для поета є життя, немов культ. Для щирости посвячує він форму, занедбує зверхній вигляд. В найновішій збірці чи не найбільше показав нам душу, показав вхід до неї для того, хто колись над тою книгою задумається. Для таких поет має щире серце, але для тих, що "ширять культ народної облуди та болотять чесні ідеали", для тих, що обкидують все болотом, поет має слова тяжчі, дошкульніші. І, власне, тут ті догани виступають як новий мотив у поезії Лепкого. Але у всьому іншому Лепкий той самий — з тим самим сумом, з любовію до широких нив, степів, природи, з любовію до *краси* і обездоленого мужика.

Од Лепкого можна вивести трьох нових авторів, які виступили з своїми збірками в минулому році. У всіх трьох, як у Лепкого, подибуємо передовсім ту струну серця, яка робить їх симпатичними нам та рідними; хоч талантом і формою вони не вибиваються — то щирість та простота тону нераз знайде відгомін в нашому серці. Найстарша, *Марійка Підгірянка* (псевдонім), виступала з своїми пробами поетичними вже давніше. Теперішня збірка[1], що вийшла з друку в кінці минулого року, свідчить, що поетеса пише "з душевної потреби". І це "несміливе дитя Підгір'я" пише про те, "що старі ліси розказували"; вона тільки не знає, чи добре розуміла "смерекову мову".

В моїй душі все якась пісня грає,
Пісня без слів:
Ніби легіт тихенький залітає
З темних лісів,
Ніби вітронько срібний колос клонить
До спілих жит,
Ніби пільний дзвіночок пісню дзвонить,
Й пісня дрижить.
В душі моїй, у серці моєму
Відгуки з піль
Виграли тиху, жалісну поему,
І жаль, і біль.
І ніби стогне замучена воля
В тузі німій,
І гірко плаче України доля
В душі моїй...

Хто уміє читати, вичитає з цих рядків ніжну жіночу душу, що взяла в свої груди чари української природи та стогін народу в ярмі і, як сестра милосердя, бажала б загоїти його болі...

В поезії *Миська*[2] більше мужеських тонів. Він бачить більше радощів життя, ніж його болів, він дивиться на світ лагідними очима, а в серці носить тугу "за чимсь промінним, погідним, веселим, за чимсь, що душу будило б зі сну, щоб її до сонця... до життя завело...". І його поезія має в собі щось, як усміх голубого неба, щось, як миле, ніжне і наївне щебетання, навіть тоді, коли він попадає в легенький сум, співаючи на мотив народний:

---

[1] *Марійка Підгірянка*. Відгуки душі: Поезії. — Львів, 1908.

[2] *Мисько Филип*. В задумі: Поезії. —Львів, 1908. — 91 с.

Гей похилились білі берези
Та понад шляхом верхами...
Та й заросили мені дорогу
До мого дому, до мого роду
Дрібними сльозами.
Та поломилось тернє дрібненьке,
Та й посхилялось верхами...
А я баную за своїм родом,
Та й заливаю гіреньку долю
Дрібними сльозами.

В такому тоні співає поет про свої пориви, про думи вечірні, про життя мужикове та життя колосистих нив, про кохання, про бурлаку бездомного, а все тихо, "без шуму, без глуму", без гомону і сердечно...

Третій, що наближується мовою серця до тої громади, що співає "чисту, ясну пісеньку",— *Корнило Заклинський*[1]. І він розуміє душу нашої природи, в хвилину горя любується селом, водоспадами Прута, але репертуар його ширший. Побіч української природи, природа Італії чарівної, шум Адрійського моря та кипарисів, побіч вражіннів своєї душі — прислухування до чужих душ (Ніцше, Байрон, Лермонтов, Verhaeren, Завістовська), а понад тим всім — світло серця:

Яснеє сонечко рай розсівало,
Сипало перли в віконце.
Тільки не знаю, що краще сіяло —
Чи моє серце, чи сонце...

— і жаль, що пісня горем прибита, як квітка морозом.

Твердохліб[2] ярко одріжняється од тих поетів. Тут немає тої простоти, а є вишукування та підбирання слів і настроїв, немає сердечности, а холод; природність заступлена нераз підробленістю, а голос серця мовчить за рефлексією. І чим може поезія Твердохліба подобатися, то зверхнім убором своїм, тим всім, що кидається в вічі насамперед. Чудово відчув це Яцків, пишучи в передмові: "Жаль, розважна задума, творчі блиски тремтять в тих строфах, як цінне вино в грецьких амфорах, і золотом, то знов рубіном до сонця спадають, гіркий усміх і кров нагадують, а там далі веселка з водограю клониться на кипарис". Але під тою королівською шатою криється великий дисонанс поетової душі, яка не може прийти до злагоди сама з собою і, хотячи силою видобути з грудей який згармонізований, класичний тон, щоб нагадував ґраніт, силкуючись дати ілюзію енергії та сили, відкриває у серці своїм сумну безсильність та неартистичність пристрасти. З тим всім став загадкою, в котрій якось критики не уміли зорієнтуватись, і кождий, хто писав про його, компрометувався.

Лишається мені сказати ще про деякі дрібниці. З давніших письменників видав минулого року декілька віршів-балад *Сильвестер Яричевський*[3]. Як загалом його творчість останніх літ, так і ці — мертві, напушені, а загалом банальні. Джерело поезії висохло — і поетові все одно, як йому настроїти свою ліру, як треба, так і напише. Тепер переспівує народні вірування з Рогатинщини. Виходять тільки рифми.

---

[1] Заклинський Корнило. З вечірньою зорею: Поезії. —Львів, 1908. — 40 с.

[2] Твердохліб Сидір. В свічаді плеса. // Молода Муза. — Ч. 8. — Львів, 1908. — 73 с.

[3] Яричевський Сильвестер. Ангел-убійник: Балада. — Чернівці, 1908. — 15 с.

Лесь Медобірський, молодий, початкуючий поет, видав три маленькі збірочки[1]. Але треба пройти туман, що налягає на тих віршах, щоб добачити в них *щось.*

На сорокалітній ювілей товариства "Січ" у Відні вийшов великий альманах[2]. Частина літературна у ньому дуже слаба. З поезій звертають увагу дрібні твори Ів. Франка, Б. Лепкого, В. Пачовського, М. Вороного та Грицая, який вперше тут виступає. Проза має в більшости спомини (Окуневського, Яричевського та Цеглинського) та фотографії з життя. Нема ані одного оповідання, яке вибивалося б в цілому збірнику та піднімалось до рівня якогось вищого мистецтва.

От і вся помітніша література за минулий рік. Крім збірки Яцкова (і то все, що в ній поміщене, писалося давніше), не появилася ні одна книжка понад звичайну, пересічну міру — ніхто не зелектризував ані не потряс душі... То правда, що література і мистецтво передовсім одчинять нам вступ до сім'ї культурних народів, але чи такі, як маємо ми?

При невтішному загальникові цього року щодо літературної продукції, ми все-таки щасливі тою свідомістю, що стоїмо на певній дорозі, на дорозі завоювання того, щоб стояти поруч з літературою других народів, щоб додати до світового хору людського розуму ще й свій не повний, не вироблений голос, щоб сказати і своє слово. І цього ми досягнем неодмінно, бо маємо під ногами твердий ґрунт і почуваємо в своєму організмові немалу силу.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В 1910 РОЦІ

Коли приходиться нам обіймати думкою певний період часу, коли переходимо всі факти і явища, які займають нашу увагу,— стараємося перше всього поставити їх в причиновий зв'язок з фактами і явищами давнішими, слідимо за всіми відступленнями від давньої лінії та бажаємо зрозуміти значіння тих відступлень; зверхні об'яви — се неначе азбука, яка дає нам можність відчитувати цілу повість про той внутрішній світ, з якого виходять поодинокі факти. Се вихідна точка тільки для ширших узагальнень, знаки, які позволяють нам орієнтуватися серед хаосу та ріжнородности явищ. І коли говорити приходиться про літературу і літературні факти за якийсь час, то не так цікавий нам сам огляд їх, сам менше або більше повний реєстр, а те, що за ними криється, тло життєве, на якому вони виросли. Виринає цілий ряд питань, на які ми хочемо дістати відповідь, ми починаємо дошукуватися зв'язку кождого твору з атмосферою громадською, з пульсом життя, прислухуємося до тих таємних кличів, які менше або більше голосно прориваються з-під зверхньої шкаралущі твору. І кождого року, оглядаючись назад на пройдений нами шлях, переглядаючи весь наш цілорічний доробок, з тривогою питаємо: чи поступила літературна думка вперед, чи зробила крок назад? Що причинилося до її інтенсивности, а що стояло на перешкоді? Які можна мати вигляди на будучність? Се питання нервові, неспокійні. І відповісти на них трудно. Трудно тому, що ми самі заанґажовані, щоб так сказати, в тім усім руху, самі беремо участь

---

[1] *Медобірський Лесь.* Вітер віє. Пісня перша і друга (окремо). — Львів, 1908. — С. 15+15-8°. Його ж. Погасло світло. Думки. — 19 с.

[2] 1868 — 1908. Січ. — Альманах в пам'ять 40-х роковин основання товариства "Січ" у Відні. — Зібрали і видали д-р З. Кузеля і М. Чайківський. — Львів, 1908. — 538 с.

і не маємо потрібної віддалі, щоб правильно і об'єктивно оцінити всі явища. Треба мати аж змогу станути на історичне становище, в певній перспективі, щоб ясно уявити собі зв'язок всіх дрібних фактів і дати відповідь на ті пекучі питання. А сього нам зробити тепер, зараз не можна, бо не можна знайти відповідних даних для оцінки. І тому центр нашої уваги звертається в інший бік, і інше ми кладемо собі питання: який наш доробок за минулий рік? Що вийшло за той час з тої великої літературної робітні, що б могло стати для нас капіталом, мало вартість тривкішу, лишилося на дальші роки і десятиліття? Ми хочемо зробити наперед обрахунок, почислити активи і пасиви, а потім шукаємо за виясненням зв'язку поодиноких позицій. Отже, найближча задача — звернутися до творців і їх творів самих, зміряти їх сили і засоби творчі. Се значить — станути на становище виключно естетичне, приложити до літератури міру її власну, перше всього.

Коли з того боку приступити до розгляду літературних творів за останній рік, то побачимо, що й тепер ще наша література не вступила на *свій* шлях, не знайшла собі опори в самій собі. Творча думка як така не виросла, а йшла тільки дальше тим шляхом, який був намічений в попередніх роках. Аж в останньому часі та лінія почала заламуватися, звертати в інший бік. Правда, продукція літературна зросла досить, було замітне якесь оживлення, але воно було тільки зверхнє, нервове,— і укривало в собі тільки ще більший розлад, ще більшу розбіжність доріг у поодиноких творців. Культура естетична, можна сказати, навіть обнизилася, дійшла до застою, до того пункту, де або треба капітулювати, або починати від самого початку працю над самовихованням. Слово сильне проноситься дуже рідко — і то тільки обережно, умірковано,— загальний настрій якоїсь в'ялости, вичерпання творчого, змучення. Як в ту пору, коли має заходити сонце. Коли були які запаси сил давніших, готових, коли люди встигли здобути собі твердий ґрунт в традиціях, то могли держатися, могли здобутися на більше або менше бадьорий тон, могли опертися загальному настроєві, — але нові люди виступали часто вже відразу старими, а то й мертвими. Запалу не було, не було пориву і бажання об'єднати думку творчу з життям, через мистецтво дати життю глибший змисл та красоту. І се цікаве, як той брак ніжного організму, брак артистичного вироблення та організаційного таланту, одним словом — брак якогось центрального пункту, огнища, з якого всі творці могли би черпати огонь натхнення, — віддалив нас від синтези і привів до повної розбіжности доріг.

Наперед: в якій стадії свого розвитку опинилися накінець ті письменники, які давніше виступили на літературну ниву, яких ми почали вже цінити і шанувати? Які сили їх держать, і що вони творять?

Деякі ветерани нашого письменства замовкли. Грінченко доспівав свою лебедину пісню, Кропивницький також. Але вони пережили вже свій час — і не могли нам дати нічого нового. До останку вони побивалися та клопоталися над збагаченням рідної літератури, одначе тільки волю їх треба шанувати і їх старання. Сили не дописували їм — і Кропивницький, наприклад, вичерпався в своїх останніх драмах зовсім. Засобів у нього не було настільки, щоби можна дати щось новій публіці, новим читачам. Те саме можна сказати і про тих, що виступили в останньому часі як епігони тої "старої" школи. Кернеренко та Панченко могли нам дати недотепне віршування, за яким бачимо давно знайомі, стереотипові майже поетичні образи, але без найменшого зусилля дати їм власне нове життя. Вони скрізь послугуються готовим вже репертуаром, скаля їх тонів і барв обмежена зовсім. Коли можуть пустити який маленький

струмочок, коли їм раз блисне натхнення, — вони вдоволені і не бажають нічого більше. А той, що довгі роки скріпляв нашу літературу і двигав на собі її тягар — Іван Франко,— зламався, даючи тільки уривки, фраґменти.

Поза тим дороги поодиноких письменників розходяться. Не на те, щоб зійтися знов в одній країні — мистецтва, а на те, щоб ворогувати з собою та знайти для себе тільки оправдання. Письменники перше всього — визнавці певних суспільних течій, партій, програм, а потім артисти. Принцип естетичний в занедбанні не тільки у тих, що гурмами цілими кинулися творити "малоросійську" драму, щоби догодити вульґарному смакові вулиці, не тільки в тих базарних вигукуваннях та позах, але також у письменників, які будь-що-будь розпоряджаються значними засобами творчими і могли би дати не один твір більшої вартости. Але вони не користають з своїх природних сил і не уміють вихіснувати. Вони раби доктрин, певних догм, які обороняти вони уважають за свій обов'язок. Часом, наприклад, з-під пера Яновської вийде прекрасна новела; але се якось припадково. Маємо враження, що краса її виходить і залежить більше від самої теми, як від оброблення її письменником. І коли йде о більший твір, авторка стає безсильна. Точка опору переноситься сейчас поза сам творчий матеріал, який стає тільки ілюстрацією до готової вже, признаної думки. В драмі, очевидно, таке поступування неможливе; там, де артист мусить весь входити в чужі характери і психологію, об'єктивувати їх в конкретні образи без найменшої примішки своїх, особистих думок; де він мусить просто затрачувати своє "я", — і всі сили віддати на те, щоб в цілій чистоті та повноті віддати голоси пристрастей тих людей, дослухуватися найтонших струн в їх мові.

Таку саму безсильність виявив в драмі С.Черкасенко — ті самі гріхи проти правди вчинив, коли відразу укладав весь апарат і давав розвиватися драмі з певних предпосилок зовсім іншої, а не артистичної натури. "Наука моральна" — се догма, яка стає головним мотором твору; і вона, а не ті умови, які лежать в самих характерах людських, спроваджує катастрофу, дає розв'язку акції. Життя пливе десь глибоко, сподом, тихо. А наверху боротьба не людей, а тез. Та все промовляє, очевидно, до смаку та уподобань публіки, вихованої на такій, власне, літературі. Такі твори стають популярні, читані. Певні громадські групи вибирають собі таких, власне, письменників своїми речниками. Але тим більше відходять від джерела дійсного артизму. Бо проповідь всяких гуманітарних ідеалів,— як се робить в своїй поезії Будяк,— робить наших творців симпатичними, але тільки як проповідників, а не як письменників. Вони не можуть ніколи заволодіти нашою уявою, коли навіть говорять переконуючо для розуму. Весь чар і глибина творчости пливе з одного, власне, джерела: з пошанування та піднесення індивідуальности, а не з її заперечення. Доктринерства не може тут бути. І хто тут підпорядковує творчу особу навіть найбільше симпатичним ідеалам — не артист!

І цікаво, як далеко відходить від нашого сучасного життя той письменник, який хоче дати свободу своїм героям і змогу глибших переживань. Леся Українка — письменниця класична в порівнянні з характером всієї іншої сучасної нашої творчости. Хоч в дійсности нічого класичного у неї немає: саме віддалення тем, і більше шляхетне, тонке, аристократичне, щоб так сказати їх оброблення, зовсім ще не віддаляє її від сучасного моменту та не позбавляє пульсу життя. Маємо враження тільки, що для пластичного втілення своїх образів, для об'єктування своєї артистичної культури — Леся Українка не має у нашому житті місця. Воно занадто бліде і безбарвне, не може бути тлом ані декорацією

для тих великих по замислу постатей, які їй треба вивести. І тому вона найрадше тікає на Схід, до Єгипту, в Північну Америку, а найбільше в ті місця, куди ходив і де жив Христос. Єсть свого роду чар в тих творах, якийсь трагічний патос; з-поза холодної поваги форми, з-поза чужих нам образів і культур виринає за кождим разом велика туга і мрія про об'єднання дійсности з образами своєї уяви, мрія про реліґію життя, про піднесення людини на щабель найвищих екстаз і упоєння. З кождого нового твору поетки виносимо неначе якийсь таємний, але сильний наказ, жадобу самовдосконалення та приготовлювання себе на велике свято, на прийняття дорогого, чесного гостя... Твори Лесі Українки — се перша важна позиція з нашого літературного доробку за минулий рік.

Але потім знов поринаємо в хаос. Знов переходимо цілий реєстр творів і творців і не маємо де спинити свою увагу. Ніщо не приманює своєю ориґінальністю, не вибивається своєю формою понад звичайний рівень. Знов опиняються письменники в безрадному положенні, не маючи відповідних засобів, щоб дати силу і життя своїм творчим видінням. Леонід Пахаревський своїми "буденними" оповіданнями неначе символізує той стан безрадности. У нього єсть в зароді почуття артизму, але на тому й кінець. Воно не виливається в якусь тиху, елегійну лірику, яка радше розтоплює його артистичні видіння та образи, як дає їм життя і конкретні форми. Він не виходить з пасивного відбирання вражінь, рідко поривається і запалюється для своїх планів. Він не творить, а відтворює, копіює... Так само всі майже інші письменники. І коли оком кинути на всю їх продукцію, не побачити там більших задумів, більших творів. Новела, дрібні оповідання, се чи не одиноке поле, на котрому можна зібрати декілька зерен правдивого творчого натхнення. Коли не знайдемо скрізь сили слова або тої висоти та тонкости у відбиранню вражінь та перетворюванню їх у високохудожні образи, як у Коцюбинського, якого "Fata morgana" сміло може удержатися довгі роки як одна з найкращих наших новел, як друга важна позиція з минулого року,— то знаходимо певного рода інтимність та задушевність тону в оповіданнях, наприклад, Наталі Романович або в дрібних нарисах Ольги Кобилянської. І се дає змогу заглянути ближче в той тихий світ, в той далекий куток, з якого письменник глядить на ціле життя та оцінює його достоїнства та пороки, вибирає його красу і мріє про неї. Але най тільки вийде він з свого тихого кутка, най тільки попробує використати свій ліризм для більших артистичних креацій,— стає безсильний. Не може двигнути свого тягару і попадає в крайности. І починає творити публіцистику менше чи більше свідомо або розволікає свою пасивну лірику так довго, поки вона не перестане робити на нас враження. Лишається тоді авторові бити раз по разу все в одну точку, підчеркувати зайвий раз те, що для нас від самого початку ясне,— поки не стане в повну залежність від фрази як такої і не стратить зовсім сили над своїми власними образами. Як фальшиво звучить та "тиха поезія" і як разить наше вухо, видно найкраще з повісти Журбенка "Філістер". Автор хотів би звести в одну артистичну цілість і перетопити в своїй творчій фантазії всі найріжнородніші явища в одно. Але вони так і лишаються сирим матеріалом, з-поза котрого тільки час від часу блисне іскра. Публіцистика та певного рода несимпатичне навіть резонерство затемнюють нам зовсім поодинокі образи і стають жити для себе окремо, відділяються в окремий організм, над яким автор безсильний. І все так і лишається в хаосі: любов, родинне життя, духові стремління одиниць, виборча аґітація, літературні справи, виховання, деморалізація т. зв. суспільних діячів — і безліч всяких інших справ, порушених в

тому творі. А їх об'єднання, їх одноцільности у вищому організмі, в творчих образах немає.

А поезія? Наша лірика, яка може бути все свіжа і все багата, маючи змогу брати цілими пригорщами з джерела народної поезії і купатися в ній? Трохи не кождий день приносив нові імена "поетів", але вони не можуть заінтересувати нас навіть одного дня. Така у всіх віршах монотонія та скука, що тільки десь-не-десь можна припадково стрінути новий мотив або нове його оброблення. Дійшло до того, що з усіх кутків "провінції" починають виходити щораз нові люди просто "передпотопові". Видаються, наприклад, вірші гумористично-сатиричні без найменшого таланту та дотепу, друковані десь літ 10 тому назад по гумористичних часописах. І можна би над тим усім перейти до порядку дневного, як з усім драморобством,— але сумно тут, власне, те, що полови щораз більше, а зерна відносно щораз менше. Сумно те, що занепад всякого смаку артистичного у самих тих, що мають претензії називати себе "артистами", доходить до неможливих границь, доходить просто до здичіння. І то в ту пору, коли всі кращі поети з давніших років почали чогось мовчати або подають тільки дрібнесенькі окрушки. Правда, єсть скрізь, і в розвитку поезії, вершини і низини, єсть моменти великого напруження і упадку. Але се тільки позірний упадок, і він не дає причини говорити взагалі про занепад поезії. Бо епохи, коли немає геніїв і коли епігони їх виступають на перший план, мають також свою роботу і свою заслугу. В них відбувається таксування і оцінювання спадщини, епігони беруть в свої руки заряд маєтків — і в тому їх заслуга. Але се не значить ще марно розтрачувати придбане добро, строїтися в чужі пера, розмінювати всі коштовности. А се, власне, й робить загал наших "поетів", ті епігони епігонів. Вони й досі не хочуть знати, як баналізують вони все краще, що вони повинні берегти, а не виносити на базар. І. Федорченко й досі в своїй "Благодати" тягає на базар те, що нам було дороге і пошани гідне у Шевченка.

Але як, з одного боку, зросла загальна безграмотність "поетів" і понизився загальний рівень поезії — так, з другого боку, починає під'їдати її корінь, власне, надмірне культивування поезії у декого, підношення дрібничок на висоту справ принципіальних. Се також віршовництво — тільки вже свідоме, яке кінчиться на декорації та шліфуванні форми, на тому, що називається у німців Artistentum[1]. Тут знов фальшиві поняття про артизм та форму не дають зблизитися до джерела правдивої поезії і забивають в зароді її життя. Найбільше яркий об'яв такого формального віршування маємо в поезії Кічури, коли не числити тих численних збірок, які з'явилися в останньому часі і які докладніше були реферовані в рецензіях. Тут ніщо інше, як перетончення, надмір рефлексії, не дали розвинутися артистичній культурі і убили нерв творчий. І як там входило в поезію щораз більше банальности, версифікаторства, так тут маємо щораз більше пози, мертвеччини, цвинтарної атмосфери. А в обох випадках — неуміння орудувати матеріалом, брак організаційної сили. І тому, кінець кінцем, поле поетичне яловіє, стає щораз більше неплодюче, пісне.

З тим більшою радістю приходиться нам нотувати кождий, хоч би й найменший, але правдивий доробок, правдиву дань, зложену поезії. Звичайно се дуже скромні дарунки. У Христі Алчевської тільки деякі струни настроєні на тон поезії, і вона надроблює тим більше поетичною витривалістю, пристрасно упиваючись своїми візіями. Шаповал поки що розвинув свою волю творчу,

[1] Актерством *(нім.)*.

напружив свої мускули, уловив в почині образи, але не дав їм ще пластики, не розвинув ще в собі всіх чувств і всіх замислів, потрібних для тої пластики та легкости в руках. Максим Рильський вложив в свою першу збірку всю свою ніжність душі та зароди молодечої драми, що робить його поезію глибоко пережитою, а заразом свіжою та невинною, як мрія. Кождий з них не розвинув ще вповні своїх сил, не дозрів ще до прийняття остаточного до поезії, але кождий уміє ударити в свою струну, знайти в собі силу.

Олесь, під якого знаком стояла в Україні на останній час поезія, — опинився тепер в іншому світлі. Крім менших лірик, він випустив в минулому році дві більші композиції. І се нам позволяє говорити про його силу та об'єм його засобів. Олесь неначе сотворений на поета вроді молодого Гейне, автора "Книги пісень". Дрібна лірика — його елемент. Тут він може дати упуст своїй багатій, щоб так сказати, сочистій натурі, яка бажає вилити все своє багатство в найближчі форми і найбільше безпосередні. Кожда фраза, кождий епітет стає неначе окремим для себе організмом, живе, красується барвами та приносить свій гомін. Але не можна їх силою лучити в новий, більший організм. Їм замало там місця, замало простору. І коли Олесь силується на більші композиції, то не може дати їх одноцільними, вилитими; щось натягнене і вимушене бачимо тоді в його рухах, йому приходиться зшивати білими нитками поодинокі моменти в одну цілість. У фантазії "Щороку" — попри все її багатство та колоритність — багато місць пустих; поодинокі місця вибиваються самі, цілою граєю пролітають коло нас — і композиція відразу розлетілася, перестала існувати... Сам факт переходу до більших і ширших концепцій у Олеся говорить багато; видно, що сам поет починає відчувати своє вичерпання в дрібній лірици. І се цілком природне. Лірика його, власне, не принагідна, як у Ґете, не зв'язана настільки з його особистим життям, щоб могла бити все свіжою струєю при кождому зіткненні. Вона стильова, — і тому поле її обмежене; вона не може вийти поза певні природні границі. Їй дійсно грозить вичерпання...

І се найкраще ми відчуваємо, коли протиставимо Олесеві найновішу нашу поетичну силу, Грицька Чупринку. Весь чар Олесевої пісні пливе з того щасливого злиття душі поета з душею природи, яке наступає тільки в часі екстази. Поезія його, або бодай найщасливіші її моменти,— се екстаза. І тому вона, в повнім того слова значінні, несвідома, росте, як рожа, і як плесо ясної води відбиває синяву небес. А Чупринка відірвався від природи. Він повернув до неї назад, але — все ж таки він протиставить себе скрізь природі. Він свою силу здобув собі, здобув собі свідомість. Екстаза його — се не самозабуття вже, а вищий стан свідомости, який граничить з холодом. В слові його, в його безжурних вигуках, в його відруховости, в тих "дзеньках-бреньках", які роблять враження іграшки, ми відчуваємо нараз цілу кручу та огонь переживань, вихри пристрастей і трагедію поета, який мусів заплатити кров'ю свого серця за кождий усміх музи. Поза змисловими контурами поетичних образів, поза конкретним їх змістом ми постигаємо в них якийсь вищий порив, дальші перспективи, рвемося до розв'язки якоїсь тайни, чогось невисказаного поетом, що гніздиться на дні його душі. Одним словом — поезія Чупринки в протиставленні до поезії Олеся являється як би другою її стадією, етапом її дозрілости. І оба разом вони становлять другу позицію в нашому доробку за минулий рік.

Але коли там ми маємо все-таки на кому опертися, то розгляд драматичних творів мусить привести до більше песимістичних рефлексій. Я вище згадував вже про гіперпродукцію нашого драморобства в минулому році. В усій тій

роботі був майже якийсь нервовий поспіх, драмороби неначе переганяли один другого. І все на те, щоб заповнити репертуар наших "малоросійських" труп. Се цікаве. На сцену українську йдуть п'єси головно лубочного характеру, п'єси такі, які часто, крім вульґарної сценічности, не мають найменших артистичних цінностей. І навпаки: всі кращі п'єси, т. зн. ті, що не підходять під смак антрепренерів à la Гаркун-Задунайський,— не сценічні. Значить, драма у нас як така не має абсолютно ніякого виходу в життя. Не витворилося й досі ніякої відповідної для драми атмосфери, такої, власне, де публіка могла би неначе доповнювати і брати певного рода активну участь в самому драматичному діланні. Бо се ж ідеал кождої національної чи й всесвітньої драми: сама вона — тільки знак, тільки вихідна точка; треба громади ще, слухачів, ґрунту для неї в широких масах. У нас — повторюю — такої драми немає. Що не надається до вистави в аматорських трупах, що не написано по шаблону "Пана Штукаревича" і цілих соток подібних п'єс,— те стає раз на все книжковою драмою, драмою до читання тільки. Такими є майже всі п'єси, які вийшли в минулому році і яких не можна зачислити до лубочної літератури. Антона Крушельницького "Тривога" — типовий оказ такої драми. Мимо напруженої внутрішньої атмосфери, мимо накопичення острих конфліктів — в цілій драмі якась орґанічна мертвота, брак нерву. У Хоткевича замість того драматичного нерву виступає радше певного рода спазм, якесь болісне дражнення, примусове випроваджування читача з рівноваги, рафінована гра на змислах та почуваннях його. Отже, в ґрунті речі також безсильність, притуплювання у нас — щоб так сказати — драматичного сумління. Дія, яка розвивається перед нашими очима, не приводить нас по всіх катастрофах до рівноваги, не очищує нас,— а кидає нас в якусь кручу, заголомшує, старається пхнути в нас гостре вістря ножа. Що драмами не можна назвати і тих pièces à tese[1] Яновської та Черкасенка, про які я вище згадував,— зовсім ясно. І знов можемо спинитися на одному дійсно драматичному творі за останній рік — драмі Ващенка. Тут як, з одного боку, знаходимо сильну опозицію проти механізму сучасної сцени, так, з другого боку, одначе, стрічаємо тим більше поглиблення елементів драми, уґрунтування їх на сильній підставі самих характерів людських і спровадження їх назад до первісного джерела. Можуть всякі люди недооцінювати всієї ваги тої драми, можуть форму її назвати навіть чимсь недоречним та кумедним, — від того сам твір не стратить зовсім на вартости. Він поставлений серйозно, з повною свідомістю себе. Культура його автора та глибина зачеплених там проблем, певність та сильна внутрішня логіка виведених там фактів — се найкраща запорука його вартости, хоч остаточному його ефектові шкодить в певній мірі якась надмірна серйозність, тяжкість і, щоб так сказати, науковість в трактуванні матеріалу творчого...

Я не згадав досі ще одного письменника, який в останніх роках звернувся головно до драми,— Володимира Винниченка. Не торкаючи змісту обох драм, які з'явилися минулого року в "Літературно-Науковому Вістнику", і беручи їх поруч з іншими драматичними творами того письменника,— можна сказати, що се не драми в повнім того слова значінні. І не можуть бути, бо просто природа його не сотворена для драми,— його творчість занадто розливна, буйна та горда, щоб могла піддатися драматичній концентрації, яка рівна в своїм найвищім напруженні повній аскезі. Струї життя переливаються просто берегами, поки їх автор вспіє закувати в драматичну форму. І, кінець кінцем,

[1] Ілюстративні твори *(фр.)*.

воно так і лишається драматичним оповіданням з менше або більше сильним елементом драматичним, який знайти можна, впрочім, в кождому оповіданні. Се одно. А друге те, що Винниченко звернувся в останній час до експерименту, який також може тільки спинювати, а не пособляти дійсно правдивим драматичним концепціям. Я не кажу, щоб він цілком віддався експериментови в своїй творчости, але єсть ознаки зовсім виразні, що він туди завертає. А ознаки се характеристичні і можуть привести до думки, що автор вичерпується. Вичерпується, власне, та давня його сила, з його "Голоти" і оповідань, спиняється творча відруховість, і розмах, і ефект стають щораз більше штучні, автор рятує свою давню відруховість сміливими, навіть карколомними скоками. На всякий случай се новина в його творчости, що героїв своїх він починає малювати серед чотирох стін, відокремлених від широкої гучної течії життя, яка давно їх поривала. А "Брехня" наближується вже своїм характером до драм Ібсена більше, як Гауптмана.

Винниченко — все ж таки одна з найбільших наших сил літературних. І можна сказати, дійсно, що він, а не хто інший, являється репрезентантом всієї нашої літератури за останнє десятиліття. Він скупчує в своїй творчости всі важніші її моменти. Не тому, щоб він свідомо став сумлінням свого часу, — навпаки, він мало причинився взагалі до двигнення рівня літературної атмосфери, він свідомо не ставав ніколи в опозиції як творець, але тому, що він являється радше продуктом тої атмосфери, завершенням цілого того періоду. Тому він найбільше популярний і лишив всіх других творців в тіні. І от його дальший розвій стає для нас подвійно цікавий: бо в ньому не тільки буде розв'язка його тільки індивідуальности, але також дасть пізнатися зворот цілої нашої літератури; від нової дороги, на яку вступить він, почнеться новий етап, початок нової струї взагалі. Се не пророкування очевидно і не комбінації всяких гороскопів на будуче. Се тільки прийняття певних конкретних даних, певних ознак, які улегшують нам орієнтування серед хаосу і дають нам змогу обхопити оком весь літературний процес. Він очевидно не буде зависимий від Винниченка, як не був зависимий і досі, але еволюція творчости самого Винниченка дасть змогу пізнати дальший напрям всієї нашої еволюції. Від того, в яких відносинах стоятиме його творчість до загального ходу нашого життя, зможемо розпізнавати його зворот і числити нові етапи. От чому я, подаючи ті нові ознаки і зворот в останніх творах Винниченка, думаю, що наступити повинен зворот далеко більший, навіть перелом всіх сил нашої літературної продукції. Я зазначив на самому початку, що слідне певного рода неспокійне, нервове оживлення, хоч визначних документів його мало. Але се може бути початком тільки чогось значнішого, що станеться в найближчій будучности. Література наша починає йти скоршим темпом — і треба знайти причини його прискорення. Тут, одначе, наша задача кінчиться: піднести весь наш доробок літературний за минулий рік. Виясняє зв'язку поодиноких творів і письменників з життям,— а тільки се могло б нам дати більше певної підстави судити про найближчу будучність,— задача зовсім іншого характеру.

КУДИ МИ ПРИЙШЛИ?..

Річ про українську літературу 1910 року

Немає ніякого сумніву, що мертву точку в літературі ми пройшли. З'явилися зовсім виразні вісники нового, люди накінець починають приходити до себе і займають якісь *позиції*. По тій кількалітній млявости, мертвоті та душній атмосфері починається знов якесь оживлення, рух, і стає ясно, що знаходимося в *хвилі переломовій*, серед якогось ферменту, в якому мішаються прокльони, таємні зусилля, пориви, розпука, а з якого має вийти хтось, хто би накінець заглушив нашу тривогу, подав нові надії і повів по новому шляху нашу літературу. Сумління в таку пору будиться знов в людях, будиться певного роду *історична совість*. І наново треба сконтролювати все, зробити перегляд свого маєтку; виринають нові вартости, речі набирають зовсім іншого освітлення, — і ми змушені тоді на власну відвічальність установляти нове відношення до культурного життя, знов всі сили душі віддавати рішенню тих питань, які були вже рішені, змушені робити актуальними справами дня ті справи, які ми лишили до порішення самому життю та історії. З того погляду наша література минулого року — дуже цікавий і поучаючий матеріал. В ній відбився не тільки той один рік, а ціле наше життя за останні роки, всі духові і культурні інтереси трохи чи не останнього десятиліття.

Література і життя

Тут ми зовсім безсильні супроти найбільше навіть ординарних, ходячих комуналів та "істин", які у формі "традицій" покутують між нами й досі. Не було ані одної проби, ані одної людини, яка би бодай попробувала той проблем *пережити*, як переживав його колись Бєлінський, Герцен. А тільки так можна його й рішати, тільки тоді рішення має вартість та стає капіталом. Від найменшого до найбільшого артиста, від базарного фейлетоніста до патентованого критика — всі обходили сей проблем і полишали його життю. Кождий говорив: *література зависима від вітру і духа життя,* і чи схоче вона, чи не схоче, а мусить його відбивати в собі. Так і було. І коли наші письменники уміли відзиватися на питання дня, на найважніші випадки в житті культурнім і суспільнім, коли малювали еміґрацію наших селян до Бразилії або переселення в Амурський край, коли література відгукнулася на погроми, всякі економічні кризи, відтворювала *нові* типи громадських діячів, вносила проповідь національних ідеалів, то се називалося, що література йде рівно з життям, що література сповняє добре свою соціальну функцію і знає про свої завдання. Заслуженим письменником було таким чином дуже легко стати. І люди ними дуже легко ставали. Бо дійсно: мати тільки дрібку Erzählungskunst[1], дару легкого оповідання, щоб не занудити читача, — і вже письменник. Все інше дає само життя: зміст, тему, напрям, ідею... Так виробився у нас *тип письменника-патріота,* тип, що репрезентує органічне, непобориме лінивство власної душі — і "національну гордість" та самопізнання. Тип зрівноваженого від самого початку, ситого та радісного властителя дум, надій та стремлінь цілих наших поколінь. І коли єсть скрізь творці, що кривавили свою грудь, як пелікани, і давали корм душам людським з своєї крові, коли єсть творці, що жертвували цілим життям, що переживали найбільші трагедії, зазнавали най-

[1] Оповідацького мистецтва *(нім.)*.

більшого пониження, попадали в обійми німої розпуки, зневірялись, кляли, тріумфували, божеволіли, — то у нас творці відразу улегшували собі справу, відразу зрезиґнували без болю з других завдань — і *відбивали в собі життя.* І коли скрізь творено нові життєві вартости, коли оплачувано перемогу над життям великими жертвами і *шлях до культури* застелювано трупами, — у нас артисти мали один клич: *оправдувати весь хід життя в літературі.* Коли з того боку поглянути на літературу нашу останніх років,— то не можна заперечити, що її культурне niveau[1], її потенціальна енергія та розмах, її лінія страшенно понизилися: вона більше убога була в останніх роках в пориві та духові стремління, вона більше зрезиґнувала з своєї висоти, як в давніших роках, коли ще на ній були цензурні пута. Я очевидно говорю не про поодиноких письменників, а про *творчу атмосферу, ґрунт,* з якого творці виростають і на якому мусять стояти. А ся літературна атмосфера стала в останні часи *міщанською* до неможливих розмірів, стала просто страшною безоднею, в якій далі несила було жити.

II

Виходить на верха перше всього духове лінивство тих, що мають претензії називати себе предтечами нового життя і батьками українства літературного. Ніхто так не компрометує всякої ідеї, як її епігони, ті, що йдуть вже позаду тоді, як весь табір давно пройшов. І тепер тільки можна побачити всю *пустку ідейну* українофільства в літературі, коли серед нас, серед вихованих в інших обставинах людей, підносять голос чи не востаннє могікани старого напряму — *Марко Кропивницький, Грицько Кернеренко, Платон Панченко*... Цікаві типи. Вони хотіли або хочуть *тепер* удержатися з своїм товаром, маловартним навіть 50 літ тому назад. В хвилі, коли на полі літературному почався живіший рух, вони користають, щоб видвигнути ще раз старі традиції. Безнадійні старці, які вже скінчили свою дорогу або, помимо старости, ще й не зачинали, хочуть тепер відмолодіти; хочуть, аби здавалося, що й вони йдуть наперед, з життям... І Панченко промовляє, наприклад, до "молодих сіячів":

Коли ж ви з народом — всі вільні й щасливі —
Забудете, браття, години бурхливі,—
Згадайте за тих, що раніш, боротьбою
Прибиті, *вам шлях показали рукою.*

Говорить се той сам автор, який сам признається, що за ніщо не боровся, ніякого шляху не показував, бо був "блудним сином":

Я був умер для України,
З визвольним рухом я встаю,
Щоб на ланах душі-руїни
Орати ниву знов свою.
До праці знов на ниві слова!
Не пропаде *сівба свята,*
Вкраїно люба, будь здорова!
Тебе *син блудний* привіта.

[1] Рівень *(фр.).*

І се не тільки поетична фраза. Автор пише до своєї збірки присвяту: "Тобі, ненько Україно! Од *блудного сина*". Се дійсно цікаве і характеризує не самого тільки Панченка. Сидів собі чоловік десь в кутку ціле життя, не робив нічого ціле життя, усунувся від тих завдань, які вкладає на кождого історична хвиля, а відтак, коли хтось зробив те, що він повинен був зробити, він нараз робить ефектовний виступ, з сльозами повторює сцену блудного сина, а кінець кінцем каже, що він [і є] духовим батьком того руху, який тепер робиться. Таку покірну скромність, а заразом таку *безсоромність*, можна вияснити собі тільки психологією тих, що ніколи не говорять *я*, а все говорять *ми*. Як "я", одиниця могла абсолютно нічо не робити і тому вона блудний син, але як "ми" вона горда, самовпевнена, безсоромна! Про ту громадську безсоромну скромність у Ґотфріда Келлера єсть чудове місце: "Кождий дивиться другому на пальці, чи той не забагато про себе думає; зате загалові можна ураїти собі не знати що, аж писки роздираються, і ніяке порівняння не єсть засильне для того, щоби сконстатувати досконалість всіх". І тому я кажу, що за фразами Панченка стоїть не сам він тільки, а власне, те "ми", яке дає людині кредит і змогу афішувати себе перед світом. Се нічого іншого, тільки відгуки типового у нас явища — *українофільської романтики*, яку можна би порівняти з жидівською відвагою. Через ціле життя вона єсть у нашого патріота, вона йому "*укритою перлиною*", поезією життя. Се та дитячість та стареча наївність, що витискає сльози у дідуганів та робить їх тупими оптимістами, се та поетична археологія, що творить підставу т. зв. святощів національних, се той Hurra-патріотизм, в якому міститься мрія про козацьке розбишацтво, а заразом страх перед власною тінню. Одним словом — тут маємо те, що ми бажали зробити підставою нашої національної літератури, національного мистецтва! І просто чудно якось стає, що й досі ще удержалися ті форми патріотизму, убрані в безграмотні в повнім того слова значінні 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 півстоліття!! Поза тим немає ніякої іншої літератури, молоді письменники споганили всю красу, зовсім не вміють писати. *Кернеренко* вітає небіжчика Данила Мордовця:

Будь живий же, діду рідний,
Нам на радість; ти ж послідній
З наших всіх "батьків":
Бо Тараса вже немає,
Куліша земля вкриває
Й Галка відлетів...

І людям дійсно з тим всім не скучно. Вони дійсно не відчували потреби в ніякій ідеології, не потребували напружуватися, коли Мордовець міг бути їх ідеалом! Їм дійсно було дуже добре з тим всім: з страшним колтунством, комплетним браком світогляду або ограниченістю думання. Се позволяло їм тим краще утвердити свій стан посідання, в старих, добрих часах знайти свій захист чи там "ідеал". Власне, їх ідеалом було — бути весь час незайманими, в спокою, — і так доперва в міру вільного часу виконувати всякі акти добродітелі. До ситого життя зітхав в глибині душі кождий, і кождий мріяв з Кернеренком:

Коли б так, щоб полетіти
В світ такий, де легко жити.

З якою розкішшю віддавався мріям про той ідеал *Марко Кропивницький,* видно хоч би з його комедії "Вуси". Але той сам Кропивницький, як автор "*Зерна і полови*", за заслугу українцям XX ст. кладе те, що розмовляють по-українськи та в зайвий час читають українські книжки,— і думає, що скріпляє національну самосвідомість громадянства та дає йому тим корм душевний.

III

Але єсть ще один спеціальний рід "творчости", якому початок дало україно-фільство з своїм галушково-шароварним патріотизмом, а яке й досі дає санкцію тій продукції. Се ніщо інше, як голосна "*малоросийская драма*", яка в останньому часі прибрала застрашаючий вид і в страшний спосіб множиться і росте на очах. Можна би ще махнути рукою на ті плоди людського духа, якби не те, що вони, і майже тільки вони, знаходять собі притулок в українському театрі: вони тісно з собою зв'язані і лагодять собі взаємно успіх серед широких верств, систематично притуплюючи у публіки смак для дійсних творів мистецтва. І коли вже від кількох літ відзиваються голоси про українську драму, то вони не забувають і про реформу цілого українського театру, який дійсно мусить відродитися або вмерти.

Недавно боронила ще *Олена Пчілка* Марка Кропивницького, батька українського театру та фабриканта драм, і уважала за потрібне молодому поколінню дати лекцію про *етнографізм.* Вона говорить про велику його ціну в нашій літературі і про великі змагання тих, що його ввели. "Їх зогрівала гаряча гадка про кращу долю свого краю, гаряча любов до слова свого народу простого — так, *простого,*— до його минулого й сучасного, до його звичаїв і всього життя". Так,— сього й ніхто не перечив, що в початку була тут перше всього *патріотична* ціль; люди працювали для української драми і театру тому, що *треба було,* а не тому, що дійсно *знали,* що таке дійсний національний театр. Також ніхто й не зменшував дійсної ціни елементу етнографічного, який давав свіжість та поезію творам драматичним. Але то було *колись,* дуже давно, коли можна було любуватися таким театром. А чим стала тепер українська етнографічно-побутова драма? *Тепер,* в XX столітті?! Се дуже добре бачить всякий, кому доводиться читати ті нові твори українського драморобства, а ще краще той, хто буває в українському театрі. Про найновіші твори Марка Кропивницького, одного з стовпів етнографічної драми, говорить сама Олена Пчілка: "Сі п'єси чи не найслабші з усього, що написав Марко К. Нема в їх ні цікавої основи, тієї драматичної інтриґи, ні нових цікавих типів, ні — хоч би майстерного малювання подробиць. Все якесь мляве, безбарвне, дарма що приходиться до такого яскравого, запального часу". Се Кропивницький, один з авторитетів! А що говорити про тих, що, підшившись під українську драму, заливають наш театр повінню найогиднішого драморобства, що приносять сором українському мистецтву, перебираючись за клоунів, готових на домагання вулиці чернити себе сажею та ходити на руках? А *Володськый, Товстонос, Ніколаєв, Рекун, Никипольчук, Грицинський?* Се тільки ті, що в останньому році повипускали нові свої п'єси. Але число їх збільшується і росте в страшній проґресії. І вони стають панами положення, вони друкують по кілька видань, вони виставляють свої твори в театрі, вони "репрезентують" українську драму! Бо вони *знають,*

як треба писати, щоб підійти під смак хоч би останнього сорту публіки, як її забавити. Вони уміють зробити свій твір сценічним. Поза ними майже вся нова українська драма, всі найкращі твори — *книжкові,* тільки читаються. Вони тяжкі, серйозні, поважні, — вони не зробили би каси. І тому вони не йдуть на сцену. А щоб бути виставленим — твір мусить бути позбавлений всякої ідейної вартости, всіх вальорів артистичних, літературних та стилістичних, мусить бути глухий, сліпий та нечулий на все, крім пристосування до смаку вулиці.

Ефекти сценічні — се коник, на якому віддавна їхала наша етнографічна драма. Навіть серйозніші письменники забувалися зовсім, і вони ще з средства зробили єдину ціль драми. А тепер *сценічність* — се той Молох, якому йде все на жертву. Ради неї всі цінности нашої старшої драми відпали, — і вийшла тільки пожалування гідна ґримаса там, де людям здається, що будують підвалини українського театру. Останні роки творчости Кропивницького — се був танець діда-каліки серед веселої компанії молоді, яка взялася наперегони шуткувати. І так вся найновіша "драма", та, що виставляється в театрі, зійшла на найбільше ординарну фарсу. Се все самі "жарти", перевертання козлів на сцені, поштуркування; актори — се клоуни, що обтовкають собі з надмірного скакання коліна та лікті, а сцена хіба призначена на те, щоб виганяти останні рештки інтеліґенції з душі...

І так собі гонить наперед кудись *п'яна компанія блазнів* і заходиться божевільним реготом. Під прапором "українського" мистецтва!..

IV

Але "малоросійская драма" — се одинокий сильний відлам того україно-фільського мистецтва, яке тепер ще держиться при житті. Тільки тут ще воно знаходить теплий куток і гріє свої старі кости. А поза тим — воно занадто слабе та немічне, вимирає. І тепер тільки можна побачити добре, чим люди мусіли кормитися на Україні, наприклад, 20 літ назад. Що письменник, який виріс в інших обставинах і виховався на іншому ґрунті як ми, не може бути єдиний духом з теперішніми людьми,— се ясно; ясно також, що не можна бажати від письменника іншого покоління і епохи *ідейної свіжости,* нашого пориву і нашої бадьорости. Але єсть, прецінь, письменники, які лишаються на все молодими і свіжими *артистами,* які уміють орудувати своїми природними дарами і давати талановиті твори, однаково цікаві для всіх. Сенкевич або *вісімдесятилітній* Павло Гейзе могли, прецінь, помимо ідейного зацофання дістати нагороду Нобеля, бо вони можуть зрівноважити своїм талантом недостатки змісту. І коли ветерани нашого письменства, котрі *тепер* живуть і пишуть,— не годні дати майже нічого, навіть в тому напрямі, то значить, що вони і перед тим не могли представляти собою вартости. Багато писало, але більшість з них через фатальну хіба помилку; хіба забували, що до найпростішого оповідання немає у них таланту. Ті недостатки вони ховали все поза наукою, поза тенденцією та проповіддю в самій наївній формі всяких чеснот горожанських та особистих. Але те, що могло прийматися за добру монету давніше, коли всяку добру науку приймалося без застережень, виходить тепер страшно далеким і чужим. Тільки покійний *Борис Грінченко,* пишучи оповідання "Брат на брата", умів бодай попасти в тон і дати твір літературний, не уступаючи разом з тим з своєї позиції. А поза тим все майже речі, які можуть мати інтерес історичний, етнографічний, педагогічний, який хочете, тільки не

літературний. Чим іншим може заінтересувати нас те, що понаписували в останньому часі *Іван Нечуй-Левицький, Д. Маркович, Андрій Чайковсъкий, Стефан Ковалів?* Навіть смішно, коли, наприклад, Чайковський мріє про історичну повість, якої проби пускає в світ, а пише так, як вихованки пансіонів пишуть любовні романи з всякими пригодами по передпотоповому шаблону. І можна в зайвий раз тільки переконатися, як у всіх тих творах немає часто ані сліду не то творчої дійсно думки, але навіть і *напруження ніякого,* нічого, що б вказувало на якісь ширші інтереси; немає абсолютно ніякого бажання вийти з свого теплого кутка, в якому дається все легко, само собою...

А *проповідь* все ж таки там єсть, якась така завзята, тупа, самовпевнена, попівська. І систематична. Яких там тільки чеснот та добродітелей не проповідується в такій наївній формі, що можна думати хіба про середньовічні часи схоластики. Проповідь ся не тільки заглушає всяку оригінальну думку, не тільки стає лейтмотивом всеї белетристики, але кладе свою печать на весь світогляд людей, робить їх *обскурантами.* І хто піддавався тільки впливові тої атмосфери, хто не мав доста сил, щоб порвати з нею і вийти на свіжий воздух, той приносив їй в жертву навіть той талант, який мав від природи. Згадати хоч би *Грицька Григоренка, М. Левицького, Надію Кибальчич.* Найкращий приклад *викривлення моральноґо* під впливом тої атмосфери подають такі навіть письменники, як *Чернявський* та *Л. Яновська,* вивінувані від природи краще всіх, які могли збагатити не одним твором нашу літературу.

І на Яновській треба тут зупинитися: власне, на драмі "*Noli me tangere*", дуже поучаючому прикладі.

Цікаве тут те, як письменниця старається станути *в опозицію проти духа нового часу;* в опозицію — щоб відразу сказати — крайньо нещиру, навіть негідну. А priori вона укладає хід боротьби характерів, а priori установляє побіду одних над другими: все інше дороблюється відповідно до того, згори установленого шаблону. На позір авторка заховує нібито свою об'єктивність драматурга, нібито дає розвиватися дії, але мимо того ясно, що вона кінець вже сама назначила, що характери поділила на злі і добрі і тільки жде, поки злі западуться в яму, викопану їм заздалегідь. Білими являються алкоголік безнадійний Аркадій та його жінка Настя. Вони мають доказати всю силу милосердя та кротости, строгість моральну та силу любові до ближнього. І Настя *мусить* чомусь, помимо знущань мужа, помимо його невилічимої, бо спадкової, хвороби, бути при ньому, любити його, терпіти і зректися всяких виглядів на краще життя. Її устами говорить авторка: "Коли дітям передаються од батьків сухоти, дітей тих *жаліють,* а коли попсовані нерви, — їх тільки *судять,* і ці нещасні мученики відповідають нарівні з нормальними людьми. Так не можна! Це найбільша неправда. *Милосердя до їх більше! Жалю більше!*" Авторка покликується очевидно в установлюванні такої тези на вищу інстанцію — інстанцію *природи* самої. І виходить так, що природа властиво чинить суд над злими в ім'я покривдженого деґенерата. Річ в тім, що один з тих чорних характерів, лікар-гіпнотизер Степан Антонович, хотячи увільнити життя Насті від мук, рішає покінчити з хворим коротко: він з наказу лікаря має себе застрелити в означеній порі. І тут сама природа розпочинає свій суд. На кілька минут перед критичним моментом лікар починає трястися і каятись. "Аркадій Петрович! — кличе він до хворого. — Рятуйтесь самі, *рятуйте мене!* Може, інстинкт життя подиктує вам порятунок. Ви гинете по моїй волі, а я сам власної волі своєї не піднесу. Я взявся будувати правду на землі, взявся наділяти щастям, пошився у судді, але бутафорська мантія судді

придавила мене. Як низькоокий пігмей, я бачив у вас тільки алкоголіка, недостойну дружину Настасії Олександрівни, не міг осягнути в вас образу цілої людини, я осудив як людину, як ціле сотворіння, відповідальне тільки перед судом природи. Зберіть же всі свої сили. Повірте, що всі ваші сьогоднішні думки, ваші почуття — все цілком ви взяли з мого вердикту. Ви автомат, ви невільник мій. Повірте мені, заспокойте мене своєю вірою, своєю згодою, може, я ще знайду в собі сили... Я знову загіпнотизую вас, розкую ваш мозок, вашу душу, ваше тіло з своїх кайданів... Я поверну вам усі ті втіхи, якими ви скрашували своє життя, — я поверну вам усе, що пограбував у вас. *Живіть тільки.* Живіть для себе, *чи на горе, чи на щастя другим — однаково...*" І лікар по наказу авторки сам себе стріляє... От що значить підставити комусь ногу, доводити до того, що чоловік сам прийде і назве себе злодієм та негідним, упаде на коліна і буде просити прощення гріха...

Я не проти становища, зайнятого авторкою в сій драмі, не проти тої розв'язки, яку вона дає,— а проти нещирости в ставленні питання, проти фальші та надужиття, якого вона допускається, кермуючись апріорними тезами та проповіддю милосердя. *Так* не можна проводити певні тенденції в літературному творі, не можна *так* добирати характерів для переведення доказу, фальшуючи документи людської душі та людського життя. Бо тоді *не буде драми*, так як немає дійсно драми в творі Яновської. Центральний пункт пересувається тут з самої драми в проповідь милосердя, а одно з другим не має нічого спільного.

V

З усього вищесказаного ясно, що такі обставини мусіли доводити до резиґнації літературно-громадську думку. В зароді вони придушували всяке голосніше слово, яке розносилося хіба тихим плачем по Україні. *Творча думка не могла мати терену* в серцях людей; а не маючи такого терену, не маючи до кого звертатися, не знаходячи ніякого відгомону,— мусіла або відразу капітулювати, або опинитися зовсім самотньою, відокремленою від тенденції всього життя, в опозиції до його. І бачимо, як *дійсні творці*, дійсні наші письменники, виходячи від ширших інтересів, від *згоди* своєї з тенденцією життя суспільного, від бажання *жити спільністю інтересів* з ширшою громадою,— йшли щораз більше в противному напрямі, поки не опинювалися самі тільки перед *проблемою індивідуалізму*. Душа опинюється нараз сама серед широкого космосу і говорити може тільки з Богом; вона бачить неможливість жити широким життям і єдинитися духом з окружаючою громадою. Тут її трагедія. Вона бачить повний образ *прози життя*, всю безвиглядність втілити свої думки. І починає *мріяти*. Понад сірою буденщиною заточує веселчані кольори, на крилах пісні летить на стрічу новому Богови. І, не можучи виливати перед загал скарбів своєї душі, нагромаджує їх в собі, культура своєї душі являється одиноким *суспільним завданням* і посланництвом...

З того боку цікава перше всього еволюція творчости М. Коцюбинського. З оповідань його з 90-х рр. не лишилося майже ні сліду в його останніх творах; так змінилася його манера. Вихідна точка змінилася також зовсім. Коли перед тим були які догми, якісь правди, набуті вихованням або вироблені ним самим,— то тепер для його немає ніяких. "*Fata morgana*" — як, впрочім, і інші оповідання останнього часу — показує, що навіть проблема стилю у автора улягла корінним змінам. Він зовсім *утомлений;* утомлений до того

степеня, що найменшої правди, якогось рішення в ім'я тої правди, він не міг би винести; просто віддих його став короткий, і він може говорити тільки уривково, з трудом. Але, разом з тим, виступає тим сильніше бажання освіжити чимсь свою натомлену душу, бажання відчувати нове життя, нову правду його, покріпити себе джерелом якоїсь нової, елементарної сили. Він за всяку ціну хоче *"переживань"*, хоче наситити себе враженнями, хоче якнайбільше *інтенсивно* їх відчувати. Одинокою ціллю артиста стає бажання віддати *настрій* випадків, всі найдрібніші його відтінки та його чистоту. Я не кажу, щоб тут була трагедія артиста, положення без виходу; але сам факт важний і трагічний тим, що позістає в зв'язку з громадським настроєм, що показує повну самотність творчої думки, брак для неї *органічної підпори* і терену. Трагічне тут те, що Коцюбинський мусів опинитися в такому положенні, консеквентно йдучи своєю дорогою, розвиваючи природні дари свого таланту.

А підійдім тепер до *настрою* в останніх творах *Лесі Українки* — то знайдемо аналогічний факт. І тут поетеса, що всі сили напружувала на те, щоб піднести атмосферу життя, дати йому порив та ритм,— опинюється перед трагедією особистою своїх героїв. Її *"Йоганна, жінка Хусова"* — се вже не Міріам давніша, яка гордо перед Месією ставала і говорила про права любові, яка не ломиться перед нічим, се не горда пророчиця з давніших творів, яка йде своїм шляхом самопевно, як би під примусом *"вищої повинности"*,— се учениця Христа, яка з сумом бачить, що Царство Боже в людях відсувається щораз дальше, що тратить перспективи *релігії життя* з очей. Кінець етюда майже безнадійний, коли Йоганна не витримує довше геройства супроти порядку справ і скаржиться:

О Господи! Чи довго сеї муки?..
Учителю! На що мене покинув?..
Коли ж те Царство Боже? Де ж воно?!
Чи доживе душа моя до нього?..

Ні! Немає вівтарів для жертви! Немає віри в людей, в те, що вони зможуть об'єднатися одним реліґійним ідеалом, немає віри, що мрія може знайти втілення в життя. І скульптор Річард з другого драматичного твору *"У пущі"* паде ще з більшої висоти:

...я жив серед краси і мрій
Все вище, вище й вище я здіймався
На крилах мрій — тепер упав на землю...
Ой мамо, як же я забився страшно!
Здається, мрії зломано крило...
А як воно плескало буйно...

Твір кінчиться мелодією Requiem. Річард дожидає смерти.

І коли згадаємо ще *Ольгу Кобилянську*, яка в минулому році видрукувала декілька дрібних нарисів, та *Миколу Вороного*, що також виступили в епоху панування літературного україножильства,— станемо перед цікавим фактом: всі вони, всі дійсні творчі індивідуальности, оскільки виходили від ширших громадських інтересів, оскільки йшли в напрямі підвищення пульсу життя та поставлення його на культурний ґрунт,— мусіли дійти до меншого або більшого з ним розриву, протесту і закінчити кличем: *Pereat mundus, fiat ars*[1]. Коли

[1] Хай гине світ — нехай живе мистецтво! *(Латин.)*.

ясно сього не сказали цілому громадянству, коли не поставили ніяких тез,— то все ж таки ясно се зазначили своїм становищем, напрямом своєї творчости. Вони менше або більше опинилися на боці, поза життям,— і самотні совершають свою дорогу, своє покликання... *Самотні* тому, що не знаходять ніякого відгомону, живуть життям і культурою всякою іншою, дихають воздухом всяким іншим, тільки не українським, — хоч цілою своєю істотою до України належать...

VI

Отже, дійсна *драма української літератури* починається тільки в сей момент. Відтепер почалася її критична хвиля, можна навіть сказати — її трагедія...

Драма її лежить в її немочі, в її неподвижности, мертвоті. Вона тратить останню решту своїх внутрішніх сил, — і лишається без ніякого мотору, ніякої підойми. Стає на мертвій точці. Вона, правда, більше, може, як коли відбиває в собі всі зовнішні випадки життя, його враження, але тільки механічно. Немає навіть проби об'єднати те життя, ніякого змагання увійти в його та зробити його свідомим, дати йому напрям та патос,— одним словом, немає ніякого змагання до *стилю*. І витворюється якась душна атмосфера з ліричної безсильности та в'ялої, безкістної поетичности, яка йде в парі з банальністю та грубістю, вона насичується щораз більше міщанством, аж поки не дасть як результату твердого, непоборимого *хінського муру*. Трагедію того твердіння, тої заскорузлости та тупої мертвоти відчув чи не найкраще *Артим Хомик*, в своїх творах неначе символізуючи всю мертву безсердечність та її неподатну силу супроти ударів живого серця.

А з другого боку, являються протестанти. Люди, які нараз опинилися поза тим муром і стратили останній ґрунт під ногами. Вони весь час ходять довкола, стукають, обурюються; але ніхто їм не отвиряє воріт. Їх лють душить їх, але тим не менше робить їх безсильними; вони стогнуть під тягарем надмірного чуття, вони невільники свого сентименталізму. Наприклад, *Осип Шпитко*, автор виданої в минулому році збірки поезій *"Осінні квіти"*, оголошує відтак в одному з польських брукових дневників таку заяву: "Складаю останню жертву Молохові,— т. зв. опінії публічній, і заявляю, що з днем появи отсего листа в друку перестаю: курити, пити, грати і *говорити*. Мій теперішній крок не є витвором фантазії, не єсть ніякою екстраваґанцією, навпаки, роблю се по довгім роздумуванні, по ґрунтовній розвазі і в повній свідомости не тільки його самого, але й його евентуальних наслідків. Ніщо мене не перестрашує ані не здержить від зроблення його — бо се єдина і можлива ще форма, в якій я можу продиратися через решту життя, через останній період мого істнування, до чого я, на жаль, морально примушений. Уважаю себе від сьогодні за істоту непотрібну, незрозумілу, незнану, *зовсім чужу*,— за істоту без претензій, *без вітчини та цілі*. Ніхто не істнує для мене, ані я для нікого"[1]. Очевидно, рації тут Шпитко не має, як не має рації в наріканнях, яких повно в його збірці; не має не тільки тому, що в'яже свої ліричні виливи з певною трагічно-комедіантською позою, але тому, що *не має достоїнства в обвинувачуванні*. Але, з другого боку, факт цікавий сам по собі. Він показує істнування людей, які a priori не можуть йти разом з життям, відразу викинені ним на бездорожжя. Воно дає в них свідоцтво про свою безсильність, незорганізованість,

[1] Wiek houy. — 1910. — Ч. 2733.

ледачість. Воно робить їх недостойними, не уміючими шанувати самих себе і рабами. І дальше свідчить такий факт про те, що дійсно єсть *епоха якогось середньовіччя* в нашій літературі. Не від нинішнього дня письменники в крайній потребі пишуть при своїх творах передні слова, листи, повні ненависти та погорди до цілої суспільности. І хай ті передні слова будуть лиш ознакою слабости самих авторів, які не можуть жити без скарги, хай їх поява взагалі буде неоправдана, претензії безпідставні,— як і буває звичайно,— але у фактах вони не помиляються, і з фактами треба числитися. І в данім випадку правдою являються слова *Гната Хоткевича* з післяслова до драми *"На жалізниці"*: "Жию в епоху середньовіччя літературного в українськім народі. В глибокій, безпросвітній тьмі *бродять кілька чутливих людей* і простягають оден до одного руки, але *не можуть здибатися*. І якийсь *надзвичайно тяжкий дух* стоїть в літературній атмосфері. Мов у брудній помийниці борсаються люде, задихаються, але мусять". Я знов беру лиш сам факт, його лірику. Я ніколи не погоджуся з тими резонами, які в останніх двох драмах — *"На жалізниці"* та *"Еміґранти"* — Хоткевич подає проти насильства зовнішнього світу над чутливою людиною. Він занадто пересуває точку тяготи кождої справи поза себе самого, робить її зависимою від всяких інших обставин, тільки не від своєї власти; в поведенні його *чутливих людей* єсть все інше, тільки немає такту — і навіть достоїнства. Так само не можна згодитися на ті резони, з яких випливає *становище* Хоткевича в його "післяслові". Але факт сам по собі годиться з правдою, нарікання його відповідає дійсному положенню речей. Атмосфера дійсно неможлива, дійсно тяжка. І щось подібне до середньовічної схоластики запанувало над нашою літературою, наступила всесильна мертвота.

VII

Почалося воно наперед з *мелодрами*.

Коли вже в житті громадськім скристалізований був ярко *скептицизм* і творча думка зрезиґнувала, — лишилося ще тільки якесь тихеньке, поетичне співчуття. Така *тепла вода*, яка наперед поплила вузеньким струмочком в творчости Миколи Чернявського, а відтак розлилася ширше і у других письменників. І дальше пішло вже все само собою. Типи стали набирати дуже великої подібности до себе, а відтак майже не було ніякої акції, ніякого руху,— лиш море житейське, холодне, грізне море, а в ньому струї теплої води...

Такий тип Середовича, якого малює в своїм оповіданні *"За водою" Павло Смуток*, трохи чи не історичний. Се документ з того часу, як розмах і темперамент в діячах українства загинули безповоротно, а лишилася леґальність, тільки "тепле співчуття, але й великий скептицизм". Ілюзії та пориви всі загинули, лишилася безнадійність. "Життя, як воно склалось,— пише автор про свого героя,— *тягло його по інерції* все далі шляхом бюрократичної роботи, і він не знаходив в своїй *мягкій* вдачі стільки сили опору, скільки треба було для якоїсь рішучої переміни. Одірватись од берега, на якому він сидів, і поплисти в безкрає море, не бачачи по той бік твердої землі,— се було йому занадто трудно і страшно. Він *нудився*, дорікав сам собі за мляву вдачу, *виправдував себе умовами тої самої дійсности*, з якою не вмів боротись,— і скрізь носив з собою свою нудьгу і невдоволення життям і собою". І так він плив на хвилях життя, без волі, без змоги опертися їм, опустивши руки — і мріючи тільки за одним: за теплим, затишним кутком, за другою

людиною, яка взяла би його в свою опіку. Але з того очевидно нічого не вийшло.

І тут вихідна точка *Леоніда Пахаревського* в його *"Буденних оповіданнях"*. З того, на що другі письменники тільки натякали, він зробив собі манеру і взявся писати *апологію людей*, слабших від буденного життя. Моментом найважнішим стає момент той, коли людина починає опускати крила, як його душа починає ховатися у хвилях буденщини. Зачеплені тут дуже інтересні пункти психіки тих одиниць, що змушені щораз більше притихати, поки не почнуть десь "нишком жити". Але автор не може справитися з тими типами, з якими так чудово справився Чехов. Не тільки те, що він замало має для того таланту, — але й те, що він вносить сюди a priori фальш. Де треба об'єктивного зображення та певної безсердечної спокійности,— а тільки тоді можна показати *нам* всю драму сірого та буденного життя, всю трагедію ламання крил,— там автор починає вносити тенденцію до своїх оповідань. Відси й починаються його психологічні помилки, а вслід за тим зовнішній вираз твору стає нещирий, маємо враження якоїсь викривленої усмішки, ґримаси на лиці автора. Річ в тім, що він хоче *оправдати* героїв своїх, оправдати в ім'я їх переживань. Для того автор безсилий — і тому хапається за інші средства зробити симпатичними нам своїх героїв. "І ось ся тенденція,— як пише Шаповал,— виносити оправдательний вердикт підсудним героям, землі, життю,— виправдувати їх, всупереч літературному слідству, не звертаючи уваги ні на які "вещественныя доказательства",— ся *тенденційність* найбільше шкодить враженню від симпатично закроєних оповідань". Бо в дійсности, чим годен він виправдати їх? Своїм поривом безсильним, своїм "тенденційним оптимізмом"? Зовсім ні! Бо де він здібний тільки на сльозу, на видобування одностайної, нудної лірики, на симпатії до своїх героїв,— там він ще нічого не зробив для їх оправдання. І де він хоче збудити в читача до їх жалкість, коли проголошує, наприклад: "А душа в батюшки поетична і лагідна",— то тут починається хіба *мелодрама*. А раз станемо на сю точку, то погляд наш на сю підступну, тихеньку поезію може бути тільки один: се фальш, се надужиття компрометування того, що зветься поетичним поривом супроти прози життя. Бо нащо робити комусь солодку мікстуру з прози та буденщини життя, підправленої поетичним "ох"! або нікчемною сльозою на те тільки, щоб здобути симпатію для своїх героїв? Се зовсім зайва річ. Але автори мелодрам уміють використати той момент поетичного "rozczulenia"[1]: свідомо або й несвідомо перепачковують тисячі брудних життєвих охлапів, зв'язують людину струями воднистої лірики, роблять її рабом життя буденного. Мелодрама — се ж ніщо інше, як тільки проповідь пониження, схилення гордого чола перед поезією старих бабусь, що ціле життя сидять у фамільному фотелі та роблять панчохи. Се найбільше негідна та фарисейська форма роблення людини т. зв. порядним, чесним чоловіком, вирозумілим на всі хиби ближнього. Се рафінована безсилість, яка має тільки той один спосіб, постійно довбати в наших серцях, поки не викривить цілої натури, і поки телятко не затріумфує над львом!

А скільки тупости і фальші у мелодрамі — се найкраще показує повість *"Іскаріот" Володимири Вільшанецької*. Її талант можна би назвати талантом ліричним найпримітивнішого ґатунку; і дивує те, що вона написала аж повість, хотячи висловити кілька дрібненьких настроїв та почувань своєї геройки. Як

[1] Розчулення *(пол.)*.

авторка хилиться все в напрямі беззмістової, патетично-наївної лірики, якій піддається на кождому кроці, навіть несвідомо,— видко з того, що не уміє дати ані одної картини, ані одного об'єктивного опису, не уміє перевести якогось плану в угрупованні фактів, які панують над авторкою. Вона віддається настроєві ліричному, певного роду розмріянню — і *забуває* про все; забуває до того степеня, що навіть в самих настроях трапляються курйозні помилки. Свою улюблену геройку малює нам Вільшанецька як душу щиру, добру і тиху, наскрізь альтруїстичну, яка мріє про те, щоб робити добро; каже про неї в одному місці: вона "бажала *цілою душею учителювати*". Але зараз на другій сторінці, коли Даня їде вже на посаду учительки, авторка знов використовує момент, щоб показати в своїй геройці мученицю, і говорить про неї: "*Їде не з охоти, а з мусу*, не для зміни місця-розривки, а *для кусника хліба*". І на такому становищі фальші та *ліричної пози* стоїть авторка весь час, описуючи сумну долю Дані. "Вона не признавала ніякої забави, ніякого флірту. Признавала лише *обов'язок*. Тяжка, совісна праця, з вищою на меті *ідеєю*, стане за все на світі. Без забави можна жити — без праці ні! При тім була й трохи дика. На селі не бачила нікого, а в часі своїх студій у Львові не сходилася зі світом. В будні дні школа-хата, в свята і неділі — церков і дім. А в тій хаті наука, наука, наука, — найтяжча, найбільша в святочні днини..." І авторка думає, що те все велика заслуга людини. Думає, що на те Даня уродилася і виховалась такою скромною, тихою та мученицею, щоб ми жалували її; подивляє її "геройство" — ті мелодраматичні замахи глупої гуски! Вся ціль повісти йде до того. Дешевенькими ефектами та всякими "трогательними" сценами і витискуванням сліз авторка хоче викликати в нас милосердя до геройки, розніжити нас. І то так наївно, майже смішно: "*Немов у горнятку, закипіло у серденьку в Дані*". *А тим часом* те все ніщо інше — тільки *грабіжна неміч*, яка опоетизуванням "ніжних душ", білих рук, русявого волосся, сумного виразу хоче покрити свій страх перед життям, хоче позбавити людину сили її життєвих інстинктів... Щоб такий твір написати, треба прийти хіба до безнадійного стану *морального та естетичного дальтонізму* і тупости, до нездібности віддаватися і приймати враження життя.

І, кінець кінцем, в основі того дальтонізму лежить *проповідь приспособлення до життя*, апотеоза його тупости: *поетичне міщанство!*

VIII

Що таке поетичне міщанство, сформульоване у нас чи не в перший раз ясно і виведене до принципу — показує повість *Л. Журбенка "Філістер"*.

Міщанин нового часу ясно зрозумів своє положення. Він зрозумів перше всього те, що одверто він не може виступати і свої плани мусить виконувати incognito. Він став занадто проворним і хитрим, щоб так безцеремонно та без обиняків клав на життя свої брудні лапи. І став "поетом". Поетичність заслонює його дикість та пазурі, вона йому дає скрізь вступ і наповнює людей пошаною до нього. В такому перебранні він безпечно може перепачковувати свої злодійські товари і не боїться нікого. Він знає: його розбійницьких планів ніхто не відкриє, і ніхто не впаде на слід його руїнної роботи, коли він уважати буде тільки, щоб не притоптати *нагніткiв*. Нагнітки — найболючіше місце в моральному організмі сучасного чоловіка, і міщанин, як antidotum на се, уживає поезії...

Ніхто не скаже, що в порядному, чесному чоловіці, обладованому цілою купою засад моральних, горожанських та патріотичних,— може критися *філістер*. І тому Журбенко, говорячи скрізь про добрі речі, про засади та горожанські подвиги свого Осипа, думає нас переконати накінець в ідеалізмі його, думає від нас перших почути слова його реабілітації і, сподіваючись на кредит у читача, заздалегідь дає заголовкові твору освітлення більш іронічно-вижидаюче, а не характеристику і не осуд героя. Він навіть не старається намалювати його з позитивного боку,— герой важний для автора не як характер, а більш як арґумент в полеміці; се догма, яку — як автор сподівається — ми приймемо після того, як всі вороги Осипа стануть перед нами розбитими. І тому головною задачею твору єсть — дискредитувати та понизити тих ворогів, підставляти їм ногу на кождім кроці, виявити їх гидкі характери, щоб в тим більшому сяєві показався відтак герой!

Герой від самого початку опиняється в тенетах життєвих обставин і тому відразу хорує на серйозність. Він бачить, що життя — твердий обов'язок, який треба виконувати пунктуально і систематично, щоб не опинитися під возом. Все, що виходить поза ті тверді форми, що не дасться взяти в реґулу, жахає його і являється зовсім непотрібним. Все, крім певної, конечної для філістра дози поезії, без якої він обійтися не годен і мусить її признавати. І от Осип закладає домашнє огнище, джерело натхнення та відпочинку для всякого порядного філістра. Так автор зображує початкові відносини Осипа та Орисі: "Обоє строїлися в чічки, одно одному хотіло приподобатися. Одно в одного *не знало ще нагніткiв,* де можна подавити, одно в одного не знало помилок і похибок. Вони чесно ошукували себе, виявляючи лише гарні свої прикмети. Але... але... їм соловейки у Стрийськім парку співали пісню любові. І дерева цвіли, і квіти пахощі розносили, і зіроньки сяяли на се, тільки на се, щоби їм — *життя прикрасити.* Самотньому, струдженому робітникові, *стомленому буденною працею, заграла мелодійна симфонія,* обіймала голову меланхолійними тонами. Любовний запал піднімав його душу на висоту *ніжних почувань, до поезії...*" Але тої поезії та висоти ніжних почувань йому, власне, не треба для того, щоби вони становили підвалину його життя. Се тільки конечний додаток, який, впрочім, дуже зв'язує його і тамує йому дорогу. Для нього економія все ж таки головна річ, а поезія — се тільки позлітка, прикраса. Він хоч би в найбільшім запалі любовнім не ущасливить своєї жінки, не забудеться. І коли жінка схоче бути матір'ю — то він знає, чим се грозить, і твердо скаже собі: *"Хай я виплачу довги!"* Се значить мати тверді засади і жити ними, відкидаючи все інше. Осип говорить про свою *"моральну вартість як горожанина";* він хоче, щоб тут був центральний пункт його ідеалу і стремлінь. Як професор гімназіальний, він і поступає після того правила. "Я,— каже, — в першій мірі обов'язаний добре учити хлопців, виховувати їх, вщіпляти їм, *як засади, всі чесноти горожанина".* Тут кінчиться і вичерпується весь його ідеал; він думає, що питання життя буде рішене, коли всі будуть добрими горожанами: "Якби кождий урядник,— так викладає він в іншому місці свої думки, — совісно виповняв усе, чого вимагає закон і совість, і *свято тримався букви добрих законів,* то вам би треба було *аж геройської боротьби?*" І тут ми приходимо до болячки його життя, до найбільше болючого нагнітку. *Герой!* Що таке герой? — погірдливо думає Осип. — Чи ж се не образа для чесних горожан — виділяти когось з гурту на героя? Адже вони, сповнюючи день в день свій чесний труд, роблять більше, як якийсь там добродій, що в одну хвилю стає славним і займає фантазію всіх. Немає героїв ніяких,— думає

Осип,— бо *всі люди* однаково ходять в двері 00! І треба побачити, якими барвами він малює собі тих, що відходять від звичайних його норм, як для його існують тільки карикатури поза солідними горожанами, що уміють у всьому держати лад. "*Осипова любов до порядку* здригалася, коли гість розкидав папери, брошури і ковнірчики де попало, на чисту підлогу кидав недокурки, кидав калоші коло стола, сідав за стіл у пальті і ще дещо таке недоладне робив..." Так підходить він, власне, до героїв і таке дзеркало їм наставляє. Супроти того героїв немає! А коли єсть — то вони можуть існувати тільки в карбах громадських і горожанських чеснот та реґул. І се не припадок, що Осип не тільки друг, але й *духовий батько* героєві Корнієві, признаному і *почитуваному філістром*. Так заключається союз мула з орлом, вироблюється їх спільний ідеал, пробивається одна *спільна дорога*. На славу горожанських чеснот, на те, щоб міщанство зискало також поетичний лет та етичні підвалини. Осип завершує свій виклад правил горожанських таким навчаючим "изреченіемъ": "В публічному житті, моя дружино, зосібна нам, українцям, потреба героїв правдивих, а не менше *треба нам філістрів солідних*". Але "трагедії" наш філістер не оминув таки. Упокорення та усмирення хаосу в простолінійні, рядом уложені тези йому не удається. Всі йому вороги, а найбільший ворог — жінка його власна. Трагедія філістра, який мусів потерпіти крах, чи се дійсно не смішна річ? Тим більше, коли він запізно приходить до голови по розум і резонує про причини свого краху: все було би йому добре пішло, бо його ідеали були варті того, щоб добре їм пішло, — але "чесний тесть *нічого не дав*, а жінка засмітила йому шлях...". І він навчає себе накінець: "Було брати *гуску господарну*, а ти взяв *безгрішну* і таку, що мала дивний сон: полетіла раз під небо і опісля не знала, де їй жити,— чи з стадом на волі, чи в курнику".

Так трагікомедією кінчаться змагання та подвиги філістра у Журбенка. Він сам накінець мусить признатися, що потерпів невдачу. Супроти обставин життя він не міг устоятися навіть з своїми засадами життя публічного. Він, кінець кінцем, замало ще став на свій ґрунт, ще не має рішучости у відкидуванні від себе всього, що грозить йому. Він не дійшов ще до безсердечности — до абстракції, і брак правовірного запалу заступає радше цинізмом.

Але *С. Черкасенко* знає такого філістра, що уміє накінець таки побороти "світ". Він знає такий твердий мур, який заслонить його перед всіма спокусами та небезпеками і дасть безпечну криївку. У Черкасенка немає вже зовсім людей, а єсть — "*ми*". Ми демократи, ми партія, ми — новий ідеальний тип робітника! Коли людина сама тільки, не належить, наприклад, до ніякої партії і не визнає ніякої програми, то вона нудиться, їй скучно жити, вона не має ніякої цілі перед собою. Але коли людина те все має, вона стоїть твердо, її кріпить "ідея". І самиця не знайде доступу до такого ідейного "товариша". Черкасенко тріумфує, коли така самка, що хотіла стягнути в болото товариша Петра, таки потерпіла невдачу: "*Вони перемогли!*" І дальше докладно розводить Черкасенко свою науку в драмі "*Петро Кирилюк*". По своїм замірам та характері — се річ зовсім подібна до драми Яновської; так само тут автор подає клевету на других, щоб його герой вийшов чистіший. Отже, як кажу,— його герой таки переміг; в супротивности до Осипа він далеко більше консеквентно відграничується від всяких очайдухів, що говорять про великі діла, і — від своєї жінки. У його загальне щастя — се одиноке змагання в житті. Поза тим він не хоче жити. Він, наприклад, хоче достигнути ідеалу "*справжньої людини*". Справжньою людиною в данім випадку буде він, коли не буде жити

як муж з своєю жінкою. І коли жінка не може жити серед таких відносин і кождої хвилі готова улягти спокусі зламання вірности,— то він *навчає* жінку: треба бути таким а таким, думати про те, а про інше не думати. Програмові слова виголошує Петро: *"Ми робітники, а робітник повинен бути ченцем, коли хоче зробитись справжньою людиною"*. Коротко і ясно; тепер знаємо, з ким маємо до діла. Знаємо, що він поборе. І дійсно: Дров'яков *мусить* бути злодієм, Тетяна мусить лишитися сама; а Петро йде в світ сильний і непоборимий. Який тут в результаті тріумф,— здавлений і побожний, як личить всякому фарисейському попівству, але тріумф! Яка безцеремонна твердість партійного воїна, яка самопевна сила догми у нього!

І таким чином міщанство в українській літературі знайшло своє завершення. Могло накінець розлитися широко і вигідно розсістися скрізь. І навчати про чесноти горожанські доти, доки не могло з радістю побачити своєї перемоги на всіх полях. Бо воно навчило остаточно дивитися на кождого чоловіка як на вовка, уважати його за злого з ґрунту, а з другого боку, навчило вірити в абстракції, в так зване людство; а тим самим могло витворити дійсно твердий, хінський мур.

IX

Отже, *нерв життя* став *підтятий*. Тепер воно дійсно прибрало якісь розливні форми, стало якоюсь одною сірою, одноманітною площиною, в якій проноситься тільки команда патріотична або партійна. А скрізь мертвота досягає свого вершка. Немає ніяких ширших перспектив, ніякого вигляду на дальші шляхи, ніякого бажання пориву. Слушно каже автор *сатири "Весільна ніч"*, що все стало "під знаком коров'ячої дійки". Розпухле черево філістра придавило все. Заборонено було дивитися дальше кудись, заборонено було громадською цензурою летіти вище кудись, заборонено було зробити найменший рух, що не стосувався до загальних правил.

Зовсім ясно, що тут мусіла початися зворотна точка. І почалась.

Перше всього наступив явний *крах творчої думки*. Мусів наступити, раз органічні основи її не існували, не було найменшого зачіпного пункту. Найкраще видно се з того, що самі колишні горді духи затихають. *Яцків* друкує одну тільки коротесеньку новелку, *Кармансъкий* в декількох віршах глумливо викривив своє лице в ґримасу, а колишній *прометеїст*, що дзвонив у найбільшого дзвона,— *Василь Пачовський* — став зовсім безсилий. Супроти загальної національної зневіри та безвиглядности — він тільки тужить. Тужить тою останньою, якоюсь позагробовою тугою, яка ранить найбільше грудь і граничить з безнадійністю.

Чому я не родився в часах великих боїв,
Щоб дух мій ріс, огнем горіли думи,
І моє слово грало несмертельні шуми,
Хвали народу мого і його героїв?!
Огонь потух, душа народу впала
У прогалину *карлиної туги*,—
В багні зневіри, сонности, наруги
Карліє дух, і гордість наша — глумом стала!
І як мені співать про світлости будучі?
Як вірити мені, що встанем з ложа муки?
Скільки не думав я ночей в пітьмі розпуки,
Скільки не слухав я? — *Не чую грому тучі!*

Се клич безнадійний, се радше скарга, яка нічого не вдіє, не порушить підвалин і не збудує нового храму. Навіть шкода, що на таку скаргу йдуть високі і великі слова. Бо в *таку* пору говорити такі слова — се значить бути безсильним; се значить крах, остання сльоза, по котрій йде звичайно зложення зброї. З того боку дуже фальшиво звучать науки патріотичні *Богдана Лепкого*. І він плаче безрадно:

Ах, де ж той божественний бич,
Щоб крамарів гонити
З святих святинь? Де є той клич,
Щоби мертвих будити?..

Коли дійсно так, скільки крамарства в святинях — то *до кого ж* він говорить свої слова, кого взиває, кому дає науки? До крамарів? Чи до *нових людей?!* Але де його право промовляти до них, коли він сам не новий, коли він сам полюбив серцем крамарів і *вчитъ* їх?! І поклики Лепкого не можуть мати публіки, слухачів, бо не мають ґрунту.

Бийте в дзвін!
Бийте в дзвін на тривогу,
Щоб збудився малий і великий,
Щоб до праці зірвався усякий, на рятунок,
Щоб не було пізно,— бийте в дзвін,
Бийте в дзвін на тривогу!
Гать будуйте, кріпку і високу,
Щоб нас море грізне не залляло,
Щоби ми у багні не застрягли
Та щоб і внуки дідів не прокляли,
Що не вміли краю боронити.
Гать будуйте!

Але змісту тут немає. Се фрази для затуманення самого себе. Се крик нещирий і служить лиш для того, щоб заспокоїти своє сумління, щоб на себе не брати ніякої одвічальности. І, власне, це останній, найбільше важкий симптом упадку творчого духу, коли ніхто не бере і не хоче брати на себе одвічальности. За свої діла!! Тому ніякий крик душі не спасенний, коли не має за собою того рівноважника індивідуального. Тому життя таке сумне, таке безвиглядне...

Се цікаве і дуже характеристичне для безсильности життя, що не було у ньому весь час *ніякого драматичного елементу*. Воно до того степеня стало пересичене атмосферою міщанства, що не знайшлося ані одного моменту, за який міг би зачепити драматург. Не було, значить, ніякої самосвідомости, ніякого протесту, ніякої боротьби! Ніхто не усвідомлював собі розбіжних пунктів життя, не входив в його осередок, не старався викресати іскри і дати йому нерв. І Пачовський та Лепкий могли протиставити життю тільки *ліричний плач*. Щось подібне до тихого плачу дівчини, яку силують йти за нелюба, яка розриває собі душу жалем, але дається вести під вінець з другим, аж опиниться за порогом свого давнього світу любові...

X

Олесь...

В якому ж зв'язку позістає його поезія з сучасним моментом? Який тон його ліри став найсильніший?.. Він *отруєний* також убійчою атмосферою.

Тільки що його лірика — занадто живий і цвітучий організм, щоб відразу зів'яти, розплистися в загальному болоті. Вона може видобути з себе елемент драматичний бодай наскільки, щоб усвідомити собі певні плани, якісь перспективи. Але боротьба се безнадійна, трагічна: і вже кров капає з ліри поета...

Могили скрізь, хрести похилі,
А може, це мара одна?!
Хрести — то люди... любі, милі,
Могили — *рідна сторона*?

Сучасну комедію українського життя поет відчуває занадто ясно, щоб не побачити і своє в ньому положення, становище, яке займав в своїй "патріотичній" лірриці.

...Я кличу, плачу, проклинаю,
Вони ж... як камені вони,
І от я ліру піднімаю,
Рву нерв останньої струни,—
І, ледві звуки обірвались,
Вклонились чемно кістяки
І тихо в труни поховались.
І... кинув хтось мені квітки.

З такої свідомости свого положення і на такому ґрунті може вродитися хіба дуже сумна філософія. Хіба відчай може родитися з таких думок. І виростають перед нами герої обох більших творів Олеся — *"По дорозі в казку"* та *"Щороку"*. Явища певні трактує Олесь в своїй поезії як би якусь *фатальну конечність* природи. Хоч вони дуже болючі, трагічні навіть, але мусять бути, мусять вертатися. Звідси родиться певна відчаяна, трагічно-болісна струна в творчости поета, якої він не може позбутися, мимо своєї багатої, майже дикої та безжурної в своїй свіжости природи... Щороку в природі мусить повторюватися одна дорога, з'являтися ті самі явища. Кожда пора, кожда хвиля приносити буде свою поезію, свій чар, родити буде настрої в душі — і пропаде у вічність. І се найбільше болючий факт для душі, яка хоче удержати певні переживання, яка не хотіла би проститися з хвилиною. O, Augenblick! verweile doch, du bist so schön![1] — се ж туга всього життя Фауста, момент, на який він так довго жде і окупує цілим своїм життям... Посісти на свою власність одну хвилину, закоштувати її до дна, увійти цілою своєю істотою у вічний процес життя, почути себе на момент чимсь єдиним, з'єднаним душею,— се значить знайти для себе вічне щастя, найтвердший ґрунт. В тому неміч Олесевого *вітру*. Якась велика скарга лежить в його подуві, розпучливе завзяття нігіліста, людини без притулку. Він же вічно мусить обходити весь процес життя, все мусить бути *поза* ним, і чим більші зусилля він доконує, щоб вдертися, знайти собі рідню серед других елементів природи, почути себе їх братом,— тим більшу студінь він бачити мусить довкола себе, тим більшу пустку. *Вітер* в природі — се великий *символ*,— і Олесь дає його глибоку поетичну концепцію. Переносить її, впрочім, і на чоловіка. *Він* в "По дорозі в казку" — се той сам вітер, та сама *трагічна неміч*, бажання любити людей і віддати їм без договору свою душу — а з другого боку, їх велике віддалення, твердий мур поміж їх душами. Товпа його не розуміє, не розуміє його жертви

[1] О мить! Спинися, ти чудова! *(Нім.)*

для здобуття країни казки; вона може його підносити на сміх, величати його і боготворити,— але ніколи його не зрозуміє; а при першій нагоді закидає його камінням, забуваючи про все. Великий огонь, який він розкладає в своїм серці для природи, для людей,— мусить гаснути, супроти того колосального віддалення, яке ділить чоловіка від чоловіка.

Ось в чому трагічний момент в поезії громадянській Олеся. Вона виходить в *повні життя, з гедонізму та екстази*,— а дійсність показує холодні абстракції, щонайбільше трупи, які знають тресуру тільки і привикли до команди. Вона хотіла би *злитися* з життям, вона стремить поширити свій терен, увійти та стати повною новими переживаннями,— а стрічається не з отвореними серцями, а з церемонієнмайстрами, які кидають їй квітки... І тому кров капає з ліри Олеся...

XI

Так в українській літературі розігралася драма. А радше зворотний її пункт. І акція тепер обнижується, спадає. Сильніший момент вже не повториться, хіба що розпочнеться нова драма. Лишається тільки ще певний настрій, якась лірика розлита в атмосфері, відгомін головного моменту. Се голоси вже спізнені, які не мають де подітися, які безрадно б'ються у воздусі. Се квиління писклят, полишених в пустці без матері. Вони засуджені на смерть згори. Таке враження робить ціла наша поезія по Олесю.

Виразом її ґрунтовної немочі супроти твердого життя єсть передовсім її основний тон — *скигління*... коли не говорити вже про повну безрадність більшости з тих "поетів", що з'явилися за останній час. Сила тих імен виросла і виростає трохи чи не кождого дня. Алешко, Наталка Одинока, Олена Журлива, Валеріян Тарноградський, Богдан Раєвський, Одарка Романова, Віталій Самійленко, Бобенко, Пашуля, Капельгородський, Тенянко, Виговський, Голубець, Шокодько, А. Худоба, Макогін, А. Шабленко, М. Вдовиченко, І. Федорченко, М. Баєр, І. Улагай, П. Мазюкевич, О. Недоля, А. Постоловський, Самотній, Гамалія, Ковальчук, Карський, Романченко, Невзоренко, Марченко — без числа! І все те — імена по більшій части нові — приходить *страшенно голодне*. Вони такі голодні, що не розбирають навіть, чим їм кормитися, забувають, що правдивий поет вибирає поміж стравами, як пан, і їсть все тільки найкраще,— забувають і хлепчуть по найбільшій части *десяту воду з кисілю*. Тому їх голод ніколи не заспокоїться, хоч запал до віршоробства буде зростати; і будуть як ті поети з обох збірок *"Вільного Слова"* — з великими, розбитими черевами, а заразом — з охотою бубнити з цілої сили в барабан, щоб заглушити себе. Вицвітом і проводирем тої трупи можна назвати *Олексу Коваленка*, автора "прологів" та збірки *"Золотий Засів"*. Він прикладом на те, як легко переціюють такі поети своє становище і доходять до Selbstherrlichkeit[1], до того, що залюблюються у красиві звуки власного голосу.

Отже, поминувши той весь напрям тарабарщини поетичної і дослухуючись до шляхетних і чистих звуків, чуємо основний тон — *скигління*. Всіми силами люди бажають жити, хочуть отворити свої душі радісним відгукам всесвітньої симфонії, але там, внизу, підгризає їх тупий біль невиліченої рани, вони мусять кождої хвилі, коли тільки збираються до пориву, пригадувати собі, що в них

[1] Самовладності *(нім.)*.

зламані крила. Се овіває їх поезію певного роду симпатією, поетичні струни бренять там самі.

З того боку цікаві останні збірочки поезій — *"Сонце з-за хмар"* та *"Пісня життя"* — *Христі Алчевської*. Можна сказати взагалі, що їй поезія *не дається*. Вона виходить у неї механічна, часом груба навіть, нескладна і риторична по найбільшій части. Але тим більше виступає в її творчости щось таке, що можна би назвати *упертістю* в доброму значінні того слова. Пісня і її чар оп'янюють просто уяву поетеси. Се для неї світло дня, сонце прекрасне, ціле життя. Її *педантизм* поетичний має в собі палкість і крилатість мрії, *порив* до прекрасного. І, власне, ся *пристрасть мрії*, змисловий її образ, який раз по раз мерехтить в очах авторки, — викликає весь той чар її поезії, який лежить, впрочім, в кількох тільки звуках, в *кількох струнах*.

Ой чом не зоря я в небесному спокої,
Не квітка гарная в чудовому садку,
Не мрій мелодія у снах весни палкої,
Не ряска темная в дрімаючім ставку?..

Там, десь глибоко в душі, поза зверхньою риторикою, єсть одна струна, і чар її тим більший, чим дальший її звук. Він просто так і проситься до наших серць, як пташка, морожена вітрами. Як тонко малює авторка той тихенький патос своїх пісень:

Вони — меви сріблясті й летять в небосхил,
Вони — птахи журливого краю...
Не підстрелюйте їх, не ламайте їм крил,
Не руйнуйте мети їх і раю!..

В поезії Алчевської найбільше поетичною струною се, власне, змагання до певної ніжности, та далека туга жіночої душі. Але їх треба відшукувати, підслухувати всі дрібні відтінки та півтони, щоби не переочити їх серед риторики та грубої оправи. І безсила очевидно поетеса проповідувати ідеали патріотичні, як вона се робить в останній збірці, безсила на те, щоб не путатися в громадських справах. Вона простягає руки до життя, але воно її відпихає...

Так само відіпхнуло відразу життя *Максима Рильського*, чи не найбільше шляхетного поета, який виступив з своєю збіркою *"На білих островах"* в останні дні... Можна би сказати навіть, що він входить в країну творчости вже зламаний, вже задивлений тільки у позажиттєвий ідеал,— якби не дійсно гаряче серце, не ніжна, запальна душа. Він безпорадний стоїть перед грубим механізмом життя, але тим більше кров його б'є гаряче, і він вкладає в нього всі свої болі. Так бодай йому представляється той процес.

А люди в метушні зростають і вмирають
У вічній боротьбі —
Безсилії раби.
І ненавидять щось, і палко щось кохають,
А те, за що вони і мучаться, й страждають,
Укриє забуття...
Куди ж іде життя?..

Куди йде життя?! Поет вже не знає, стоїть безрадний супроти його, хоч прочуває його напрям, прочуває смерть своїх мрій. Але дійсно, тепер може поет хіба дивитися на його хід, — бо відбився від його зовсім. Міщанство

могло зробитися тільки ще більше нетерпимим та гордим і не може дати втискатися чужим, ворожим елементам: сердечности, любові, посвяченню. Воно йде занадто збитою, однородною масою, щоб дати розвиватися індивідуальностям творчим. І поети дуже не по адресу направляють свою ніжність, показуючи тим, що зовсім перестали орієнтуватися... *Ол. Неприцький-Грановський* в своїх *"Пелюстках надій"* зовсім не впадає в тон.

Засмійсь, засмійся, краю мій, в піснях веселих!
Змахни з очей старих краплисті перли-сльози,
І пробудись, мов з лялечки прудкий метелик.
Надворі квіти, квіти... Не страшні морози...

Коли людина багато нараз говорить, — то вона не має нічого сказати. І нічого не має сказати Неприцький-Грановський. У вислові його органічна фальш; надміром яскравих образів він закриває свою пустку; надміром нервових рухів об'являє свою лінивість. І коли він думає тільки про квітки, про те тільки, щоб назбирати комусь китицю з квітів,— то се гарно, але не можна робити з любезности справи принципіальної у відносинах...

XII

Але се тільки один відломок тої поезії, яка виросла на *"життєвому пустирі"*, підготованому "компактною більшістю" літературних філістрів і взагалі міщанським напрямом літератури *періоду "мертвої точки"*. На тому самому ґрунті зродилася ще інша затроєна квітка. Зродився весь той напрям в наймолодшій нашій, головно галицькій, поезії, проти котрого скільки говориться скрізь, який спокою не дає ані одному "порядному" горожанинові. Се ті, яких ми привикли називати *декадентами* і яких боїмося, як зарази в нашому національному організмі. Дарма! Я в іншому місці, пишучи з нагоди двох таких наймолодших поетів, старався показати, що декадентство те мало, власне, один у нас ґрунт: власне, грубу некультурність рідного ґрунту; що підвалинами тої затроєної квітки може бути тільки затроєна атмосфера, ґрунт, занечищений хабазем та гноївкою... Мусів прийти момент, коли українським поетам забажалося вражінь кращих, коли вони не схотіли стояти довше при домашньому жолобі, а схотіли закоштувати чогось смачнішого. Вони байдужо полишили за собою життя і шукали тільки за тим одним: за свіжими враженнями, за новими, не відчуваними ще настроями. В основі тих стремлінь лежав вже, одначе, нігілізм; і він приводив за кождим разом до розчарування. Занадто несерйозні вони були супроти життя, — і воно не забуло їм дати науку. І так вони дійшли до того переситу, до скуки та обридження, яке в своїй збірці малює *Мелетій Кічура*:

Обридло нам украй токайське, і шампан,
І прочі всі людьми величані напої.
І страви вже ніхто нам не подасть смачної —
Найбільш обридли нам обійми куртизан.
Та томить нас день-ніч бажання нових втіх,
Ненависна жага нас будить все спросоння,—
Сухий у нас язик, зате слизька долоня,
Ненавидять нас всі, а ми так само всіх.

І так приготувалася атмосфера того розкладу та руїн, труп'ячих примар та фантазій, загальної мертвоти настрою та "мертвих пісень",— того всього, що є в збірках *Кічури, Грицая, Гаврилка, Місъкевича, Тимочка*. Се атмосфера сумерку вечірнього, повільного завмирання життя, заходу сонця на обрії; все відцвіло, пожовкло, все замовкає і стає безсильним,— все віддається якомусь могильному настрою. Може збудитися серед того настрою пристрасть, навіть лють пристрасти, як у Гаврилка,— але вона тільки потверджує безсильність: се дикий, сліпий порив, який мусить душитися сам в собі. І він тільки вносить хаос в душу, ще більше роздирає її, роздроблює на якісь відламки, що стають до суперечки поміж собою і знесилюють ще більше організм. Не знати тоді, де щирість сповіді душі, а де фальш, де цинізм, а де трагедія, де фарисейство та лицемірство, а де правдивість пориву, де поза і самоошука, а де чиста лірика душі. У Кічури єсть одне місце, яке можна би назвати просто програмовим для тої цілої поезії розкладу:

Наш шлях заляг стоглавий, лютий змій,
Що звесь життям,— та ми підняли спис,
Бадьоро йдем у гордости своїй
На смертний бій, як щойно день заблис.
Бажань таємна міць, то наш дороговказ,
Омана гордих мрій, то наша ясна ціль,
Наш заповітний клич, то низка шумних фраз,
Що оживляє шал, підносить серця хміль.
І линуть скорбні дні і літа за літами...
Ми наступаємо і кличемо: вперід!
Рубаємо завзято й колемо без тями.
Однак лиш наша кров значить наш кождий слід.
І наше лиш рам'я з напруги уніває,
А змій байдуже ліг і скучно позіває...

Се настрій та психіка тої безвиглядної поезії. Як така, вона не має перед собою ніякої будучности. Се поезія не тільки епігонів, а й погробовців, поезія відразу мертва. Вона вічно може тужити лиш за новими джерелами "чарівних напоїв", таких напоїв, яких ще ніхто на світі не пив, вона може бажати тільки всіми силами вирватися з холодних обіймів нудьги,— але на тому й кінець. Вона може розплистися у філологію поетичну, в погоню за екзотизмом, може прищіпитися на найріжнородніших пнях, але своєї сили внутрішньої вона не має.

Зате вона лишила по собі інший слід скрізь у літературі. Лишила свою *техніку*, яка переходити почала і в другі области красного письменства. І своїми технічними прийомами наша найновіша, наприклад, новела не далеко відбігає від тої поезії — навпаки, неначе бажає подружитися з нею і духом...

XIII

Наша *найновіша новела* — приклад дуже поучаючий і вартий докладної уваги. Коли не числити менше або більше виразної публіцистики, яка не знати чому ховається в формі новели (приклад — А. Лисенка), і коли відкинути всі зовсім припадкового характеру твори, дрібнички та уривки, — то в минулому році було двох тільки авторів, які не далися пірвати загальній струї. Се *Юрій Кміт*, дуже дерев'яний автор збірочки "*В затінку й на сонці*", та свіжий письменник *Прохор Воронін*. Останньому треба признати досить значний та-

лант, хоч він відразу уляг манері. У його єсть тонкість малюнка, певний лет, внутрішня сила та свіжість — і жаль, що вони приложені до занадто дрібних фактів, що автор ограничив свій артистичний кругозір та відмежував себе від ширших перспектив, роблячи з свого таланту підглядати дрібні явища не средство, а ціль. І він так і готов утонути у поетичному Kleinmalerei...[1]

А поза тим на нашій новелі лежить якась млявість, надмірна її солодкість та нудота. Річ в тім, що вона, як і поезія, не має під собою ніякого ґрунту. Новела — се цілий світ, ціле життя, бачені з одного, за кождий раз іншого, куточка. Відси йде її зміст і форма. Але українська новела майже без ніякого змісту. Її зміст — се буденщина, скука, безнадійна сірість життя... Авторам не хочеться *творити,* напружувати своєї творчої уяви та волі, щоб вичарувати образ, — вони просто балакають, або розважають читача досить млявою філософією про дрібненькі явища життєві. Така новела *Н. Романович, Ю. Сірого, П. Богацького, Ю. Будяка, Галини Журби, Г. Юрича, І. Личка* — майже всіх тих, що виступають з новими пробами. Тут скрізь пересунувся центральний пункт на форму як таку, і тому вона так часто в останніх часах любить переходити у поетичну прозу, де ту ріжницю поміж змістом і формою можна затерти зовсім і заховати браки поетичної інвенції. Комплетний *крах тої власне серйозности* творчої, яка скрізь здає собі справу з свого стосунку до змісту, ілюструє найкраще проба *А.М. Богдана-Сокольського* в його "*Всесильній*"; автор хотів посміятися "гірким сміхом", а несвідомо почав висувати сам спрагнений язик за отруйними солодощами та розкошуватися пікантними сценами.

Коли я говорю про ту кризу в нашому оповіданні, то не хочу тим сказати, що наша тільки новела така. Ні — навпаки, наша стала такою після того, як у сусідів вже ярко зазначився упадок в тому напрямі. І се був вплив по найбільшій части чужий, який, одначе, прийшов в саму пору, в пору загальної творчої безсилости у нас, і широко розсівся... Отже, автори зовсім увільнилися від змісту, відділили його від форми. Вони лишилися тільки *стилізаторами своїх вражінь від життя.* Розвинувся, таким чином, певного рода нервовий "аристократизм", поза, під якою крилося "сладострастіє" та хворість, запанувало те, що назвати можна хіба дешевеньким Artistentum[2], а що накидало на себе мантію дійсної творчости та мистецтва. У нас давніше вже стилізував Пачовський, відтак за задачу свою уважав стиль *Твердохліб,* від стилю зависимий *М. Жук,*— але тепер се переходить у манію. У манію хоч би брудними лахманами закривати себе, укладати хоч би найдешевші слова у красиві, ефектовні фрази.

Се ніщо інше, як перевернений догори ногами *імпресіонізм,* спізнений потомок натуралізму. Не артист паном над змістом, а зміст панує над ним — його роль зводиться до послушного, позбавленого волі камертона. Він хай тільки приложить своє вухо — і з усіх речей поплине до його їх настрій, їх єство. І той настрій дійсно пливе. Він дає змогу відчувати найтонші дрожання, ловити найменші відтінки. З делікатністю та тонкістю малюнка можна получити й його яскравість і досадність та відтворити всю його атмосферу, що уноситься над ним. А що найбільше тут промовляє до душі — то се *інтимність* тону, близькість людської мови, яку можемо неначе бачити в перекладі на конкретні образи. Тут імпресіонізм доходить до найвищого пункту, може тріумфувати,

---

[1] Мініатюрному малярстві *(нім.).*

[2] Акторством *(нім.).*

але й тут він *застрягає*. "Другий бік досить поганий, — говорить один німецький критик, — і та на позір свобода оказується в ґрунті речі віртуозністю, а інтимність стає немічною безпорадністю індивідуума". І чим більше слаба духова організація автора, чим менше він може сотворити *свій стиль*, тим більше буде проявлятися в його творі солодкавого ліричного плину, який просто заливає образи, їх активність, а уносить їх на своїх хвилях. Тоді лишається сам апарат тільки, який приймає враження; лишається слово само як таке, і воно мусить заступити всі недомагання творчого організму. Лишається *сенсуалізм* як ціль сама для себе. І тут близько до певного рода рафінованої духової розпусти, яка до решти винищує здібности організаційні. З ніжністю підходить письменник до кождого слова, всисає в себе всю його свіжість, пестить і вигладжує його — і маємо враження, як би всі образи словесні були широкою струєю, на якій має колисатися безвільний човен артиста. Слово тоді всім, — артист сам нічим!

Малюнок мій може ударяти пересадою та неправдоподібністю. Але коли порівняємо глибину та силу індивідуалізму творчого в новелах Стефаника, Коцюбинського або Семанюка з тим всім, що виходить у нас тепер, — будемо мати докладне унагляднення цілої тої ріжниці в моїх словах. І після того можемо прийти до одного тільки висновку — що і тут ґрунт творчий спустів, що і тут немає ніякої надії на будучність. *Організована безстильовість* — отсе те, що лишається нам як враження загальне. Всі сильніші моменти в такій творчости мусять загибати, не можуть промовляти до нас. Але й моментів таких немає; скрізь сірість, одноманітність, брак підйому — і ліричне fluidum замість правдивої поезії. *Примітивність творча* — конечний наслідок такого стану речей. Можна описувати тільки певні випадки з їх атмосферою,— але їм бракувати буде нерву, дальших перспектив. І тому наша новела прибирає радше форму балади і відзивається *баладовим тоном* навіть там, де безпосередньо виходить від реалізму життєвого і бажає скупчувати в собі його моменти. Ще раз повна безсилість.

XIV

І чим супроти усієї вищезмальованої атмосфери літературно-громадської єсть творчість безперечно найвидатнішого за останнє десятиліття письменника — *Володимира Винниченка?* Я думаю, справа стане кождому ясною, хто тільки міг відчути його творчий організм. Він цілою своєю істотою стоїть в опозиції до тої атмосфери. В опозиції, може, й несвідомій, яка випливала би із розуміння сучасного моменту, але в тим більше гострій і виразній. Тут сам розмах творчої думки, само буйне здоров'я тої творчости, її безоглядність та безсердечність — єсть вже опозицією супроти гнилих підвалин та загальної мертвоти і немочі. В самому безжурному вибуху тої стихії, не підкріпленому ніякою мораллю ані проповіддю нових основ,— творчість уся Винниченка стає протестом і "новою землею". І тут весь чар її. Вона мусить захопити кождого, хто перший раз зустрів її; вона відразу відграничує нас від скучних зітхань і вводить нас в кипучий вир життя, в його процес; ми віднаходимо в ній знов живий людський організм, який активну бере участь в тому процесі, творить життя, напружує мускули, борикається...

Так ми мусимо дивитися на Винниченка, щоб так сказати — з історичної перспективи. Але — се зовсім не його заслуга в тім, що він дав українській літературі своїм *здоров'ям*. І він пішов від життя. Він занадто розкошується

своєю власною силою, щоб розуміти і знати про весь біль життя. Він тому й обходить багато питань життя і смерти, не підозріваючи їх ваги. Так само він обійшов всю українську літературу, відмежував себе від всього, що її мучить, від її драми. *Творчої волі* він не приніс. Не скупчив всіх розбіжних її моментів в один, не орієнтувався в її житті, щоб піднести її на вищий степень. І тому в дійсности Винниченко такий самий *"бытописатель"*, якими були всі інші наші визначні белетристи, тільки більше талановитий, більше живий і бадьорий.

Я вище згадував вже *про брак драми* в новій українській літературі. Драми, яка би об'єднала в гармонію весь розгардіяш, визволила життя з підземних болів і, навпаки, дала йому порив та самосвідомість, *драми — сумління певного часу*. Драми такої не дав і Винниченко. Я взагалі назвав би його всім чим хочете,— епіком в широкому стилі радше, — як драматургом; мимо того, що в останньому часі випускає одну драму за другою. Органічно у автора немає почуття драматичного елементу. І драма найчастіше починається там, де *свою* "драму" Винниченко кінчить. Я під тою перспективою хочу й розглянути дві останні драми, які, крім декількох прекрасних оповідань, вийшли в світ в останньому році,— *"Базар"* та *"Брехня"*.

Можна сказати, що оба твори позістають до себе в певному внутрішньому зв'язку, що перший являється ґрунтом під другий. Те, чого мусить вчитися доперва *Маруся*, знає вже заздалегідь *Наталя*. Се проблема *рівноваги*, щоб так сказати. Рівноваги індивідуума серед життєвих обставин, які напирають на його, питання, як ставити себе до життя других людей. З обох творів виходить, що людина не єсть цінністю самою в собі, не єсть тим, чим єсть, а радше має ту ціну, яку прикладає до неї окруження. Цінність — Маркович викладає Марусі: *"Життя,* любчику, *базар*. Хочеш бути багатим? Виходь з товарами, торгуйся, обмінюй, рости, сам давай і у других бери. А як сам не маєш ні чорта, то й візьмеш чорта пухлого. Так було, так буде до кінця віку". Отже, тут всяка ніжність людини мусить замовкнути. Всякі претензії людини, всі її правдиві думки і почування мусять сховатися. Органічно виступає тут невіра чоловіка у свого "ближнього". Він не хоче знати його, він не числиться з чужою індивідуальністю, а робить *торг*. Отже, єдиною "щирістю", умовою рівноваги одиниці стає, таким чином, брехня, — затирання всього *"свого"*. Щоби знайти щастя для себе, треба уживати брехні так само, як уживаємо брехні на базарі. "Діло не в слові, — навчає той сам Маркович, — а в тому, що з того вийде. Бува, що треба брехать. Не будете ж ви з жандарями правду розводить? Брешуть же лікарі хворим, щоб їм брехнею помогти... Єдине погане на світі — страждання, та й то часом приймають на себе менше, щоб уникнуть більшого. А правда, брехня — се средство проти страждання. Одне средство тоді годиться, друге тоді". Се виклад про рівновагу чоловіка в житті, отже, про *щастя*, яке стоїть вище правди чи брехні. І хто не має змоги витримати тої "правди" життя, викладеної Марковичем, — той попадає в конфлікт з самим собою перше всього, а відтак — з людьми. Маруся не винесла того, що по страченні своєї краси стратила й *сама* ціну. Правда того відкриття убила її. Але коли Маруся була тільки ще ученицею, — то Наталя сама вже навчає. Вона виходить від "щирости брехні", задача її життя в тому, щоби дати брехнею щастя другим людям; вона твердо станула на той ґрунт, що "людям зовсім не треба правди чи брехні, їм треба щастя". Вона у всякій брехні бачить істину, — істину всяку уважає тільки за "постарілу брехню". Тому вона принципіально станула на тому, що треба брехати. І так консеквентно

переводить в життя свій принцип, що не вагається навіть умерти, щоб тільки дати "доказ". Убиває *свою* правду, щоб люди тільки вірили її брехні.

Але, властиво кажучи, Винниченко подає нам тільки два *експерименти*, а не дві драми. Маруся і Наталя — се ніщо інше, тільки дві ілюстрації до філософії автора. Вони — уособлення, втілення певних абстракцій, тез; і вони ведуть боротьбу не за себе самих, не свою індивідуальність протиставляють обставинам, а борються за певні, згори поставлені собі *тези*. Вони умирають як люди, але не перестають жити, власне, як тези. І своєю смертю вони, властиво, нічого не доказують. Їх смерть — се не катастрофа для них, але для тих других людей. Се не закінчення драми, а тільки щойно її *початок*. По їх смерти виходять тільки що наверх дійсні елементи драми, починають викляровуватися, і тільки *тепер* вияснюються дійсні відносини поміж героями драми. Весь мотор, драматичний елемент, заключений в обох героїнях, був весь час укритим, мав тільки потенціальну, а не активну силу. Активним він стає і визволяється тільки по їх смерти. А тут Винниченко не говорить нам вже нічого — і спускає заслону на випадки. Він і не може тепер починати дійсної драми, бо люди її померли. Він уживав їх тільки як средства, не показував дійсного *життя їх душі*, не розмалював їх психології, а казав їм бути манекенами. Він пожертвував їх на *експеримент*, і тому не має вже матеріалу для *драми*.

Се справа у творчости Винниченка першорядної ваги. Її сам автор не відчуває; і тому я й осмілююся сказати, що він обійшов найтрудніший проблем, як і обійшов переломовий момент української літератури. В житті своїх дієвих осіб він не бере ніякої участи; він не знижується на те, щоб підслухувати їх голоси, щоб заглянути в їх життя внутрішнє, а порядкує ними; він *не переживає* разом з ними їх драми, як се конечно для драматурга, а тільки обсервує їх, тільки відбирає зовнішні враження їх внутрішньої драми. Він взагалі байдужно відноситься до дієвих осіб, він жде тільки з усмішкою на кінець, коли виявиться правдивість *його* тези, щоб з задоволенням піти дальше... Одним словом, Винниченко — занадто язическая і здорова натура, щоб розуміти складність психіки людської у всій її повноті,— так, як треба розуміти її драматургові. Він епік.

XV

І цікаво буде протиставити Винниченкові драму зовсім протилежного характеру — п'єсу *"Сліпий" Ващенка*. Коли там були елементи радше поганські в натурі творця, певного роду недбальство в оброблюванні тем, стихійність замість свідомого, в повнім того слова значінні, творення,— то тут, навпаки, виходить на перший план щось з християнського аскетизму та суворости, педантизм, сильна воля. Надмір вражінь однаковий у обох авторів; і один дає їм виливатися цілою струєю, другий держить їх в карбах, заковує їх в залізні форми. Той інтелектуалізм психіки автора та загострена діалектика у формі драматичній сильно зближують по характеру Ващенка до Гебеля. Маємо, на перший погляд, вражіння якоїсь студії радше як твору штуки — так бракує тут легкости та безпосередности у передачі типів. Але, тим не менше, твір Ващенка глибокий та серйозний, трохи чи не перша у нас європейська *драма*. Мимо певного догматизму, з яким автор трактує тему, її життєва правда зовсім не затрачує своєї суцільности, нерву; скрізь захована натуральна і поетична правда; досить тісне побутове тло і замкнена атмосфера, в якій

відбувається драма, не заслонює зовсім перед нашими очима ширшої ідеї твору, дальших горизонтів життя. І на тому тлі рельєфно зображена, як би для досадности освітлена магічною ліхтарнею психологічної аналізи,— картина боротьби: стихії, волі світової, необхідности та волі індивідуальної каліки. У передмові автор заздалегідь пояснює хід драми, її конечність та уґрунтовує її,— виводячи початок її з суперечки чоловіка з цілим ланцюгом життєвих явищ, які творять т. зв. необхідність. "Ся суперечка в природі чоловіка і творить вічну трагедію його,— говорить Ващенко.— Звичайно вона діється десь глибоко, в сфері несвідомого, і виявляється в виразному незадоволенні життям, в важкому почутті недогоди. Але іноді вона випливає наповерх, робиться свідомою,— і тоді чоловікові, маленькому, незначному по своїй об'єктивній вазі, доводиться вступати в боротьбу з тим безмежно великим, якого непомітною частиною є він сам,— в боротьбу, в котрій з'являється велика іронія природи". Неминучість такої боротьби доказує автор у пасинків природи, у калік та взагалі людей "ненормальних", які мусять пережити ту трагедію. І на прикладі сліпого каліки автор пробує дати розв'язку тої боротьби — принципу універсального з принципом індивідуальним в чоловікові. Шукає, за можливістю, їх поєднання та гармонії, шукає точки, на яку опершись, *людина може дійти до моральної свободи.* І знов у передмові таки приходить до такого висновку: "Каліка, пройшовши довгий ряд страждань, все ж таки може бути щасливим. Він може в своїй свідомости стати вище власної індивідуальности і об'єктивно подивитись на себе як на частину великого прекрасного світу, краси котрого не порушує його власне убожество. Це для каліки, на мою думку, єдиний шлях до волі і щастя. Коли ж його психіка буде концентруватись на думці про своє каліцтво і в безсилій боротьбі із-за його,— каліку жде неминуча моральна гибіль". Отже, сліпий Іван, убитий накінець каліками в яру, приходить-таки до тої думки. Реліґійне почуття, вироблюване інтенсивно цілою його природою впро-тягу всіх тих випадків його життя, дає-таки йому змогу піднестися вище індивідуальних болів та страждань. Він рад би накінець почати наново те саме життя, його багаті та сильні переживання, він рад би благословити їх тепер. В його душі починається якесь нове життя, якийсь надмір тріумфальних звуків, як би шум крил ангела щастя. Тоді умирає він... знайшовши рівновагу та гармонію з ворожим собі всесвітом, поєднавшись з ним тісно, ніжно...

Драму Ващенка треба привітати як один з дуже утішаючих об'явів в новій українській літературі. Се твір, якого в нас ще не було. Мимо того, що немає в йому заокруглення та пластики такої, яка дорівнювала би його *замислу*. З того боку проба автора нагадує мені Лессінґа, якого інтелект випереджав усі інші здібности і не дав йому потвердити його критичних думок — самими творами. Не дав, очевидно, *повної* змоги. Бо все ж таки виховуюче значіння, щоб так сказати, думки його мали, і те, що не міг зробити він сам, зробили інші. Ващенко також являється свого роду *піонером*. Він зриває з схоластикою драматичної форми, спроваджує драматичні елементи назад до їх *джерела*. Тому вони твердий мають ґрунт, мають змогу розвиватися перед очима читача у всій своїй силі та могучости. І з малюванням побутових сцен як таких, як цілі самої в собі,— він зірвав цілковито. Побут — се тільки зовнішній момент драми, вихідна точка в її декорації. А там боротьба чоловіка з конечністю, його трагедія...

XVI

В передмові до "Сліпого" написав його автор про ціль свого твору: "Викликать хоч у небагатьох людей бажання *вільного і широкого, справді людського*

життя, повного глибокого змісту і ідейної боротьби, зайвий раз дать їм почути, який прекрасний світ і як багато дивних можливостей заховано в душі чоловіка, викликати віру в людський прогрес,— така мета моєї книжки".

Ті слова давно повинні були бути сказаними. І як далеко ми були б вже зайшли. В корені були би підтяті всі розкладові елементи, нива літературна була б глибоко зорана, було б місце для подвигів, підготований був би ґрунт для тих, що приходять несподівано і дають синтезу цілої народної душі. Поезія не була би покладена на прокрустове ложе, не було би літературних шантажів, духового одичіння та розпусти,— такої безодні грубого міщанства, ані пустирів. Одначе се п'ятно на нашому літературному орґанізмі, яке треба переболіти і сховати як імпульс до тим більшого протесту та тим більше активного виступу.

Ми бачимо, що Ващенко звертається з своїм твором тільки до *"небагатьох людей"*. І тут знов зарисовуються контури чогось нового. Се ніяка сенсація, ніяке средство аґітаційне поміж широкими масами. Се зовсім *новий шлях*. Се мовчаливий бунт, опозиція проти всіх старих елементів, се не зрада тільки, а байдужість для українофільських шаблонів мистецтва та літературного патріотизму,— се творення нової цінности для нашого мистецтва, цінности індивідуальної, опертої на одиниці як такій. З того настрою *свідомости одиниці* та її свідомої опозиції супроти "деморалізаційних" впливів громадсько-літературної атмосфери і починає виростати новий елемент творчий. Люди мають накінець відвагу кинути рукавичку. І зовсім ясно пише на адресу "старих" у своїй *"Самотности" Шаповал:*

І з вами йти! І з вами жити,
Співать, сміятись в бездорожу?
Ось серце — можете розбити,
А буть *рабом*... *я*... *я не можу*.
Ще руйнувати можна з вами,
Рубать старе, шаліть в одвазі,
А будувать... життя... з рабами?!
Нізащо і ні в якім разі...

Тут ми вже *на другому березі*. Тут крик одчаяно веселих конкістадорів, тих, що розрив з старим ґрунтом уважають раз на все за річ конечну, обов'язкову. Се вже не поети, що уважали за свій обов'язок оправдувати законність рабства,— а зовсім *нова формація людей*, новий світ: *світ гордої самотности* творців, їх відчаяної рішучости, щоб йти тільки дорогою *своєї* душі, коли не можна інакше. У збірці Шаповала я зазначую радше елементи тільки його психіки на тому ширшому тлі. *Поетичного*, в повнім того слова значінні, *виразу* він не дає їм. У його б'є тільки пульс того життя, єсть відчуття його *ритму*, але немає його образів, пластики. Нову культуру він відчуває більше як публіцист поетичний, як її Vorkämpfer[1]; його поезія — се тільки *ембріон* дійсної поезії. Єсть в ній винахідчивість і свіжість мотивів, багатство концепцій, але те все окутане радше у форму якоїсь оп'яненої логіки, і вони не мають ще своєї власної сили, не розвинулися вповні, відділившись від організму у своє окреме життя.

Але — єсть *Грицько Чупринка* — дійсний поет нової культури артистичної. Можна сміло сказати — явище епохальне. І він робить останній

[1] Авангардний борець *(нім.)*.

висновок з нашого літературно-громадського життя, робить дальший психологічний етап — і стає на твердий, свій ґрунт. Останні іскри сентиментальности вигасають у нього; він зробив останнє трагічне зусилля, знайшов себе остаточно; і він не заявляє великої охоти розводити тепер довгий процес з окруженням. "*До своїх*" він пише один тільки, прекрасний по своїй формі і достоїнству, вірш, де виявляє всю свою творчу природу. Він цитує наперед слова Куліша: "З громадського багна зробили ви багно літературне", а відтак гордо заявляє:

Я не співець свого народу,—
Він сам поет своїх страждань,—
Я славлю небо, славлю вроду
І пал душевних поривань.
Краса зостанеться красою,
Хоч і в занепаді вона,
Я окроплю її сльозою,
Я вирву цвіт її з багна.
Коли ж нема нового ґрунту
І животворної роси,
Я кину лозунг — бунт для бунту —
Своїм гнобителям краси.

І так, дійсно на багні, виросла квітка поезії Чупринки. Поезії повного нігіліста, в доброму значінні того слова. Він не мозолиться, щоб виковувати позитивні кличі, укладати програму будучого, — він горить в екстазі, він тільки протестує цілою своєю істотою. У його дійсно бунт для бунту. Його положення тільки таке, що він може не признавати нічого, бунтуватися проти всього. Треба відчути кождоразовий момент його душі, кождоразовий настрій, щоб стала ясна картина його духа. Не важний тут світогляд, якого контурів сталих і певних не можна схопити, а важний той процес, в якому знаходиться творчість поета. Розуміючи його, розуміючи пориви поета, ми зрозуміємо й його становище, його позицію. Її повне вияснення належить до будучого. Але тепер можна сказати, що поезія наша стала на Чупринці.

XVII

Таким чином я перейшов, виходячи від творів літературних і уживаючи їх як знаки до ілюстрації, — поле нашої літературної думки в останніх роках. Мені треба було вияснити, перше всього, характер тої кризи, яка розпочалася в останній момент і проломила остаточно мертву точку та апатію. Я прикладав своє вухо до всіх голосів, які відзивалися, і старався визначити їм місце в загальному хорі. Я не був очевидно об'єктивним глядачем тих струй і напрямів, я міряв їх власним сумлінням, власною живучістю; я любив і ненавидів, підносив свій голос і обнижував, не виходив з *атмосфери* того руху і старався віддати характер і тенденцію нашої найновішої літературної думки в усій її розбіжности, в цілому її нівеляційному поході. Я ще раз підчеркую слово *атмосфера*. Я не брав творців і творів як окремі факти, а трактував в зв'язку з життям, з *нервом* громадянським; вони були тільки символами, знаками на означення пульсу життя. І коли я з того боку підходив до явищ літературних,— то се, по-моєму, була конечність; бодай *конечність сучасного моменту*. Від повищення або пониження тої атмосфери залежить *творчий характер* літературних творів. В цілий період, розгляданий мною, творчого елементу бракувало, бракувало самосвідомости одиниць, тому що *рівень літературного*

життя взагалі дуже обнизився. І література не була сумлінням цілого процесу, не була організуючою силою, а радше матовим відблиском життя, механічним апаратом... Одначе я таки не дивлюся безнадійно на дальшу її еволюцію. Леди зламані, і хоч атмосфера не підвищиться, то ґрунт під свідому творчу думку мусить витворитися. Останній акорд дає-таки надію, що розпочнеться нове життя. Література починає змагати до *творчого чину*.

ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЗА 1911 РІК

Знов цілий рік літературного життя за нами. Думка стежить за всіми його проявами, шукає якогось змісту в найдрібніших його фактах, мимоволі хочеться знайти для всієї тої продукції спільний знак, уявити собі фізіономію нашого літературного життя за минулий рік. І *не можна*. Мало коли була література наша така хаотична, така без виразу, як в минулім році. Можна дати менше чи більше докладну хроніку літературного руху, зіставити факти, але не можна дати його пластичного образу. Те все, що з'явилося в минулому році,— membra disiecta, поодинокі факти, і більше нічого. Тому незвичайно трудно висловити загальну думку, рішаючий погляд; можна говорити тільки про окремі твори.

Щодо висоти продукції, отже, скількости виданих творів, то минулий рік не стоїть низько, у всякім разі, не нижче від попереднього року. Але, на жаль, самою статистикою не можемо тішитись. Від кождого нового року ми ждемо не тільки удержання літературного життя на тій самій висоті, на якій воно було в попередній рік, але й його зросту. Коли тої надвишки немає, а єсть навіть тільки зрівняння "розходів" з "доходами", то се вже упадок. Wer nicht aufwärts geht, der geht zurücke[1],— як каже Ґете. Очевидно, не в тім діло, щоб кождий рік давав нам нового генія і нові архітвори: без генія і архітворів мусять обходитися цілі десятиліття не тільки в нас, але також в чужих, дужих вже літературах. Але все-таки ждати і мати право надіятися на нові паростки, на свіжі вітки можна і треба. В літературі дає нам сатисфакцію не тільки поява генія чи визначного таланту, але й сам завдаток, обіцянка: ми раді ждемо цілими роками, поки талант розів'ється і стане перед нами вповні творчих сил. Але хочемо, власне, бачити, що зазеленів новий паросток.

Які ж почуття мусять будитися, коли бачимо, що "продукція" та сама, що була, що "продукують" ті самі люди, "курс" той самий, в обороті старі слова? Радісного настрою не може бути. Мимоволі починає все перед нашими очима сіріти, затрачувати свій чар. Навіть на тих письменників, які дають твори зрівноважені, цінні та мистецькі, дивимося без радости. Кождої хвилі боїмося неначе за них, що от сили їх ослабнуть, зникне їх творча енергія та еластичність, а нових сил немає, і немає навіть обіцянок... Такі, власне, почування родяться в душі при перегляді старого літературного року. Маємо Коцюбинського, Винниченка, Олеся, Чупринку, Кобилянську, Лесю Українку, Яцкова. Прекрасними речами вони нас обдарували. Але ж не може бути і вчора, і сьогодні, й завтра той сам письменник, він мусить бути змінюваний все новими силами, коли не має перейти до типу "літерата". Горизонти літератури змінюються так само, як горизонти життя. Сьогодні ми дивимося вже іншими очима на письменника, як

[1] Хто не йде вперед, той іде назад *(нім.)*.

вчора, а завтрашній день буде мати знов іншого "бога". І тому, власне, Коцюбинський, Олесь, Винниченко і другі мусять тратити кождої хвилі щось з своєї атракційної сили, коли вони і тільки вони мають щороку становити позиції в щорічному бюджеті нашої літератури. Можна було, наприклад, перед двома роками сказати про Олеся, що в його поезії "неначе проснулась душа безсмертного Кобзаря України"[1], але сьогодні того вже сказати не можна. Прийшла вже інша хвиля і інший запал. Я хочу тим сказати, що згадані письменники, вносячи в нашу літературу твори цінні раз на все, "класичні", не можуть, одначе, самі творити того, що називаємо літературним життям. До того треба би їх тісного контакту з громадою, а властиво кажучи, треба громади. А того у нас нема. "Громада" наша має, наприклад, більший інтерес до нищої духом "Неділі", бо там може кождий студент містити свої "вірші". Кождий інтересується літературою остільки, оскільки сам бере в ній участь. Отже, коли який "голосний" політик має припадково заховані свої "молодечі гріхи" — вірші любовні, або коли якій пані совітниковій захочеться "забавитися в літературу", вони сейчас знайдуть місце в якій-небудь "Неділі" і "творять" літературне життя. Але, власне, тому, супроти такого викривлення літературних понять у нашої публіки, Коцюбинський чи Кобилянська мусять бути весь час в тіні; вони так як би не існували для громади, а тільки на те, щоб можна похвалитися ними, коли треба. Не диво, що в деяких випадках доходять люди в літературних справах до здичіння, що на літературнім полі множаться щораз більше курйози, проти яких ніхто не має сміливости виступити, друкуються такі речі, які можна би уважати за жарт, якби чогось противного не твердили самі "автори"...

Але тої "літератури" я в своїм огляді не хочу тикати. Я хотів лише в отих вступних замітках кинути деяке світло на літературні відносини у нас взагалі, щоб можна з тим легшою душею перейти від всякого "покутного писарства" до своєї теми: до літературного руху в 1911 році. З попередніх моїх уваг ясно, де треба шукати за тим літературним життям, тема сама собою зазначується: виділити те все з літературної продукції, що має дійсну артистичну вартість і зможе й надалі удержатися в розвою літературної думки.

На пальцях можна би почислити ті набутки. Раз тому, що приходиться дуже вибирати, а по-друге, тому, що такі автори у нас, як Коцюбинський або Яцків, взагалі не багато пишуть. З творів *Коцюбинського* вийшла вправді збірка оповідань "Дебют", але там поміщені самі давніші твори; за минулий рік вийшло тільки два його оповідання, друковані в сьому журналі, з котрих особливо перше — "Що записано в книгу життя" — може сміло станути завдяки своїм художнім достоїнствам побіч акварелі "На камені", акварелі, яка дає міру таланту Коцюбинського. *Михайло Яцків* дав також тільки декілька дрібних мініатюр в "Неділі", мініатюр, які у нас уміє писати тільки Яцків. Варто прочитати лише "Білого коника", щоб почути глибину та силу чуття, яку вкладає автор в кожду, найдрібнішу річ. Ті мініатюри Яцкова мимоволі збуджують по прочитанні рід душевного голоду. Яка шкода, що вже від довшого часу автор так мало дає і не міг обдарувати нас якимсь більшим, на ширшу скалю закроєним твором. З поля новелістики маємо ще "Місяць" *Кобилянської*, друкований також у сьому журналі. Се одинокий твір авторки за минулий рік, коли не числити ще перекладу її з Якобсена "Тут повинні стояти рожі" та довшої повісти "Через кладку", яка заповіджена в проспекті "Л.-Н. Вістника"

---

[1] *Русова С.* Шевченко і новейшая украинская литература. — Вестник Европы. — 1909. — Кн. 7. — С. 336.

на 1912 р. Всі три згадані автори — се сили вже менше-більше зрівноважені. Їх діяльність літературна дійшла вже до найбільшої висоти, і творчість їх пливе рівною струєю. Рік за роком вони збагачують нашу літературу нечисленними, але цінними і високохудожніми творами, не понижуючи ані не повищуючи вже свого лету.

Але далеко ще до тої рівноваги найбільше рухливому та плодовитому з наших нових письменників — *В.Винниченкові*. В його творах замало вдумливости і праці. Можна сказати, що автор держиться, а радше держався, досі більше своїм природним талантом, не дбаючи про артистичне викінчення. Але ота безпосередність та відруховість творча може вистати тільки на короткий час. Тому в оповіданні дійшов Винниченко до найбільшої висоти. Взяти хоч би під увагу оповідання його, що вийшли недавно в четвертій книжці творів. Місцями — се художні перлини. Але там, де та природна сила не вистає, де треба свідомо оперувати засобами своєї творчої природи, щоб досягнути ефекту,— як в драмі,— там артизм вже не дописує авторові, і те, що називаємо "тенденцією", в творі виступає в занадто різкій, абстрактній формі, вистають скрізь кістяки художньої конструкції, а не її пластика. Се можна віднести й до обох останніх його драм — "Співочі товариства" і "Чорна пантера і білий медвідь", друкованих на сторінках сього журналу і відомих вже його читачам, і ще більше треба сказати про голосну в російській критиці повість, друковану поки що тільки в російській мові,— "Честность с собой". Який би там не був гострий присуд російських критиків — Львова-Рогачевського або Яблоновського,— *партійних* товаришів Винниченка, осуджуючих сю річ як зраду партійним інтересам, — треба перше всього признати її схибленою під зглядом художности. Автор розвиває до останніх консеквенцій думки про "чесність з собою", які висловив перед кількома роками в драмі "Щаблі життя". В своїй відповіді російським критикам, поміщеній в "Нашому Голосі", він пояснює, що повість "Честность с собой" задумав вже тоді, коли пішли напади на драму "Щаблі життя". Отже, в задуманні і концепції повісти — полемічні тенденції a priori! Чи не краще було зараз тоді замість повісти написати полемічну статтю "Мораль пануючих і мораль пригноблених", яку, помимо того, прийшлося-таки писати, щоб остаточно вияснити свої думки? А так вийшов твір, який відкриває тільки всі недомагання творчої думки автора, всі слабі місця, про які читач "Моменту" чи "Куплі" ніколи й не смів би подумати... І лишається лиш побажати, щоб нові твори автора якнайскоріше затерли враження того твору...

Взагалі не вдаються якось українським письменникам більші по задуманню композиції. Повісті від останніх проб Франка у нас так як би й не було. Всі сили йдуть головно на новелу та лірику, і навіть найвідважніший не попробує звернути своїх сил до повісти. Видимо, й немає такої сили у нас під сю пору, коли всі проби, які час від часу трапляються, не вдаються. І найсерйозніша проба за останній рік, повість *Гната Хоткевича* з гуцульського життя "Камінна душа", основана по принципу "строїтельства", також не вдалася. Про хроніку Осадчого "На грані XX століття" вже й не згадуючи...

Поетів-ліриків маємо ми двох: *Олеся і Чупринку*. Щодо першого з них, Олеся, то від останніх творів маємо то враження, що в останньому часі талант його ослаб. Недавно видана третя збірка поезій, в якій маємо передруки того всього, що дав Олесь за останні два роки, дає таке враження. Яке віддалення від першої і третьої збірки! Там потік живого слова, чарівної музики та мови серця,— тут поет "надроблювати" вже мусить, як каже Хоткевич, "строїтельством". Відноситься се головно до драматичних картин Олеся. З них бачимо, що

сфера його — тільки лірика. Висот своїх він досягає там, де він просто *співає*, виливає свій настрій. Але йому хочеться висловити деякі думки і настрої, яких не можна висловити в ліриці. І він пробує своїх сил в драмі, чи драматичній картині. А тут, власне, небезпека для поета виключно ліричного. Лірик не може знайти досить конструкційної сили для драми, йому не стає патосу чи віддиху. Мимоволі мусить бути зшите все білими нитками — то раз. А далі не стає сили пластики, щоб дати життя повне своїй думці в творі. Хапання за символи нічо тут не поможе. Тут навіть немає місця для символів. І Олесь дає не символічні картини в таких творах, наприклад, як "Над Дніпром", а просто алегоричний образ. Читач без всякого напруження, без дару інтуїції ловить відразу його змисл, вгадує логікою розв'язку твору скорше, чим скінчить читати. І тому, власне, страчена для нього половина інтересу. Занадто примітивним видається йому те, що він може відразу постигнути, не силуючи своєї уяви. Так пропадає і *настрій* твору. Бо не настрій тут творить логіку твору і його таємні пружини, а власне, ота примітивна алегорія. Отсі думки мимоволі насуваються при читанні третьої збірки поезій Олеся, і я чую себе вправі висловити їх на сім місці, шануючи ім'я поета і його визначний талант...

Грицько Чупринка випустив дві збірочки поезій, які були в своїм часі рецензовані вже на сторінках сього журналу. До характеристики поета вони нічого нового не приносять, крім того, що в них розвиває вже вповні свою творчу природу, т. зн. доходить до останніх границь. Але тому, власне, й встає мимоволі тривожна думка: що, як той найвищий розвій початком кінця? Що, як поет, як метеор, лиш блисне на полі нашої поезії і так само несподівано погасне, як несподівано з'явився? Власне, ота бистрота його розвою і повнота та зрілість художнього організму лякають. Utinam falsus vates sim...[1] Бо віршомазів родиться так багато, а поетів у нас так мало...

Про наших "драматургів" нема що говорити. Крім обох драм Винниченка, про які була вже бесіда, треба згадати про три твори, варті уваги. Маю на думці насамперед драматичну поему *Лесі Українки* "Руфім і Прісцилла", до якої тему авторка взяла з часів упадку римської держави, коли християнство почало брати верх. Зміст, впрочім, читачам "Л.-Н. Вістника" відомий. Взагалі, треба сказати — твір гідний імени авторки, хоч не можна його зачислити до найкращих з-поміж її творів. Авторка звернула тут головну увагу більше на унаглядненння конфлікту поміж двома світоглядами чи світами: старим, римським, і новим, християнським; поминула таким чином, а радше поставила на другий план психіку дійових осіб. В результаті вийшов твір інтересний більше з ідейного боку, як з артистичного; і тому чи не найбільше "книжковий" з усіх драм Лесі Українки. Тільки місцями акція неначе розпалюється, і маємо картини, повні драматичної сили, як-от в останніх двох діях, які відбуваються у в'язниці.

Крім того, маємо два драматичні твори, яких героєм являється український гетьман Петро Дорошенко. Один з них вийшов з-під пера *Василя Пачовського* — "Сонце Руїни",— другий належить *Л. Старицькій-Черняхівській*. Цікаво поставить їх поруч себе: власне, не достає одному з них те, що має другий. Драма Пачовського закроєна на трагедію. Взагалі вона задумана добре. Але в самому виконанні первісна концепція розбивається, кождий мотив виростає трохи чи не в самостійну драму, і автор не має сили перетопити ті всі мотиви в одну органічну цілість. Одним словом, автор не може дати відповідного виразу поодиноким сценам, проекція картин відбувається при помочі чарівного ліхтаря,

[1] Якби я був фальшивим пророком... *(Латин.)*

а не силою конструкції. І тому так багато в сьому творі чисто театральних ефектів, стільки маскарадів та крикливости. Без костюма автор боїться впустити на сцену людей. Драма Старицької-Черняхівської виходить радше на удраматизовану історичну хроніку. Авторка занадто невільничо держиться історії, і ся історичність стає їй кулею при нозі. Ради історичної вірности вона мусить розтягати акцію на кільканадцять років. І тому акція не має відповідного темпу, чисто драматичного характера. Сила виразу чи картини зависима вповні від того, оскільки відповідний момент життя героя, взятий в основу картини з історії, сам собою має ефект драматичний і надається взагалі до використання. Звідси вся нерівномірність в розвою акції, брак головного центру. Отсе головні хиби обох творів, які обнижують їх інтерес. Невважаючи на се, треба признати їх вартість як проб коло сотворення поважнішого драматичного репертуару з національним змістом, проб, які бодай в части можуть ослабити вплив Гаркунів-Задунайських та здискредитувати перед ширшою публікою "малоросійські" п'єси. А тим більша належиться їм увага, що поза ними немає в нашій драматургії за минулий рік на що уваги й звертати. Хіба згадати ще п'єсу з сучасного життя Дмитра Николицина — "Розладдя", і то тільки тому, що вона дістала нагороду на конкурсі галицького відділу краєвого. Автор сам очевидно не винен, що його драму нагороджено, і сей факт варто зазначити тому, що він аж занадто вимовно свідчить про конкурсову комісію...

Чи можна бути оптимістом на підставі такого доробку літературного за цілий рік, — я не беруся судити, як і не беруся витягати дальших консеквенцій з того, що вгорі казав. Але деяких фактів, які занадто ярко кидаються в очі при огляді нашої літератури в минулому році, не можна поминути ані промовчати.

Одна річ мусить передовсім нас непокоїти. Не треба глибоко вдумуватися в літературні факти, щоб побачити застій, а радше упадок літературного життя в Галичині. За цілий рік маємо тут тільки драму Пачовського і кілька оповідань Яцкова. Більше нічого. Бо ж не можна серйозно брати такого літературного органу, як "Неділя", яка, крім творів, власне, Яцкова і декількох дрібничок, не дала буквально нічого, ані передруків давніше виданих творів, ані оповідань для народа. І найбільше фатальне тут те, що того упадку літературного життя в Галичині не можна уважати за припадок, явище спорадичне. Коли приглянемося ближче фактам, побачимо, що не може бути великої надії й на дальші роки. Заникають давніші поетичні літературні сили, і на їх місце не видко нових. Та й неминучий стан такої пустки в літературі галицькій тому, що условини і форми громадського життя *мусіли* його спровадити. "Економічна ера" мусіла підтягти поетичну думку і придушити її розвій, раз кождий, хто вчора писав вірші, хорував на Weltschmerz[1] і лаяв філістерів, сьогодні став ситим директором, скажім, товариства для збуту худоби і з пожалуванням дивиться на "літератів".

Дай Боже, щоб я даром "кракав". Але, як би там не було, яке обличчя не виявила би нам ближча і дальша будучність, фактом, що центр літературного руху почав рішучо пересуватися "на Україну", а галицький організм видимо знесилився чи згрубів. Може, Галичина й дасть ще не одного творця, але головна фаланґа нових і дужих творців, а разом з тим зріст українського слова й мистецтва може і мусить розпочатися тільки там, по тамтім боці кордону.

---

[1] Світову скорботу *(ніім.)*.

НАШ ЛІТЕРАТУРНИЙ БАЛАНС ЗА 1912 РІК

(Літературні замітки)

Минулий рік в українській літературі розпочався під дуже сумними гороскопами. Від свого попередника, 1911 року, не лише не взяв ніякої "надвижки", але навіть розпочав недобором, коли не числити творчости визначніших наших письменників, які в найтрудніші часи твердо стояли і не давали зовсім упасти літературній думці та кращим традиціям українського письменства. Коли мені минулого року прийшлося писати на сім місці про здобутки української літератури за 1911 рік,— я міг вичислити і зреферувати твори відомих вже майстрів українського слова. Зараз же, по новім році, почалася в щоденній галицькій пресі жива дискусія на тему упадку літературної творчости в Галичині, — тема, яку я порушив в кінцевім уступі сього огляду, — і се, власне, могло якнайбільше песимістично настроїти кождого, хто призадумався тоді над дальшою долею нашої літератури.

Тепер, одначе, коли за нами знов один рік літературного життя,— треба ствердити поправу і скріплення річного балансу нашої літератури за минулий рік. Правда, Галичина лишилася майже так само пасивна, як перед тим, але в тим більшій пропорції скріпився рух літературний на Україні російській, приніс навіть деякі несподіванки. Трудно, очевидно, задля браку відповідної перспективи, яку дає тільки час,— дати вірне угруповання тої літературної продукції, трудно рішити, які, власне, нові вклади в творчу скарбницю внесли українські письменники за той рік, але, з другого боку, не можна не бачити в значному, навіть гарячковому *оживленні* літератури нашої в останній час гарної обіцянки, що може, нарешті, леди сплинуть за водою і струя попливе свобідніше, може, вийде навіть з вузького русла, яким плила досі.

Вдаватися тут, в новорічнім огляді, в докладніший розбір всієї літературної продукції на Україні за 1912 рік я не хочу, се не довело б і до бажаної цілі. Я знов попробую виділити з цілої маси все вартніше уваги, чи то з боку естетичного, чи то з уваги на зміст.

Думаю на сам початок сказати декілька слів про виступ сеньйора української літератури — *Ів. Нечуя-Левицького.* Автор "Миколи Джері" випустив у світ два томи "нових повістей і оповідань", якими перервав свою досить довгу мовчанку як белетрист. Про ті нові повісти й оповідання хочу докладніше поговорити іншим разом, тут скажу лиш те, що новий виступ популярного колись автора зовсім невдатний. Брак глибшої думки і ширшого змісту, на які Драґоманів нарікав ще в 70-х рр., привели талант автора майже до загибелі. Се явище для наших старших письменників дуже характеристичне. Брак глибшої культури артистичної і ширших основ світогляду не дав майже ані одному з них удержатися до кінця на своїм становищі. Очевидна річ, що не кождий автор може заховати свіжости свого таланту до останнього віддиху,— се зрозуміле і оправдане,— але є для кождого з них певного рода *"емеритальна"* дорога, емеритальні теми, якими вони можуть держатися до кінця,— після того, як прийшов їм час покінчити свої рахунки з сучасною, теперішньою хвилею. Вони в такім разі можуть бути неактуальними, як, напр., тепер Сенкевич або Боборикін,— але все-таки вони *не зайві.* Вони уміли зійти в свій час із сцени не освистаними, і вони не стають напоперек молодим струям в літературі і молодому життю, хоч, може, з жалем відчувають своє здетронізування. Але Нечуй-Левицький того не умів. Він не лише в свій час не умів

уступитися й зійти зі сцени, — він почав ще до того боротьбу з молодшою від себе ґенерацією. Боротьба та виглядає зверху на чисто правописну справу і натурній про мову в сучасній літературі,— але я сказав би, що поза тим криються справи далеко ширшої натури. Нечуй-Левицький не розуміє, не хоче розуміти і не терпить того всього, що зроблено по нім, себто по його ґенерації, одним словом, не розуміє змісту сучасного українського культурного життя. Він ним і не жиє, як показують його твори, свіжо видані, він бореться з ним. А тут одиноким його оружжем стає тільки мова і правопись. Проф. Грушевський завів і форсує скрізь "ї" з двома точками — ergo він занапащує Україну,— так можна би коротко сформулювати становище Нечуя-Левицького супроти сучасного нашого життя і сучасних діячів. Се "ї" — найважніша для нього справа. І жаль тільки стає заслуженого все-таки в історії української літератури письменника, коли він силою намагається навернути часи після 1848 року в Галичині, коли інтеліґенція вичерпувала круг своїх національних інтересів на правописній боротьбі, і поза нею світа Божого не хотіла бачити. Се значить розрив не тільки зі сучасним українським життям, але також і з власною минувшиною, від якої тепер тільки тінь осталась.

Через брак глибшої культури, артистичної і духової, занапастив свій талант Нечуй-Левицький. Доказом того, яким, власне, могучим фактором може стати та культура для письменника, який має за ціль координувати і виховувати в собі творчі сили, доказом того — творчість молодшої ґенерації наших письменників: — Михайла Коцюбинського, Лесі Українки, Ольги Кобилянської. Основи творчости тих авторів настільки кріпкі отим самовихованням, що без страху береться кождий їх новий твір до рук, хоч був вже час і для них для доброго умучення і в'ялости. Їх таланти виростали серед безнастанної контролі власної, коли в кождий новий твір вкладали і вкладають все наново всі свої сили, — і відси та їх повнота, дозрілість, зрівноваженість.

Особливо у *Коцюбинського*. В останнім році дав він, крім двох менших оповідань — "Подарунок на іменини", "Коні не винні",— довшу річ, "Тіні забутих предків", яку після "Fata morgana" треба уважати за один із значніших вкладів його в українську літературу. Ширше про ті твори говорити тут не думаю, — вони читачам "Літ.-Наук. Вістника" добре відомі. Можна сказати хіба те лише, що "Тіні забутих предків" — се перше, дійсно артистичне відтворення гуцульського життя і гуцульської психіки, малюнок настільки глубокий і суцільний, що всі попередні проби українських письменників в тім напрямі — Франка, Хоткевича, врешті, й Федьковича — мусять бути лише фраґментами.

Так само думаю лише згадати про дві драми *Лесї Українки* — "Лісова пісня" та "Камінний Господар" — перлини белетристичної части "Літ.-Наук. Вістника" за минулий рік. Як на головну заслугу Лесі Українки для української літератури треба взагалі вказати на її змагання втягнути нас в круг загальнолюдських тем, ідей та настроїв — подібна заслуга як була Врхліцкого для чеської літератури. Тим більше се треба заакцентувати тут, при такім творі, як "Камінний Господар", оброблення теми Дон Жуана. Воно дійсно виповнює важну прогалину в нашій поезії, а хоч, може, й не дорівнює аналогічним творам європейської поезії, то все-таки не уступає в нічим таким обробленням тої теми, як твір А. Толстого. А вже рішучо не може нікому імпонувати так дуже "Märchendrama"[1] Г. Гавптмана про "Затоплений дзвін" супроти "Лісової

[1] Драма-феєрія *(нім.)*.

пісні", чарівної симфонії, на яку здібна лише така поезія, як українська, зжита від віків з природою. Зазначую лише сі два твори Лесі Українки, варті докладнішого розгляду,— бо в своїм огляді нічого більше, як лиш конспект, дати не можу.

Ольга Кобилянська цілий рік друкувала в сім журналі свою найновішу повість — "Через кладку" (первісна назва — "Мужик"). Не знаю, як випадуть голоси критики про сей твір, можливо, що будуть поділені, як були вже поділені після оповідання "В неділю рано зілля копала". Але то треба сказати, що се твір *терпеливий і тонкий* в своїх настроях до останніх границь. Се чисто жіноча, коронкова робота, така далека від всякого "фабричного промислу". Хто шукає за акцією чисто зверхньою і уміє цінити лише чисто зверхні ефекти, той мусить перейти попри дійсний зміст сього твору, якого "фактура", сказавши терміном Труша, трохи старосвітська, але зміст і досліджування людської душі глибокі і повні того, що німець називає словом Vornehmheit — достойність.

Коли триматися дальше ґенерацій в українській новій літературі при огляді минулого року, — то стрінемо насамперед двох авторів, які почали ще в 90-х рр. і тепер, не усуваючись зовсім від участи в сучасному літературному житті, до певної міри, що так скажу, інвентаризують свій доробок. Маю тут на думці *Миколу Вороного* та *Миколу Чернявського*. Перший з них був якийсь час майже загубився, що було для нього тим більше небезпечне, що його вірші були порозкидувані по всяких, навіть давніших, періодичних виданнях та альманахах. Тепер його діяльність поетична — і як рецензента — знову оживилася, тим більше після видання першого тому збірних віршів, яке, нарешті, робить можливою докладнішу оцінку його поетичного дорібку за кільканадцять літ. Чернявський видав недавно у "Видавничій Спілці" збірку своїх оповідань і новел — "Богові невідомому", також першу за кільканадцять літ, коли не числити давніших відбиток з "Кіевскої Старини". Майже все в тій збірці — передруки. Але варто було видати ті оповідання, повні ліричного лету та теплоти почувань,— хоч би на те, щоб не пропали такі речі, як "Vae victis!", колись рідкі "птиці" серед української новелістики.

Ще крок далі і маємо перед собою Михайла Яцкова і В. Винниченка. *Яцків* видав за останній рік досить багато, коли брати під увагу його досить скупу продукцію. Збірка коротеньких нарисів та імпресій "Adagio consolante" — се передруки головно з "Неділі", з додатком кількох недрукованих оповідань, як "В псарні". Довше оповідання "Блискавиці", відоме читачам "Літ.-Наук. Вістника" — після повісти "Огні горять" — одинока більша річ того автора і має з нею багато стичних ліній. Цікаво було б побачити тепер ширшу дискусію над сим твором, а безперечно, він таку повинен викликати, зачіпаючи багато дражливих пунктів,— тільки не в стилі недавньої полеміки Труша в "Ділі". *В. Винниченко* в своїх останніх творах значно "спустив з тону", почав неначе з іншого становища трактувати свої улюблені теми і проблеми. Помітно се особливо в оповіданні "Історія Якимового будинку", почасти і в "Таємности". Вони вже не мають того заострення та ставлення всяких проблем на вістря меча, що давніші твори того автора, мають в собі щось з Selbstironie[1]. Драма "*Натусь*" в порівнянні з попередніми драмами Винниченка, хоч би з "Брехнею", теж слабша, не раз робить враження драматизованого анекдота. "Дочка жандарма" знов — се твір згори, приспособлений для аматорської вистави, і автор,

[1] Самоіронії *(нім.)*.

видко, сам не форсував силами, пишучи ту драму. Треба згадати тут і про російський твір Винниченка — велику повість "На весах жизни", друковану в збірнику "Земля". Як попередню повість російську — "Честность с собой", так і сю, російська критика прийняла досить вороже, помимо просторої відповіді автора на напади, непорозуміння триває далі. Хоч в кождім разі треба сказати, що в новій повісти Винниченко значно вирівняв хиби попередньої і вийшов з нездорової атмосфери на свіжіший воздух.

Надзвичайне оживлення можна замітити в минулім році в лірициі, яка збагатилася кількома збірками більшої вартости. Про лірику *М. Вороного* я вже згадував — вона в головному належить до минулого, навіть до початку 90-х рр. *О. Олесь,* крім поезій, друкованих напротязі 1912 року в "Літ.-Наук. Вістнику", дав прекрасний етюд "Тихого вечора". Зате поезія *Чупринки* йде далі з тою само бистротою, що передше, він пустив навіть в світ більшу збірку "Контрасти". Як би там не задивлюватися на останній етап в розвою його поетичного таланту, то все-таки передчасною річчю є говорити про занепад його. Бодай "Контрасти" виказують ще повну силу і свіжість поетичного таланту, хоч та точка, на яку станув тут поет, може й викликати тривожні почування в душі читача.

Найкращим дарунком, одначе, української поезії послідньої хвилі я уважаю *М. Філянського* "Calendarium", другий том його лірик. Цінна не так його поетична скаля, яка дійсно не виблискує багатством акордів, як радше чистота і шляхетність тонів і їх глибина. Філянському, бодай чи не одинокому з-поміж найновіших українських поетів, удалося згармонізувати свою українську психіку з елементами модерної європейської — головно, французької — поезії, вибрати з неї все дійсно гарне, високе і поетичне і не попасти разом з тим в її непроходимі нераз нетри. *Христя Алчевська,* яка видала свій "Вишневий цвіт", не вносить ніякого майже нового тону до того, що сказала ще в першій своїй збірці "Туга за сонцем". Розглядаючи, одначе, її збірку з боку чисто формального, бачимо значний поступ, більшу умілість в орудуванні словом. Лиш надмір чуття і нераз екзальтації в тоні не дають їй дійти до повної пластики поетичних образів та скуплення в настрою. Збірку артиста-маляра *Михайла Жука* "Співи землі" — весь дотеперішній його поетичний доробок — треба, думаю, вважати за maximum його поетичної сили і того, що він може дати. У нього є дійсно ориґінальні помисли, але для них треба би такого вишколеного на всі лади духа, як Демель,— Жук робить враження, неначе б вічно змагався зі самим матеріалом творчим, не міг його опанувати і вийти з зачарованого кола. Дебют *М. Міхновського* з "Лірикою" випав зовсім нещасливо.

Як бачимо, за один рік для нашої поезії досить, беручи, очевидно, релятивно, в порівнянні з попередніми роками. Треба, одначе, зважити, що те все дала Україна російська,— в Галичині тепер не знайшов би буквально ані одного вірша, який з чистою совістю можна би назвати "поезією". Hochmut kommt vor dem Falle[1] — так і тут. З великих поетичних амбіцій український парнас в Галичині упав лицем до землі — тепер уміє тільки по фейлетонах розводити жалі на злобну критику і на неї складати всю вину, впрочім, уступив місце графоманам, а деякі недобитки калічать тепер лише по-польськи вірші "o tramwajumarzycielu"...[2]

---

[1] Зарозумілість передує падінню *(нім.)*.

[2] Про трамвай-мрійник *(пол.)*.

Впрочім, не лише з поезією справа так зле стоїть, а з усім, що доторкає літератури. Коли відкинути збірку Яцкова і його "Блискавиці", то Галичина видала за 1912 рік: збірку передрукованих нарисів *М. Орищина*, мізерненьку збірку "бориславських оповідань" *В. Бирчака* п. з. "1 000 000" (мільйон, який і копійки не вартий, як сказав хтось дотепно), і "мертворожденний плід" — драму *В. Супранівського* "Леґенда віків". Мав би охоту зацитувати ще пару місць з деяких поетичних збірок à la "Нещасний" Василько (такий псевдонім вибрав собі автор; збірка, очевидно, з портретом), але не хочу людей смішити в той час, коли справа представляється майже трагічно...

Отже, досить про Галичину,— перейдім знов на Україну, де ще мають змогу розвиватися молоді паростки і свіжі сили...

Я хочу, власне, присвятити декілька слів тим зовсім "новим". Отже, як "нового" в українській літературі треба привітати *Мих. Могилянського*, автора оповідань, друкованих в "Літ.-Наук. Вістнику", силу досі діяльну лише в російській літературі (драми: "Миражъ" (1902) і "Усталые" (1906); ряд праць науково-публіцистичного характера). Зовсім свіжою силою являється *Осадчий*, який випустив в 1912 році другий том хроніки "На грані XX століття". Надій як на артиста на нього покладати не можна, але все-таки з твором його треба би, думаю, числитися серйозно ради його змісту. Твір дуже незручно і недоладно написаний, а все-таки автор виявив багато такту і тонкости в так труднім до зображення матеріалі. Фіґуру Платона і Насті умів-таки "видовбати" рельєфно і правдиво.

Майже тої самої сфери держиться другий дебютант *Васьківський*, зображуючи в першій части своєї повісти "До ґрунту" подрібно етапи, якими йде духовий розвій сучасного сільського інтеліґента. Тільки проба Васьківського вийшла далеко більше талановита, тут маємо обіцянку на доброго психолога і серйозний талант для повісти. Quod felix, faustum fortunatumque sit...[1] Оповідання Васьківського пригадують перші проби Жеромського... Молоді сили літературні починають перше всього від обрахунку своєї совісти і совісти свого покоління. Де сумління в літературі висувається на перший план, там треба ждати обнови і відсвіження атмосфери. А того нам тільки й треба. Сумління творця — найкраща орієнтація, яка заступити може навіть всякі "ідеології", на яких полишалося, на жаль, досить наших молодих сил. Найновіша драма *С. Черкасенка "Земля"* — приклад, власне, тому, як письменник тратить свою дорогу, опанований "ідеологією" і не уміє знайти сам себе.

Смерть забрала в минулім році двох людей, яких імена належать до літератури. Про *Гр. Цеглинського* я написав свого часу окремий некролог разом із переглядом його драматичної діяльности. *Архип Тесленко* помер в самих початках своєї творчости, полишаючи лише фраґмент того, що хтів і міг дати. Талант не великий, але щирий і простий, міг бути пожиточним для здобуття лектури широким селянським масам, які, подібно як він, прокидаються до життя.

Отсе короткий перегляд позицій літературного балансу за минулий рік. Я, власне, й хотів дати лише перегляд, не затримуючись довше ані над одним автором, бо думаю, що сам конспект дає досить виразне поняття про суму здобутків літературних. Коли підносяться голоси, що наші педагоги не мають дати молоді що читати, що нова українська література абсолютно не дає нічого для молодого покоління і воно мусить остаточно переходити на літератури

[1] Щасливої дороги! *(Латин.)*

чужі, особливо польську,— то вистане лише перечислити самі заголовки і самих авторів, щоби примусити невдоволених до мовчанки. Нова українська література не винна в тім, що для українських педагогів (в Галичині) література наша кінчиться з "Марусею" Квітки-Основ'яненка. Якби вони читали бодай твори Коцюбинського, Лесі Українки, О. Кобилянської, може би, не мали відваги говорити, що тільки стара наша література від XII до XVIII ст. берегла свято ідеалів добра, краси і любові. Впрочім, все можна про нашу нову літературу говорити, навіть найбільше остро та неприхильно, але перше всього треба її знати і... любити. Хочу сказати, що тільки той має право сварити на неї, кому дійсно лежить на серці її гарний розвій, кому дійсно болючо дивитися на її прогріхи та бездоріжжя.

Таких людей у нас, на жаль, мало, дуже мало. Поки що наша література розвивається помимо *волі* громадянства, без участи широких верств інтеліґенції. Всі соки свої вона мусить брати сама зі себе,— не диво, що не могла досі стати таким могучим фактором нашого культурного життя, як би собі деякі вигідні панове критики бажали.

З погляду всіх тих вищенаведених уваг, треба, отже, рік 1912 в нашій літературі признати за значний крок вперед. Попри твори дозрілі і зрівноважені, багато було хаосу, але на той хаос треба дивитися як на здоровий фермент, з якого треба сподіватися не одної "звізди". І з надією, думаю, можемо починати дальший рік і дальший шлях нашої літератури.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В 1913 РОЦІ

Ну, чим зазначився минулий рік в літературі, які яскраві твори і таланти появилися, під якими кличами розвивалася література і йшло літературне життя? Зміна року все викликає такі питання — і треба дати на них відповідь. Силкуєшся підвести цілорічну літературну продукцію під якийсь один спільний знак, дати їй якусь синтезу, уявити собі її загальний образ, а з того дальше випровадити гороскопи надалі, відкрити горизонт дальших років. Найчастійше всі такі калькуляції невірні і синтеза хибна, а пророцтва опираються на фальшивих предпосилках. День завтрішній одним махом руйнує тобі твій будинок, але на другий раз ставимо його наново, наново укладаємо рештування. Бо всяке свідоме життя, отже й літературне, мусить мати кождого дня свою "програму", орієнтацію. Орієнтація міняється, як само життя, але тим не менше вона потрібна, вона дає ширшу перспективу окремим, поплутаним не раз фактам, а тим самим можливість правильної оцінки,— тому пишуться "огляди". Щорічну генеральну сповідь...

Українська література росте щораз більше, з року на рік. Щораз ширші захоплює круги, здобуває собі щораз більший гурт читачів. І вже можливою стала в останні роки диференціація українського літературного життя. Колись галицька "Зоря", "письмо для руських родин", вповні вистачала для всяких українських поколінь, для авторів найріжнородніших поглядів та стремлінь. Тепер єсть і "Літературно-Науковий Вістник", і "Українська хата", і "Дзвін" — для інтеліґенції, а для ширшої публіки — другі літературні і напівлітературні органи. Вже зарисувалися покоління, окремі напрями літературні визначили свою фізіономію, окремі гурти організуються. Сам факт отої диференціації — явище для зросту та поширення української літературної думки дуже відрадне.

Але невідрадний факт літературної диференціації в напрямі *партійнім*, який особливо різко зазначився в останнім році, відколи почав виходити "Дзвін", орган марксистського напряму.

Я розумію боротьбу літературних поколінь, з яких кожде має інший світогляд і на літературу дивиться з іншого боку, іншими очима, розумію антагонізми всяких символістів, неоромантиків, реалістів, декадентів, бо це антагонізми лише тимчасові, формальні, які уступають разом з появою ґенія, великого таланту. Великий талант не тратить від них нічого, бо він їх об'єднує в своїй творчости. Крім того, боротьба ведеться тут на тому самому ґрунті: літературної творчости. Кождий має і може мати тут іншу дорогу, інші засоби для зреалізування своєї цілі,— але сама ціль, ідеал — всім спільний: артистична досконалість. Але творчість пролетарська і буржуазійна? Критика марксистська і немарксистська? Може, ще література національно-демократична, радикальна, соціалістична, клерикальна, християнсько-суспільна, анархістична і т. д. і т. д.?

В. Винниченко в своїх "спостереженнях непрофесіонала" про "марксизм і мистецтво"[1] доказує, що "марксизм має рацію в своїх претензіях на *свою* літературу, *свою* етику, на *своє* розуміння краси". Гм! Очевидно, що має. Очевидно, що кожда партія навіть має свою рацію *розуміти* інакше красу. Але лише ро-зу-мі-ти! А краса єсть тільки одна для всіх. Література єсть тільки одна для всіх. Правда, єсть література народницька, пролетарська, католицька, українофільська,— але це, власне, "література", а не творчість. Соціальний демократ може бути творцем, але з хвилею, коли він творець — він перестав бути соціальним демократом. Це ж таке просте!

І от Винниченко не може і не хоче цього зрозуміти. Не хоче, хоч власний його досвід повинен його був навчити. Нехай він, наприклад, скаже: де і в чому він сам *як творець* був марксистом? Я знаю, він весь час намагався бути і творцем, і марксистом. Але хіба його власні товариші по партії не ствердили, що його творча практика говорить що інше, ніж його марксистська теорія? Що він пише *проти* себе самого, як тільки попробує писати "по програмі", і що перестає бути творцем — це кождий може бачити. Тисячу раз вище стоїть "Купля", в якій нема ані сліду марксизму,— від такої "дочки жандарма", писаної ad usup партії. Тільки сам Винниченко того не бачить і з цілою форсою пре марксизм в мистецтво. Для партії, може, це й добре, мати "свого" письменника, але для творчости це не особлива користь. В минулому році постарався Винниченко дати ще раз нові докази.

В 1913 році стратила українська література дві великі сили: Михайла Коцюбинського та Лесю Українку. Осталася ще рівна тамтим — Ольга Кобилянська. Але Винниченко найбільше популярний з їх усіх. Він і найплідніший. І от він намагається стати й "єдиним", скодифікувати літературне життя після доктрини "марксизму".

Найкраще удавалися Винниченкові все оповідання. І в минулому році оповіданнями він збагатив українську літературу ("Талісман", "Олаф Стефенсон", "Терень"), бодай вони виділяються з усього, що він написав в тім році. Де не треба ширшого розмаху і праці над композицією твору, — там Винниченко уміє дати майстерні картини. Гірше стоїть справа там, де він починає "обробляти" тему і підсувати якусь доктрину. І оповідання стає зараз "роблене", тема затрачує свою свіжість і природний драматизм; хотячи дати забагато, автор дає "замало". Драма "*Молода кров*" — твір зовсім невдалий. На сцені

[1] Дзвін. — 1913. — Кн. 12.

мав успіх, кажуть, але це зовсім не доказ його артистичної сили. Це не драма, а драматизована "афера", тема для гуморески, зовсім не варта того, щоб її розводити на 4 дії. Про "*Рівновагу*", перекладену Н. Романович з російської мови, я мав нагоду говорити окремо ще минулого року ("На весах жизни"). Це роман кращий від роману "Честность с собой", але далекий від того, аби пережити автора. Роман "*По-свій*" (друкований рівночасно в "Заветах" п. з. "К своим") не появився ще в цілости. В видрукуваному єсть партії сильні, але цілість хаотична, розлазиться: весь матеріал Винниченко групує "побіч себе", без ніякої архітектоніки. Впрочім, побачимо цілість. Взагалі творчість Винниченка вимагає пильнішої уваги і контролю з боку серйозної критики. Час її, коли можна було наосліп йти за нею та тішитися її розмахом,— минув, в останні роки вона ввійшла в стадію, в якій при безкритичнім відношенні до неї — може зробити більше зла, як добра. Вона стала *хвора* в своїх основах і може привести до розкладу літературного життя, коли би, крім популярности, ще мала силу та вплив на громадянство.

Найцінніший вклад в українську літературу минулого року дала покійна *Леся Українка*: драматичний нарис "*Магомет і Айша*", драматичну поему "*Орґія*" та "*Адвокат Мартіян*". По смерти її вже видрукувано початок повісти з арабського життя, над якою розпочала було працю,— "Екбальганем"... ("Літ.-Наук. Вістник"). Талант творчий Лесі Українки дійшов в тих творах — особливо в "Орґії" та "Адвокаті Мартіянові" — до найбільшої висоти: прочитуючи їх, усвідомлюєш собі ту величезну втрату, яку понесла українська література через її смерть, і те, що не зараз появляться такі твори. Велика проникливість творча, якою вона уміє вгадувати і вживатися в давні епохи, глибоке розуміння та майстерне відання психології людей, шляхетний тон та патос, з яким вона трактує тему і висуває поодинокі її проблеми,— те все складається у Лесі Українки в твори, незрівнянно сильні своїм художнім висловом, натхненні та близькі і дорогі нам. В "Орґії", можна сказати, її талант просто тріумфує.

А *Коцюбинський* таки не вспів докінчити перед смертю довшого оповідання "На острові", — воно й лишилося фраґментом, закінченим окликом в честь моря. Не вспів також покійний використати в довшій повісті великого і багатого матеріалу, зібраного на Гуцульщині, — смерть перервала його життя в хвилі, коли він вступав в період найбільшого розвитку свого творчого таланту.

Ольга Кобилянська аж під кінець року розпочала друк довшої повісти "За ситуаціями", яку читачі "Української хати" знають. Повість ще не закінчена, тому не хочу тут окремо говорити про першу її частину. Можна хіба лише те сказати, що по виході в світ в цілости новий твір Кобилянської буде збагаченням української літератури і гарним подарунком для почитателів її таланту.

Літературне ім'я згаданих вгорі авторів — загальнопризнане. А от за *Михайла Яцкова*, який за 15 літ підтримував і будив творчу думку в Галичині і дав нашій новелі не одну перлину, — за нього все ще йде боротьба, яка дійшла в минулому році до... недозволених способів. Крім оповідання "Вечерниці Романа Ничаєнка", він випустив в світ збірочку "Смерть бога". За її читання українські шкільні власти виганяли учеників з школи, — "Діло" назвало автора пасквілянтом і накинулося на нього в такий брутальний спосіб, що Яцків мусів "чинно зневажити" редактора, — "Рада" поховала автора. А все задля остро заатакованого в однім з оповідань — Івана Труша. Бідний Яцків! Якби то вже він скорше пішов до Каносси, поклонився директорам "Дністра" та редакторам "Діла" й "Ради", ще міг би бути "одним з найзнаменитших", а так...

II

То були автори, за якими читач передовсім шукає, переглядаючи нові книги журналів. А тепер перед нами одкривається широке поле української літературної продукції, цілі гурти белетристів, які творять українську літературу, обслугують її біжучі потреби, становлять gros співробітників літературних органів та видань.

З творів старших письменників вибивається збірка *Вол. Леонтовича* (В. Левенка) п. з. *"Старе й нове"*. В головному — це передруки давніших творів, деякі оповідання були друковані недавно в "Літ.-Наук. Вістнику". Шкода, що автор так нереґулярно працював для української літератури, це поставило його неначе в тінь посеред других авторів того самого покоління і відбилося на його стилі, власне, спричинило брак літературної техніки. *Микола Чернявський* не дав нічого більшого в цім році, від часу до часу друкував вірш або оповідання. Так само *Іван Липа*. Цей видав, впрочім, в Полтаві окремо оповідання "Нові Хрести", інтересний шкіц для довшої повісти, але взагалі невдалий.

Живу літературну діяльність розвинула в минулім році *Л. Старицька-Черняхівська*. Крім статей, поезій та рецензій, видрукувала в "Сяйві" лібрето до Лисенкового *"Nocturno"* та *"Сватання в царя Латина"*, а в "Літ.-Наук. Вістнику" — драму *"Крила"*. Драму сама авторка назвала "буденною". Тема її: конфлікт вищих аспірацій творчих з буденними перешкодами життя. Одна з "вічних" тем, яка в літературі, особливо драматичній, постійно повертає в найріжнородніших варіаціях. Авторка не вміла тут глибше заорати скибу; помимо її змагання дати тут "Problemstück"[1], вийшла драма радше "побутового" характера, картина з життя інтеліґенції.

В.О. Коннор-Вілінська намагалася дати в своїй 2-актовій комедії *"Сторінка минулого"* ("Сяйво", ч. 2) відтворення тих часів, коли-то ще французька мова була пануюча в сферах "кращого товариства", панни думали лише про любов і давалися поривати "воєнним". Більше модерні темою два коротенькі етюди "Візит" та "У предсідателя".

Коли вже говорити про пань — то згадаю ще про *Н. Кибальчич*. Перший раз здобулася вона на видання окремої збірки своїх "Поезій". Її оповідання розсипані й надалі передовсім в періодичній, щоденній пресі, де вона містить також багато перекладів з італійської мови.

Н. Романович обнижує щораз більше вартість своїх писань, і це йде разом з щораз більшою їх продуктивністю. Крім цілого ряду оповідань ("Будиночок над кручею", "Акорди", "Тоді, як зацвітуть троянди", "Килим квітчастий"), вона розпочала друк довшої повісти — *"Мандрівниця"*, якої видрукувано досі першу частину. Безперечно, тема, про яку розказує тут авторка, інтересна. Але так оповідаючи, можна її й не скінчити ніколи. Це не повість, не твір літератури, а радше мемуари, в яких автор не дбає о літературне викінчення твору, о його будову, а просто оповідає все за порядком, що тільки прийде до голови. Кождий, хто пережив революцію російську, а вміє писати, може публікувати такі самі спомини, але від автора ми вимагаємо й творчости.

"Гарною несподіванкою" появилася нова сила для нашої белетристики — *М. Проскурівна*. Маю на думці передовсім її повість *"Улясю"*. Тут неначе Квітка-Основ'яненко і Марія Вовчок зійшлися разом — так їх нагадує твір Проскурівни. Але на тому витоптаному вже стільки ґрунті етнографізму уміла

[1] Проблемний твір *(нім.)*.

авторка знайти ще такі гарні та свіжі колоски поезії та природного сентименту і убрала їх в таку багату, свіжу та барвисту мову, що "Уляся" читається з правдивою насолодою, як колись читалася "Маруся", оповідання Марка Вовчка та Федьковича.

Повертаю, впрочім, знов до мущин. С. Черкасенко стає щораз більше продуктивним автором, навіть коли не рахувати його критично-публіцистичних статей та рецензій. На жаль, продуктивність його не йде в парі з талановитістю. Спеціально минулий рік не був щасливий для його. "Жарти сатіра", "Газетна помилка", "Аматори" — це лектура на один день. Оповідання грішать грубою тенденцією, яка становить хіба одинокий зміст. Найсерйозніша річ — віршована драма "*Казка старого млина*". Але — це невільниче наслідування "Лісової пісні" Лесі Українки, яке може свідчити про силу і чар її творчости, але показує всю безсильність творчу Черкасенка. Впрочім, про цей твір поговорю окремо.

Л. Пахаревський видав третю книжку оповідань. Поступ в цій збірці чисто формальний, поза тим нічого нового автор не сказав, ані нових струн не виявив. Враження від збірки симпатичне; вона навіяна теплотою чувства, ніжною лірикою. *Гнат Хоткевич* розмахнувся з початком року і почав видавати "Вістник культури і життя", але так і не дав нічого поважнішого. В застановленім виданню вспів видрукувати лише драму "Люблю женщину", дуже "крикливу" і хаотичну річ, — а з великого історичного роману "Берестечко" опублікував лише кілька уривків.

І тепер цілий ряд відомих вже або ще мало відомих імен авторів. Кождий докинув свою меншу або більшу цеголку, заспокоював "біжучі потреби" літературного життя, поодиноких органів. З авторів російської України звертають на себе увагу молоді автори: Галина Журба, П. Богацький,— відомі читачам "Української хати" — П. Воронін, С. Васильченко, А. Воробчук. В Галичині зате вже кілька літ не появляється нічого нового, навіть імен нових не видно. *Стефан Ковалів* видав ще одну збірку оповідань ("Образки з галицької Каліфорнії"), *А. Чайковський* — ще одно оповідання "з козацької старовини" ("Віддячився"), *А. Крушельницький* (колись такий плідний) — оповідання "Пані Ірена Оленська"; в "Ділі" тихенько відізвалися Т. Бордуляк, М. Дерлиця, К. Гриневичева — всі по одному оповіданню; у "Літ.-Наук. Вістнику" Гр. Сумовитий (псевдонім селянина), М. Мочульський і початкуюча авторка з Буковини — С. Гнідий. Про Яцкова я вже згадував вгорі окремо.

III

Переходжу до поезії ліричної, про яку хочу окремо поговорити. Богу дякувати — поетів ліричних у нас в останні роки наплодилося досить. Звичка писати вірші, очевидно, не переводиться, і трохи чи не кождий український інтеліґент "грішить", поки не перейде час молодости. З лірикою має найтруднішу справу критика, в більшости випадках мусить "убивати молодий талант". Це, очевидно, гальмує літературне життя, стає причиною численних небажаних дискусій і приводить хаос; тому я не тішуся, що ліричних поетів так багато. Почну з "грубих риб".

О. Олесь почав переходити якось щораз частіше до "етюда". І тут, а не в ліриках, головний центр його творчости за останній рік. Етюди ті — досить щаслива думка, — вони дають змогу пластичніше виповісти настрої, яких не можна висловити в кількох строфах ліричної п'єси. Але, читаючи "Танець

життя", "При світлі ватри", "На свій шлях" Олеся, не можна не пожаліти, що автор занадто вільною рукою списував свої етюди. Праця творчої думки тут дуже мала, поет ховається весь за такі ситуації, які вже самі дають читачеві певний настрій і суґерують його на користь автора. Ближчий розгляд, одначе, відкриває той зручний маневр, і ми переконуємося, що вся увага поета була звернена на "метод" тої суґестії. Метод, впрочім, не ориґінальний, "метерлінковський" і стереотиповий.

Гірший рік мав і *Чупринка*. Він також почав переходити на певного рода "етюди" ліричні і ділити свою лірику чомусь на "дієві особи" ("Омана", "Самогубець"), розбиваючи тим способом всяку єдність та концентрацію думки. Найбільша досі річ Чупринки — поема "Лицарь сам" — показує, що поза чисто ліричні п'єси йому нема чого виходити. "Більша річ" виходить лише розміром, а щодо своїх артистичних прикмет, — то "менша". Про зміст тої поеми пишу окремо.

Микола Вороний видав знов збірку "В сяйві мрій". Чупринка взагалі вірно, на мою думку, схарактеризував і цю збірку, і поезію Вороного взагалі. Тут з певним правом можна би ужити терміна Бєлінського про "антологічну" поезію. Вишліфована вона, вигладжена, як всякий "взірець", але в ґрунті речі — це тільки вищий степень версифікаторства, яке й стримує безпосередність почувань і розпускає їх у "формі". Все-таки Вороний репрезентує назверх шляхетні тенденції,— що так скажу,— української поезії, він силується зрівняти її з кращим "заграничним товаром".

А от галицька лірика не в силі утримуватися навіть на тому становищі, на якому вона була вже кілька літ назад, і переживає сама себе. Кожда нова збірка — один степень нижче: ширший горизонт затрачується, внутрішня сила в'яне, талант линяє. Я писав вже в "Українській хаті" про три найвидніші збірки поезій: *Василя Пачовського* ("Ладі і Марені терновий огонь мій"), *Мелетія Кічури* ("Tempi passati") та *Богдана Лепкого* ("З-над моря") — і не хочу тут повторюватися. Коли ці збірки все-таки держаться на рівні літературнім, то про інші того сказати не можна (збірка Карашкевича, сатири Комара, Василіва та ін.). Взагалі поезія в Галичині "вимирає" і не має причини мати які-небудь ілюзії на будуче. Можна хіба надіятися на окремі "вірші", бо стихотворство процвітати мусить (див. Т. Франко).

Про збірку Н. Кибальчич я вже згадував. Згадаю ще про збірку М. Семенка "Prélude", Кобеця "Ряст", Г. Левченка "Стогін життя". Се поки що перші лише проби. А поза тим маємо поетів, які постійно друкуються в журналах та періодичній пресі; новий з них — П. Стах; впрочім, стрічаємо переважно ті самі імена: Христі Алчевської, М. Рильського, О. Неприцького-Грановського, Мамонтова і т. д. В їх творах стрінути можна не раз кращу п'єсу, але взагалі вони якось губляться в "літературній хвилі", оскільки не подбають про видання окремого збірника.

IV

Ну, мабуть, і все. Про бібліографічну точність огляду я не дбав, може, що й осталось на боці з дрібніших літературних появ. Свідомо поминаю всю лубочну "драматургію" à la Колесниченко, про яку й згадувати не варто. Все одно вона "робиться" і буде робитися далі, поки буде існувати "малоросійскій" театр і не будуть сотворені підвалини дійсного драматичного мистецтва. Треба признати, що старання в тім напрямі робляться: за останній рік особливо

пішли дебати про поліпшення репертуару наших театрів, яка буде практика — покаже найближча будучність.

Не хочу робити ніяких ширших і дальше йдучих висновків з усього огляду літературної продукції за 1913 рік. Не можна би того навіть зробити, бо немає в тій цілій продукції нічого такого яскравого, нічого домінуючого над усім,— виключаючи, очевидно, твори Лесі Українки. Боюся, що далі ще більше "розлізеться" літературне життя після того, як кращі сили починають уступати або сходити на манівці, як Винниченко. Єсть одна лише певна орієнтація в літературному житті: великий *талант творчий*, оснований на великій артистичній культурі. Критика нічого не може зробити, а тим більше навчати, показувати дорогу і ще вести за руку. Критика контролює, вияснює, помагає авторові розплутуватися в порушених ним проблемах, висуває їх, робить висновки; впрочім, "посередничить" поміж творцем і "публікою". Але вона безсильна і на ніщо нездасться її "орієнтація", визначування розвоєвої лінії літератури, коли за нею не стоїть талант! Нехай прийде тепер до Галичини, наприклад, Бєлінський і двигне літературне життя із стадії завмирання! Ні — не критика, а талант, геній показує дорогу. Талант розпочинає новий напрям літературного життя, звертає в інший бік головне русло літературної хвилі, кидає клич нового мистецтва, талант кладе свою печать на духове життя поколінь, назначує лінію розвою на роки, десятиліття... Талант — це вісь, довкола якої обертається все. Появився Чупринка — і на другий день віршороби кинулися писати à la Чупринка; вийшла "Лісова пісня" — і на другий день появилася "Казка старого млина". Але нам не треба "літератів", маємо досить тих, що пишуть вірші, драми, "етюди", новелі, повісти,— давайте нам талантів!! геній поведе вже українську літературу...

Але замість того — українське літературне життя йде в напрямі "децентралізації", розлазиться, — починається якась глупа "диференціація". Щось підгризає його в основах, спиняє його розмах. Заводяться якісь партійні угруповання, фамільні інтереси, замість шляхетної емуляції поодиноких служителів мистецтва беруть верх: гуртковий партикуляризм, всякі "кордони", зависть та злоба на кождого, хто може чим-небудь випередити в літературній кар'єрі та скорше діждеться прихильної рецензії. В результаті твориться вже і у нас літературна *індустрія*, вже і у нас літературний рух нормує не творчий талант, а всякі інтереси іншого характера.

Так, "огляд", який я навів вгорі квантітативно, досить багатий і т. д. Але то ще не втіха. Ох, ні. Нехай те все буде навіть дуже "багате" числом і гарне, але *сили* літературної, творчих змагань народа не можна міряти тим, що вже єсть, що "зроблено", а тим, — що *можна* зробити. Чого ми можемо сподіватися на завтра? Які єсть укриті, невикористані сили, яка єсть *можливість* наша, можливість, яка сьогодні дрімає в нас, а завтра проявиться вже з розмахом, з темпераментом, в напружених мускулах і сміливих окликах? Отож-то й єсть: що нам принесе завтрашній ранок? Чи попливемо далі, як відважні конквістадори на здобування нових берегів і нових континентів, чи лишимося далі на вчорашній мілині і будемо вижидати "щасливого вітру" і щасливої хвилі? Отсе повинен нам сказати нинішній день. А от нині ми нічого не знаємо. От чого нам сумно. Сумління в нас затихло і не показує нам дороги, як колись Сократові його "dajmonion"[1]. Свіжости в нас нема, веселих, еластичних душ.

[1] Дух-охоронець *(гр.)*.

Нехай би повіяв ураґан, нехай би появився хтось "дужий", — і той би увільнив в нас наші укриті сили, повів нас. А так — сумно.

ЛІТЕРАТУРА ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ ЗА 1913 РІК

В 1913 році галицька Україна обходила ювілей 40-літньої літературної праці Івана Франка. І се був би чи не найважніший факт літературного життя в Галичині за минулий рік, якби ювілей дійсно відбувся. Фактично ювілею майже не було. Було кілька концертів, з'їздів, січових свят і т. д., на яких *також* читано реферати про Франка і славлено його, але те все було розложене на дрібні рати, слабе і силуване, а не було ніякого кульмінаційного пункту ювілейних обходів. Збирали галичани гроші на ювілейний дар, існує якийсь комітет, що мав видати збірник, і досі нічого не вийшло, існував ще ширший комітет, який ще на початку року видрукував відозву в "Ділі", але той комітет не визначив навіть якогось одного дня на генеральне ювілейне свято і обхід — і так пройшов цілий рік, а ювілею так, як би не було. Була академія в честь Франка на з'їзді студентства і святочний концерт, уладжений також студентством.

Так само, як ювілей Франка, розлазиться й літературне життя в Галичині. Письменники єсть, критики також, органи, в яких можуть мати місце одні й другі, — єсть, а літературного *життя* немає. Немає ніякої концентрації його, ані нерву, кождий ходить собі окремо і на власну руку "робить літературу", друкує свою збірку десь в Коломиї і не хоче виглянути з свого кутка в ширший світ. Не хочу входити ще раз в причини того сумного факту, пригадую його лише, поки перейду до огляду того, чим причинилися галицькі письменники до збагачення української літератури в минулім році.

Іван Франко ще далі найбільше рухливий автор в Галичині. На жаль, в останні роки майже зовсім ограничується науковою працею, з белетристичних творів випускає в світ лише нові видання та передруки. І так, в останнім році видав (в Чернівцях) в новій редакції повість з 1876 р. "Петрії й Довбущуки", віршовану повість для молоді "Пригоди Дон Кіхота" та збірку поезій з 70-х рр. "Із днів моєї молодости". Вся його енергія поза тим йшла на наукові праці, деякі переклади та видавництво "Міжнародної бібліотеки".

Періодична преса не принесла майже нічого. "Діло" друкувало далі перекладену повість Зеліґера "Синя Флота", поза тим йшли в фейлетонах оповідання Н. Кибальчич, Т. Бордуляка, К. Гриневичевої ("Дама в Рембрандті" і "Янкель зелізничий"), Н. Романович ("Килим квітчастий"). В "Ілюстрованій Україні", яка почала виходити з початком 1913 року, брали участь самі молоді, початкуючі автори, але нічого видатного не дали.

Найбільше замітні твори видали автори з круга колишньої "Молодої музи" — Яцків, Пачовський та Лепкий.

Яцкова "Вечерниці Романа Ничаєнка" друкувалися в сім журналі і поза тим вийшла окремо його збірка "*Смертъ бога*". Через одно з оповідань збірка ся наробила багато крику і була гаряче дискутована, але і критика, і публіка забули про другі твори, там поміщені, а бачили лише "памфлет", і дискусія не вийшла на добро. Впрочім, збірка "Смерть бога" — одна з найслабших у Яцкова, і він сам в авторецензії віднісся до неї критично по її виході.

"Ліричну драму" *Василя Пачовського* — *"Ладі і Марені терновий огонь мій"* — треба вважати також за твір схиблений. Наперед — се не "лірична драма", а збірка лірик, не перетоплених в органічну цілість "драми". Відтак зміст еротичний, занадто змішаний з патріотичною тенденцією, і се псує враження твору. І, нарешті, збірка слабша від всіх попередніх збірок Пачовського. Рятує себе поет гарною, легкою та добре підібраною поетичною формою і музикальністю вірша.

І *Лепкий Богдан*. Його збірка *"З-над моря"*, яка вийшла недавно, дає доказ, що поетичний огонь, що так ярко горів ще в 1905 році ("Над водою"), ослаб. Мотивів нових Лепкий не дає, нового змісту також нема. Лишається той самий культ прекрасного, бунт проти збуденілих душ і грубого життєвого матеріалізму, і віра, що всі ті пориви душі не пройдуть марно.

Про сих трьох авторів можна ще разом говорити — поза ними треба писати про кождого зокрема.

Отже, видав збірку лірик *"Тетрі passati"* — *Мелетій Кічура*. Вона, безперечно, відбиває від тої "поезії", яку звичайно доводиться у нас читати, на галицькі відносини се збірка не "пересічна", — але, з другого боку, вона не має вищих вартостей артистичних ані у формі, ані в змісті, аби її признати за явище в нашій поезії позитивне. Тим більше, що в 1910 році автор її, видаючи "Без керми", подавав кращі надії.

З інших відомих вже авторів треба принотувати "драму" *С. Яричевського* — *"Княгиня-Любов"*.

Стефан Ковалів видав ще один том своїх бориславських оповідань — *"Образки з галицької Каліфорнії"*. Нового для характеристики автора вони нічого не дають, а цікаві, як, впрочім, всі інші твори Ковалева, задля свого змісту і тих всіх подробиць, які заобсервував автор, спеціаліст бориславських тем.

Андрій Чайковський перейшов в останні роки від романів до коротких оповідань — головно з історії козаччини — для народа і молоді. З того циклу вийшло й оповідання *"Віддячився"*. Ті твори Чайковського мають бути улюбленою лектурою селян, — безперечно, й сей твір знайде там попит і читачів.

Що ще?

Ну, дебютанти. *Тарас Франко* випустив в світ аж три збірочки: *"Старе вино в новім місі"*, *"На крилах гумору"*, *"З чужої левади"*.

Властиво, всі вони гумористичні і ориґінальні поезійки й перекладені. Як неспеціаліст не можу оцінити, чи добре зроблені переклади класиків римських та грецьких — сам переклад дерев'яний і сухий, ориґінали, мабуть, не такі. Ориґінальні гуморески Тараса Франка не визначаються нічим.

Другий дебютант — *Омелян Карашкевич* — зовсім незаслужено, на мою думку, зустрівся з прихильною оцінкою своїх *"Співів днів і ночей"*. Не бачу тут ніяких серйозніших проб, які обіцяли би в будучности талант, — се, на мою думку, поки що лише забава в рими й ритми і комбінації чужих мотивів.

Правописна полеміка, яка так гаряче велася в Галичині в минулому році, скінчилася невдалою (як і сама полеміка) сатирою *Комара: "Томаш слави добуває"*. Мало що ліпша й друга "коломийська сатира" *Василева "Педагоги"*.

Лишаються ще автори, які свої твори містили в "Літ.-Науковім Вістнику". Крім Яцкова, друкував в сім журналі довше оповідання Антін Крушельницький ("Пані Ірена Оленська"), М. Мочульський ("Мумія") та Гр. Сумовитий ("Запомога") і С. Гнідий ("Анничка") — початкуюча авторка з Буковини. Твори сі читачам "Літ.-Наук. Вістника" звісні, і ми про них не будемо говорити.

От і весь огляд української літературної продукції в Галичині за минулий рік. Приходиться реєструвати лише літературні появи в Галичині, давати лише бібліографічний список. Трудно інакше — майже ні один з вичислених творів не виходить понад пересічну міру, не воскрешує перед читачем ширшого літературного горизонту, не подає глибшої ідеології артистичної. Автори неначе змовилися і зрезиґнували з дальших творчих стремлінь, кращі сили пережили або переживають самі себе — й все, що пишеться в Галичині, тепер, переважно, "мертворожденний плід". Як буде далі, чи з'явиться хтось з більшими бодай літературними амбіціями, коли не з талантом,— побачимо.

ЛЕВ ТОЛСТОЙ

(1828—1910)

В урочисто-жалібну хвилю в житті цілого російського громадянства по страті сього ґенія — не хочу говорити панегіриків в його честь. Сього він сам не потребує. Постараюся змалювати його образ, як він представляється мені.

Велетень Толстой, якого поховала, власне, сими днями Європа і весь культурний світ, який умів дійти до такого колосального розголосу за життя і, безперечно, удержаться при своїй славі і по смерті,— цікавий буде для нас все з двох причин: через той дивний стосунок, який зайшов поміж його життям і тенденцією його творчости, з одного боку, а з окружаючим світом, людьми,— з другого. Цікавий, власне, покійник як артист і як людина.

Думки про Толстого змінялися дуже часто, так само, як змінявся він сам. Були моменти, коли він цінився у людей тільки як великий художник, а були також хвилі, коли він здобував собі повагу у людей якраз тільки через моральне післанництво своєї творчости. Але найцікавіше тут те, що він сам не дав нам відповіді в тому напрямі — що більше: сам не умів визначити свого становища і оцінити свою роботу. Ніколи він не умів собі знайти точки тяготи, все знищував себе в своїй творчості тільки на те, щоб в той сам час запалати гордістю, все тріумфував тоді, коли в дійсності справляв похорони, одним словом, все помилявся щодо самого себе. І в результаті, він не міг вийти ніколи з атмосфери певного роздвоєння, нещирости свого окруження, а тому й якоїсь фальші, яка опутувала не так його думки, а радше їх вираз. В хвилі, коли він хотів промовляти до найдальших і найбільше інтимних почувань людини, він її відпихав від себе, і навпаки — в хвилях найбільшого свойого віддалення від чоловіка притягав його. Весь час він неначе не умів впасти у *відповідний тон.*

Річ у тому, що Толстой був весь час *рабом опінії.* І се відбилося якнайбільш фатально на цілому напрямі його духового життя, дало йому вираз нещирости. Він сам того не відчував, ані не розумів, яка трагедія — і то трагедія цілого життя — виростала напротязі цілих десятиліть на тому саме ґрунті. Опінія публіки, ті люди, що розносили його славу по світі та називали його своїм учителем, робили з ним весь час, що тільки хотіли. Удаючи, що живляться плодами його духа, вони відбирали силу дійсному патосові його творчости, удаючи перед ним покірних дітей, примушували старого нахилятися до них, розказувати їм казки, примиляючись до його, вони довели його до нещирости та викривлення його моральної натури. Одним словом, вони спутали великана. А він їм дався, не підозріваючи навіть свого пониження та упадку. І так, спутаний публічною опінією, не маючи ані одного закутка для себе тільки, він став одним з тих нещасних, в суті речі, людей, що беруться проповідувати цілому світові і жити починають *тільки для людства,* а яких так жалував Штірнер: "Ви, бідні єства, що могли би так щасливо жити, коли б ви могли робити скоки по свойому уподобанню, ви мусите танцювати під свистання "професорів" та тих, що водять медведів,— щоби виробляти такі штуки, до яких ви самі не могли би ніколи себе ужити. І ви остаточно навіть не протестуєте

проти того, що вас інакше беруть, як ви самі хочете себе дати. Ні, ви механічно самі собі ставляєте поставлене перед вами питання: до чого я покликаний? Що я повинен? І так ви потребуєте тільки спитати, щоби дати собі говорити і *розказувати,* що ви повинні, щоби дати собі визначити *покликання* ваше, або самим його собі назначити і наложити на себе після правил духа. Се значить тоді відносно волі: "я хочу те, що я *повинен*"... Сього не розумів Толстой ніколи, не дійшов до правди про самого себе і не скидав кайдан. Великий богатир духа жив все в убожестві, кожде нове багатство, як здобував всіми силами, зараз віддавав на поталу опінії, розмінював його, а сам ішов далі, щоб не знайти ніде для себе затишного місця, щоб ніколи не бути самим собою і уживати свого багатства. А коли в останні дні свого життя попробував зробити те, чого не зробив за ціле своє життя,— утекти від людей і знайти спокій в собі — заплатив за се життям. Кінець, коли хочете, символічний, який кидає якнайбільше ярке світло на трагедію цілого життя Толстого, на його глибоке роздвоєння.

Бо та боротьба, яку усвідомив собі Толстой перед лицем смерти, відбувалася сама собою, може, й без його відома, в протягу цілого часу, в якому він жив і творив. Весь час сперечався в ньому художник, чоловік вільний, без завтра і вчора, живучий тільки своїми переживаннями, з моральним доктринером, з фанатиком гуманітарних та релігійних ідей. Артист боровся весь час з чоловіком. І ніхто так, як Толстой, не поставив далеко від себе мистецтва і релігії, ніхто так, як він, не зазначував їх протилежности, а заразом не дійшов до таких грубих помилок. Та ж то він забув, що мистецтво так само високе, як все інше, чого початок він випроваджував від Бога, він забув, що, власне, найвище мистецтво єсть і найвищою релігією, що в ньому об'єднуються всі елементи людської природи з елементами моралі, що естетика — єсть разом з тим мораллю! Він, який міг се бачити на собі самому кождої хвилі, він — великий, а навіть один з найбільших художників світа! Та ж то ніхто інший, як він, в ім'я формул християнської релігії відкидав всю вартість Шекспіра, признав все мистецтво за непотрібну, а навіть шкідливу забавку. Що більше: сам топтав навіть в собі художника, свою творчість анатомізував як марнотратство дару Божого; у себе самого поборював стихію, потік буйного життя мертвими абстракціями моралі. "Все, що сотворено було його творчим ясновидінням,— він захотів знищити своєю свідомістю,— як каже Мережковський. — Ціле своє життя проклинав він, бажаючи благословити, і благословляв, бажаючи прокляти,— робив не те, що хотів, а те, що треба було робити". Як бачимо,— він мусів дійти до помилки цілого свойого життя, до того, що обезцінював себе самого. Ми мусимо брати з нього, власне, те, що він сам уважав за маловартне, просто грішне, мусимо оправдати його, власне, в ім'я його помилок, і славу його бачити в тому, з чим він накінець погорджував. Бо в суті речі Толстой ні в якому разі не може бути для нас тим, яким він бути уважав за свій обов'язок, ми не можемо брати в рахунок його бажання, диктовані рабством його та залежністю від опінії, а мусимо брати його дійсну силу, те, чим він дійсно був, помимо всіх своїх бажань та свідомости. Отже, дійсно, Толстой — не християнин, не воплочення тих ідей, які проповідував. "Толстой,— за словами одного з найглибших його толкувателів,— се маляр того не тілесного і не духового, а тілесно-духового — *"душевного чоловіка"*, тої сторони плоті, яка звернена до духа, і тої сторони духа, яка звернена до плоті,— таємничої области, де довершується боротьба поміж звіром і Богом в чоловіці: се ж прецінь єсть боротьба і трагедія усього його власного життя, він же ж сам

передовсім чоловік *душевний,*— ані язичник, ані християнин до кінця, а вічно воскресаючий, змінчивий і не могучий воскреснути та звернутися до християнства, напівязичник, напівхристиянин...”

В тому був початок трагедії Толстого, з того тільки пішло те трагічне роздвоєння, і від того залежав весь напрям і характер його творчости: творчости нещирої по свойому виразу і безсильної там, де вона свідомо несла задачу, обов'язок та накинені їй зовнішні постулати думки художника. Але ми дійсно мусимо запитати себе, як питає Мережковський,— чи якраз в тій вічній боротьбі і болю, в тій безнадійності, в тому *невдоволенні з славою тільки художника,* в тому небувалому самоумертвленні і самовбивстві ґенія, не міститься правдиво *трагічна величність* та слава Толстого? Чи не хотів він дійти тою остільки труднішою та тернистою дорогою до того самого, до чого не хотів дійти відразу, без зусиль та трудности, ясновидінням художника тільки,— *до визволення себе власне?!* Чи не була се для його одинока дорога до цілі, дорога заперечення себе; і чи не був той світ, який він собі хотів сотворити, одиноким, пригожим для реалізації творчих задумів?

У всякім разі, пошануємо й його *волю*!

ДОБРОЛЮБОВ І ЙОГО КРИТИЧНА ШКОЛА

(Ювілейний шкіц)

З Добролюбовим виступає в російському житті та літературі під кінець 50-х років нова ґенерація, а разом з тим, в духовому настрою російського громадянства наступає новий період. Разом з реформами в державному житті йшов процес реформи цілого світогляду російської інтеліґенції, змінився засадничий тон російської душі. Занадто сильно той тон не відізвався в житті громадянства, але в йому була певність себе, твердість моральна та сила переконання. Оті прикмети й надають тому поколінню, яке взяло під кінець 50-х рр. провід в свої руки, характер широкої моральної стихії, яка з непереможною силою захопила всі свобідні уми та зробила їх подвижниками нового руху.

Сам Добролюбов схарактеризував найкраще покоління, до котрого належав, а радше змалював тип сучасної йому передової людини в громадському житті. Се,— як він каже,— тип “людей реальних, з кріпкими нервами і здоровою фантазією”. З сірої маси вони не люблять і не уміють виріжняти себе голосними заявами та фразами, не люблять ніякої театральности та жестів, без яких звичайно не обходиться ніякий новий рух, а впадають більше в очі своїм “спокоєм та тихою твердістю”. “На першому плані стоїть у них все чоловік і його безпосереднє, властиве добро; отся точка погляду відбивається у всіх їх поступках і думках. Свідомість свого кровного, живого споріднення з людством, повне розуміння солідарности всіх людських відносин поміж собою,— оті внутрішні імпульси, які займають у них місце принципа, їх остаточна ціль не абсолютна, рабська вірність абстрактним вищим ідеям, а принесення можливо великої користи людству; в їх думках люди возвишаються не відповідно тому, скільки в них було скритих сил і талантів, а відповідно до того, скільки вони бажали і уміли зробити користи для людства; не ті випадки звертають на

себе їх особливу увагу, котрі мають характер ґрандіозний або патетичний, а ті, які скільки-небудь подвигнули добробут мас людства".

Таким чином, людина як індивідуальність, як самостійна сила в житті громади стратила своє становище. Вона стає тільки *"колесом машини"*, якого рух зависимий вповні від руху других коліс. Ціну свою вона має не як одна з тих можливостей, які дрімають в нашій душі і можуть її пхнути до героїчних вчинків, але більше як робоча сила, яка всі ті прекрасні можливості індивідуального розвою подавлює, віддаючи себе вповні на услуги громади. Громада найвищий ареопаґ, судія поодиноких діячів, тому що вона їх видає. Великі історичні постаті, перед якими люди клякають на коліна — се ніщо інше як носителі потреб громади і часу, продукт історичного розвитку, його кінець, а не початок; а свою внутрішню силу той розвиток має не в особі, а в масі.

Отсе ті основні думки, з яких виходило в своїй діяльності покоління, змальоване Добролюбовим, покоління, якого представником найяскравішим був він сам. Виходячи з тих основ, воно працювало для добра народних мас, а радше для добра людства щиро, з посвяченням себе. І тому воно не уміло блистіти, викидати вгору красиві ракети думки. Його голос не виходив понад загальний тон громадського життя, а єднався з ним скрізь, зливався в одно, в ньому не було крику, ані голосного запалу, а більше тихої твердости та моральної видержки. І се, власне, робило тих людей в певному смислі фанатиками ідеї, якій вони служили, глибокопристрасними апостолами їх. Се зовсім зрозуміло. Вони чи не *перші* станули перед живими, дійсними потребами нового часу, заглянули в вічі дійсности. Довгі роки лютої реакції зробили завеликий вилім в культурному житті і завелику пустку, щоб тепер їм, спадкоємцям великої ідеї і високих стремлінь, не бачити тих пекучих потреб і необхідности інтенсивної, органічної праці для громадянства. Але то дійсно *для громадянства, а не для себе*. Всі майже діячі попередніх десятиліть, що дали початок стремлінням російської інтеліґенції і були хресними батьками визвольного руху,— всі вони в результаті дбали більше повноту *свого* духового життя, і їх громадська роль і вплив були тільки необхідними консеквенціями їх індивідуального життя. Тут противно. Потреби часу складали характер і світогляд цілого покоління, воно про свої духові потреби не знало. Громадська служба була їм згори назначена, і тільки громадська служба. Звідси те обниження загального тону на користь його твердости. Епоха реформ під кінець 50-х рр. була неначе колискою їх духа, і все, що вони робили, відтак було працею рівнобіжною з життям, мало свою вихідну точку в чисто конкретних фактах життя. Тими обставинами можна тільки й пояснити собі тодішній характер російської літератури. Лірика майже зовсім обнизила свій лет, в драмі панував Островський, демаскуючи самодурство міщан, Салтиков-Щедрін розпочав своєю "юридичною белетристикою" та їдкою сатирою на чиновництво облічительну літературу того часу, Марко Вовчок повалив останні основи кріпосного права,— а Добролюбов як критик давав широкі коментарі життя до тих літературних подвигів. Подвигів не літературних тільки, не артистичних домагався загальний настрій епохи, а подвигу громадського, чесности та праці, яка пробила би раз на все та прогнала темне царство реакції. Той подвиг совершало тодішнє покоління. Шевченко добре відчував се, коли, вертаючи з заслання, почув новий дух, і на адресу цілого покоління в особі Щедріна він звернув слова пошани та радости: "Други мої! Щирії мої! Пишіть, подавайте голос за ту чернь горопашну, брудну, за отого смерда безсловесного, зневаженого!"

Як бачимо, обставини тодішнього життя определили зовсім характер діяльности того покоління, його світогляд. Що більше — життя затіснило і обмежило той світогляд, дало йому розвиватися тільки в певному напрямі, який не ставав би в колізії з потребами дня. Всі ті люди були тільки в теперішності, вони минувшини не розуміли, і не мали ніяких історичних перспектив. Коли, наприклад, Островський хотів писати історичну драму, пропадав весь його реалізм і глибоке відчуття життєвого механізму, і виходила лиш мелодрама. Живучи тільки сучасними їм настроями, вони підносилися на висоту, кождий їх чин набирав певного морального достоїнства, навіяний був навіть своєрідним патосом.

А прецінь само життя їх не витворило, життя не послало їх на подвиги і не дало їм тої сили, яку вони заховали до смерти. То значить сучасне їм життя. Вони були в ґрунті речі далеко більше зв'язані традиціями попередніх поколінь, як їм здавалося, далеко більше оцінювали життя відповідно до тих традицій, як можна сподіватися. На чому *виховувалися* ті люди в часи найлютішої реакції, коли всякий свобідний прояв не то чину, але й думки був згори вбитий грубою рукою, в часи, коли життя кружків прогомоніло, Бєлінський помер, а Герцен примушений був жити за границею? Відкіля вони могли взятися? "Нема ніякого сумніву,— відповідає Пипін,— що їх вихованню пособляла іменно та література кінця тридцятих, відтак сорокових і п'ятдесятих років, яка була в ті часи єдиною ареною та орудієм громадської думки; та література в своїх кращих представниках в мистецтві та науці іменно навчала про високе розуміння громадських повинностей, давала віру в моральне достоїнство народа і в народні сили, розвивала благородний ідеалізм, стремління до просвіти та громадської справедливости". Література! Вона дійсно була в ті часи єдиною ареною свобідного розвитку, була великою громадською силою, якої вплив доходив і досягав до найдальших закутків і будив приспані сумління. *Література* в Росії була наймогутнішим фактором в житті інтеліґенції, який не тільки пробудив духовий розвій, але поставив його на недосяжну висоту, визвав цілий ряд діячів громадських і прекрасних індивідуальностей. І хто пише історію російської інтеліґенції, про розвій громадського самопізнання і про великий, терновий шлях передових людей визвольного руху,— той пише менше чи більше історію літератури в найширшому значінні того слова, а радше її філософію. В далеко більшій мірі, як другі європейські літератури,— російська література мала величезне виховуюче значіння; вона дає не тільки пишну духову поживу, яку дає й німецька література, не тільки ту моральну твердість та визволення, яку дає анґлійська, але перше всього способить до *подвигу* громадського. І взагалі правий один з сучасних критиків російських, коли пише про героїчний характер тої літератури. Західна Європа, яка починає пізнавати тепер російську літературу, знаходить в ній ціле багатство невідомого їй змісту, і чим далі, тим більше вона навчиться цінити її життєвий характер, її запліднюючу моральну силу. Бо в тім то й річ: вона наскрізь життєва, духове життє б'є в ній з елементарною силою. Та сила була і в естетизмі Пушкіна, і в містиці Гоголя, і в психологічних візіях Достоєвського, і в гегелізмі Бєлінського,— і ніякі абстрактні схеми, які приходили сюди позичені, не змогли ослабить її, а тільки збільшували інтенсивність духової праці. Одним словом, в літературі людина знаходила духове визволення своїх сил і ту свободу, якої не було в житті. Се була її велика культурна заслуга. Кождий з діячів се чув і цінив ту заслугу, тим більше, що поневолі приходилося тільки при її помочі впливать на громадянство.

Чув се також і Добролюбов і всі, що виховувалися на статтях Бєлінського, що з восторгом приймали Гоголя і були свідками духового росту своєї вітчини. Тож і Чернишевський, і Добролюбов, і Писарєв, які почали пропаґанду серед суспільства в найбільше радикальному дусі, не могли без неї обійтися і були літераторами. Другої зручнішої форми громадської діяльности не було ще тоді, і не легко було її видумати. Але, власне, у тих людей 60-х рр., несвідомо для них самих, починається зворот в головних, засадничих поглядах на творчість і його роль в житті. Могли вони величати Віссаріона батьком своїм хресним, міг Писарєв, відтак, хвалитися, що вони продовжують його головні думки, а тільки в подробицях з ним не годяться,— але се неправда. Завелике віддалення було поміж ними. Добролюбов і його покоління жили передовсім інтересами дня, занадто були зайняті біжучими справами. Вони не знали тих величезних зусиль, з якими здобували собі і остаточно здобули світогляд люди 30-х і 40-х рр. Те, що для кружка Станкевича і Грановського було глибоким переживттям, причиною не одної непереспаної ночі,— вони вже називали естетикою, бездіяльністю, моральною ледачістю. Тамті любили поезію Пушкіна і Лєрмонтова, приходили в подив від їх могучих талантів, але зараз в початках пізнали й талант Гоголя, Тургенєва і Достоєвського, глибоко відчували внутрішній світ кождого творця. А відтак, доперва черпали відти моральну силу. А сі мали вже все готове. Вони приймали сам факт тільки, не розуміючи і не хотячи розуміти його психології. На собі вони пізнали силу літератури; вони самі були діяльні передовсім на літературній арені. Але маючи голову, зайняту зовсім іншими, не літературними справами, вони якось мимоволі понизили її роль і становище, занадто самовільно стали обходиться з нею. Добролюбову було зовсім все одно, чи він пише про новий твір Достоєвського, чи про лірику Полонського, чи про який-небудь курйоз громадського життя, який вимагав протесту. Слово "література" стратила для нього мимоволі своє первісне значіння, він хоч і говорив про літературні твори, але шукав в них чого іншого. З малими виїмками поняття літератури накривалося у нього з поняттям публіцистики. Він, наприклад, писав статтю "Літературні дрібниці минулого року" 1859 р., але там немає обговореного ані одного літературного твору. А єсть натомість пильно зведений матеріал про питання залізнодорожне, про виховання, про справи університетські, про економічні поліпшення, адміністрацію, кріпацтво,— словом про все, тільки не про літературу.

Але, власне, від сих фактів виходячи, він уґрунтовував свої погляди на літературу і цілий свій світогляд. Він забув про ширше розуміння літератури, яке мав Бєлінський, він бачив в ній тільки фразеологію без змісту, коли вона не писала про ті справи біжучого життя. Тільки тут він бачив її життєву силу, її контакт з життям, впрочім, вона була непотрібна, навіть шкідлива. Коли б, наприклад, такий талант, як Островський, не демаскував був самодурства московських міщан, а писав був, наприклад, екзотичні романи, він був би не звернув на них найменшої уваги, хоч би вони були й геніальні. Достоєвський не стояв на службі тих справ, які були йому дорогі, і він заперечував його великий талант, пророкований ще Бєлінським, і називав його великі твори "журнальною роботою" тільки. Так скрізь. І дійшло остаточно до того, що Добролюбов, який жадав від літератури якнайбільшої активности, якнайбільшої участи в суспільнім житті й за се, власне, її найбільше цінив,— сам почав городити пліт поміж літературою і життям, сам підірвав найбільше її життєву енергію та силу і називав все живе мертвим, коли воно не відбивало

в собі біжучих справ життя, які освітлювати єсть завданням публіцистики. Зараз побачимо ту внутрішню противорічність його думок про літературу.

Як тип моральний, я вже напочатку схарактеризував Добролюбова. Се один з тих ідеалістів старої дати, яких посвята для справи людства граничить з фанатизмом, а радше з упертістю та звуженням і затісненням світогляду. Вони з запалом віддаються якійсь справі, але з тим більшою упертістю не хочуть і не можуть просто зрозуміти других явищ, які стоять поза кругом їх відомостей. Вони дуже погані з реґули психологи, а інтуїцію заступають любов'ю до справи. Ідеї *добра і правди* — от їх відвічна програма, яка ніколи не старіється. Вони хотіли би якнайскоріше бачити щасливим людство і думають, що скоро можна би дійти до того, якби знайшлося якнайбільше проповідників тих ідей. Очевидно, й література, коли має яку рацію існування взагалі, мусить накликувати до реалізації добра і правди.

Сама собою зрозуміла річ, що література і творчість взагалі сповняла ту роль і сповняє. Без приказу, без накиненої згори програми і рецептів, але тим ліпше. Але Добролюбов сього не бачить. Він, як мораліст наскрізь, боїться, що кождої хвилі творчість може стати легковажною, як буйний жеребець, і переступити моральний закон. Він не може мати такої непевности, він мусить бути певний, що вона взята в карби, що вона дійсно при роботі для людства. Він хоче сотворити для неї сталий закон, якого вона не сміє переступати. Ідеалісти все такі: вони скрізь раді би завести риґоризм, такий самий, як заводять старі тітки, замикаючи під час своєї неприсутности креденс, щоби пусті діти не поласували. Вони не хочуть знати, що все, що єсть дійсно живим організмом, не може знести над собою ніякого закона, бо має свій закон і свою життєву логіку. Сеї педагогічної істини не хотів признати й Добролюбов, хоч багато писав про педагогічні проблеми і обурювався на принципи педагогії, взяті з Домостроя. Він не признавав в людині самостійної сили, а бачив тільки "колесо від машини". Гріху проти життя він в тому не бачив, бо був ідеалістом. Але всі ідеалісти, а разом з ними й Добролюбов, нічого іншого й не роблять, тільки говорять про життя, про щастя будучих поколінь, про служення життю. Вони не можуть стерпіти, коли хто не інтересується тим, що їх інтересує. Се проступок проти життя. А що проти життя — те не має смислу, ані рації існування, те уродливе.

Перейдім тепер до літератури, то будемо відразу мати на конкретнім прикладі всі консеквенції думок Добролюбова.

Література мусить мати якісь тенденції,— каже Добролюбов. Очевидна річ, що мусить. Але не тому, що ми накладаємо на неї ті тенденції, але тому, що всяка думка, всякий чин має якусь тенденцію. І кожда література буде мати все свою внутрішню тенденцію, все одно, чи усвідомлює вона собі її, чи ні, і чи ми самі накладаємо їй певні тенденції. Але Добролюбов йде далі і вказує навіть, *які* мають бути ті тенденції. Вона "обов'язково повинна виражати *народні інтереси*"? Сама формула така загальна, що можна би без застереження і на неї згодитись, якби не те, що занадто пахне загальником, за яким криється на ділі зовсім інша практика самого автора. Народні інтереси! Мій Боже! Тож весь час про ніщо інше не говориться, тільки про народні інтереси! Коли розходиться *о народність* в літературі, то очевидна річ, що кождий український письменник не ренеґат, чи хоче, чи не хоче, буде народним. Се ж елементарна сила в нашому організмі не то психічному, але й фізичному, яка ностальгією в нас відзивається в чужині, яка буде робити народним письменника і тоді, коли він буде оброблювати екзотичні теми. *Герцен* сказав глибокі слова: "Поет

і Художник в правдивих своїх творах *все народний*. Що б він не робив, яку би він думку і ціль не виливав в свою творчість, він висказує волею чи неволею які-небудь стихії народного характера, висказує її глибше і ясніше, як сама історія народа. Навіть відрікаючись від всього народного, художник не затрачує головних прикмет, по котрих можна пізнати, чий він. Ґете — німець в грецькій Іфіґенії і в східнім дивані". Се міг бачити, впрочім, Добролюбов сам на прикладі Гоголя, який, проливаючи сльози за Росію та самодержавієм, був українцем в усій своїй творчості. І пощо тоді говорити про народність в літературі, коли се річ сама собою очевидна, пощо класти закони там, де їх зовсім не треба, а де вони можуть тільки пошкодити?! Сього Добролюбов не розумів. Він не міг жити без абстрактних схем, без того, щоб бути schulmeister'ом[1], як ті всі, що багато говорять про любов до людства та добро народних мас. Се відбилося, очевидно, на його діяльності критичній, не тільки на його, а й других йому подібних. Поза кличами дня і програмою свого часу, в якому починався народницький рух, він не бачив еволюції літературної думки, не слідив і не умів слідити за історичним її розвоєм. Він просто проповідував: "Щоби бути правдиво народним поетом, треба проникнутись народним духом, прожити його життям, стати на рівні з ним, відкинути всі пересуди класові, книжної науки і т. д., відчути все тим простим чуттям, яким відчуває народ". Ту програму умів дійсно виповнить сучасник Добролюбова — Некрасов, навіть дуже афектовно, але в тім-то й річ, що він не був поет! Але тому, що умів "охлопіти", трошки пофарисействувати, стати на котурни того простого народного чуття і удати, що дійсно ним перейнявся,— він був для сучасних, вихованих після смаку Добролюбова, поетом! А про Гоголя Добролюбов каже, що він тільки артистичним інстинктом підійшов до народу. Про Пушкіна вже й не говорити, там, очевидно, не було ані відповідної кількости любові до простого народу, ані тої гуманности, гуманного погляду, якого він вимагав від народного поета. І тому та явна неохота до Пушкіна у Добролюбова, тому відтак той хуліґанський виступ Писарєва, який в Пушкіні бачив тільки "легкодушного версифікатора, опутаного дрібними пересудами, погруженого в дрібних особистих почуваннях". І вони серйозно думали, що можна якому-небудь екзальтованому графові опроститися, забути про своє виховання і зовсім щиро писати дитирамби в честь народа і не признали би за поета навіть найбільшого генія, коли б той не умів співати про народ. Сам Добролюбов забув про те, що пречінь він при найліпшій волі особистій не міг би стати відразу естетом, наприклад, не маючи до того найменшої здібности. Але думка про народність, таку, скажім, формальну і вузькозрозумілу народність в літературі, опанувала його зовсім, і його ніхто не міг би був переконати, що Пушкін, не виповнюючи його програми, все-таки великий народний і національний поет, як і байроніст Лєрмонтов. І він тільки виводив дальші, практичні вже консеквенції з своєї програми.

Отже, література, яка не виповняє програми тої, не єсть літературою взагалі: вона не пособляє народові, його інтересам та життю. Вона мусить жити тісно тими інтересами дня, мусить їх ловити і відчути, сей час репродукуватися в белетристичній чи поетичній формі. Значить мусить інтимно зжитися з тими питаннями, про які я вище говорив. Очевидно, що, відси виходячи, не можна признати поезії Данте і Мільтона за дійсну поезію. Добролюбов каже, що їх поезія — се фантастичні примари, і більш нічого.

---

[1] Наставником *(нім.)*.

Самі по собі вони не мають ніякої дійсности. Так само не має ніякого значіння для нього вся класична поезія греків і римлян, ані поезія східних народів, які дали ґрандіозну епопею. "Коли й єсть що цікаве в тих переказах,— каже він,— то се іменно ті части в них, в яких відбилася жива дійсність". Отже, те, що найменше може нас інтересувати тепер, всі побутові подробиці, всі сучасні алюзії, які для нас без історичного коментаря ледве чи можуть бути зрозумілі, має бути найінтереснішим в тій поезії! Тільки тому, що Добролюбов, а за ним і його наслідники в критичнім ремеслі, полюбили і кумира собі зробили з слова "дійсність", "жива правда"! Хіба ж дійсною і живою правдою не можна назвати світа фантазії і всіх найтонших хвилювань в душі людини, тих хвилювань, які видають лірику, хіба дійсними не єсть всі наші почування, порив, пристрасті, любов до краси? Хіба дійсним, конкретним не був ідеалізм самого Добролюбова, той порив до громадської діяльности, змагання до ідеалу добра та правди? Хіба може бути причина до хвальби, що ось, мовляв, я людина тверeза, живу без всяких зайвих зворушень, кермуюся тільки "здоровим розумом" і, дякувати Богу, свобідний від всяких фантазій! А прецінь ті люди вихвалюють все тільки свій здоровий розум, за хворого і деґенерата мають кождого, хто зворушується лірикою, який осмілиться брать в оборону всяку чисто поетичну екстазу. Найординарніший філістер уміє сказати, що поети тільки родяться, що сі люди живуть натхненно, що римляне називали поета віщуном — vates, і кождий, якби міг, сягнув би по лаври поетичні. Але най тільки з'явиться перед ним поет, нехай попробує твердити про законність натхнення в публічному житті, який сміх собі публіка устроїть з бідного віщуна! Ти — поет, співай про любов, про ніжність душі, про цвіти, весну, спів солов'я, красу природи, але тут, пане добродію, реальне життя, живі потреби та інтереси. І Добролюбові, їй-Богу, вірять, що справді поет може співати тільки про красу природи, про сині хмари, сердечні почування. Невже вони нічого більше в поезії дійсно не находять? Находять, очевидна річ. Прецінь кождий філістер, поки стане філістром, пише поезії. Але так, щоб ніхто не бачив. Вони знають, що поетичний порив так само реальний, як реальним єсть людське життя, що поезія — тоже життя в іншій сфері, але вони соромляться того реального пориву так само, як соромиться кожда людина показати свої genitalia[1]. Добролюбов, наприклад, любив поезію Гайного, що більше, перекладав навіть деякі його поезії. Дивна річ, перекладав, власне, таку лірику, з якої у других сміявся, лірику без ніякого "реального змісту", де Гайне виступає просто трубадуром любові. Але коли прийшлося йому сказати рішуче слово про Гайного як поета, то сказав, що "Гайне клав весь смисл мистецтва і філософії в тім, щоб будити із сну дрімаючі сили народа". По-перше: хіба ж се правда? Хіба дійсно Гайне клав головну вагу на свої політичні вірші і політичний їх зміст робить їх дійсно творами мистецтва? А відтак: хіба се не фарисейство отак потайки любуватися чим іншим, а що інше вихваляти публічно для певних, програмових цілей? І всі вони такі, ті добродії, що публічно вихваляються браком "фантазії", браком всяких чувств. Тож і сам великий інквізитор поетів Писарєв ласував поезією Гайне і певно, що не топтав ногами його "Книги пісень". І хіба кождий з них не тішиться, коли надворі весна і природа в повнім розцвіті своєї краси, кождий не об'ясняється в любові своїй любці і не готовий цитувати навіть ліричні вірші, щоб зворушити більше її серце. Добродії, ви більше уживаєте в житті отої поезії,

[1] Статеві органи *(латин.)*.

про котру говорите крізь зуби, як вам здається. А по вашій смерті виходить, звичайно, крім дуже твердих критичних статей, не раз і цілий том поезій, які ви тайком писали!

Але вертаймо до речі. Добролюбов хоче, значить, щоб література не йшла тим шляхом, яким вона йде, щоб не видавала таких фантастів, як Данте і Мільтон, а була дійсною, відбиттям правди життя. Література повинна служить інтересам громади, помагати "самосвідомості та з'ясуванню стремлінь в громаді". Коли так, то вона, значить, дійсна реальна сила, могучий фактор в громадському житті, бодай могучий фактор тоді, коли йде дійсно за програмою, визначеною Добролюбовим. Бо, звичайно, кладуться певні домагання тільки до того, хто, по нашій думці, може і годен їх виповнити. Коли вже говорить про "здоровий розум", то він казав би так думати людині. А все-таки Добролюбов і йому подібні так не думали і так не думають. В ґрунті речі вони роль літературі в житті визначають меншу, як би можна сподіватися по їх строгости критичній та відкидуванню всяких "дзеньків-бреньків". Зараз побачимо, за що вони, властиво, уважають літературу.

Література чисто *служебна сила,* просто хлопець до посилок,— чим краще той посланець справиться, тим більше ним ми вдоволені і можемо його, по своїй милості, зробити навіть прикажчиком. "Література,— каже Добролюбов,— не має діяльного значіння, вона лиш або вказує на те, що треба зробити, або зображує те, що робиться або вже зробилося". Вона єсть виразом громади і народа, але тільки і всього. Вона на те тільки, щоб ми могли легше орієнтуватися в потребах часу і мали перегляд над життям. Отже, властиво, і про її службу в інтересах громадського життя, про які вище говорив Добролюбов, не може бути мови. Роль просто дзеркала, в якому ми можемо себе бачити. Роль чисто пасивна, обмежується просто на репродукції сирого життєвого матеріалу. "Випередити життя література не може, але випередити формальне, офіціальне проявлення інтересів, вироблених в житті, вона повинна. Поки ще звісна ідея находиться в умах, поки вона ще тільки має сповнитися в будучності, тут-то література і повинна виловити її, тут-то й повинні розпочатися літературні дебати над предметом, з ріжних сторін і в формі ріжнородних інтересів. Але коли вже ідея перейшла в діло, сформулювалася і остаточно рішена, тоді література не має вже нічого до діла: хіба лише один раз похвалити те, що вже зроблено". Отже, навіть про ніякі тенденції в літературі, про ніяку її пропаґанду, про яку говорить Добролюбов в іншому місці, не можна говорити. Бо яку пропаґанду вона може вести, коли вона мусить і повинна йти рівночасно з життям, коли вона ніякі ідеї не пускає в оборот, а тільки дебатує про ті ідеї, які без її участи родяться в громаді. І які то дебати! Нащо говорити про те, що скоріше чи пізніше має бути зреалізоване в житті. Невже літературі судилася роль репортера газетного, який мусить знати все, що діється в цілім місті, щоб інформувати публіку про те, що сама вона знає, бо серед неї стався той випадок?! То дійсно вигідно для тих панів, що сидять при столику і на підставі доставленого матеріалу, доставленого цілоденною біганиною по всіх закутках, пишуть передові статті та роблять політику, укладають плани на будуччину та турбують свої сумління народним добром! А по тому приходить ще добродій *критик,* строгий, як сам Аргус, і провіряє факти, доставлені репортером, і сортує їх. Бо таку роль Добролюбов визначає літературному критикові. Він дивиться, чи факт правдивий, а відтак пояснює ті потреби дійсного життя, які даний факт визвали. "Головним завданням літературної критики,— читаємо у Добролюбова,— єсть вияснення тих явищ дійсности, які

визвали даний художній твір". Тут маємо вже подану і методу критичну, і разом з тим міру оцінки критичної. Більший і вартніший буде письменник відповідно до того, оскільки він виразив в своїм творі натуральні потреби даного часу і народа. Метода зовсім проста, і оцінка не дуже складна. На всякий случай кождий простачок, без особливих психологічних здібностей і вишколення критично-естетичного, без ширшого світогляду може, кермуючись засадами, поданими учителем, подати правильну оцінку художнього твору. Як не трудно бути критиком, показав найкраще такий типічний, смирно-побожний простачок школи Добролюбова — наш Єфремов. Сів і пише, чи твори українських модерністів мають реальний ґрунт, чи є виявом народного життя і інтересів громади, чи ні. Чи служать вони ідеалом добра і правди, чи, може, проповідують порноґрафію та толкують тільки про любов. Чи розходяться вони зо здоровим розумом, чи ні. От і все. І такий критик все рішить правильно. Йому нічого ніколи не зможете закинути, він все буде і мусить бути правий. Бо не він тут оголошує присуд, а схема. Не він тут в своїм імені промовляє, а від імени *публіки*. Так, за ним стоїть публіка. І коли ви скажете, що він бреше, що він не правий, що він неук, він зараз відкличеться до mousier Publikum, "до волі і пошани" громадянства,— як каже Єфремов,— і публіка вас зажене в кут. Бо публіка любить протеґувати тих, що відкликуються до неї як до останньої інстанції. А смільчака, який йде наперекір її волі і відкидає її ласку, вона оголосить декадентом, коли вже не божевільним.

І от Добролюбов, апелюючи все в спірних питаннях до публіки, уважаючи святим її "общий приговор", і боячись найбільше того, щоб не розійтись "зо здоровим смислом" публічної опінії, мав дійсно великий вплив на неї, як мали великий вплив і його послідовники в критиці, які переродилися остаточно в демагогів à la Писарєв. Пишучи в "Современнику" Чернишевського досить короткий час, він вспів, таким чином, перевернути в умах російської публіки поняття про літературу і вщіпити в кров і кість погляд на літературу як на чисто служебну, пасивну, бо репродукуючу життя громадське, силу. Він стягнув її на вулицю і визначив їй ту роль, яку має і може мати в житті тільки публіцистика і щоденна преса. Він остаточно утвердив ту фатальну силу публічної опінії, яка, відколи світ світом, була тільки бабою Палажкою, і вселив в неї ту цинічну сміливість, якої й досі не позбулася російська публіка супроти своїх письменників, відносячись до них з фанатичною нетерпимістю, коли тільки попробують не йти за її диктатом. Він, накінець, зробив те, що звалюється тепер на голову всяких декадентів,— відділив літературу від життя, позбавив її тої історичної ролі, яку вона мала перед ним, коли ще письменники не уміли йти під лад публіки та фарисействувати.

Я думаю — се ясно. Хто робить наймичку з літератури, той виключає її з життя, а, властиво кажучи, убиває життя в літературі. Наймит, як свобідна людина, мусить умерти, щоб служити. Він, так би сказати, поза порогом дійсного життя. Він їсть в кухні. І, власне, виринає тепер питання: чого хотів, властиво, від літератури Добролюбов, чого хотять від неї Добролюбови взагалі? Нащо диктувати організмові, який має власні права розвою, якісь параграфи, нащо примушувати його жити твоєю волею, коли ти його взагалі не ціниш, не признаєш його дійсної ваги для себе? Чи не ліпше було, дійсно, тому поколінню 60-х рр. і всім, що тепер ще держаться його думок, взятися до практичної діяльности, плюнути на літературу і не вмирати, відтак, на сухоти від записання літературними критиками цілих соток аркушів друку? Се ж було би далеко логічнійше і коштувало би менше, може, здоров'я і турбот. А

прецінь так Добролюбов не зробив. Весь час гризся з всякими "естетами", що іритували його переоцінюванням мистецтва та індивідуальностей творчих і не хотіли йому повірити, що геній — то продукт громади тільки, а ніяка самостійна сила,— і як літератор не випустив перо з рук до самої смерти! Чому він на арені літературній працював? Отут-то й виходить наверх те фатальне непорозуміння цілого покоління, яке взялося скидати літературу і всяке мистецтво з п'єдесталу.

А Слово таки велика сила. Велика в поезії, а ще більша в житті. Недаром наші патріоти люблять так часто цитувати з Шевченка місце:

Возвеличу
Отих німих рабів моїх,
Я на сторожі коло їх
Поставлю слово!

Слово може бути не тільки маскою, не тільки фразеологією, але і прокламацією, кличем до зброї, самим навіть панцирем і мечем! Воно може бути й скарбницею народного духа, отою, власне, чуйною сторожею, яка серед темної ночі дає себе пізнати світлом перед очима грізного ворога і показує, що таки не всі в глухій парафії сплять. Хто шанує літературу, хто шукає в ній не за красивими ґірляндами, і не естрадовою декламацією, хто не вибирає з неї тільки стихів до альбома нареченої та солодкої розмови закоханих,— тому вона велика сила! Література, се ще не сама боротьба за визволення, але велика сила, яка помагає в боротьбі за визволення. Се краса протесту, краса бунту проти насильства і найтяжчого рабства, яке єсть: рабства духа. Ті покоління, які в Росії боролися проти реакції і людожерства, що витворили монументальну піраміду духової культури і були готові до великих подвигів громадських,— вони розуміли і чули силу тої літератури, бо вона була їм стовпом світильним через темноти. Вона давала їм і практичні вигоди, бо була єдиною ареною свобідного слова, де борці могли відгукуватися та бадьорить себе взаємно.

І покоління Добролюбова, і сам він ту силу її життєву, коли не усвідомлювали собі ясно, то *чули* її. Тим тільки можна пояснити собі ту нелогічність їх. Вони чули, бо самі виховалися на літературних традиціях і тільки на них могли виховатися. Добролюбов сам працював тільки на арені літературній, бо тільки на ній він міг працювати, щоб сповнити свою місію і пропаґувати свої думки. І, дійсно, тут, через слово, він досягнув своїх результатів, тільки за посередництвом слова міг термосити громадські сумління. І слово дало йому останню утіху, коли, прочуваючи смерть, писав:

Милый друг, я умираю,
Оттого, что был я честен;
Но за то родному краю
Верно буду я известен.

Слова його сповнилися. І тим самим він доказав, проти власних поглядів, що людина може бути не тільки колесом в машині, але й пророком. Доказав також, що були в ньому сили не тільки механічні, які робили так, як подобалося публіці, але щось більше понад те: ідеалістичний порив, ліричний розмах душі. І тільки отой порив, в якому виливалося стільки ліричного елементу в його статтях, тільки ота теплота душевна робить нам рідним та дорогим його творчість, вказує нам на дійсну силу його громадського подвигу. Бо промовляє до душі.

Але то вже, мабуть, така прикмета душі людської взагалі, і спеціально російської, де люблять ставати побіч себе і бороти найрізнорідніші елементи просто протилежні собі: *чим живеш — те заперечуєш;* в чому твій упадок, те підносиш, а в чому твоя святиня, те кидаєш в болото. Немає, може, більше ліричної і більше ніжної організації психічної, до того степеня чулої на впливи життя, що російська. А скільки там грубости в зверхньому виразі, скільки твердих, жорстоких нот. Тож Росія славна своєю лайкою, своїм самобичуванням та упертим нехлюйством. Як там соромиться людина своєї невинности і готова на гріх тільки тому, щоб не бути одинокою безгрішною. І відси виходить та кора зверхньої нещирости, поза котрою треба докопуватися доперва щирих, сердечних нот.

СУЧАСНА ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ЇЇ ВПЛИВ НА НАШУ

I

"І отсе дивимося на упокорююче пониження, коли навіть ті області, які по своїй суті повинні бути, власне, дорогою примирення і установленням тяглости духового існування,— як історія штуки чи літератури,— стають полем попиту для поборників фальшу та неуцтва, несумлінности та передсудів. Мотивість супроти минувшини, якесь шаманське відгадування завтрішнього дня, пророкування непомильних об'явлень сьогоднішнього дня, обов'язуючих на віки,— наповняють сьогодні гамором область наших поглядів на твір спільний численним поколінням польської творчости. Вереск дневникарських перепалок та дневникарської апотеози вдирається на сторінки творів, що мають бути історичним коментарем найдорожчої нам творчої справи, тої, що "вийшла з наших укритих глибин і таємних зворушень", тої, власне, яка "в дзеркалі показує образ розбитої істоти народу, аби нарід вилічити та відродити".

Се уривок з передмови до "Сучасної польської літератури"[1], написаної польським літератором та есеїстом А. Потоцьким. Констатуючи те розбиття польської творчої думки зараз, в передмові до свого твору автор бере за вихідну точку своєї праці, власне, нав'язання тої єдности, потребу скупчення і має бути свідоцтвом супроти фальшивим свідоцтвам сучасної хвилі.

Я навів, одначе, той уступ з передмови не на ствердження, яка вихідна точка твору автора, не на те, щоб, відтак, показати, як він старається позбирати disiecta membra[2] творчої думки, а більше, як signum temporis[3], як голос, який єсть одним з численних голосів польської критики за останні роки. Можна сказати, ціла польська суспільність почуває щось подібне до того, що говорить Потоцький, а його голос, як голоси других людей — се тільки видимий знак того настрою і тих почувань. В голосах тих чується загальне вражіння якоїсь немочі, чується звук якоїсь порваної струни, від якої залежить настрій творчої думки. І робота польської критики взагалі йде в тому напрямі, щоби рятувати творчий організм від того недомагання, збирає поготівля для рятункової акції

[1] *Antoni Potocki.* Polska literatura współczesna. Варшава, 1912. 2 томи. Том I. Kult zbiorowości 1860—1890; том II. Kult jednostki 1890—1910, ст. 343+437.

[2] Безладні частини *(латин.)*.

[3] Знамення часу *(латин.)*.

в тім напрямі. Нещодавно ми могли замітити в польській пресі ряд статей, які були відповіддю на анкету, яка йшла, власне, в тім напрямі, щоб поставити діаґноз "хворому пацієнтові" — польській сучасній літературі[1]. Відповідь майже єдинодушна була: польська література в сучасній хвилі — се її дійсно membra disiecta; органічне недомагання — се розрив з життям, її нездібність йти разом з життям і впливати на нього, одним словом: брак якої-небудь конструкційної сили. І література, яка виростає на ґрунті такого органічного недомагання, не може вдоволити вимог культурного життя, не то що не може давати йому яку-небудь опору і провід,— вона стає навіть шкідлива і деструктивна своїми впливами на життя. Довкола тих точок оберталася й обертається ще дискусія, вишукуються всякі болючі місця, висуваються плани, поради, домагання та директиви. Не обходиться, очевидно, й без того, щоб вину звалити на кого іншого і на кого іншого вказати як на причину недомагань. Проф. М. Здзіховський[2] недавно, аналізуючи впливи російські на польську психіку, знайшов в тих впливах причину лиха. Можна, очевидно, всіляко думати й говорити про російські впливи на літературу не лише польську, але краще полишити всякі впливи на боці і приглянутися ліпше самому "пацієнтові", і в його таки організмі пошукати за причиною лиха.

В останні роки, навіть ще тоді, як гордо гомоніли голоси "Молодої Польщі" 1900-х рр., не бракувало польській літературі на голосах остороги. Вже тоді були проби основної ревізії польської творчої думки з боку деяких "твердих" умів, коли не числити навіть становища покійного Хмельовського, проби стримання того словесного потоку, який мав, відтак, принести розчарування. Особливо підчеркнути тут треба виступи недавно померлого критика Станіслава Бжозовського, надзвичайно здібного у вишукуванні та підмічуванні всяких слабих пунктів та безнадійних позицій, на які ставали творці з групи "Молодої Польщі". Його острі атаки зверталися спочатку проти *естетизму* творців à la Міріям (Зенон Пшесмицький), а Стаф,— перейшли, одначе, в принципіальну незгоду з ходом польської літератури, в обвинувачення її в *розриві* з життям, в крайній творчій дезорієнтації. Бжозовського "Legenda mlodej Polski" (1910) — се найяскравіший документ розбиття та розкладу сучасної польської літератури, доказ того, як визначніші навіть автори, не орієнтуючись в житті, опинилися в глухім куті. Основа критики його лежить, одначе, в ґрунтовній ревізії польського романтизму, того коника, на якім попробувала їздити "Молода Польща", не замічаючи того, що той коник вже тепер паперовий, що їздити на нім значить те саме, що замикати очі на життя і бавитися казками. І Бжозовський, заточуючи щораз ширші круги своїм умом та втягаючи в себе щораз ті нові елементи культурної думки сучасної Європи — всіма силами намагався дати польській творчій думці сильну *ідеологічну підставу*, твердий ґрунт і методу. Але сам він був також романтиком, чоловіком, який, крім того, вийшовши поза обруб польського життя і знаходячись тим самим на досить "вигідній" позиції, був занадто нетерпимим доктринером, аби мати якийсь менше-більше тривалий і "спасенний" вплив. Впрочім, помер скоро, а його проповідь, як звичайно, стала в устах його послідувателів дрібною монетою...

---

[1] Маю тут на думці анкету львівського "Związku naukowo-literackiego" (відповіді містило "Słowo Polskie"), а вслід за тим анкету журналу "Swiat" в справі романтизму польського і його впливу на сучасне покоління.

[2] Наводжу його думку після справоздань з його публічного відчиту у Львові, в половині падолиста с.р.

І лишилося по-старому, тільки що бесіда про непорозуміння польської творчої думки стала ще більше загальна, частіше стали підноситися голоси за поправою і скріпленням її основ. Власне, й відси починає свою бесіду найновіший історик польської літератури А. Потоцький.

II

Я, очевидно, не хочу нав'язувати становища історика літератури до становища всіх згаданих вище голосів, хоч би до Бжозовського. Потоцький недвозначно дає до пізнання, як ґрунтовно відкидає він ті всякі "поучення": але саме життя зв'язало його голос з другими голосами в одну лінію, всі вони — симптом одного явища. Дороги інші, погляди інші — висновок той самий. І перспективи, які отвиряє книжка Потоцького, власне, її другий том, найліпше се показують.

Автор з прикрістю і досадою згадує про маскарад критиків, які осудили польську літературу останнього десятиліття та старалися бути її менторами. Він рад би мати від польської поезії всяких самозванців, як Фельдман та Бжозовський, які брали її на допити та накидували їй всякі догми; він би хотів показати, що єсть-таки співак і єсть хор. "І що управляти хором має право хор,— бо хор має *відповідати* пісні — чином. А чин має виростати на кождім полі,— власним правом поля, на якім виростає". Відси виходячи, він виказує позитивний бік в пануванні поезії в останні роки, бере її оборону. Тож то великий тріумф — творчість трьох найвизначніших поетів останнього часу: Пшибишевського, Каспровича та покійного Виспянського! "Се три тріумфи творчого генія над мертвотою збірного життя, яке замивається передчасно в форми. То нав'язання життєвої справи покоління до безсмертних, вічно живих, первісних сил творчих, які б'ють життям скрізь, тільки відвалити гніт румовища конвенції. Тої купелі в живім джерелі існування *елементарного, чоловічого, польського* не забуде тим трьом пістунам душа покоління, яка відроджується. Виховали вони в нас *силу, самосвідомість, безоглядну правість діла* в сумліннях. До нас належить не корчити тої спадщини, але прибільшувати її сумлінним особистим розумінням"[1]. Вслід за тим, полишаючи поезії управу своїми власними законами, автор перечить, неначеб рівень літератури польської понижувався і був зависимий від тих чи інших доктрин суспільних. Польська література була все дбайлива о справу націоналізму,— се, власне, її специфічний тон в літературі всесвітній — в її кров і кість ввійшов,— як каже автор,— *національний реалізм*, який найбільшим фантастам давав творче напруження, запліднював їх творчість. Ні, небезпека лежить тут деінде, хоч вона й замаскована.

"Небезпека,— пише Потоцький,— лежить в *легкості заміни становищ, в безперестанніm заслонюванні одного другим*. Не може бути інакше: треба шукати помилки в тих самих прикметах, з яких випливає вартість нашої літератури. Єсть в ній суспільна служба, признана з гордістю та хвалою найдостойнішими за *частину нероздільну* їх власного єства. Але єсть також малодушне жонґлерство народом і суспільністю там, де брак дозрілости, праці, сили найлегше покрити такою маскою.

Польський поет безустанно намагається пророкувати, так, якби се був стрій добрий для національного маскараду; загал польський нерадо бачить таких,

[1] *A. Potocki*. Polska literatura. — T. II. — C. 209.

що сього не роблять,— просто домагається від поезії такої пози. Кождий поет у нас терпить на неможливу сверблячку становища вождя, хоч би й був чурою. Репортери роздирають національну одежу замість старатися о граматичність своїх заміток. Жонґлерство на тім полі горожанської, а артистичної, праці єсть просто неможливе. Найліпші забуваються до тої міри, що удають з себе те, чим не можуть бути. Отже, удає один, що відкрив тайну суспільних перемін і своїми повістями поведе несхибно нарід до "будучого ладу",— другий зібрав в собі та змонополізував всю "польськість", ще інший — величає себе просто маґом та пророком,— воскрешав би, якби не те, що не може, але се його не здержує в його розгоні. А всі брешуть перед мистецтвом, народом та суспільністю, перед народом брешуть — мистецтвом. В тих всіляких перебираннях польського письменства за вождя, пророка, маґа чи інквізитора загибає безнадійно само єство творчости,— ота чудова правість думки і чуття, ота євангельська простота внутрішніх переживань, ота єдина турбота права на їх висказання в слові. Загибає і в суспільних схемах заплутується прозорливість людських правдивих аспірацій та характерів,— отже, щораз більше манекенів замість живих постатей в такій літературі".

Зовсім ясно, що з такого нахилу до жонґлерства словом, з такого любування польських авторів в маскараді мусіло зродитися те замішання і хаос понять, які бачимо в найновішій польській літературі. Всякі оцінки стали безвартними, бо кождий кладе самого себе як міру оцінки, пропала всяка орієнтація, бо кождий накликує йти за ним, не можна установити ніяких директив на будуче, бо кождий має будучність в своїх руках, одним словом, "swawola", та сама, якою визначувалися колись соймики польські або навіть pospolite ruszenie[1]. То нічого, що такі Жеромські чи Виспянські віддають всі сили свої і свій талант, щоби скоординувати душу польську, привести лад в той хаос, дати міцну основу і зорганізувати всі сили польського духа,— сьогодні кождий пересічний автор пише à la Жеромський чи Виспянський, ще більше удекорує свою творчість, розсипле ще більше багатство ефектів. І кождий фейлетоніст брукової газетки буде писати à la Ніцше, фейєрверками стилю закриє убожество думки і збаламутить читача до тої міри, що той мусить стратити всяку орієнтацію і бере за щиру монету всякі "чревовєщанія" репортерів. В результаті вони таки — ті репортери — [є] *панами положення,* бо їх маса! Вони переважають статистикою, коли витворюють настрій, атмосферу творчу сприяючу, власне, їм подібним, а не тим, що приходять з чистою душею, без манерованих жестів та кривляння. Се щось більше, як епігонізм, як неміч стояти о власних силах і проба опертися о дійсну індивідуальність творчу,— се зараза, правдиве нещастя, бо ота, власне, дрібнота має здорові лікті та кулаки і силою здобуває собі місце і добивається розголосу, вона має в своїх руках і може видавати засуд смерти на великих, на всіх тих, під кого самі підшиваються.

Треба сказати, що А. Потоцький умів підглянути ті слабі пункти недомагання польської сучасної літератури і оцінити їх по заслузі, не покликуючись на ніякі програми, ані тези, в яких оцінювали творчість польську останніх літ його попередники,— а просто висновуючи їх з самого характеру літератури і літератів. Такі прикмети у літератів, як ті, що про них була вище бесіда,— здібні, дійсно, не то що ослабити та обезсилити всяку творчість, вони її компрометують навіть перед світом, компрометують так довго, поки не знайдеться хтось, хто візьме на себе ті всі гріхи і не відпокутує їх за себе і за

[1] Посполите рушення *(пол.).*

свій нарід. Се й кладе безустанку дійсні творчі душі в трагічне положення, вони мусять побороти на собі маску і визволитися з фразерства, поки стануть здібними на творчий чин. Які ми, українці, щасливі, що у нас весь той літературний наробок, тьма отих всяких віршовників, які наслідували, напр., Шевченка і хотіли строїтися в чужі пера, — відразу показувала своє правдиве обличчя, свою глупоту та тупість, відразу осмішувала себе перед тим, поки перейшла перед публіку. Наше убожество в літературі, наша простота та брак диференціації в літературнім житті були для нас бодай настільки вигідними, що не дали нам безнадійно заплутатись в осудах наших письменників, не дали дійти до такого хаосу і браку орієнтації, як ми се тільки що сконстатували в польській літературі!..

III

Я, очевидно, не хочу тут хвалити нашої правоти духа і непогрішимости. Деякі "гріхи" знайдуться й у нас. І, пишучи про польську літературу та констатуючи за її історіком її "сваволю", не роблю сього з ніякої Schadenfreude[1], на те, щоб тішитись, що, мовляв, ми себе краще зберегли.

Ні! Пишучи про сусідів, я думав весь час про нашу слабість та сучасне наше літературне лихоліття, показуючи слабі сторони у поляків, думав тим самим дати осторогу і для наших літераторів. Бо, на жаль, деякі гріхи почали переходити і до нас, як добра монета, очевидно.

Річ ясна, що своєю власною "мудрістю" ледве чи може жити котра-небудь з сучасних європейських літератур. Взаємні їх впливи на себе стали в останні часи такі могучі, що треба з ними числитися серйозно, коли приходиться робити баланс національної літератури. Тим більше нам, українцям, годі далі протестувати в житті і в літературі, обмежуючи себе заздалегідь від всяких чужих впливів... Треба би всяке явище культури міряти нам не лише своєю домашньою міркою, міркою всяких условностей національного життя, але прикладати до нього трошки в наші домагання і більше строгу європейську оцінку. Але, з другого боку, треба ствердити, що всі майже наші екскурсії в "Європу" були нещасливі та схиблені. Ми або губилися там цілком, або, коли вертали назад, то не з чимсь дійсно цінним, а більше з відпадками багатого стола і старалися в себе вмовити, що се дійсна "Європа", дійсна культура, куди багатша від нашої "питомої"! В обох випадках, очевидно, ми виходили якнайгірше. З одного боку, наші "яничари" тратили вповні розуміння народної душі і літератури, навчилися гулюкати на своїх Коцюбинських, Стефаників, Українок чи Кобилянських як на провінціалів, протиставляючи їм елеґанцію якого-небудь сутеринового літерата з "Європи",— з другого ж боку, наші "просвітителі" насильно почали імпортувати чужу тандиту, не уміючи орієнтуватися серед дійсно цінних добутків західної культури, та вмовляли в публіку, що се "первий сорт". А взагалі, для одних і для других українська література була панною в "короткій суконці". Хотячи зробити її дозрілою, надягнути їй довгу суконку, вони робили її тільки рафінованою, учили її всяких штучок з літературного "півсвітка" Європи. Думаю, в правдивості моїх слів переконається кождий, хто би завдав собі труду переглянути хоч би українські переклади з європейських літератур аж донедавна, коли почалась трохи серйозніша праця на тім полі.

[1] Зловтіхи *(нім.)*.

Отже, головна річ в тім, щоби, заходячи в тісніші зносини з чужими літературами, не затрачувати ориґінальних прикмет своєї і не примушувати її надягати на себе чужі їй костюми, хоч би й які вони були принадні, щоби, замість скріплення рідної літератури елементами чужих течій, не вносити розклад та отрую. Тим більше, треба бути уважними нам тепер, коли західні літератури переживають важку кризу і потребують скріплення та поновної організації, коли, власне, в заграничній мандрівці найлегше заблукати та стратити орієнтацію.

Недуга, яка під'їдає основи сучасних течій та літературного життя взагалі,— се, власне, манія *літературности,* при одночаснім ослабленні та упадку енергії творчої. В літературу наш час багатший як котрий-небудь перед тим, але тим більше убогий він в творчість. Доказувати не треба, що літератів нам не треба, т.є. в них ми не можемо покладати будучности нашої літературної думки. І, відси виходячи, нам треба стерегтися сучасної польської літератури. Я, очевидно, не проповідую тут її бойкоту, вона має багато світлих моментів, які нам інтересно і навіть треба знати,— але мені розходиться о той її бік, про який я говорив вище, наводячи думки польського історика літератури.

Пересторога ся тим більше на місці, що, власне, тими неґативними прикметами сучасної польської літератури і її авторів готові перейнятися наші автори і їх брати за добру монету. Впрочім, коли говорити про впливи польські на нашу літературу, впливи вже довершені,— то вони дають нам лише нагоду сконстатувати всю їх небезпеку. Як, з одного боку, захоплення другої третьорядними літератами російськими серед російських українців приводить, а, почасти, й привело наших літератів до утрачення своєї внутрішньої сили, до визнавання нігілізму — так, з другого боку, вплив таких самих третьорядних літератів польських приводить галицьких українців до вношення в літературу маскараду, жонґлерства, фразеології, одним словом,— до затрачення свого обличчя.

Не місце тут на докладніший реферат про польські впливи на сучасну нашу літературу. Досить скажу, коли назву імена Луцького, Твердохліба, Чарнецького, Коковського, Голубця, не згадуючи всяких інших псевдопоетів, які багато не раз енергії витрачують на те, щоб десь приміститися з своїми віршами та мати їх друкованими. Се люди, які "збагатили" нашу поезію хіба тим, що внесли масу всяких поз, театральних жестів, всяких маній, претензіональности. Трактуючи рідний ґрунт як щось занадто грубе для їх тонких нервів, українську поезію називаючи "панною в короткій суконці",— люди того типу думають вносити "елеґантні жести західноєвропейської школи", перекладаючи якого-небудь ґвіжджа. Народна українська поезія, народні мотиви "пахнуть перелазом" для їх делікатного нюху,— вони мусять напарфумувати їх, дати їм чудернацький костюм, в якому українська поезія — "панна в короткій суконці" — виглядає, як дама з балету,— поки, нарешті, з цілої рекламованої культури не лишаться куплети кабаретової пісеньки, такої популярної в теперішнім "польськім" Львові та Кракові. Те ж саме з поезією ідейною, патріотичною. Всякі "pancerne hufy"[1] сучасних польських поетів так запалюють анемічних наших адептів музи, що вони стають раптом лицарями, готовими закликати весь нарід до бою, сповнити "завіти всіх пророків", двигнути світ цілий з упідлення. Вони все можуть, бо їх поетична фраза так запалює, так їх далеко несе на своїх бистрих хвилях, що вони здібні одного прекрасного поранку установити в історії добу надчоловіка. Коли ж ще взяти під увагу

[1] Панцерні війська *(пол.)*.

такі типи, які, начитавшись доволі в книгах сучасних польських "критиків", стають раптом визнавцями і соціалізму, економічного матеріалізму, Авенаріуса, Берґсона, Сореля, неокатолицизму і т. д., пишуть à la Бжозовський і Норвід — будемо мати бодай в приближенні картину того замотиличення, яке множиться в головах нашої молоді, — зрозуміємо, відки беруться у нас такі речі, як збірка Юринця з її вступним словом...

Можна, впрочім, не подавати дальших прикладів і не дратувати лишень людей, яким все одно не поможе ніяка "проповідь". Я хотів би лише сказати наприкінці декілька слів, аби не бути зле зрозумілим. Ціню все добре в польській літературі і маю всяке поважання до таланту і моральної ваги поодиноких її авторів. Але: по-перше, ми не беремо з польської літератури того, що дійсно для нас може бути цінне і корисне; а, по-друге: заслонюючись арґументом, що у нас ще таке все примітивне, що нам треба європейської огляди та більшої культурности, забуваємо, що поляки самі ще не становлять Європи, не є і не можуть бути поки що останнім словом в правах артистичної культури.

МАРІЯ КОНОПНІЦЬКА

Вже далі рік минає від смерти чільної польської письменниці, що викликала вирази такої гарячої симпатії та сердечних почувань для неї серед широких верств громадянства. Смерть Конопніцької зробила їй тим більший розголос і дала відчути велику та болючу втрату, окружаючи її постать певного рода німбом. Тим не менше, одначе, я думаю, те апотеозування кидає все фальшиве світло на роль діячів та письменників, а часто може стати небезпекою, передвигаючи пункт тяготи їх діяльности на невідповідне місце і зміняючи на дрібну монету дійсні скарби їх душі. Тому я вважав краще перечекати ту гарячу пору, коли ще скрізь відчувається смерть, щоб в тим більше правдивому світлі зобразити постать померщої та провести конкретну більше лінію в її творчій діяльності.

Нехай образ її душі сам за себе говорить.

Здається, для польської поетичної думки не було більше безвиглядного моменту, як той, що наступив по 1863 році, коли невдачею покінчилися змагання поляків до визволення. Здавалося, що всякий поетичний порив мусів бути в корені підтятий, відколи не адресу романтизму почали сипатися з усіх боків всякі можливі і неможливі докори та обвинувачення як на причину всіх національних нещасть, як на ту химерну та шкідливу мрію, що, відвертаючи весь час увагу загалу від реальних условин життя та концентруючи його довкола моменту виключно чуттєвого, мусіла спровадити катастрофу. Нитка тої поетичної думки вривається дійсно. І лишаються тільки ще якийсь час відгомони романтичної поезії, не уступають лиш епігони романтизму, але не народжується з-поміж нового покоління ніхто. Всевладно починає на всіх полях панувати позитивізм, який і настроює життя на зовсім інший лад і дає йому зовсім інший вигляд. Починається побудова Польщі на зовсім інших основах. І гасла та програми до скріплення і направи цілої суспільности заглушують все інше; а серед свисту машин та покликів до органічної праці голос поезії затихає. Парнас неначе занімів, а поети опинилися на вигнанні.

Не диво, що наслідки такого стану речей з'явилися досить скоро. Досить скоро з'явилися, власне, певного рода пустка і брак запалу, які знаменують весь той період позитивізму. У все страчено нараз віру, а сил і вигляду для дальшої будучности лишилося мало. Старечість якась налягла на життя, люди почули себе вичерпаними і не здібними приймати ніяких правд, які дали би змогу будувати на них далі культуру будучої Польщі. Поет того часу, Асник, характеризує дуже правдиво усю тодішню пустку та безвиглядність, коли вкладає в уста поетам такі слова:

Jesteśmy dziećmi wieku bez miłosci,
Wieku bez marzeń, złudzeń i zachwytu,
Obojętnego na widok piękności
A więdnącego z nudy i przesytu,—
Wieku, co wczesnej doczekał starości
Sam podkopawszy prawa swego bytu,—
Wieku, co siły strwonił i naduzył,
Nic nie postawił, chociaż wszystko zburzył[1]*.

Се була мертва точка, яку треба було пройти. Треба було до кінця пережити ту пустку і відчути всю її трагедію, щоб могла зродитися реакція проти того фальшивого настрою і новий запал та віра,— головні, власне, підстави для поетичної думки. І от з того саме настрою всього громадянства народжується поезія Марії Конопніцької,— разом з її виступленням починається реакція чуття та зворот у всій польській поезії. Вона остання, здається, забрала на свій шлях прокльони — і перша, витримавши їх силу, вступила сміливо на нову дорогу.

Тим не менше, очевидно, епоха, в якій виросла поетка, мусіла і, дійсно, вплинула на характер поетичного натхнення Конопніцької. Її поезія не могла бути простим тільки нав'язанням до давнішої епохи, не могла приносити те тільки, що ціле громадянство вже чуло з уст романтиків. Форма її мусіла бути менше абстрактною, а зміст — виростати просто з життя,— коли вона мала взагалі яку силу та вартість для сучасних. Не досить було показати свій запал в сфері фантазії, а треба було *цілій людині* дихати поезією, щоб сучасні могли увірувати. Перший раз почала народжуватися поезія, щоб так сказати, реальна поезія в сфері тодішнього суспільного життя. Її відгомін йшов не з-над хмар,— але на очах всіх родилася її музика. Відчути ту музику і той запал, які народжувалися,— значило й бути поетом. І тому така епоха видає більше всього поетів безіменних, поетів-діячів, які своє покликання творче сповняють більше в самому житті і самим життям, а менше здібностей виявляють в римуванні. Поезія тут родиться з самого життя і являється заразом певного рода чуттєвою реакцією на ту ж саму життєву атмосферу. Так і тоді, в момент дозрівання Конопніцької, "горіли серця, ясніли думки, на жертву йшли прекрасні люди,— а вступна стаття, фейлетон, летючий листок були для таких безіменних поетів так само улюбленою формою творчости, як для других рими. Нічого дивного, що в тій атмосфері, де фейлетоністи писали поезії прозою,—

[1] *Adan Asnyk.* — Pista, 1898. — T. I. — C. 11.

* Ми діти доби, що не знає любові, доби без мрій, ілюзій та захвату, доби, що байдужа до краси й в'яне з нудьги й переситу, — доби, що дочекалась передчасної старості, бо сама зруйнувала закони свого буття, доби, що розтринькала й змарнувала сили, нічого не збудувавши, зате збуривши геть усе *(пол.)*.

Конопніцька нав'язала творчість поетичну до фейлетонів та вступних статей"[1]. Отсе треба мати на увазі, коли судити не лиш про характер поетичного натхнення самої Конопніцької, але всіх того рода поетів, до типу яких належав і наш покійний Грінченко. Поетичний елемент тут не виділяється зовсім у щось окреме та самостійне, а являється більше оргагічною укритою силою, що держить весь час психіку в напруженні та дає чутливість на всі об'яви життя, характеризуючи усю її діяльність в найширшому того слова значінні. Відси й родиться вроджений ентузіазм цілого їх організму, вроджений оптимізм, який остається навіть по всіх ударах та невдачах, нахил до якнайбільшого наближення до пульсу всього життя. І тому, якби вони й не були контрастом до своєї епохи через свою чуттєву організацію,— вони ніколи не перестануть скупчувати заразом всі її духові стремління і в своїй діяльності ніколи не вийдуть поза її рами, не стануть ніколи в опозицію до неї. Се, власне, поети-суспільники, в шляхетнім того слова значінні. Їх *поезія тісно все зв'язана з їх особою,* і тільки тоді вона має вплив і вигляди. Конкретну вартість вона представляє тільки тоді, коли ми зможемо з-поза римованих стрічок вичути дійсний запал психіки поета і тим оцінити силу їх зворушення думками та справами, про які вони пишуть. І відси починається той великий вплив, який зробила Конопніцька на всю сучасну польську поезію, тут причина того ентузіазму, з яким її стрінула ціла суспільність. Еліза Ожешко, її товаришка, дає під тим зглядом дуже важне свідоцтво Конопніцькій, коли в одному з листів до Мілковського акцентує той особистий момент в її творчості. "Поезія приснула з неї, як яке джерело,— пише вона,— котрого сама не знала, котре без її відома кипіло в її грудях і, замкнене, випроваджувало з рівноваги її життя. Індивідуальність се незвичайна: розумна, бодра, а *дивно натхненна*; натхнення се відбивається в кождому поступку її та слові; в кождому майже руху та жесті; обіймає її цілу, надає їй вираз такий, що, хоч гарною не єсть, а з-посеред сотки жінок око її виріжнити і задержатися на ній мусить"[2]. І от з того її, як кажу, органічного натхнення й виростає сила її поезії, її власть над широкою публікою. Воно рішило про характер усеї її творчости і про ті дороги, якими її багата та *плодовита творча думка* пішла; перш всього, що Конопніцька одкрила неначе дорогу новій струї в сучасній польській поезії, щасливо натрапила на той момент, який мав збудити нові сили, відкрити нові джерела, а який сучасники її, помимо всього, обходили. "І нехай се буде одною з хвал польської жінки,— пише з ентузіазмом історик літератури,— що жінка перша відчула серцем, чого не міг усвідомити собі мужчина мозком, що на переломі віків перша впровадила новий елемент до літератури: новочасні *почування суспільні*"[3].

Отже, зворот до соціальних мотивів в поезії був тут не чимсь припадковим, а був обусловлений, як, з одного боку, складом психіки Конопніцької, так, з другого боку, тою атмосферою, в якій виросла її психіка. І коли ми на час тільки перестанемо дивитися на її поезію з того історичного, щоб так сказать, становища, ми не дійдемо ніколи до правдивого зрозуміння її, а властиво, не вияснимо собі того типу поезії, який тут стрічаємо. Річ в тім, власне, що, не ввійшовши в психологію тогочасного моменту, ми натрапимо на вступі зараз

---

[1] *A. Potocki.* Marya Konopnicka. Szkic literacki. — Lwóu, 1902. — С. 10.

[2] Korespondencyi Elisy Orzeszkowej див.: "Swiat", 1911, a 5. — С. 8-9.

[3] *W. Feldman.* Piśmiennictwo polskie 1880—1904. — Lwów, 1905. — Т. 1. — С. 106.

на велику перешкоду в розумінні того, що поетка подавала читачеві як найдорожче і святе з скарбниці своїх почувань. Нас, власне, не досягає вже нині та сфера чуття, яка в'язала авторку з тодішніми людьми, я сказав би навіть, що над нами тодішня її поезія не має ніякого впливу, ані сили. Для нас се дійсно, як висказується один польський критик,— "мова якась чару, поезії і дару слова повна, а часом неначе римуюча вступні статті до загальних риторичних диспут". Те, що було конкретним почуттям та змістом душі поетки, для нас стає уже фразеологією,— і ми хоч признаємо тій творчості запал, шляхетність почувань, а навіть натхненний поетичний порив, але тим не менше не піддаємося під їх вплив, сфера їх діяння нас не досягає. І, слухаючи того бистрого, а невгомонного потоку слів, сміливих запитів, обсервуючи, як поетка щораз досадніше та різкіше ударяє в ім'я високих ідей та ідеалів на порохняві основи несправедливого ладу і, з гідною подиву терпеливістю та завзятістю, протестує щораз сильніше, протестує фразами пишними та випещеними і мовою цвітистою, як у романтиків,— ми мимоволі стаємо перед запитанням: поет се говорить чи доктринер? Чи та вся мова, се тільки спосіб відділити себе і відграничити від всіх пекучих питань і проблем, чи се дійсно одна з форм протесту натхненної одиниці? Польський критик розуміє се дуже добре, коли свої спостереження формулює: "*Єсть тут щирість почуття і щирість переконання*, але брак щирости форми"[1]. Дійсно: поміж змістом, а формою тої творчости, немає тут рівноваги, нема гармонії. Я розумію, що Конопніцька могла те тільки виявляти і про те співати, про що вона дійсно співала, я розумію, що не могла вона обійти тих думок і настроїв суспільности, які домагалися виявлення, і вона мусіла проговорити за тисячі всіх тих обездолених та терплячих, яких нужду вона серцем відчувала, а які самі не мали мови. Той соціальний момент в творчості Конопніцької — се щось конечне і обов'язкове для тодішнього поета, для душі чутливої та люблячої свого ближнього. І сама вона розуміла, коли в формі поетичній неначе вияснювала своє credo:

Nie wam, słowiki, wtórzyć przychodzę,
Nie z tobą, róso kwitnąć przy drodze.
Ktorą przemija smutnych tysiące,
Niesionych burzą od wieku...
Nie ztobą w blaskach budzić się, słonce
Co świecisz równie, cicho i jasno,
Czy duchy płona — czy w walse gasną...
Lecz ztobą plakać — człowieku![2]

Одним словом, поетка мусіла відкрити всю безвиглядність селянського горя; всю нужду робочих мас, що присуджені були на життя без просвітку, мусіла відкрити всі суспільні рани, які на очах її гноїлися та самі собою визивали в її чутливій душі протест. Так, а пречінь *тон* усеї тої бесіди, усіх тих гарячих закликів та апелів має в собі якусь фальш, щось не щире. Так легко ми піддаємося тому потокові слів, тому майже екзальтованому запалові,— так близько відси до всяких ораторських естрад, де в менше чи більше поетичних промовах проголошуються всякі історіософічні трюїзми, так легко могли би

---

[1] *H. Galle*. Tworczośc poetycka Maryi Konopnickiej. — Warszawa, 1902. — С. 17.

[2] На вам, солов'ї, я йду підспівати, і не з тобою, трояндо, квітнути при дорозі, якою ходять тисячі засмучених, що їх буря жене справіку, і не з тобою я серед блисків будитимусь, сонце, що світиш рівно, тихо і ясно, байдуже, чи дух полум'ям яріє, чи в боротьбі вже гасне, — а лиш із тобою поплакати, людино! *(Пол.)*

згодитися і прийняти з щирою симпатією думки і настрої поетки, пані з добродійних товариств, які щороку в користь обездолених уряджують равт! І коли маю далі говорити, то скажу, що та легкість і поспіх, з яким приймалися і прийнялися остаточно інтенції поетичні Конопніцької — се, власне, об'яви, які більше свідчать на некористь її самої. Се знак, що вона таки не перейшла остаточної границі, яка ділила всіх щасливих від нещасливих, плакала над недолею чоловіка не тому, що сама безпосередньо мусіла двигати тягар фатальної долі, а тому тільки, що милосердилася над ним так, як милосердиться людина згармонізована, певна себе і певна в ідеали, які визнає, над другою людиною, зневіреною та розбитою. Її любов до чоловіка, упослідженого в суспільності та полишеного на самому дні, родиться тільки з мотивів *філантропійних;* і тому вона така голосна, як всяка філантропія. Можна би порівняти поетку з сестрою милосердя, яка так само з вищого принципу запирається і віддає себе на услуги обездоленим. Але така, власне, філантропійна любов не допускає тісної злуки, злиття з тим другим, нижчим, світом, а навпаки, віддалює від нього. Вона єсть конечністю у душ, наділених з природи певними прикметами, які й ведуть до суспільної добродітелі, але вона дуже легко перероджується у фразеологію та бляґу, коли тільки перейде в ширші круги і стане гаслом. Вони забажають час від часу, заманені тими кличами, зробити прогулку на село або звідати фабрику, але тим більше перфуми зужиють відтак, по повороті додому. Звідси, власне, не могла вийти весь час польська література, не могла і не мала сили переступити за той поріг. Мимо сердечних зусиль, ані один автор й досі, може, крім Оркана, не умів зобразити села, а за кождим разом, коли пробував, то ми бачили змагання тільки як можна більше опроститися, постигнути тайну мужичого думання. Тому єсть у польській літературі Реймонт, але Стефаник ще довгі роки буде у ній неможливий. Отже, те все спроваджує в поезії Конопніцької згадану дисгармонію поміж змістом і формою, той фальшивий тон, який відразу кидається в очі. Я думаю, їй далеко ще було до дійсного мужичого світа і до всіх взагалі найменших братів. Вона серцем чула потребу поширити терен своєї творчости, як серцем відчувала взагалі всі пекучі потреби свого часу, але сього ще було мало для правдивого і дійсного малюнка. Все суспільне зло, яке намагалася змалювати поетка, могло, таким чином, ділати більше як контраст, мати силу більше ефекту. І боюся, чи не забагато тої сили ефектів уживала Конопніцька. Вона, здається, добре сама чула вагу того нового, суспільного елементу, впровадженого нею до польської поезії; вона знала і се, що присутність сього, власне, елементу висунула її на чоло того заступу, який мав звернути польську поезію на нову дорогу; вона чула також, що се й головний зміст її поетичної місії, яку вона взялася повнити. Вона й співала:

O, gdyby nie wy, proste, wierne dusze.
Com was znalazła, jak się skarb znajduje,
Cobym robita w swiata zawierusze...
Gdy o was myślę to się sercem kruszę.
I wielkiem Ludzi kochaniem przejmuję
I wiem już, zaczem odwrócę tu głowę
Odchodząc w kraje ciche i zmierzchowe...[1]

[1] Якби не ви, прості вірні душі, що я вас знайшла, як скарб, що я робила б у бурі світовій? На згадку про вас мені крається серце. Люди переймаються великим коханням, але я вже знаю, чому ти відвертаєш обличчя, відходячи в краї тихого присмерку *(пол.)*.

Але, вступаючи на ту дорогу, переймаючись покорою супроти тих простих душ, поетка не потребувала аж бурити й палити все давнє, чому всі поклонялися, вона не потребувала знищувати свого старого світогляду. І бачимо, такий факт, що демократизм Конопніцької не стоїть зовсім на перешкоді її патріотичним почуванням, її протест проти сильних сего світа не виключає апотеози тих самих сильних за їх історичну місію. Одним словом, поетка не відірвалася зовсім від того традиційного ґрунту, на якому виховувалися всі попередні покоління, а її демократизм, її нахил до соціальних тем,— се був вплив її тільки філантропійної чи альтруїстичної натури, з одного боку, а також певних обов'язкових вимагань тодішнього польського патріотизму — з другого. І коли вона дала цілий ряд зовсім нових картин народного горя, безпросвітку та нужди, коли змалювала життя тих верств, які мусіли ударити великим контрастом в очі всім,— то на цілі вона мала хіба тільки те, щоб серед інтеліґенції збудити милосердя. Тут не було ніяких таких соціальних тенденцій, які стояли би в суперечності і до польського патріотизму, і до всього виховання загального того часу, а була тільки, як висловлюється російський критик,— *"проповідь соціальнаго мира"*.[1] А коли б того мира можна було досягнути хоч би обкиданням всіх страдаючих цвітами, то поетка була би вповні вдоволена. Вона нічого так не бажає, як, власне, тої зверхньої ідилії у відносинах людей, щоби на твари всіх з'явився ясний, погідний усміх на вдоволення. І коли з чим можна порівняти роль її пісні, то тільки з пташиною, яка, злітаючи з небесних висот, приспівує при плузі понурому, аж чорному від внутрішнього болю та безконечних тривог мужикові. Ніколи тому плугатареві не прийде, мабуть, до голови числитися з тим цвіріньканням пташки, а пречінь вона неначе піклується його ріллею, своїм співом неначе шукає приступу до його серця, відчуває його біль і всі смутки. Так поетка кличе до тих душ простих:

Tęskno mi! Do serc waszych, jak do żywej lutni,
Wyciądam drżące dłonie, chcę ich dotknąć zbliska.
Chcę grać na nich pieśń nową smutną — bo wy smutni,
Pełną bolu, bo wam też ból piersi sciska.
Nie znam was, nie widziałam,— i wy mnie nie znacie
A przecież jam nie obca i zwązana z wami.
Tak brzoza zasadzona pry wieśniaczej chacie.
Dzwięczy piosenką chaty, i płacze jej łzami[2].

Таким чином, ми доходимо до основного тону, який дається чути в усій творчості Конопніцької і ниткою проходить через усю її діяльність. Ми бачили, що романтичне почуття в душі поетки було тим, що збудило в ній поетичну іскру та давало їй поетичне натхнення. Романтизм той, який збудив в її грудях реакцію чуття проти плоского позитивізму епохи, був головним, щоб так сказати, елементом її виховання. Але, з другого боку, ми бачили, що силу творчу поетка могла черпати тільки із згоди з своєю епохою, тільки приймаючи її завдання та кличі. Вона й приймає їх, вносячи в свою поезію те, що мусіла внести, як чула і ніжна душа: зміст і теми соціальні. Що більше: вона приймала від своєї епохи і весь її раціоналізм і позитивістичні кличі. І се був другий

[1] *В. Мякотин.* Мария Конопницкая. — Русское Богатство. — 1911. — №1.

[2] Сумно мені! До ваших сердець, мов до живої лютні, я руки тремкі простягаю, хочу торкнутися їх. Хочу заграти на них нової сумної пісні, бо й ви сумні. Я сповнена болю, бо й вам страждання тисне груди. Я не знаю, не бачила вас, і ви мене не знаєте, а все ж я не чужа й пов'язана з вами. Отак і береза, посаджена біля сільської хати, бринить її піснею і плаче її сльозами *(пол.)*.

елемент її виховання. З тих двох суперечних течій мусіла зродитися дисгармонія поміж змістом та формою, на яку я вище вказав, мусіло зродитися якесь фатальне, блудне колесо. А коли нам не відразу впадає в око той розлад, то хіба тільки тому, що сама поетка його замало відчуває, що в неї самої ж багато було вродженого ентузіазму, який давав об'єднання всім розбіжним, дисгармонійним елементам її душі. Тому вона завзято могла йти довгі літа по визначеній собі дорозі, весь час витривало шукаючи тону, який би міг зворушити всі серця, який би об'єднав всіх людей одним бажанням. "Ach, skrzydel ludzkoscі!"[1] — повторяла вона за німецьким поетом Рікертом — і се крилате, повне запалу людство було її найвищою, найкращою мрією. І тому *тільки в оптимізмі,* в нічим не захитаній вірі вона могла знайти пункт опертя не тільки для себе, але також для усієї своєї творчої діяльности. Віра і оптимізм були тут моторами цілої психіки і давали їй силу. Вона мусіла осмислити собі не тільки життя своє індивідуальне, але життя вього людства, мусіла вірити в його цілі та дороги, якими воно дійде до щастя. Одним словом, вона мусіла приймати те все, що казав приймати, з одного боку, позитивізм епохи, а другого,— романтичний порив її істоти. І вона співала бадьоро:

Wierzę w ducha potęgę i w wiedzy zdobycze;
Wierzę w cel życia wzniosty, swięty, choć daleki;
Wierzę w braterstwo ludów, w hasła tajemnicze,
Ktore przez wrzawę dziejow wiekom dają wieki,
Wierzę w dobro, co z czołem białem od promieni.
Wyleczy kiedyś ziemię z jej ran z jej cierni...[2]

Се та остаточна формула поетична Конопніцької, до якої вона все навертає. Їй треба було багато разів її наново твердити, убирати її в щораз то нові риторичні фрази, щоб, накінець, вона ярко виступила в усій творчості на перший план і казала забути читачеві про всю дисгармонію та особистий біль, які крилися поза тими бадьорими вигуками в душі поетки. І тими формулами, тим, щоб так сказати, поетичним деспотизмом вона дійсно закривала рани власні. Все вона поривається до лету, все з запертим віддихом голосить неначе з трибуни, все в поспіху — і не має хвильки задержатися, щоб для себе самої дістати дрібку щастя, дістати одного радісного зворушення. "Не маю хвилі для щастя, для снів, для усміху",— говорила поетка. Але вона й не хотіла для себе ані щастя, ані снів. Що більше: вона навіть з нетерпимістю відносилася до так званого щастя особистого. Вона одну мрію мала про щастя — се образ всього щасливого людства. І виразно акцентувала:

Póki w ciemnocie choć jeden duch kona,
Póki choć jedno serce, prawdy głodne
Nie wie, do czego przykuć swe pragnie nia;
Nie wolno spoczać żadnemu z szermierzy
W ciszy własnego isnienia[3].

---

[1] Ах, людству потрібні крила! *(Пол.)*

[2] Вірю я в духа могуть і в здобутки пізнання, вірю у високу, святу, хоч і далеку, мету життя; вірю в братерство народів, у гасла таємничі, що їх серед заворушень історії сторіччя передають сторіччям, вірю в добро, що з чолом ясним, променистим колись зцілить землю від ран та страждань *(пол.)*.

[3] Поки в пітьмі конає бодай один дух, поки бодай одне серце, зголодніле за правдою, не знає, куди спрямувати свої прагнення, жодному борцеві не вільно спочивати в тиші власного існування *(пол.)*.

Тут вже проповідь гуманізму та ідейна завзятість доходить не до аскетизму, але до нетерпимости, до фанатизму, який все в'яжеться з добротою таких натур, як Конопніцька. Коли не може бути щасливим все людство,— несправедливістю та неправдою буде кождий момент переживаного нами щастя, злом буде стремління до особистого щастя! Треба, щоб одиниця приймала на себе вину за всю несправедливість світа і віддала свою кров на жертвенник. Так позбуваються проповідники відродження людства власного тіла, а покутують скрізь як духи. Їм здається, що обов'язком їх висушувати кожду сльозу на світі та гріти теплом своїм всіх бідних та нещасливих,— хоч самі вони ненагріті та нещасливі. Як та душа в оповіданні Уайлда, якої позбувся рибак, вони ходять по світу, плачуть за гарячим серцем людини, за теплою кров'ю, за тілом живого чоловіка, в котрому можна би оселитися. Се трагічні тіні, які, опинившися відрізаними від своїх тіл, шукають скрізь притулку, не можуть позбутися невиносимої туги, а забувати про неї можуть тільки в аскетизмі, в поневірянні того буйного тіла і самобичованні.

Але як тільки на хвилину задержиться поетка в тому безустанному труді, в діловитому поспіху — виходить відразу наверх той придавлюваний силою зміст її душі, виходить на яв уся її пекуча туга — щось голодне і забуте на дні домагатися починає заспокоєння, приходить момент гіркої застанови над своєю власною волею. Щось починає скаржитися в душі:

Ach! czemuż, burzą tęsknoty porwana,
I uniesiona przez wichrów podmuchy,
W wiecznej pogoni za widmem znikomem,
W namiętnych marzeń i porywów szumie
Jako zaklęte muszę latać duchy,
Ponad tą ziemią, ktora mi jest domem...
I wiecznie pragnąe i wiecznie się smucić —
I tak się trawię, jak płomien skrzydłaty...
Czemu nie mogę spocząć ani wrócić
Do mojej wioski i do mojej chaty?..[1]

Рідко де можемо стрінути і вичути поза бадьорими вигуками, поза тими безчисленними апострофами, якими звертається поетка до чоловіка,— таку безконечну, пекучу тугу. І рацію має польський критик, коли говорить про "смертельний смуток" Конопніцької. Тут чуємо нараз таку безодню безнадійности, такої безвиглядности та опущення, що великого героїзму треба, великого гарту душі, щоб не зламатися від них і не опинитися в сітях німої резиґнації. Ми тут далеко опинилися від першої фази в розвою поетичного таланту Конопніцької, далеко від попереднього змісту і тем. Здається, все, що перед тим вона говорила, стратило для нас відразу вартість; здається, ми повинні відразу перестати вірити в соціальні тенденції поетки, в її пламенну віру в відродження людства, в той рішучий її, догматичний оптимізм. Тут рішучо переважати мусить тільки особистий момент, безглядна щирість поетової душі, якась остаточна, конкретна її правда. І тут кладемо собі питання: як і яку культуру своєї душі творила в собі поетка? Чи дійсно її сотворила, чи, може,

[1] Ах! Чому, бурею туги захоплені і завіяні подмухами вихорів у вічній гонитві за привидом минущим, серед галасу палких поривань і мрій, мусять духи літати, мов зачаровані, понад землею, що стала мені домом?.. І вічно прагнути, і вічно засмучуватись, — горіти, мов полум'я крилате? Чому не можуть ані спочити, ані вернутись до мого села й моєї хати?.. *(Пол.)*

лишилася нараз безпомічна, кинена на поталу всім безжалісним настроям самотньої та переповненої тугою душі? Чи неприготована, може, була на той упадок душевних сил і власну слабість — і потонула в розпуці, як тільки прийшов той момент, коли опустили її сили?

Отже ні! Конопніцька — се вічно стоячий сам над собою чоловік; внутрішня карність,— щоб так сказати,— ніколи її не лишає саму. Її поезія — настроєна все на один тон: тон категоричного імперативу, внутрішнього наказу, на тон проповіді нагорі. І коли її опустили сили, щоб могла проповідувати громаді, щоб йти попереду людства, коли занадто болить її вічний гамір юрби, вона все ж таки не стратить тої позиції супроти самої себе. І дивно, що навіть в найтяжчі хвилини, коли весь світ, життя і люди прибирають форму нераз чогось сірого, карикатурного, навіть відтручуючого,— для неї її мрія ніколи не тратить свого чару. Життя для неї скрізь і все має своє заокруглення, і все вона видобуде його мелодію там, де другий побачить для себе розпуку. Витривалість, з якою держиться поетка на висоті настрою, просто незрівнянна. І немає ані одного моменту, де би душею її заволоділа не то зневіра, але навіть який-небудь сумнів, який міг би підкопати високий патос її мови і кинути тривіальне світло на її почування. Де завеликий біль мусить перемогти поетка, біль, власне, чисто індивідуальний,— там вона концентрує всі свої почування коло почуття покори, певного рода душевної смирности, яка її й видвигає знов на висоту настрою — і... робить панею самої себе.

Duszę miej ukojona,
Jak cichy, polny zdroj,
By w tobie niebios łono
Obraz odbiło swój[1].

І отой настрій примирення ударами долі не дає їй ніколи зійти з висоти, не впускає ніякого дисонансу у її внутрішнє життя, натхненне і поважне. Її душа неначе сіє скрізь довкола себе світло, якусь погоду та спокій, доходить до якоїсь блаженної погоди та усміху. Тут всі удари долі не мають для неї сили; вони притуплюються, поки дійдуть до глибини душі та заворушать в ній ціле пекло людських пристрастей. Афекти тут також неначе приспані, вся природа очищена і ушляхетнена вищим настроєм, який побіждає все. І цікаво, що й тут, в сфері чисто моральній, поетка виявляє нахил до подвижничества, до певного рода гартування себе. Вона неначе готова приймати всі затроєні стріли життя, все те, що робить нас в житті нещасними, на те тільки, щоб найбільше загартувати себе та зробитися відпорною на всі грізні для неї обставини. Часом вона кладе собі такі задачі, які клали собі хіба неофіти, які добровільно умертвлювали свою природу для достигнення вищої щасливости. Вона кличе:

Tej chwili szukaj, która cię uczyni
Siewcą w pośród pustyni,
Wolnym w pósród niewoli,
Smiejącym się, gdy boli,
Cichym w pósród zawiei,
W klęsce — pełnym nadziei,

[1] Душі своїй заспокоєній, мов тихе, повне джерело, щоб у ній небесне лоно відбило свій образ *(пол.)*.

Królem w pósród ruiny
A świętym — w pósród winy[1].

І се найяркіше кидає світло на ту дорогу, якою йшла поетка до внутрішнього самодосконалення, щоби відтак виступити перед загал із гарячими словами зазивів, накликувань. Вона все мала задачі перед собою, і все мала поклики до людей. Ентузіазм, здається, ніколи не лишав її. І все, що вона написала, чи се була наукова студія, чи епопея, закроєна на ширшу скалю, чи особиста лірика,— все було одною, безперервною, щоб так сказати, аґітацією, накликуванням до чоловіка. Все стреміло до чину, до реалізування запалу душі і усієї її духової природи в житті. Се тенденція усього життя і творчости Конопніцької.

Я думаю, тип психічний і терен творчости Конопніцької більше-менше виразно зазначені в моїм малюнку. Я, думаю, ясно показав, що тип той і весь зміст її творчої думки тісно зв'язані з інтересами епохи, в який виховалася поетка, що тими інтересами її творчість навіть вичерпувалася, не заточуючи ніде ширших горизонтів, ані не шибуючи надзвичайно високо під небо. Се індивідуальність багата і шляхетна, але, тим не менше, типова, яка ніколи й не пробувала відірватися від даного їй ґрунту, щоб існувати для себе. Вона сповняла місію, наложену їй інтересами епохи. Для повнення її вона не шукала за синтезою новою, не пхнула усього національного польського життя на інший, новий, шлях, а любовно віднеслася, тільки до давніших духових батьків суспільности, з їх скарбниці вибрала і оцінила все найшляхетніше і найдорожче і тим способом поклала поміст поміж ними а будучими поколіннями. Велика її заслуга в тому, що вона уміла увійти і душею відчути всі потреби свого часу, в свою діяльність вложити велику психічну енергію та силу чуття, які, власне, й переламали леди, усунули апатію з життя та дали гарячий пульс новішій польській поетичній думці. Обставини відтак змінилися, виступили нові покоління і нові інтереси, але завдання Конопніцької не скінчилося з тим. Тепер вона ціль знайшла для себе в самодосконаленні, у виховуванні внутрішньому себе. Се й знаменує другу фазу її творчости, коли вже думки її й кличі, голошені в першому періоді, прийнялися та знайшли для себе широкий відгомін. І тепер круг інтересів поетки не став ширший, основа її тенденцій не змінилася, але зате психіка її стає глибшою, більше сконцентрованою в собі. Натура її неначе більше стає прозора, викларовується, знаходить свою рівновагу; здобувши для себе більшу свободу та пункт опертя в самій собі, стає здібною більше до естетичної контепляції, наближується до гармонії грецького чи італійського типу. І де давніше вона піддавалася екзальтації, буйному потокові слів, і давала риторику радше як образи, які розливалися,— то тут доходить вона до дійсного майстерства форми і слова, і настроям своїм та думкам дає пластику. Те все мало, очевидно, вагу радше для самої поетки, прибільшуючи культуру душі та внутрішні її цінності. Все, що вона мала сказати своїй суспільності — вона перед тим ще сказала. Своєю великою епопеєю "Pan Balcer w Brazylii"[2] вона більше не дала громадянству польському, як дрібними ліриками першого періоду. Але, видвигнувши себе на такий високий рівень, знайшовши, а радше витворивши в собі той високий і благородний настрій душі, вона доказала своє право звертатися з своїми закликами

[1] Шукай миті, яка тебе оберне на сіяча серед пустелі, на вільного в неволі, на веселого серед болю, на тихого серед бурі, на виповненого надій під час невдачі, на короля серед руїни, на святого серед гріхів *(пол.)*.

[2] Пан Бальцер у Бразилії.

до суспільности і оправдала ту ролю, яку їй прийшлося відограти в духовому житті цілої польської нації.

БОГДАН ЗАЛЕСЬКИЙ І УКРАЇНА

Отсі замітки про поета "української школи" в польській літературі Залеського викликала поява першого тому праці Йосифа Третяка, яка перед півроком вийшла з друку[1]. Праця доведена до хвилі, в котрій поет після невдатного повстання 1831 року мусить покидати рідні сторони і еміґрувати разом з іншими товаришами за границю. Але більше нам і не потрібно в данім випадку: до того часу поезія Залеського дійшла до повного розвитку і відізвалася всіма своїми струнами. Дальші роки мало нового приносять до розвою його поезії і світогляду, вони одноманітні і монотонні, як ціле життя і поезія Залеського.

Взагалі можна сказати, що як *поет* Залеський сьогодні не варт такої уваги, а навіть адорації, яку він знаходив і знаходить не тільки у істориків літератури, але й у письменників, як от у Міцкевича, Сенкевича або Конопніцької. Правда, звеличав його сам Міцкевич піснею: "Słowiku mój, a leć, a piej!"[2], але всі ті похвали відчував вже сам Залеський як незаслужені і смирився духом перед тогочасними геніями, до яких його прирівнювано. Соловієм він міг бути в поезії, самим співаком тільки і більше нічим. Але тільки співаком він не хотів оставатися серед польських віщунів. Він все намагався стати *бардом*, про яких співали тодішні романтики і говорила усна словесність люду; він хотів добути сильніші акорди і дати не сам соловейковий спів, а великі артистичні креації, епічні *думи*, все носив в душі мрію про якийсь величний в задумі і виконанні спів: про "думу дум". Тут і заломилася його творчість. Він занадто жив самими мріями про своїх героїв, занадто віддавався весь приманчивим, фантастичним постатям, щоб потрапити на конкретний ґрунт всякої поезії: власні переживання. Він не переживав нічого, він тільки мріяв. А в мріях він не міг знайти самого себе, дійти до дна своєї душі, віднайти свої переживання. Задля тої наївности і ограниченості творчого організму, йому творчі переживання і процеси були невідомі. Він вродився неначе зачарованою дитиною і зістав нею до кінця. Потреба мрії — се була потреба його життя, як потреба мелодії була підставою і єдиним постулатом його творчости. І нічого іншого, крім мелодії, не знайдемо в його поезії: тому вона така монотонна, така убога змістом. Сучасники Залеського, а навіть сам Міцкевич, не уміли заглянути в глиб психіки поета і тому уважали музу Залеського за нове "откровеніє". Але товариш його, польський критик Мохнацький, інстинктовно відчув, де центр тої поезії, коли прирівнював її до "рвучого огня серед ночі, коли огнистий сніп, вистріливши вгору, нагло, скоро розсиплеться на тисячі звізд, бризне тисячами вінців, зиґзаґів, стяжок і світляних смуг". І се дійсно пишна ракета, пущена під небо в літню, погідну ніч,— але для такої функції наймається тепер не творців, але звичайних піротехніків.

Коли, отже, з артистичного боку постать Залеського нам мало цікава, то зате цікава вона нам більше з іншого боку. Будучи наскрізь пасивною і не

---

[1] *Józef Tretiak.* Bohdan Zaleski. 1802—1831. Zycie i poezya. Karta z dziejow romantyzmu polskiego. — Kraków, 1911. Nakladem Akademii Umiejętnosci, cm. VIII + 500.

[2] Соловейку мій, хоч загинь, та співай! *(Пол.)*

маючи ніякого *свого* змісту, творчість Залеського дає тим пластичніше відбиття епохи, духа часу, до котрого належить. Можемо бачити тут докладно відгомін літературних кличів, тогочасні теорії творчости в практиці, ідеологію того покоління, до якого належав сам поет. Таким чином, Третяк, пишучи про Залеського, дає мимоволі картину з історії польського романтизму. Він вводить нас неначе у велику лабораторію, в духове життя тогочасних гуртків польської молоді, знайомить з життям умовим Варшави, подає образ боротьби двох літературних поколінь, нарешті, дає вигляд на поле битви польських повстанців. Серед того всього — образ поета. Не вина автора, що образ той такий блідий. Про Залеського духове життя не можна багато сказати, а тим менше можна відслонити його духове обличчя. Можна говорити тільки про поодинокі факти, про гурт товаришів, до якого він належав,— а поза тим його життя являється простою лінією, зведенням біографічних даних. Сама собою пишеться картина з історії романтизму, а не історія життя і духа поета: в його творчім процесі не було ніякої "історії", ніякого розвитку; яким він вродився, таким і помер. Він жив тільки догмами та засадами. Але тому, власне, він не міг брати активної участи в тодішній боротьбі літературній, ані не міг жити тим життям, яким жили його товариші: Грабовський і Гощинський. Властиво кажучи, вони, а не Залеський, повинні бути героями тогочасного романтичного руху, якого репрезентантом називаємо звичайно Залеського: вони ж, а не він, активно боролися за новий напрям, вони промощували дорогу, вони "творили історію". Залеський був тільки інструктором на селі і мріяв. Історія літератури тематично кривдить діячів, подібних Грабовському або Мохнацькому, записуючи тільки їх імена до реєстру, а групуючи весь рух довкола знаменитостей і грімких імен. На заслугу знаменитостей йде праця борців, їх імена стають титуловими, їх творчість — вихідним пунктом для дальших поколінь. Так твориться фальш, затемнюється історична перспектива і догматизм являється консеквенцією літературних дослідів, справляючи на бездорожжя цілі покоління. Так само і з Залеським. Ставиться його як репрезентанта нової поезії побіч найбільших польських поетів, робиться його діячем, забуваючи, що кождий з його товаришів міг бути більшою знаменитістю відповідно до своєї праці, що у кождого з них було більше самостійности і творчого пориву, як у Залеського, що горизонт кождого з них був вдесятеро ширший. Поминаю тут таку значну силу, глибокого критика і філософа, як Мохнацький. Порівняймо тільки Залеського з Михайлом Грабовським, а побачимо, яким "філістром" виходить наш "соловій", якою нетямущою і наївною дитиною.

Я не хочу читати моралі історикам літератури і після повищих уваг приступати до лічення їх дальтонізму. Нехай ті уваги мене лише виправдають, коли я в дальшій часті свого нарису про Залеського поставлю його самого на другий план і буду його трактувати тільки як літературний *тип*, як символ того часу. Тільки в такім випадку ся постать може бути для нас цікава, коли дослід над нею поставимо не як ціль саму в собі, а тільки як спосіб до вияснення проблем тогочасної епохи, як ключ до вияснення характеру польської романтичної школи, яка виступає під іменем "української". Се головне завдання, яке насувається кождий раз, коли тільки згадують Залеського.

Про "українську школу" в польській поезії утерлося декілька комуналів, які виголошуються з чим раз, то більшою певністю. Грішать ними, перше всього, історики польської літератури. В українізмі польської поезії доби Залеського вони бачать неначе культурну місію Польщі, а Третяк говорить навіть просто про "стремління до втягнення людової руської культури в широкий,

освітлений промінням західної культури світ польської поезії". Те змагання,— по його думці,— дуже інтересне тим, що стає неначе продовженням давніших змагань до політичного і релігійного братання ріжноплеменних елементів давньої Річі Посполитої, так, що можна би його назвати *третьою унією*,— після політичної та релігійної,— унією поетичною. Залеський до глибини душі перейнятий тою ідеєю і з повною свідомістю вибирає її за провідну зорю своєї поезії.

Я думаю, логічну фальш таких думок нетрудно буде сконстатувати, коли тільки порівняємо їх з дійсністю. Звичайно, підсувається a posteriori під творчість такі думки, яких сам творець ніколи не мав, і назначується йому завдання, про які він і не думав. Так і тут. Чи можна, уявляючи собі психіку Залеського, говорити про якусь культурну місію його поезії і його українізм — ми знаємо, що під тим розуміє Третяк — класти за ціль життя? Я думаю, що так толкувати собі його творчість — значить, не уміти читати, значить, суперечити фактам. Але полишим се на боці. Вияснення джерел того українізму, не тільки у Залеського, а у Залеських взагалі,— найкраще висвітлить нам всю справу.

Залеський — потомок польської шляхти, осілої на Україні і зукраїнщеної не раз до того степеня, що говорила у себе по-українськи. Природа і жива стихія народної мови показує тут свою силу і мимоволі нагинає чужі душі в свій бік. Нічого дивного, коли Залеський, який довгий час пробув під сільською стріхою, перейнявся до глибини душі Україною і вражіння дитячих літ заховав до самої старости.

Z torbanem wyrósl ja. Dniepr Iwanhora,
Chata gdzieś w gaju starego znachora,
Widzę — och! jakbym pozégnal je wczora:
Spiewałoz ptastwo tam — byle dzien biały;
I znów dziewczęta z majdanu śpiewali;
To znowu męski głos wojennej chwały
W cześć atamanow — mącily się społem
W pieśń jedną żywą! I pieśń tę połknąłem[1].

Так сповідався сам поет. Ми бачимо відразу, чим для нього тут Україна. Для такого фантаста, яким був Залеський ціле життя,— Україна нічим іншим, тільки прекрасним спомином минулих літ, чарівною мелодією, колисковою піснею. Гоголь тужив в Петербурзі за українською піснею, Залеський, перебуваючи в Парижі, так само тужив за нею, але Україна у обох не була тим самим вітчиною, в дійснім того слова значінні. Оте леліяння в думках України, яке бачимо у Залеського, не можна би навіть назвати українофільством: се чисто інстинктовий потяг, любов звіряти до рідної криївки. Зовсім очевидна річ, що про якісь дальші наміри, про змагання поета до поетичної унії не може бути навіть бесіди. То одно. Так само побільшене се висування взагалі українізму Залеського як домінуючу струну його поезії, робити його душею всеї творчости. Коли вже говорити про ідейні основи тої творчости, то сам поет зовсім ясно виложив своє credo: "Bog, swiat, słowianstwo, Polska, Ukraina"[2] — отсе його квінта, як сам він каже. Відповідно до того, можна би його називати так само слов'янофілом і католиком, не лиш українцем. Про українізм За-

[1] З торбаном виріс я. Ох, бачу Дніпро, Іван-гору і хату старого знахура десь у гаю так, немов покинув їх учора. Те саме птаство щебече там — їм аби день був білий; а на майдані то дівочий спів, то голос чоловічий, вихваляючи воєнні звитяги отаманів, зливалися в одну живу пісню! І та пісня живила мене *(пол.)*.

[2] Кредо: "Бог, світ, слов'янство, Польща, Україна" *(пол.)*.

леського можна говорити остільки, оскільки він співає про українську природу і свої дитячі спомини, і з скарбниці усної словесности, людських переказів та традиції бере теми до своїх пісень. Те все — прикмети зовсім зверхні, які можуть не зачіпати самого світогляду і не впливати на нього. Вони і не впливали в дійсності. В дійсності про Україну Залеський не мав поняття і бачив її тільки в мріях: з України в його поезії єсть тільки колористичне тло, ритміка народних українських пісень і мотиви побутово-історичні. Се замало, щоб бути українцем та іменувати себе знавцем народної душі. І нічого жаліти нам, українцям, що стратили "молодого співця, який, оставшись в Україні, міг би дійти до яснішого зрозуміння минувшини і духа народу"[1]. *Свого* народу? Але ж його народом були поляки, і за свій нарід, а не за Україну, він пішов боротися в 1831 році, і за свій нарід пішов потім на еміґрацію. Можна бачити суперечність в тих фактах, суперечність поміж психікою польського патріота і українського співака, але для мене се річ зовсім очевидна й нормальна, що Залеський тільки польський патріот і нічого інше.

Треба, одначе, ввійти в подробиці справи і подати в деталях відносини Залеського до України.

Стрічаємо в поезії Залеського такий факт, як апотеозу козаччини. В цілім ряді поем і поетичних дум читаємо поміж стрічками запал для тих юнаків, що боролися за свободу і захищали схід перед татарами і боронили своїх вольностей перед насильством поляків. В поемі "Czajki", що описує виправу запорожців на турків, апотеоза козацтва доходить до вершка. Третяк старається доказати, що ся поема вплинула на постання Шевченкового "Гамалії" і стала початком романтичної апотеози козацтва в українській поезії. А вже просто леґендою і унікатом може виглядати факт, що польський поет взявся обороняти Мазепу і Хмельницького перед поляками. В поемі "Dumka Mazepy" герой її так промовляє:

Myśmy Lachom byli wierni,
Przeciw hordom w kazdej chwili,
Nim husarze, nim pancerni
Nadciągneli, my już zbili.
I coż mamy za to wzysku
Oprocz *więzow i ucisku*?[2]

Сам поет солідарується, очевидно, з тими думками. З передмови до поеми він подає свої історичні пояснення, в яких виясняє причини знеохочення козаків до Польщі, власне, отой утиск та несправедливість, яких вони дізнавали. Поет доходить навіть в своїй симпатії до Мазепи так далеко, що каже йому хвалити Хмельницького за хоробрість в боротьбі з поляками. Тут вже забув навіть Залеський за свій ідеал: козацько-польська згода та братній мир.

Виростає питання: звідки взялися у поета такі погляди на козацько-польські відносини, а далі — чи можна їх погодити з польським патріотизмом поета. Шукаючи за ґенезою тих думок, Третяк приходить до висновку, що, виголошуючи такі погляди, Залеський як поляк мусів мати чисте сумління. Він ішов

---

[1] Див.: *В. Правобережецъ.* Богдан Залеський. З нагоди святкування 25-х роковин смерти в "Колі польських дневникарів і літератів в Київі". — Рада. — 1912. — Ч. 292.

[2] Ми завжди ляхам були вірні й билися з ордами; поки над'їдуть гусари чи панцерне військо ми вже розбили їх, — і яка ж нам від того користь, окрім кайданів та утисків? *(Пол.)*

за думками тих, що загально тішилися опінією патріотів, головно за поетом та істориком Нємцевичем, який в році 1816 видав свої голосні "Spiewy historyczne"[1]. В історичних примітках до тих співів так говорить про козаків і відносини їх до поляків: "Поляки так дуже дбайливі о свободу у себе, не уміли шанувати її у других, забирали козакам слободи і ґрунта і свобідних досі робили підданими. Люд, стративши терпеливість під щораз тяжчим ярмом, вхопив се за зброю..." Отже, Нємцевич, що разом з Костюшком боровся за свободу Польщі, був таким самим козакофілом, як і Залеський. Коли польські історики здобувалися на таку об'єктивність супроти козаків, то чей же не можна трактувати думок Залеського як "єретичних" з становища польського патріотизму і в його творчості бачити третю, поетичну унію. Чоловік, який вродився на Україні, мусів інтересуватися нею більше, як кождий інший поляк, мусів читати коли не козацьких і польських літописців, то бодай Бантиша-Каменського, Шерера та Енґеля, мусів остаточно бачити, що "люди, які мають свій побут, права, обичаї, пісні, своїх героїв, істориків,— гайдамаками називати не можна".

Можна бути вдячним за таку симпатію поляка до української справи, можна її уважати за один з рідких проявів об'єктивної думки про нашу минувшину. А все ж таки великою наївністю було би дати зловитися на ті сердечні, великодушно-об'єктивні погляди. Навіть якби зробити Залеських українськими патріотами, якими вони хочуть бути, то не забуваймо, що той український патріотизм — частина тільки загальнопольського патріотизму. Нехай вони будуть апостолами згоди і миру, але той мир ніщо інше — тільки стремління до збільшення стану посідання мирною дорогою. Третяк се називає скромно втіленням людової культури української в широке русло європейсько-польської культури. Практично виконували сю думку товариші Залеського і його приятелі так, що писали українську історію, збирали етнографічні матеріали, робили топографічні студії, слідили обряди і звичаї людові, описували могили, але те все мало служити не ad maiorem Ucrainae gloriam[2], але збагачувати тільки "матеріали до історії і скарби національної літератури",— як каже Грабовський. Отже, таки смирна овечка показує вовчі пазурі та апетити. Можна подякувати за таке українофільство, але не попадати в телячий захват від нього.

Ще в більше яснім і правдивім освітленні стане перед нами постать Залеського і його українофільство, коли візьмем під увагу обставини часу і зважимо, що він був одним з перших польських романтиків. Ніде в Слов'янщині романтизм не явився з початку в такій наївній формі, як в Польщі. Коли б не природний поетичний талант у декого і не виступ Міцкевича, польський романтизм готовий був заскорузнути в гіршім "класицизмі" і рутині, як класицизм всяких Козманів. Модними кличами він утішався і бавився, як дитина, і скоро поробив їх догмами. Такою догмою і головним постулатом романтичної поезії стала людовість. Почалася погоня за людовими мотивами, посипалися всякі балади, парафрази або переспіви народних пісень, переказів. Добре б було поробити всіх польських поетів тоді етнографами. Вони уміли вишукувати всякі замки, руїни зачаровані, озера, наганяти на читача страх оповіданнями про упирів, віднаходити останки історичних традицій поміж людом, одним словом, придержувалися пильно романтичного катехізму. Тут і чи не головна

---

[1] Історичні співи.

[2] Щоб зростала слава України *(латин.)*.

причина українізму Залеського. Третяк зовсім справедливо говорить: "Тому що уродився на Україні, повній козацьких традицій, тому що обставини його життя в дитячих роках особливо сприяли його зближенню до українського люду, його звичаїв і пісень, тож з природи речі, хотячи бути поетом, як його розумів романтизм, мусів розлюбуватися в традиціях України і стати їх органом в поезії".

Очевидна річ. Уродитися в краю такім "поетичнім", в дитинстві на кождім кроці мати змогу ловити казки, пісні та історичні перекази і не стати романтичним поетом, таким, власне, як вимагали правила! Тут і причина незвичайного успіху Залеського і взагалі т. з. "української школи". Польські паничики, які, крім салону, не бачили і не чули сільського співу, а старалися після засад бути романтичними творцями, мусіли впасти на коліна перед людиною, яка напам'ять уміла людові пісні і з надзвичайною легкістю могла сипати цілими пригорщами людові мотиви, переплітаючи мову для ефекту і більшої колористики українськими провінціалізмами. І Богдан став скоро побіч Міцкевича і інших знаменитостей, став українським віщуном і соловієм. Легко було й витворитися вмить і цілій школі українській. Почали пробувати своїх сил в поезії навіть ті товариші Залеського, які найменшого покликання поетичного перед тим не чули. А тепер здобули популярність. Бо польська публіка і літерати моментально полюбили козаків, гайдамак, всяких характерників та віщунів à la Вернигора так само, як своїх ляхів і Ванд, і скоро вони стали покутувати в польській літературі як збагачення природних скарбів національної, своєї культури. Як легко було тоді стати ліберalом в поглядах на козаччину, як легко було говорити Залеському з великим авторитетом про українські пісні і думи, про народну душу, заступати навіть українські провінції на польськім соймі в 1831 році, а, нарешті, здобути від істориків літератури похвалу за стремління до польсько-української згоди і "поетичної унії"! Те все легко було йому, і ніхто не хотів бачити, скільки в тій україножільській ролі було фальшу, незнання та пози, як костюм мусів заслонювати невіжество, як поет мусів штучними огнями допомагати собі, аби українські козаки не вийшли маріонетками або салоновими паничами.

А прецінь тепер се ясно. Поезія Залеського стратила свій чарівний вплив, а сам поет являється не соловієм, а радше тресованим птахом. Се не поетичний порив, не спів, а виучена лекція. Сам природний нахил до мрії і сердечна доброта не можуть заступити поезії, так само, як наші патріоти не переконають нікого, що в синіх, задуманих очах Шашкевича була іскра натхнення. Маємо механічну зліпку німецької романтики, з можливими мітологіями та переказами, спрепаровану на лад народної пісні. І кінець.

Щоб остаточно показати внутрішній зміст і вартість патріотизмів і симпатій Залеських, якими пописуються поляки, а якими й ми хочемо дорожити,— вистане вказати на українського Залеського — *Метлинського*. От поет того самого складу і ума. І він був козакофілом, співав про Україну, могили, бандуристів, "збагатив рідну літературу" і у нього були ідеали: Слов'янство, Україна, Бог... але знаємо, під яким порогом вони остаточно кінчилися. Такі люди ніколи не уміли собі знайти кута на Україні при всім тім своїм патріотизмі.

ЗИҐМУНТ КРАСІНСЬКИЙ

В столітню річницю його уродин

Idz i czyń choć, serce twoje wyschnie w piersiach twoich, choć zwątpisz o braci twojej, chocbyś miat o mnie samym rozpaczac, czyn ciągdłe i bez wytchnienia, idz i ufaj imieniowi mojemu.

Z. Krasinski, Irydion[1]

Патріотична Польща обходила недавно ювілей столітніх уродин Зиґмунта Красінського, одного з поетів великої трійці романтиків. Відповідно до заслут, які положив покійник на полі поезії і польської національної думки, ювілей святковано урочисто, поважно. Публіка не поділилася на табори, ворожі собі, як в часи ювілею Словацького, не воювала о посідання поета для своєї парафії, об'єдналася в спільнім почитанні свого генія. Я думаю, се не значить, щоб Красінський був більше популярним, як Словацький в польській суспільності; але се вказує на те, що роль його все-таки більше усталена, громада його поклонників більше однородна, можна сказати, навіть все польське громадянство прийняло Красінського вже догматично.

Се важно нам знати на самому початку, щоб тим легше усвоїти собі та вияснити проблеми творчости самого Красінського. Був час після фатального повстання 1863 року, коли вся польська суспільність прокляла своїх романтиків та віщунів, рятуючись позитивізмом від страшного морального розбиття. Тоді, як пише історик польської літератури[2], прогонювано з життя романтизм, навіть в ім'я романтичних закликів, обернено його проти нього таки самого. Віщуни винні, що опутали суспільність туманом романтичних фраз, вони привели нещастя. І дивним дивом, Красінський, також віщун, також романтик, удержався в той час на своїй висоті, проти нього ніхто не звертав оружа, він став опікуном навіть та духовим батьком покоління, яке вело організаційну та національну працю після тої переломової дати. Так якось дивно зійшлася краківська історична школа, пізніше станчики та консерватисти, з Красінським, який неначе їм на руку співав:

Dość już długo,— dość już długo
Brzmiał na strunach wieszezów zal!
Clas uderzyc w strunę drugą,
W czynów stal![3]

Суспільність польська була, очевидно, до певної міри загіпнотизована тими енергійними словами поета, що виступав тут як антагоніст других великих поетів романтичної доби. Відси й вийшло непорозуміння і помилка навіть історичного характеру. Бо ж прецінь та поезія віщунів, проти якої звертається Красінський, ще раніше намагалася ударити в "чинів сталь", як він сам

---

[1] Іди й працюй, нехай навіть серце твоє висохне в грудях, нехай навіть ти зневіришся у своїх братах і про мене подумаєш із розпачем; працюй ненастанно й без відпочинку, — іди та вір іменню моєму. *З. Красінський, "Іридіон" (пол.).*

[2] *A. Potocki.* Polska literatura współczesna. — T. I.

[3] Довго, довго бринів на струнах пророків жаль! Пора вдарити в інші струни — в дії сталь! *(Пол.)*

усвідомив собі свою місію: вона вся, навіть в менше вартних своїх об'явах, змагала до *чину творчого* після 1831 року, коли усвідомила собі свою роль в житті польської нації. Obiit Gustavus natus est Conradus![1] — виписав Міцкевич, кинув за собою свою любовну трагедію і став дбати про вітчину. Се була неначе програма для всіх творців тодішніх, програма, за якою пішов паничик Словацький, коли писав свого Кордіяма. Польський романтизм став від тої хвилі на дійсно життєвих, творчих основах, будувати став вітчину, коли не в дійсності, то бодай в серцях і скидав ярма з душ, пригнетених неволею. Пробоєм пішов романтизм польський до своєї вимріяної цілі, вітчина стала духовою потребою його. Пішов за ним і Красінський, прилучуючи свій голос до голосу віщунів. Остаточно не було се виною ані романтизму, ані Красінського, що голоси їх не зійшлися разом, що Красінський знайшовся до певної міри на боці, що, врешті, мрака товіянізму, з одного боку, а католицької екзальтації, з другого, ослабила ту боротьбу, спровадила душі на бездоріжжя, поріжнила, накінець, творців і привела одчай в духове життя Польщі. Одчай та дезорганізацію, розбиття, яке було вже перед тим, як прийшло повстання. Красінський перший звернувся тоді проти поезії, готовий був скинути на неї вину за всі свої нещастя особисті та національні, проклясти її, як прокляв її колись герой Красінського з "Nieboskiej Komedyi" граф Генрик: "Poezyo, bądź mi przeklęta!"[2]

Але — Красінський тоді вже не був поетом, доживав тільки сам себе. Він, останній з великої трійці, мав, разом з тим, виявити власним прикладом, що великі романтичні думи упали; він звалив всі нещастя на поезію тоді, як вже сам з нею поріжнився, побачив свою *безсильність* супроти життя. Паралітик творчий став говорити про сталь чинів, став мріяти про силу, стративши її.

Я думаю, що відси треба би приступати до проблеми Красінського, поки прийти до начеркнення його сильвети на історичнім тлі. Може, ризиковним буде говорити так про Красінського,— але, я думаю,— се головний пункт, довкола котрого оберталася вся його творча психіка.

Може, се не тільки химера чи припадок "долі", але, власне, її логіка та консеквентність, доведена до останніх границь, що Саул став Павлом, що святі християнські були наперед великими грішниками, поки поклялися, що найбільшим аскетом стає не раз той, хто найбільше пив з чари життя. Се не парадокси, а сконстатування фактів, не раз, може, й дивних. Фактом, а не парадоксом, тільки єсть те, що такий dandy, як Уальд, стає в тюрмі найбільше "святою" людиною, смириться в "De profundis"[3] перед божеством Христа, стає очищений та кроткий, як святий перед судом свого пана. Очевидна річ, трудно було би викрити ті дороги та закони, по яких йшла душа тих людей, трудно відкрити та схарактеризувати момент всякого переродження морального. Найрозумніше було би приймати, що життя змінює нас кождої хвилі, перероджує нас не блискавками та громом, як апостола Павла, а постійно, дрібними атомами. Аж поки ми не стаємо нараз перед доконаним фактом, неначе на другому березі. І бачить, що стоїмо там, де ніколи не сподівалися стояти, проти чого змагалися уперто, люто. Відкривається нараз якась нова злослива і злобна сила, яка хитрістю, проти нашої волі, завела нас туди, що кажу, веде щодня, щохвилини, помимо нас і нашої волі. Якийсь химерний закон єсть в людській душі, проти котрого ми безсильні і мусимо кождої хвилі резиґнувати. Той закон роздвоює

---

[1] Помер Густав, народився Конрад! *(Латин.)*

[2] Поезіо, будь проклята! *(Пол.)*

[3] З глибин *(латин.)*. Сповідь О. Уайлда, публікована посмертно (1905 р.).

сучасну людину, показує їй страшного двійника, паралізує її силу, ставить її в безвихідне становище супроти самої себе. Таким чином, ловимо себе щохвилі на гарячому учинку, на нещирості, на позі, стаємо невблаганними супроти себе, бичуємо себе. Се той вічний фаталізм і трагедія людської душі: роздвоєння автора і глядача, на судію і підсудного, конечність суду над самим собою. Dramat układasz![1] — проноситься клич над головою бідного графа Генрика, який заплутався в своїй власній трагедії та кривавить свою душу. Ти позер, каже собі чоловік, затрачуючи віру в щирість свого терпіння, ти позер і актор і мусиш за се відпокутувати тяжко дійсною, кривавою мукою душі. Осудив таким чином сам себе чоловік і голосить світові своє прокляття, свою найбільшу розпуку.

Перейти на конкретний більше ґрунт сеї справи, значить, перейти до найважнішої проблеми, яка посуває всю творчість і життя Красінського. Тут бодай найбільше матеріалу для висвітлення тої проблеми, про яку боялася говорити весь час польська літературна критика, "безкритично" відносилася до поета. Призвичаєна до високої декламації, до уроєних ідеологій та нещирого відношення до дійсности, критика польська любить все говорити про візіонерство своїх віщунів, їх пророчий дар, їх всесвітню місію, але забуває все чоловіка в творчій природі, все абстрагує від того особистого моменту, з яким критика мусить числитися. І тому, помимо всього, для поляків й досі Красінський — така схематична фігура, а творчість його, відділена від особи, така заплутана і темна. А прецінь о те йде, щоб не відділювати творчости, могучого пориву від ґрунту, на якому він зродився, щоб не забувати поза творчими блисками того щоденного, буденного чоловіка, який в кожду хвилю змагається з життям, мірить свою силу з силою і волею життєвого механізму, терпить і журиться, протестує і витрачає свою силу, поки не забажає відпочити мрією бодай в своїх творах. Тут же той ґрунт, на якому і з якого виростає творча психологія, який рішає про світогляд творчий.

Після нещасливого закінчення повстання, з 1831 року Красінський, який рвався до повстання і в нього клав всю надію на кращу будучність Польщі, попадає в розпуку, проклинає всіх, котрі довели до упадку Польщу і тепер придивляються тільки, як вона конає. "Кличу на цілий голос,— пише він,— що рід людський проклятий за свою неправість, а кара спадає на винуватих разом з невинними. Треба конання та смерти, щоб зрівноважити безбожність та нечестивість... Але й я хіба проклятий. Я *пописуюся стилем!* Боже милосердний, чим я є? Хто ж може писати при смертній постелі матері, в першій годині після її скону? На се треба бути менше як людиною,— газетчиком". Отут трафляє поет в саму середину справи, демаскує себе. Він заламує руки над упадком вітчини, бачить проклятим весь світ, страдає, мучиться,— і в той сам час ловить себе над роботою, гідною газетчика, над препарованням своєї трагедії до звісного ужитку, щоб зворушити публіку. Що може діятися в душі людини в даний момент, коли вона мусить дати сама собі таку пощочину? Що може вона надалі рішити? Чи має висікти себе, покаятися в гріху перед собою і позбутися раз на все всяких урочних трагедій, видумуваних конфліктів? Але ж се неможливо, як неможливо позбутися своєї натури, вона щодня буде від того терпіти і щодня далі гонити за фантомом. І в тому, власне, в тій помилці, трагедія таких людей, в тому, що вони неулічимі і мусять йти на свою власну загибіль. Вони витворюють в собі свою власну психологію, пси-

[1] П'єсу пишеш! *(Пол.)*

хологію людей, готових кождої хвилі на удар ворога. Вони, врешті, так щиро страдають від свого роздвоєння, від тої праці газетчика чи режисера, власних страждань, що вірять в конечність кари на себе, сподіваються її кождої хвилі. Їм радість життя дійсно затроєна. Мусиш заплатити власною, живою кров'ю за той трагічний маскарад, який ти видумав,— шепче двійник їх,— мусиш відпокутувати дійсною мукою за свою позу та за те, що говорив людям про трагедію власної душі тоді, коли ще ніякої трагедії не було! І вони, дійсно, відзаплачують à posteriori[1] дійсними муками душі за те, що говорили про свою дрібну журбу. Для них не має, властиво, радости в житті, кожда їх радість перейнята тривогою та прочуттям нещастя, саме її джерело затроєне. Так виростає поволі в чоловікові психологія "*straceńca*"[2], людини згори певної, що йде безнадійно боротися, що мусить програти свою справу. Каякає чоловік над своїм власним гробом, бачить за життя свого трупа. Так відбувається також переворот в його світогляді, образ життя та людської громади, ідей, кермуючих нею, представляється йому зовсім з іншого боку, як другим людям, він тратить почуття живої дійсности, а бачить весь час перед собою грізну, страшну *візію*. Життя поза тою візією його, отже, примус життєвої фізіології, спроваджує на нього тільки прострацію духа, муку, від якої він увільняється тільки тоді, коли увійде в магічний круг візіонерських образів...

Се був би, я думаю, засадничий факт психіки Красінського, психіки, яка не відразу утворилася в ньому, але яка все-таки врешті утвердила весь його світогляд. І очевидна річ, під впливом таких настроїв думки його, які він набув через виховання, мусіли улягти корінній зміні, дійсні терпіння мусіли бути корективом всіх поетичних маскарадів, які видумувала залюблена сама в себе поетична фантазія,— "моральний звір" прогнав остаточно "поета", а радше поетичність, обчислювану на ефект. Сама проблема творчости явилася перед ним зовсім в іншім світлі, інакше була також ним поставлена. "Давніше,— пише він сам про сю справу,— хотілося нам бути істотами поетичними, тепер ходить о те, щоб стати істотами моральними. Ходить о те, щоб *жити* в дійсності, то значить витримувати боротьбу, що нас пече на вільному огні, боротьбу поміж нашими думками а фактами. А прецінь і в *тому єсть велика поезія*. В тому вирченні себе самого, в тій гордості, повній любові, а неподібній прецінь до погорди людським родом, яку мали не раз люди геніальні, я бачу велику поезію і витягаю до неї руки. Бо поетом я є, і чим би я не був, господарем, монахом, жовніром, зарібником, багачем чи бідаком,— поетом буду все".

Так писав поет в часі, коли творча енергія починала в ньому кипіти і мала вилитися незадовго потім в таких творах, як "Nieboska komedya" та "Irydion". Він тоді вже, будучи двадцятькількалітнім молодцем, дозрів. Се не значить, що тоді вже він був готовий, що його світогляд був закінчений. Ні, життєвої проби, яку він мав перейти, він ще не відбув тоді, довго ще мусів в собі поборювати позу поетичну, але вже тоді *чув* дорогу, якою *мусить* піти, коли має натрапити на джерело дійсної, нефальшованої поезії, здібною знайти своєю щирістю послух у людей. Свідоцтво того дав, власне, пишучи "Niebosk'y Komedi'y", де рішучо здер маску з себе самого, з сучасної психіки і показав її нагою, безжалісною в своїй наготі та правді здобутися на такий гострий, майже брутальний, *психологічний реалізм*, на який здобувся в тому творі Красінський,— значить, зробити великий творчий подвиг, великий чин. Відс-

[1] На основі досвіду *(латин.)*.

[2] Самогубця *(пол.)*.

лонюючи безжалісно всю неміч власну, особисту, він відслонив разом з тим найбільше болючі та криваві рани сучасного йому покоління, нового ладу суспільного. Він мав відвагу відкрити речі, якими він убиває душу чоловіка, увійти в пекло сучасного життя,— як Данте, дати відтак його візію в творі, сумному до розпуки. Візія та затяжила відтак над цілою творчістю його і над особистим життям, він не міг позбутися її ніколи і ані разу не глянув погідним оком на світ, ані разу не віддихнув повною груддю, легко, радісно. Надмірна повага налягла на його творчість, як темна хмара, надмірний досвід та майже стареча гірка дозрілість духа пробивається з кождого слова, навіть споминів безжурної молодости тут немає. І скаржиться поет, відкриваючи заслону з-понад своєї творчости, з того, що, може, найбільше його боліло і тяжило на нім весь час: "В моїй поезії ніколи не було нічого наївного, потульного, доброго. Шайтан, а не мій ангел сторож, натхнув мене від дитячих літ. Все тільки серця в розпуці, проклинаючи самі себе серця тиснулися під моє перо. Зломи та попіл, отсе царство моє! І сидячи на тих руїнах пожеж, останки надії та милосердя господнього в собі. Якоюсь старечістю наділяли мене все боги; ніколи я не був такий невинний, такий добрий, такий вірний, як ти[1], і тому ніколи я не був такий, як ти, щасливий. Відізвалася в мені потреба невинности, конечний примус віри в невинність, коли ж вже старий на серці, коли вже в невинність вірити не можу. Щось чистого, щось чистого дай мені, а я тобі віддам свою душу взаміну. Віку мого не терплю, а, одначе, все у мене однакове з часом, в якому жию; ті самі необуздані пристрасті і неміч та сама, та сама піввіра та півблиски розуму, і та сама скука страшна, велика, пекельна, як лід, холодна, і пожерлива, як огонь..."

Так, епоха, в якій поет жив, оловом тяжила на його душі, навіть на його особистім житті. Мрачна візія, яку побачив в молодості, не уступила. І всю творчість його можна би з певного пункту трактувати на безжалісну аналізу чи радше малюнок *розкладу сучасної цивілізації*. Се була та постійна візія, під якої вражінням він жиє і творив. Поет стратив всяку надію в те, що світ зможе йти далі тою самою колією, якою йшов досі. Мусить прийти загибель, як на Содому, і знищити основи всього ладу, пхнути життя на нову дорогу. Тоді тільки можна буде думати про духове відродження чоловіка та його свободу. "Якась велика революція, не політична, але суспільна, перенесе власність, землю, добрі обіди, добрі ліжка з рук тих, що добре їдять і сплять вигідно, в руки тих, що трясуться від студени та примирають з голоду. Колись шляхта була щаслива та сита матеріальними добрами, шляхта упала до ніг міщанства, що багато зносило і терпіло. Тепер tiers ètat[2] розпирається вигідно на м'яких софах, люд стягне його з тих соф, бо має силу, черствість та міць терпіння". Се фаталізм життєвого механізму, якого сила невблаганна та неможлива до зламання, який мусить довести до кінця, т. зн. поки жадоба матеріального щастя та уживання не стане одиноким ідеалом, всім в житті народів, коли пропаде слово вітчина. Тому вірить поет в якесь велике знищення. "Все мусить звалитися, все мусить стати цвинтарищем, аж поки по тому я сподіваюся якогось відродження. Але не перед тим. Що ж то за крики о те все, ті накликування, той неспокій? То гнів Божий, який відродить світ. Церкви упадуть — ті відбудуються — але упадуть також доми гри, доми розпусти, тюрми, фортеці та цитаделі королівські. Все те розсиплеться, як дрібний сірий

[1] Се уривок з листа поета, писаного 1836 року до товариша і приятеля Константина Гощинського.

[2] Третій стан *(фр.)*.

порох, по полях, кров потоками поллється, тіла погниють, пошматовані на дрібні кусні; час пройде і нове збіжжя та нові плоди будуть гойдатися на тих самих ланах. Тільки не для нас їх жовте колосся. Наші діти будуть його збирати на наших збілілих кістках. Для нас лише *боротьба, яка на тому світі на нічо не придасться;* але ушляхотнить нам душі, зробить їх гідними неба. Для нас боротьба і труд".

Отак впливав на душу поета гамір тогочасної епохи, в котрій відбувалася перебудова сучасного суспільного ладу, отак поет реаґував на неї. Я думаю,— з наведених слів видно його думку, його настрій на постанови, виведені після обсервації тогочасного життя. Валення старого, на традиційних основах збудованого світа застрашило його думкою про розклад цивілізації, про руїну та варварство, в якому мусить потонути світ. Пусткою видалося йому таке життя, той безбожний гамір, в якому не ставало місця для божеських дум та поетичної контемпляції, де tiers ètat починав розпирятися на м'яких софах. Отже, нехай западеться в руїну та вся безбожність, нехай пропадає в агонії та конвульсіях, нехай, коли інакше не може бути. Але, піддаючись тій волі брутального життєвого механізму, стаючи безсильним супроти нього, *не можна* покинути боротьби за морально вищого та досконального чоловіка, не можна стратити віри, що прийде відродження, що зацвіте на руїнах нове життя. Се категоричний імператив, який вічно повертає в творчості Красінського, ота примусовість боротьби на арені моральній! Імператив, який безпосередньо виростає з усього одчаю та немочі поета супроти життя матеріального людства. Дивно тут реаґує його душа на брутальність життєвих фактів, дивна тут діалектика тої реакції. Коли людина мусить стільки терпіти і стільки гірких проб перебувати, то видко, ще Божий палець держить її в своїй опіці, чогось ще по ній сподіється Творець. Муками очищує він людські душі, робить їх здібними для прийняття вищої правди, випробовує їх силу. Отже, іти на страшну боротьбу, на пропащу позицію навіть! Побідити не можна, як не побідив граф Генрик Панкрацого і не оборонив окопів св. Трійці від "голишів" та безбожної голоти. Але ж бо й не в побіді ціль боротьби за справу "духа святого", а в боротьбі самій, в тій огневій пробі та гарті, який дає боротьба. "На *тому* світі вона на нічо не придасться; але вона ушляхотнить нам душі, зробить їх *гідними неба...*"

Така "лірика" душі Красінського, засадничий її тон і тон його творчости. Я думаю, бодай в части стане ясною після всього сказаного вгорі її логіка та внутрішня структура, особистий її підклад. Думаю також, що очевидними будуть дальші консеквенції намічених мною настроїв поета, перенесених на тло ширше, там, де кувалася будучність його народа. Одним словом, очевидно, повинна вийти вся історіософія Красінського, яка обертається весь час і кінчиться на справі, найдорожчій для нього, на розшарпаній ворогами вітчині.

Примусовий оптимізм Красінського, віра у відродження людського духа через "огневу пробу" страждань та наруги, отсе заразом основа його віри у відродження поневолених народів. Історія людства, так як її поет розуміє, се, властиво, один терновий шлях на Голгофу, се життя розп'ятого на хресті Ісуса. Котрому народові найбільше вбилося терня в голову на його історичному шляху, той ближчий відродження духового, той найближчий моральної побіди над варварством. Отже, Польща, сей Христос народів, розп'ята, як Христос, та тернем коронована! Ні, вона мусить відродитися, випивши чашу горя та наруг до дна, через неї мусить спастися вся Європа та пробудиться з важкого, летаргічного сну до нового життя. Мусить в кров і кість врости сучасним народам слово: *вітчина,* розбите гамором новочасної цивілізації життя народів,

мусить знов скопитися коло того великого і святого слова. Мусить, отсе одинокий арґумент в отій гарячці слів, якими говорить Красінський про будуче відродження Польщі. Твердість його віри має в собі щось гіпнотизуючого, щось з приказу. І не диво, що історіософія його, повна баламутних і темних думок, ідеологій, зовсім позбавлених конкретного ґрунту і далеких від життя народного,— так, врешті, заволоділа умами, піднесла відроджену Польщу в підоблачну сферу як податок божества за терпіння народу, що стала в кінці пошесною недугою, яка робила немічними цілі покоління молоді, вибивала їм з рук всяку практичну роботу, а казала декламувати про післанництво Польщі серед народів і відродження їх через Христа — Польщу. Те, що було і могло бути особисто курацією душі для поета,— афірмація болю та терпіння, як шлях до визволення і оздоровлення духового організму,— відбилося фатально перещіплене на загальний ґрунт, поставлене як основа і шлях до національного відродження, стало абсурдом.

І мусіли розбитися ще раз думки поета про вітчину о брутальність життя. Віщування його не могли принести плоду, не могли справдитися його надії. Поміж ним а живим національним організмом була візія руїн сучасної цивілізації, огида перед її гнилими болотами. Се він чув і від того ще більше мусів страдати. Ані християнство з папою римським на чолі, ані потомки старинної, лицарської шляхти не могли удержати Польщі. Шляхту, яка сторожила та леліяла традиції Польщі, люд польський різав в 1846 році. І так якось виходило, що радше понурі, грізні візії поета знаходили оправдання і здійснення в житті, а радісні картини усувалися на другий план. Від того страдали всі, що пророкували будучність народа. Останні дні Красінського були мрачні і сумні, як ціле його життя; він співав псалми надії та віри, але молодша ґенерація здобулася на "плач Єремії" і роздирала відтак одіж на собі, коли в 1863 році пропала остання надія.

Отже, квінтесенцією духа і творчости Красінського було би те: як сучасна, перетончена культура, викохувана в теплярняній атмосфері, ізолювала одиницю, кинула її безпомічною в вир суспільних переворотів та катаклізмів і віддала її на ласку або неласку життя, як затратилися традиційні основи, середовище, яким вона дихала,— розпалося, і вона не може вже причалити до ніякого іншого берега; як вона старається вростати в ґрунт, знайти основу, коли не матеріальну, то бодай в серцях людських намагається зібрати membra disiecta[1] того, що було колись реальним фактом — *вітчини*; як остаточно мусить потерпіти невдачу у всьому. В цілості дає творчість Красінського ґрандіозний образ боротьби двох світів з собою, боротьби, по якій мусить прийти руїна духових елементів в природі людській та варварства, а серед якої людина пропадає, надаремно змагаючи до чину. З сучасного життя видобув поет всі трагічні конфлікти, всю лірику самотньої душі, яка б'ється о стіни тісної клітки і ранить себе до крові... Лишилися тільки, дійсно, надлюдські зусилля до *переможення песимізму*, зусилля знайти опору для *віри в життя*, розраду для затроєних розпукою душ. Чи дав поет своєму народові те, що хотів дати, чи покріпив душі вірою в відродження, чи двигнув їх і охоронив від плісни,— не тут на се відповідь. Тут можна тільки ствердити його волю і його заповіт. А хто уміє читати в людському житті, нехай на прикладі поета вчиться, як боротися з життям і його лютим механізмом, де шукати опори, щоб можна гідно ставити чоло.

---

[1] Безладні частини *(латин.)*.

БОЛЕСЛАВ ПРУС

(Некролог)

Побіч численних ювілеїв визначних діячів та письменників припало польському громадянству перебути за сей рік ще й похорони: Болеслава Пруса, одного з найвизначніших польських письменників за останні десятиліття.

Властиво кажучи, мало був голосний той письменник за свого життя, а бодай слава його серед польського громадянства не була, що так скажу, пропорціональна до його заслуг і праці. Я говорю, очевидно, про Пруса як белетриста. Можливо, що власне надмірна його серйозність та повага, які казали йому дивитися радше на зміст як на форму,— що вони, власне, й відбирали йому легкість та розмах творчий, не дали його творам лету ширшого і не дозволили станути на тих вершинах, на яких станув його товариш — Сенкевич. Ні, він лаврів не збирав, як артист, і голосним не був, як артист. Працював весь час гарячково, без перерви, але неначе якось збоку, там, де менший був гамір. Молоде покоління поставило було його навіть в останні роки на рівні з ретроґрадами думки і зробило з нього трохи чи не ворога всякого поступу, коли вийшла одна з його останніх повістей "Dziecі", якою темою були події останньої російської революції. Смаркачі вичитували старикові нотації й за Міцкевича, коли звернувся був до молоді з порадою, даючи свою, чужу всяким естетам, інтерпретацію молодечих ідей поета. І взагалі, Прус не находив за життя належної оцінки серед своєї суспільности; якось неначе не умів станути у відповіднім віддаленні від життя, не умів здобутися на жест відповідний чи то письменника, чи то трибуна,— не умів, власне, того, що умів його товариш Сенкевич,— а стояв весь час при роботі, як коваль в своїй робітні, що не дбає про свій зовнішній вигляд.

Смерть мимоволі дала Прусові[1] і цілій *його* постаті більш правдиве освітлення. В пам'яті *людей* став нараз весь чоловік і його довголітня праця, стала виразно його роль в культурних змаганнях польського народу. І вже підстава для оцінки *його* творчости була знайдена: сама жива особа покійника, *його* думки і змагання, *його* світогляд стали в основі тої оцінки.

Щоб як слід зрозуміти і оцінити ту працю, треба пам'ятати, що Прус був вихованком епохи позитивізму, який всевладно запанував в польськім громадськім житті після 1863 року. Що більше, Прус був навіть одним з передових борців і пропаґатором молодого тоді позитивістичного руху, який в органічній праці, в праці "u podstaw"[2] бачив єдине спасення і єдину запоруку кращої будучности Польщі. В журналі "Opiekun domowy" за 1872 рік Прус, ще як молодий публіцист, ярко сформулював головні пункти позитивістичної програми, з цілою силою ударивши на "наші гріхи" польського громадянства. Отже: брак пошанування праці, життя понад стан, ледачість, брак образования у власників земельних, шляхецькі упередження до всяких торговельних та

---

[1] Прус — се псевдонім; властиво звався він Ґловацький. Дат біографічних Пруса тут не подаю, їх можна найти в першім-ліпшім підручнику польської літератури. Читачі з російської України можуть інформуватися у багатій змістом праці А. І. Яцимірського: "Новейшая польская литература". — Т. І. — С. 221 і далі.

[2] В основі *(пол.)*.

промислових справ, внаслідок чого всі джерела багатства віддаються чужим людям. Ударяючи на журналістику, яка скриває оті всі явища, замість їх виставити на світло денне, Прус писав тоді: "Щоби се поправити, ми, научені досвідом, переміним систему, ограничуючи наші проекти і працю величезним кругом щоденних відносин. Смирні у відношенні самих себе, покірні супроти необходимости, ми займімося заплаченням громадських довгів, ощадністю, розвитком рільництва та промислу, укріпленням сімейних та товариських зв'язків, збільшенням числа шлюбів, зменшенням смертности посеред дітей, піддержуванням нещасливих, поширенням здорової просвіти та моралі. При тій роботі не одно велике майно прийдеться розділить на дрібніші, не один фрак змінити на сурдут, герб на вивіску, перо на молот і аршин, в багатьох речах відмовити собі, багато дечого забути, і перше всього — учитися... Привикнемо віддавати справедливість кождому, звертаючи напружену увагу перше всього на свої недостатки, і будемо пам'ятати, що тільки стремління до прогресу, любов до всіх людей, рядом з вірою у свої власні тільки сили, і духова смирність рядом з достоїнством характера,— зроблять для нас те, що при всякій бідності нашій ми не стратимо і без ущербу передамо нашим наслідникам одиноке і найбільше дороге сокровище — *честь*..."

Наведений уступ з молодечої статті-програми Пруса дуже характеристичний. Він відкриває нам трохи не весь склад його ума, його відношення до життя.

Бачимо, перше всього, і можемо осудити, в якій мірі і *в який спосіб* Прус був позитивістом, на чому сходився з людьми того часу. "*Величезний круг щоденних відносин*", отсе його ґрунт, на якому він стоїть як "позитивіст". В своїй смирності духовій він не хоче виходити поза той круг, не начеркує широких картин, не пускається на широкі теоретичні міркування. І тим він відріжняється від всіх інших позитивістів того часу, які разом з Прусом виступили на поле громадської та літературної діяльности. Здається,— не було для нього ніяких "великих" справ, ніякого ширшого розмаху, ніяких ширших перспектив. Через "дрібні" справи він дивився на життя і людей, весь світ неначе складався з таких маленьких справ: він обсервував весь час з свого кутка те найближче, буденне життя, журився тільки тим, що безпосередньо міг бачити власними очима.

Безперечно, той овид творчої праці, який собі зачеркнув Прус на початку своєї діяльности, був "затісний". Проповідувати ощадність, придумувати способи рятунку для збанкрутованої шляхти, підраховувати, чи збільшилося число сімейних зв'язків і чи зменшилося число смертности дітей — се не широка арена творча, се поле для попису навіть не для громадського діяча, якого потребувала тодішня розбита польська суспільність, а для звичайного газетяра і репортера, дрібного статистика. Відси виходячи, Прус не міг розвинути свого таланту творчого, придержуючись тої "програми", був би не міг дати таких творів, як "Lalka" або "Faraon", які збудували його славу. І не диво, що Прус цілі роки держався землі, збирав лаври як публіцист, поки пустився до ширшого лету і станув, накінець, побіч Сенкевича, як повістяр. При його складі ума він спочатку не міг бути нічим іншим, в публіцистиці було його звання і арена громадської діяльности. До самої смерти він не покидав тої арени і тижневі хроніки в "Tygodnik'y Ilustrowan'ім" містив до останньої хвилі.

Але вже ота молодеча програма "позитивіста" Пруса, який з мікроскопом рішив приступити до суспільного життя, відслонює певну, зворушуючу прикмету в його психіці, яка відтак дала могучий фундамент цілій його творчості. Єсть в тому його піклуванні коло найдрібніших фактів життя, щоб так висловитися, материнська сердечність і доброта. Нікотра мати не боїться осмішити себе "дрібницями", коли, відправляючи сина в далеку дорогу, робить його уважним на ґардеробу, на білизну, яку йому дає, наказу, щоби пильнував, на час відніс до пральні, щоби не змарнувалося... Любов материнська і дбайливість про свою дорогу дитину кажуть їй те все говорити, те все вона уважає за обов'язково потрібне. Кождий мусить пошанувати ту дбайливість материнську.

Подібний до такої дбайливої матері Прус. В свою публіцистику, в розгляд найдрібніших навіть справ в якій-небудь тижневій хроніці, він вкладав своє серце, свою любов і громадський альтруїзм. Він не афішував ніколи своїх почувань, своєї любові, не писав патетичних тирад, ані маніфестаційних закликів, як сучасні "газетчики", але в кождій його стрічці чулося дійсне заінтересування і любов до справи, чулося удари його серця, його велику доброту, яка була тим більша, чим більша була його смирність у вислові і формі, "кротость" духа, про яку він говорить в "наших гріхах".

На ті прикмети Пруса як чоловіка я звертаю увагу, бо вони, властиво, витворили його цінність як творця і пропаґатора нових ідеалів суспільних, вони дали йому підставу — широкі круги читачів, до яких міг інтимно говорити. А що важніше: тільки при таких прикметах він міг мати певність себе, оту внутрішню свободу та погоду духа, які проглядають крізь гумор перших його оповідань, держаних в стилі Діккенса. *Обсервація життя,* аналізування найдрібніших фактів його, страшних, гидких та болючих, не довели Пруса до мізантропії і песимізму: вони давали йому лише ще більшу твердість, збільшували ще неначе його внутрішній гумор та доброту, визивали усмішку, повну любові. Отже, дали остаточно те, що польський критик називає "геройським альтруїзмом", що чинить його всю творчість дійсно глибокою та повною змісту, неначе новим етапом в розвою новішої польської творчої думки.

Таким чином, Прус, який вважається за одного з батьків і керманичів польського позитивістичного руху, який розпочав від позитивізму і під його гаслом ставив перші кроки,— остаточно лишив позитивізм далеко за собою. Його "програма" була ширша від позитивізму, ширша остільки, оскільки взагалі серце людини може бути ширше від "програми" і партій. В той час, коли Прус написав вже перші з своїх довших повістей: "Placówka", "Lalka", "Emancypantki" — він не потребував вже покровительства ніякої партії, йшов виключно о своїх власних силах, і сам, без нічийого посередництва, міг промовити до громадянства в творі: "Najogólniejsze ideały życiowe", в котрім виложив весь свій досвід і всю життєву мудрість. Ніхто його не міг поклепати по раменах фамільярно, як Сенкевича, і назвати його "своїм". Він був "сам свій" і независимий до тої міри, що се шкодило його популярности і осамотнювало його становище в польськім громадянстві. Я вже згадував на початку про непорозуміння, до яких доходило поміж ним а молодим поколінням, яке нараз захотіло поставити його в ряд заплісніліх стариків, гальмуючих зріст свобідної культурної думки.

Але сьогодні, коли вже могила його поросла травою і ціле польське громадянство мало час відчути, кого воно втратило, коли наступив час серйозної, а не подиктованої пристрастями партійного життя, оцінки,— ніхто не зважив

би ся піднести слово сумніву в шляхетності та моральному достоїнстві дорібку творчого Пруса.

ЯРОСЛАВ ВРХЛІЦЬКИЙ

(1853 — 1912)

Маємо двоякого рода творчі організації. Маємо творців, які з своїм виступом починають нову *епоху*, творчу думку спроваджують на новий шлях і кладуть під неї зовсім нові основи — се типи *революційні*; а єсть другий тип творців, яких звізда сходить тихо і спокійно, яких виступлення не спроваджує ніяких катаклізмів, ані революцій літературних,— се *консерватори* прекрасного. Перші вносять в літературне життя, перше всього, свій темперамент, жадобу перебудовання всього на новий лад, викликають фермент та бурю, яка потрясає всім громадянством; вони вносять цілий ряд нових проблем, показують через призму своїх власних творчих стремлінь та задумів душу людську у всій її глибині та трагічних зусиллях. Другі проходять свій шлях тихо, примощуються неначе в тіні і уникають свідомо всього, що могло би розбити їх рівновагу, спокій та гармонію; вони робітні свого духа не виявляють перед ширшою публікою, не тривожать громадянства примарами свого внутрішнього розладдя, а стараються показати життя радше в його сонячному сяєві.

До того другого типу творців належав і покійний Врхліцький, який осиротив отсе недавно чеську літературу. Дарма деякі розхристані духи старалися і стараються вмовити публіку, яка тут арбітром пречінь не може бути, що Врхліцький — се тип ремісника в поезії, який з формального лише боку дійшов до віртуозности, але взагалі не має в собі творчого генія. Глибина творча не лише там, де підноситься відвічний крик душі і трагічне борикання з долею, не лише там, де Достоєвський і йому подібні, але і там, де тишина, де трагічні проблеми зійшли на другий план, де в тіні спочивають такі душі, як Ґотфрід Келлер або Беклін. Сюди належить і Врхліцький.

Гармонія творча Врхліцького — се не штучна поза, де простолінійність, ані не простота його духа, не наслідок ограниченості його кругозору, незрозуміння тих проблем, які віки цілі турбують творчу думку, — се вислід його організації творчої, доказ його великої моральної сили, якою він умів привести всі бурхливі елементи природи людської до ладу та рівноваги. Се доказ *самовиховання*, великої енергії та праці над собою, які позволили вилитися усій природі поета повно, пластично і яскраво. Врхліцький — великий *організатор творчий* і тут, перше всього, його достоїнство та сила. Цілі століття і навіть тисячоліття нагромаджували артистичну культуру, цілі ґенерації творців всіх країв та народів працювали над її збагаченням, кождий з них докидував свою частку, складав до спільної скарбниці духа й свої думи та свій талант; кожда творча одиниця, кожде століття і кожда ґенерація докидувала там щось своє питоме, нову якусь струну ударяла, додавала ще один акорд до того великого хору. Врхліцький рішив перейти сам ту далеку дорогу, перебрати всі ті багатства, дати лад тому хаосові, нагромадженому напротязі віків, перейти всі акорди, всі струни, добути всі дрожання людської душі і всі її профілі та маски — і в сумі дати вибір найшляхетніших частин, дати їм об'єднання і уложити їх в одну творчу цілість. Врхліцький се зробив, як великий організатор і архітектор творчих переживань людства, умів се зробити. Як Ґете на склоні

свого життя, Врхліцький умів заряджувати великою культурною спадщиною віків, зложити поодинокі її частини в велику піраміду, як будівничий дає з найріжнороднішого сирого матеріалу велику, натхненну творчим талантом, будівлю. Тут велике діло цілого життя чеського поета, цілий ряд томів, які можна числити на сотні. Критик і почитатель поета дуже вірно характеризує той твір цілого життя, коли в своїм захваті для нього підносить: "Робить на мене враження катедри, якої менші і більші вежі губляться в облаках. Багато віків пройшло понад нею, багато народів товпилося коло неї, багато вірувань молилося в ній, а кождий той вік, кождий той нарід, кожда віра полишили в ній свої сліди, втиснули там стопи своїх снів, тут — думок і складу... так твір Врхліцького втягнув в себе культуру всіх віків і народів, пройшов класицизмом, ренесансом, романтикою і віссав в себе цілу свою добу, не ограничуючись її реалізмом, ані протилежними йому: символізмом, імпресіонізмом, і як ще там називається ціла та багата нюансована шкала її змагань, і сягав за своїми мотивами на захід і на схід, на північ і на полудне, до сірого правіку, до історії і теперішности, до природи, людей і болів; не забув про жодну форму, не піддався ніякому жанрові, попробував на всім свою силу і з ніякої боротьби не вийшов без побіди; просякнений песимізмом і скептицизмом, пройшов через основи філософії сучасного чоловіка, від детермінізму до емпіризму, від позитивізму до сенсуалізму, від індивідуалізму до альтруїзму, від набожних інспірацій перейшов через середньовікову містику, і звісний пантеїзм Геллади, зарівно через покору християнства як візії його аскетів,— поки не дійшов до оптимізму любові і людства, після всіх невдач чеської слави і розчарованнях життя, ввійшов в спокійну пристань резиґнації, в тиху розмову зі світом і його недомаганнями, в гармонію чистого серця і великого духа..."[1]

Так, се дійсно величава катедра — вся творчість Врхліцького — і вона мусить будити подив своєю величавістю. Тут, в тій могучій архітектоніці, в тому, що поет дав з мудрости і краси всіх віків і народів, — сходяться всі найкращі черти, якими природа могла наділити творчу організацію. Отже, та невичерпаність творча Врхліцького, те безустанне багатство! Ані одна хвилина життя, здається, не пройшла для його твору даремно, кожда хвилина тут спочиває заклята; ані хвилі не спочив його ум, не почув себе безсильним, не був в прострації духа, а все знаходив в собі внутрішню силу, все був підйом, все був на висоті, якої вимагав твір його, і працював безустанку, поки не зломився з переутоми. Ні! Історія літератури занадто мало дає прикладів такої безупинности в творчій праці і такої невичерпаної енергії, щоб се можна називати тільки ремеслом творчим. Ремесло починається тільки там, де органічні сили творчі починають висихати і в'янути. А тут вони були в постійнім напруженні, в вічній свіжості та силі.

А відтак — *універсальність* Врхліцького, той широкий його творчий терен і ріжнородність його творчих інтересів. Універсальність, а разом з тим величезна *плідність*, яка в історії літератури знаходить мало тільки подібних собі прикладів. Ще 1883 року Ян Неруда, дивуючись такому багатству таланту Врхліцького, писав про ту плідність: "Тридцять поетичних творів за десять літ! Тридцять поетичних творів, а з них кождий зокрема вистав би на те, щоб заложити ім'я поета!" А відтак, йшли ще дальші десятки томів, ориґінальних і перекладених, число їх росло і росло, поки не дійшло до сотень, поки поет в 1908 році не умер для чеської літератури, зламавшись, подібно як наш

[1] *Jaronur Borecky*. Jaroslav Vrchlicky. Pokus o studium jeho dila. — Praha, 1906. — С. 21—22.

Франко. Фізично. І дивно: те все міг зробити один чоловік, здвигнути своїми силами такий величезний матеріал і дати йому життя. Його велика плідність не пошкодила зовсім його ориґінальности, він все був сам собою, все інший і свіжий, ніколи не повторював сам себе і не пережовував того самого. Як більшість поетів, він не вичерпався в двох-трьох збірках чи творах, не дав дві-три нові концепції, щоб відтак переживати самого себе, виявивши сумну руїну свого таланту, він все мав щось сказати, бо багатство його плило з великого знання людей і світа, з великої артистичної культури та універсальности ума. І тільки та велика культура, яку проявив поет в усій своїй творчості, не дала закостеніти його талантові, не дала йому здержатися на самій тільки формальній досконалості. Те незрівнянне опанування форми і багатство віршових видів, всі ті пишні терцини, рондо, тріолети, базелі, балади, сонети, в яких шліфуванні більшість поетів бачить, на жаль, єдине своє завдання,— се тільки зверхня форма багатства внутрішнього поета, багатства думки, яка не боїться загрузнути у віртуозності форми і тому так пишно та побідоносно в ній виливається. Се тільки чудова оправа до зібраних скарбів душі.

З тими всіми прикметами Врхліцький був сотворений на те, щоб дати в усій творчості свого життя ґрандіозний образ — *епопею людства*, виконати задум, про який мріяла вже не одна ґенерація творців. У його були всі дані для того, а передовсім була велика воля творча, воля праці і сила моральна, які удержували його організм творчий все в рівновазі та гармонії. Він щасливо перейшов період "весняних бур", щасливо переходив взагалі всі духові кризи, які слабший організм доводять до упадку і ламають. Око його було все спокійне, глибоке і погідне, а бодай все випогоджувалось, скільки раз хробак скептицизму пробував підрізати життєву силу та оптимізм. Остаточно поезія Врхліцького перейшла настільки ясністю, спокоєм, ласкою та красою і вічною теплотою чувства, що її моральні основи стоять незахитані. Весь змисл життя знаходив поет у вищій ідеї, яка ще в 1880-х рр. вилилась в одному з його творів у словах:

Jest život velky, nesmrtelny, jeden,
vesmira nadry proudi od pravěku;
jen v něm jest spása, vykoupeni, eden,
jeu v životu bun mluvi ke člověku.
A Darmo člověk vzbourěn proti němu
jej bude zapirat a ničit v sobe;
on pouze da mu hvězdy le Diademu
a v posměch na jeho zac vzroste hrobě.
Jen láska k životu vam život vrati![1]

До того оптимізму поет все повертав, не упав ані разу з тої ідеальної висоти настрою, яка удержувала все його життя в рівновазі. І ота велика моральна сила, ота ідеальна висота були наймогутнішою підпорою його творчости, вони давали йому ті широкі перспективи, в яких він бачив життя людей. Не мучений внутрішньою боротьбою з самим собою і не витрачуючи своїх сил на приборкання свого власного роздору, він мав змогу бачити і обіймати своїм зором життя людства як одну, суцільну картину, дати вираз найріжнороднішим

[1] Є велике, безсмертне єдине життя, що споконвіку плине в грудях усесвіту, і в тому житті спасіння та рятунок, у ньому Бог промовляє до людини. І даремно людина повстає проти життя й ницить його в собі, воно тільки дає їй зоряну корону і мов на посміх знову проростає на її могилі. Тільки любов до життя поверне вам життя! *(Чес.)*

і найбільше суперечним проявам людського духа, дати їх об'єднання в одну цілість: в епопеї людства.

Чи доконав поет завдання? Думаю, що *так*. Він доконав свого плану і тим самим, через свою універсальність, став духовою власністю не лише Чехії, але й усіх інших націй, які йдуть шляхом культури. Горожанин не одної Чехії, але цілого культурного світа. А тим більшу вагу має творчість Врхліцького для його рідної нації. Він отворив — можна сказати — для чеської літератури вікно на широкі простори вселюдської творчої думки, дав те, чого не може дати в інших літературах нераз ціла ґенерація. Він зробив з чеської мови орган для прийняття найніжніших звуків, дав їй всю формальну досконалість, співучість та красу, дав їй крила і лет; а відтак збагатив ту рідну скарбницю народної поезії найкращими клейнотами чужими, присвоїв їй джерела, з яких ще довго вона буде черпати повною пригорщею. Се дійсно *magnus parens*[1] чеської поезії...

Отсе тільки головні, граничні лінії того великого таланту. Для всесторонньої оцінки і більш детального розгляду його творчости немає місця в короткім некролозі, для того треба великої і довгої праці, якої, певно, і в Чехії покійник не скоро діждеться. Я бажав би тільки, щоб у нас по заслугам оцінено ту великанську фігуру і великанську творчу працю, щоб і наше громадянство уміло співчувати таким проявам на полі літератури, яким був Врхліцький, і розуміти твір його цілого життя. На се вповні покійний заслужив.

ПРОФ. МАСАРИК
ПРО РОСІЮ І УКРАЇНУ

Книга проф. Масарика про Росію[2] зробила зараз, по виході в світ першого тому, чималу сенсацію. Німецька преса розписалася про той твір, як про капітальну студію, яка, накінець, дасть змогу в подробицях пізнати "російську душу", тим більше, що написав її слов'янин; такий авторитет, як Ягіч, вихвалив на сторінках "Neue Freie Presse"[3] солідність, наукові підстави та об'єктивність твору; скрізь посипалися рецензії, деякі кореспонденти російських газет удалися зараз до автора з запитанням, що він думає про таку або таку справу. Автор твору Масарик, який досі уважався за визначного парламентариста і чеського патріота, заблищав нараз в ширшім світі також як учений, що відважився приступити до такої проблеми, як "російський сфінкс". Навіть російське правительство звернуло увагу на ту працю, бо заборонило виписку її в Росію і не допустило до видання підготовлюваного вже російського її перекладу (чеський переклад друкується). Відбилося, накінець, появлення твору Масарика і в українській щоденній пресі, де говорено про те, чи признає проф. Масарик українців за самостійну націю, чи ні. Все те разом дає мені досить причин, щоб сказати про той твір скільки слів на отсьому місці.

---

[1] Засновник *(латин.)*.

[2] *Th.G. Masaryk*. Zur russischen Geschichts und Religionsphilosophie Soziologische Skizzen. — Jena 1913. Eugen Diederichs. 2 томи. — С. 388+533.

[3] "Нової вільної газети" *(нім.)*.

I

Отже, згаданий твір Масарика — се тільки перша частина великої праці, якої загальний титул: "Russland ünd Europa. Studien über die geistigen Strömungen in Russland"[1], а якої головним пунктом має бути Достоєвський і його аналіз Росії. Автор розділив собі працю тим способом, що в першій частині розглядає та аналізує історично та релігійно-філософічні доктрини попередників та наслідників Достоєвського,— а вже в другій частині твору буде говорити спочатку про філософію історії та релігії Достоєвського (боротьба за Бога,— Достоєвський і нігілізм), а вже потім про зв'язок Достоєвського з російською літературою від Пушкіна та з літературами Європи (титанізм чи гуманізм? Від Пушкіна до Горького). Поки що маємо тільки першу частину твору і про неї можемо говорити.

Як всі, що писали про Росію, так і Масарик починає від констатування культурної окремішности Росії, від протиставлення Росії — Європі, як окремого світа. "Я знаю,— каже він,— досить цивілізованого й нецивілізованого світа, але Росія, мушу се признати, була і єсть для мене найбільше інтересною країною; побут мій в Росії здивував мене — хоч я слов'янин — далеко більше, ніж побут в якім-небудь іншім краю. Англія, Америка і т. д. зовсім мене не здивували; навіть все найновіше здавалося мені само собою зрозумілим продовженням того, що я бачу і переживаю в себе дома. Інакше Росія: хоч я, як слов'янин, зовсім добре, на мою думку, відчуваю в російській літературі те, що називається духом мови і народа, хоч російське життя, яке я бачу в творах російських письменників, віддає мені моє власне внутрішнє життя духа, наскільки воно слов'янське,— та все-таки Росія мене здивувала! Європеєць, який жиє теперішністю, мимоволі звертає свої думки в будучність; він робить висновки з даних історичних передпосилок,— в Росії він навертає в минувшину, часто в середні віки, а наслідки сього виходять зовсім інакші, як модерне життя поступового заходу. Того вражіння, того загального вражіння не віднайдемо ще в сильнішій формі в нехристиянських краях Африки та Азії, бо вони, власне, інші, але Росія така сама, Росія те саме, чим була Європа... Росія — також Європа. І коли я протиставляю Росію Європі, то я порівнюю дві епохи; Європа не чужа Росії по суті, але таки не своя, ще не своя".

Се вражіння неначе заспів до твору. І не знати ще, як його читати, як вияснити собі становище самого автора до Росії. Не відразу він се виявляє, аж під кінець другого тому, де він робить висновки, довідуємося про автора більше. Поза тим він не любить себе "зраджувати" з своїми поглядами, хіба що примушений самою темою висловитися ясно і недвозначно; вся книжка писана без темпераменту, без розмаху, "по-німецьки". Масарик підходить до кождої справи звільна, постепенно, щохвилі пристає, застерігається, нерішучо обходить проблему з усіх сторін і аж тоді, коли добре освоївся з її фактами, зважується сказати "так" або "ні". З літературного боку, твір на тім стратив: немає ніякого стилю, написаний блідо, не дає широких, пластичних картин, які говорили б самі за себе. Зате авторова "об'єктивність", тон реферату і нерішучість у висловлюванні своїх думок виходять цінними для змісту твору. Не зустрінемо тут блискучих характеристик, яскравого представлення людей і їх діяльности, синтетичних штрихів, які іноді в двох словах роз'яснюють нам, що треба, — зате маса матеріалу, уміле посортування його, підібрання

[1] Росія та Європа. Розвідка про напрями духовного розвитку в Росії *(нім.)*.

кождої дрібниці, пильне та вишколене око, яке уміє доглянути все, що відноситься до даної справи. Хто знає, може, так ліпше: хто хоче пізнати Росію, довідається більше з такого твору, як Масарика, що подає передовсім факти, ніж з творів таких спеціалістів-психологів російської душі, як Соловйов або Мережковський.

Твір Масарика — се історія духового життя Росії, як воно відбилося в житті і творах визначних діячів, письменників та мислителів. Російський автор дав би їй титул "історії російської інтеліґенції" (як проф. Овсянико-Куликовський), "Історії рос. громадської думки" (як Іванов-Разумнік) або щось в тім роді. Щоб показати генезу тих всіх думок, проблем, настроїв та ідей, якими живе новочасна Росія і які турбували уми і серця передових людей в Росії,— Масарик подає в перших главах огляд політичного та економічного розвитку Росії від самого початку аж по нинішній день, спиняючись особливо на реформах Петра Великого. Се історична, підготовлююча частина, в якій намічені головні лінії історичного розвитку Росії, зазначений весь зміст його, щоб далі, пишучи про поодиноких людей, не треба було кождий раз давати коментарів та історичних екскурсів. Потім приступає автор до самих "студій про духові напрями в Росії" і розпочинає їх характеристиками поодиноких людей і напрямів. Отже, Чаадаєв і його виступ проти ортодоксальної теократії во ім'я католицизму, слов'янофіли і панславісти (І.В.Кирієвський, Хом'яков, Аксаков, Самарін, Данилевський), западники (Грановський, Герцен, Бєлінський), синтеза обох тих напрямів у Аполона Григор'єва. В другім томі: Бакунін, Чернишевський і Писарєв (анархізм, реалізм і нігілізм), Лавров і Михайловський, теоретики офіціальної теократії (Катков, Побєдоносцев, Леонтьєв) і містик Вл. Соловйов, в дальшій часті докладна історія новішого соціалізму в Росії: розвій марксизму, його відносини до народників, криза і висунення релігійного питання, новіший анархізм і П.Кропоткін, лібералізм, криза революціонізму. На кінець подає Масарик в останніх главах резюме цілої праці, ще раз систематично хоче установити головні проблеми російської думки.

Не можу на сім місці подати докладного реферату твору Масарика і переказувати його зміст; зрештою, він не дає ніяких нових фактів, гідних уваги, ориґінальний хіба тільки спосіб викладу, цікаво, як він орудує матеріалом і які дає комбінації його. Але останні глави, де він покидає виклад, а переходить вже до своїх висновків з усього поданого читачеві матеріалу, ті варті ближчої уваги. В главах тих повертає Масарик знов до питання, яке поставив на початку: що таке Росія, в чому її ориґінальність і вага для Європи.

І тут Масарик говорить з застереженнями, вибирає звичайно середню дорогу. Він констатує великий вплив Європи, під яким розвивалася новочасна Росія, бажає, щоб та європеїзація пішла скоріше, але, з другого боку, кладе вагу на спонтанність розвою Росії. Свою книгу пише Масарик з становища "європейського", а не слов'янського (хоч сам він "Vollblutslave",— як називає його один рецензент), як європеєць, він критично дивиться на Росію, навіть більше: філософічна критика російська мусить, на його думку, опертися на Канта і закинути нігілізм, неґацію старого, некритичний революціонізм та манію наслідування. Але він задумується також над тим, чому Герцен і багато інших еміґрантів з Росії незлюбили собі Європи, і ставить домагання критичного відношення і до європейської культурної праці. Важне не те тільки, що остається сьогодні і надалі цінним з старої Росії, але також і те, що можна взяти в дальшу мандрівку з старої Європи. "В Європі ще єсть середньовічний католицизм і папізм, церковний протестантизм, в Європі ще єсть абсолютис-

тичний монархізм, який після революції навчився уживати для своїх цілей конституціоналізму та парламентаризму, в Європі єсть ще монархічний мілітаризм, капіталізм... в Європі, одним словом кажучи, демократизм ще також незабезпечений, теократизм ще досить сильний політично. Правда, європейський теократизм принципіально, філософічно поборений, а політично вже настільки слабий, що мусить входити з демократизмом в компроміси, взагалі, Європа — край компромісів, половинности, але половинности переходової; про демократизм можна вже говорити як про можливу до здобуття ціль і наслідника теократизму. Багатьом з росіян бракує сьогодні того самого пересвідчення щодо Росії і се, власне, найгірше..."

Остаточно Масарик не протиставить Росію Європі або навпаки, краще сказати, ставить їх побіч, порівнює їх, неначе провіряє одну при помочі фактів, які дає друга. Політичний, а також філософічний і літературний інтерес Європи до Росії так зріс, що вже говорячи про європеїзацію Росії, треба буде говорити і про русифікацію Європи. Студії того взаємного впливу дуже навчаючі і важні для кождого, хто до кінця хоче вияснити собі деякі проблеми з історії людськости.

II

Вернуся ще до вступних частин твору Масарика, де він подає огляд політичного і економічного життя Росії, починаючи від часу повстання і організування російської держави. Преса (в Німеччині, Австрії й Росії), яка звернула увагу на твір, найбільше зацікавлена була тими сторінками книжки, сподіваючись од автора, як від "спеціаліста", що сам приймає живу й активну участь в політичнім житті, правдивого "откровенія". Говорить слов'янин, провідник сильної чеської партії, учений професор, а до того людина з "волею до справедливости",— кричав в берлінській "Zukunft"[1] Гарден по виході книжки. "Neue Freie Presse" помістила фейлетон самого Яґіча, повний похвал для автора за ту ж саму справедливість і об'єктивність — причім Яґіч на доказ тої "об'єктивности" Масарика, подає його погляди на українську справу. Тоді віденський кореспондент "Нового Времени" побіг сам до Масарика, щоб докладніше розпитати його, між іншим, і про ті погляди в наших справах. Очевидно, після оголошення їх розмови в газетах, книжка Масарика стала цікавою і для українців, галицька українська преса осудила автора за його москвофільство, поки орган Масарика "Cas"[2] не спростував звісток кореспондента "Нового Времени", а в "Раді" появилася спеціальна статейка, де автор цитатами з твору самого Масарика показує прихильність його до українства. Отже, пишучи про твір Масарика, мушу й я сказати кілька слів про ті місця, де говориться про нас.

Надибує "малоросів" автор зараз на початку, коли говорить про початки "російської держави". Нарікаючи на те, що російські історики ще мало прояснили ті часи, він каже: "Навіть ріжниці поміж велико- і малоросами в тім часі ще не прояснено. Ще не означено, коли і як малороси ("малоросія" появляється в документах аж в XIV ст.) відграничили себе мовою, а вже зовсім не знати, коли, як і в якій мірі малороси відріжнили себе від великоросів

[1] "Майбутнє" *(нім.)*.

[2] Чудовий *(іт.)*.

антропологічно і етнологічно. Можливо, що расовий вплив на малоросів мали литовці, поляки і почасти чехи, отже, арійські і посередньо слов'янські племена,— але се все тільки догади. Ріжниці характеру поміж велико- і малоросами існують подібно, як вони є поміж північними і полудневими мешканцями у багатьох народів, що населяють більші і дальші простори; чи впливи кліматичні і вплив землі та господарювання на ній в тій диференціації обох племен мали більше значіння, як які-небудь расові ріжниці, про се нема одної думки — дуже можливо, що ріжниця Києва і Новгорода в ті часи значить також ріжницю велико- і малоросів; малоруський історик Грушевський бачить в старих Антах предків малоросів..."

Місце досить цікаве з огляду на "об'єктивність". Автор констатує раз у раз брак певних відомостей, які не дають знати і напевно установити, як справді було; зазначує побіч себе суперечні думки, цитує побіч російських істориків також і "малоруського", а в результаті... з тої об'єктивности і з того "не знати" виходить звичайна схема "руської" історії, в якій від часу до часу згадується "малоросів". І нема нас і в "історії" Масарика,— не знаючи під якими впливами ми властиво відділили себе від великоросів, він полишив нас на боці. Пише про нас аж геть пізніше, говорячи про національне відродження слов'ян в 19-м столітті. По чехах і словаках, сербо-хорватах, болгарах і словенцях він доходить і до українців.

"Окреме зовсім в своїм роді,— каже Масарик,— є малоруське питання; вже в тім проявляється його трудність, що немає ще навіть загальноприйнятої назви народу (малороси, рутенці,— назва, уживана в Австрії,— українці)". Далі кілька загальних фактів про становище наше в Росії і в Австрії, про проби язикового відграничення себе, про першу українофільську програму Костомарова, Кирило-Методіївське братство, репресії в Росії і перенесення літературного руху до Львова, про Драґоманівську програму, нарешті, про свободи, які дала нам революція 1905 року. І знов порція "об'єктивности": "Я,— каже автор,— констатую самі факти історичного розвою і не запускаюся в спірне питання, чи дана язикова і всяка інша ріжниця дає основу для заложення власної літератури і вироблення нації. Історія учить, що мови і народи виробляються при спільнім впливі багатьох факторів, причім політичні фактори грають велику ролю. Коли якась цілість почуває себе окремим народом і як окремий народ організується літературно, то рішає, власне, та воля, а не граматика або язикознавство". Нехай тут хто зловить автора на слові і рішить, що він властиво думає. Н. В. в "Раді" робить з автора українофіла на підставі (між іншим) сього місця, а я нічого подібного не бачу. Правда, на його думку, воля самої нації рішає про се, як вона має себе определити; але, признаючи нам те право (яким, до речі, ми скористались ще перед тим), він уперто називає нас, напр., "малоросами", хоч бачить і повинен бачити, що ми називаємо себе українцями. Він не хоче запускатися в "спірне питання", а тим часом висуває делікатно "численні фактори" і зовсім впевнено говорить про те, що "учить історія", аби скінчити на політиці. А, нарешті, забувши про те, що обіцяв ближче не вмішуватися в спірне питання, виходить-таки з своїми міркуваннями в тій справі в... нотці: "Словаки зовсім певно,— читаємо там,— не мають власної мови, аж політичні відносини привели до сепарації словацького діалекту, як літературної мови. В Німеччині деякі діалекти ріжняться від літературної мови не менше, як малоруська від великоруської. Там діалектична література красна не знаходить перешкод, а в школі учитель, а так само урядник в уряді, де треба, помагають собі діалектом. Творити тепер літературну

мову і літературу та доганяти існуючу вже і приступну, очевидна річ, трудно; але то ще питання, чи язиковий розвій росіян піде по правилам язикової централізації в Німеччині, Франції, Англії і т.д. Як сказано, питання можна рішити не тільки літературно, але передовсім політично. В дійсності бачимо тепер сильне стремління до диференціації у малоросів; з великоруського боку ми чули знов арґументи за допомогу тій диференціації, бо вона, власне, лежить в політичнім інтересі самих великоросів". Очевидно, можна на підставі сих слів говорити і про прихильність Масарика до українців. Але арґументи, якими автор орудує, дуже двозначні, се ходячі арґументи москвофілів в Галичині, з яких можна зробити і такий висновок, що українська мова — се діалект до російської мови в такім самім відношенні, як німецькі діалекти до себе. Кореспондент "Нового Времени" цілком потверджує ту думку, коли вичитав з тих місць заперечення Масариком української національности і мови. Така інтерпретація має стільки ж — коли не більше — рації, як інтерпретація тих, що бачать тут прихильність до українства. Правда, з боку Масарика, як я згадав, появилося було заперечення, ніби він проти українства виступав, але... чи можна заперечити такий вивод в книзі Масарика, як сей, що в Росії "з слов'янських народів є, властиво, тільки поляки", а малоросів ще не признано за окрему націю?

Ота вся крутанина Масарика, дволичне відношення до українства, так зручно масковане "об'єктивністю" і констатуванням історичних фактів, — се інтересний показчик політичного русофільства чеських поступовців, серед яких Масарик веде перед. Для нас се не новина, не перший раз ми таке чули. Неприємно тільки те, що автор маскує себе, не має рішучости виступити ясно і одверто, а, ховаючись за "об'єктивність" і "історичні факти", робить нам більшу шкоду, якби виступив одвертим русофільським аґітатором.

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ СВІТ

САНДРО БОТТІЧЕЛЛІ

В п'ятсотлітню річницю смерти

Багато причин зложилося на те, що Боттічеллі, безперечно, один з найбільших артистів епохи Ренесансу, був майже забутий аж до найновішого часу, коли, нарешті, став популярним. Перше всього — жив він і творив свої найкращі речі тоді, коли артисти не виходили ще поза межі скромного, тихого життя на ширшу арену, де ставали поруч з найбільшими знаменитостями часу. Ще не наступила доба Леонардо да Вінчі, Мікеланджело, Рафаеля. А коли вони запанували, то тихий Сандро мусів уступити на другий план. І цілі століття висіли образи його занедбані та забуті, і ніхто не звернув на них уваги. Можна сказати, що видобув їх на світло дня новий напрям естетичний, який коло половини минулого століття підніс клич відродження мистецтва. Англійські прерафаеліст — Edward Burne-Jones, Dante Gabriel Rosetti, William Morris, Swinburne — віднайшли його серед інших діячів епохи Ренесансу і дали йому популярність. Цікаве тут те, що віднайдено у італійського маляра тип наскрізь сучасний, рідний. Те споріднення було й причиною, що тільки деякі риси його творчости захоплювали і тільки деякі образи дійшли до великої популярности серед прихильників нового напряму. Ті, власне, в котрих вибивалася більше особиста нота артиста, настрій його душі, його надземна туга і смуток. "Власне, той смуток Боттічеллі,— завважує історик малярства,— діяв дуже принадно в ті дні, коли ми мріяли про англійських прерафаелістів. Не можна було надивитися на ті худі постаті, з делікатними руками і ясно-злотим волоссям, що окружало бліді головки"[1]. Але досить того, що на забутого Боттічеллі прийшов час, і він почав впливати навіть на розвій малярства. Він, можна сказати, був чи не першим поетом серед малярів, ніжним ліриком, "який замість мови уживав ліній та красок". І в тім також він явився типом наскрізь сучасним.

Серед браку заінтересування творами Боттічеллі у своїх сучасників, мало збереглося й дат біографічних, взагалі звісток про його життя. І через те дуже легко було з'явитися всяким леґендам про його, головно, про останні роки його життя, коли він був зовсім самотнім. Тому найважнішими документами його життя лишаться-таки раз на все його твори, в яких його індивідуальність і вся його психіка проявляється так рельєфно і так вірно. Поодинокі етапи його творчости становлять заразом поодинокі періоди його життя, сплітаються тісно з його приватними переживаннями та інтересами.

В часі, коли виступає молодий Алессандро Боттічеллі,— починається в малярстві зворот, ярко зазначується новий елемент. Треба звернути увагу на те, що остання третина XV століття — се часи меценатства найславнішого з родини Медічі — Лоренца, прозваного "величним" — Magnifico, великого, передовсім, естета. І менше-більше від 1470 року наступає скрізь перевага того тонкого, естетичного елементу над старим, догматичним. Перші твори Боттічеллі відбивають, власне, в собі ту боротьбу і дають вираз новій течії. З

[1] *Richard Muther*. Geschichte der Malerei. —Leipzig, 1909. — T. I. — C. 202.

одного боку, маємо тут сліди середньовічних людових традицій, які виявляються в певних формах, якусь строгість, простоту та християнський риґоризм, з другого боку, домагається життя чогось нового і свіжого, будиться щораз інтенсивніше життя почувань чисто людських, якась мрія. Досить шаблону, досить мертвеччини, душа хоче упитися красою, вона настроєна на інший тон, хоче вийти з прози буденного життя, виливати мову серця. В житті повіяло таким романтичним настроєм. І той настрій відбиває в своїх творах найкраще, власне, Боттічеллі.

Образи святих і мадонни — се відвічне, невичерпне джерело творчости для середньовічних малярів. Від малювання їх починає і Сандро. Звичайно, перші проби носять на собі сліди впливу учителів артиста — Filippo del Carmine, Verrocchio та Antonio Pollajulo[1] — і досить мало виявляють особистих, ориґінальних прикмет ученика. "Що найбільше,— як каже Мутер,— у легонькій меланхолії, яка стелиться на лицях фігур, заповідається особиста нота Боттічеллі. Але скоро ті впливи молодости затираються, він виступає щораз більше на свій окремий шлях, настрій стає інший. Аж маляр подає свій власний ідеал мадонни, один з найкращих релігійних образів, де в пишних барвах виявляється геній Боттічеллі. Се мадонна Маґніфікату, збережена в Уфіціях у Флоренції. В цілій повноті малює тут Боттічеллі свій улюблений тип, тип не абстрактного божества, а вповні людський, але навіяний такою божеською поезією, теплотою та ніжністю чувства, і повний такої душевної краси, що не хочеться вірити в його людське походження".

Покликаний папою Сикстом IV в році 1481 розом з іншими флорентійськими малярами у Рим,— Боттічеллі працює над прикрашенням Сикстинської капелли цілих два роки. Працями тими його творчий розгін в зазначеному напрямі був, очевидно, зв'язаний. Артист мусів числитися з певними обставинами зовнішніми, з інтимними бажаннями самого папи та з тим, що ся праця мала бути увіковіченням змагань пастиря церкви. Крім 24 портретів пап, малює він ряд образів на біблійні теми. Буйности та того ніжного цвіту поезії, питомої його образам, тут, одначе, менше: треба було вдаватися у всякі теологічні тонкості та докладність і добирати сцени так, щоб в них були змальовані й сучасні події, головно, подвиги Сикста IV: його діяльність будівничу, його енергію супроти роздорів в лоні церкви та побіду над ворогами. Кажуть, що папа був зовсім вдоволений тими працями і нагородив його добре,— одначе, Боттічеллі довго не побув в Римі і вернув восени 1483 року назад у Флоренцію, де зближується до Лоренца Медічі.

І тут починається новий період у його творчості. Треба було зірвати з традицією, вийти вже з тісних рам теологічного світогляду і сотворити щось буйне та широке, щось таке, в чому був би відбитий весь припих та багатство життя епохи, що б говорило про її порив та радість: як було сказано — за Лоренца такий зворот почався скрізь в житті й творчості, а поети та маляри давали тим мріям видимі форми. І той романтичний порив до еллінізму, до визволення життя і емансипації людини чи не найкраще відбивається, власне, в творах Боттічеллі. "Він, головно, в своїх творах убрав у форми весь сон тої чудової епохи, коли в перший раз зіткнулися знов душа еллінізму з душею християнства"[2]. Очевидно, спочатку те змагання виявлялося тільки в зверхніх

[1] Філіпо дель Карміне, Верроккіо та Антоніо Поллайоло.

[2] *R. Muther.* Geschichte der Malerei. — I. — C. 211.

формах, а не в змісті. Боттічеллі малює й далі релігійні образи в християнському дусі. Але в них відчувається щораз більше дух сучасности, вплив тих думок, які тоді виринули. Будучи в службі у Медічі, Боттічеллі дійшов до того, що почав відбивати в своїх творах те саме змагання до античного ідеалу, як і сучасні письменники та поети: Марсіліо Фічіно, Поліціано, Аргіропулос. І так повстали ті образи, які йому дали славу.

Маємо ряд образів, які можна би назвати мітологічними. Наперед образ, досить наївний в своїй концепції, в якому символічно змальоване все благо спокою та державного ладу: войовнича Паллада Атена, уквітчана оливковим вінком, карає кентавра. Далі образ — *Марс та Венера:* тонкими штрихами змальоване таємне щастя любові. Бог спить безжурним, кріпким і щасливим сном; богиня навпроти його сидить під міртовим гаєм, щаслива, без ніяких бажань, спокійна і неначе стереже його сну, в часі, коли свавільні сатирки бавляться його збруєю. А потому *Primavera!* Посередині, перед корчами мірти той сам тип жінки, що в попередньому образі, сама Венера, в довгому, білому убранні; вона йде повільним кроком наперед, з похиленою набік головою та легенькою усмішкою; над головою її — маленький амур, старається поцілити своєю стрілою три ґрації, які перед богинею любові завели весняний танок. За ними наближається сама Primavera,— богиня весни, поява фантастична, вся у цвітах, опоясана вінком диких рож, з цвітами пільними на шиї і діадемою білих чічок на голові; скрізь довкола себе сипле цвіти, приносить радість весни і життя. До неї поквапно тулиться Флора, що тікає перед обіймами легкого Зефіра. Але він зловив її в свої руки — і, як говорить переказ старинний,— наслідком того обійму з її уст сипляться рожі, анемони, нарциси... Образ не має тепер вже тої свіжости красок, яку мусів мати тоді, коли був сотворений, і час кількох століть багато знищив його краси, а все ж таки як можна ще й сьогодні ним любуватися! Скільки естетичної насолоди він ще й сьогодні може принести людині! "Скрізь настрій погідний та витриманий,— каже критик,— немає ніякої пересади в руках та вислові; похід тріумфальний Венери йде спокійно та таємничо, як сонна поява перед захопленими очима. Ніякі вакхантичні танці не супроводять його; ніде не виявляється жадоба нестримної утіхи; але здається нам, що відчуваємо щасливість хвилі, яку прикрашує небо і земля найкращими дарунками, яку щасливі боги переживають в божественному спокою. Се зміст того геніального твору, в якому найвище хіба треба піднести гармонію виразу та думок, яка в такій чистоті ще виявляється в одному тільки творі Боттічеллі — в "Народинах Венери", сотвореному рівночасно для того самого кружка людей"[1]. "Народини Венери", коли дивимося на сю картину, бачимо неначе як на наших очах діється чудо природи: два божки вітру, обнявшись тісно, викидають з глибин моря велику мушлю; в ній стоїть сама богиня, з довгим, розпущеним волоссям, заслонюючи руками наготу своїх грудей і лона. Послушна Гера держить над нею плащ, прикрашений скрізь весняними цвітами.

Далеко не такий погідний настрій на іншому, останньому з тої епохи, образі: "Очернення Апеллеса". Загальний настрій його, як і вираз поодиноких постатей, вражають нас чимсь неспокійним, бурливим, що збуджує в нас дивне почуття остраху, неспокою. Знаходимося в пишно удекорованій судовій залі, з отвертим виглядом на тихе море, повне сонячного світла. І тут, де повинно би бути

[1] *Ernst Steinmann.* Botticelli. — 1903. — С. 70-71.

місце для якоїсь чудової, мелодійної казки,— відбувається в білий день, перед нашими очима, страшна подія: з криком тягне громада людей невинно оскарженого перед несправедливого судді, що сидить на своєму підвищеному місці. По обох боках його дві жіночі постаті — Неуцтво та Злість — нашіптують йому з запалом щось до вуха. Він вже послухав їх і отсе хоче чути слова "заздрости" — блідого, бородатого мужчини, який веде за руку "очернення", жінку з факелом у руці, нібито символом своєї правдолюбности. І в часі, коли дві подруги її — Хитрість та Злуда — кінчають убирати її у цвіти, вона тягне за чуприну жертву свого очернення, нагого, безборонного молодця, що в безпорадності підносить тільки руки до Бога. А позаду всіх, убрана в чорну одежу, стара і огидна покута, і нага, принадна правда, з рукою, піднесеною до неба. Маємо враження, неначе би в тому образі Боттічеллі натякав на якусь подію, страшну та тісно зв'язану з його інтимними переживаннями, якої, одначе, не можна висловити, ані висповідатися з неї перед ніким. І так, неначе артист і не висловив того найважнішого, що хотів висловити, а натякнув тільки на щось страшне, кривдяче людину і руйнуюче цвіти душі.

І так, сумним акордом закінчився той період творчости Боттічеллі, період,— щоб так сказати,— еллінізму. Він вернув з тої країни, що давала спокій душі і насолоду щастя, вернув, як би з щасливої мандрівки назад до країн понурих, студених. А покинув артист свою мрію тоді, коли почувся грімкий голос покутника і аскета Саванаролі, що ще від 1491 року почав свої проповіді і став бичувати поганські норови та гріхи Флоренції. Голос той подіяв, справді, сильно на Боттічеллі: з острахом прокинувся він з свого чудового сну — "боги Греції запалися в глибину як фантасми, і щораз ясніше та яскравіше підносився з моря дитячих споминів чистий символ християнського мистецтва — Марія — мати Божа"[1]. Той переворот у світогляді артиста, що в короткому часі став навіть особистим знайомим Саванаролі, був все-таки трагічним: він не лиш зламав життя, що таким буйним було виросло, але й відібрав на якийсь час ґрунт, підставу життя і творчости; кинув артиста в обняття розпуки і невгамованого жалю. Аж під впливом флорентійського аскета почав шукати нових підвалин свого світогляду і нової опори в житті. Настрій того часу дуже ярко виступає в творах Боттічеллі. Тільки що згадувану картину "Очернення Апеллеса" уважають за певного рода особисту сповідь, за документ найбільш інтимного життя артиста. "Маємо враження,— говорить Мутер[2],— неначе він хоче втечі перед своєю минувшиною. Постать Правди, яка так заклинаюче підносить руку, — се правда чистої християнської науки, що виступає проти схибленої поганської науки. А постать Каяття, ся зів'яла, в жалібні шати убрана стара, з безкровними, павучими пальцями,— се каяття самого маляра, що складав жертву на горі Венери чужим богам. Відкинений!.." І каяття дійсно переходить в розпуку відкиненого в другому образі з того переходового моменту, в образі, недавно тільки віднайденому, який також з не меншим правом можна вважати за документ чисто інтимного характеру: "Відкинена. На кам'яних сходах, перед замкненими дверима великої палати сидить женщина: сидить в сорочці, тільки подертій, розпатлана, з закритим руками обличчям. В нещасті своїм вона не звертає уваги на ніщо: ані на те, щоб позбирати розкидане довкола себе убрання, ані на те, що надворі вже починає світати. Сидить

[1] *Ernst Steinmann.* Botticelli. — 1903. — C. 83.

[2] *R. Muther.* Geschichte der Malerei. — 1909. — I. — C. 221.

самотня, плачучи. Не знаємо, хто вона і чому її не пускають; не знаємо й того, що привело її до тої чорної розпуки. Але біля неї страшне каяття — заглушує всі інші думки. Вона відкинена, її не пускають вже до рідного огнища, до дому, в котрому вона жила досі. Хто знає, звідкіля вона вертається аж над ранком, де вона була цілу ніч, але тепер брама перед нею замкнена і їй лишається хіба плакати в своєму сирітстві. Так плаче артист по своєму повороті з романтичної країни Греції. Туга за чимсь утраченим, що так ясніло в молодості, перероджується в німу розпуку, в елементарний, незрівнянний майже в своїй силі, вибух відчаю. Погода душі заслана чорними хмарами. В своїй творчості Боттічеллі стає "апостолом болю"...

Отже, під впливом Саванаролі вертає Боттічеллі назад до релігійних образів. Але се вже не ті мадонни, які колись так залюбки малював він в своїй молодості. Попри ніжність почувань та тихий огонь любові, знаходимо тут більшу суворість та пробудження свідомости болю,— а в настрої прориває ться глибокий смуток. І так вже до самого кінця життя артиста. Говорячи про малюнки двох останніх десятиліть, критик і замічає: "Всі вони відзначаються якимсь питомим піднесенням почувань; багато з них нечуваною пристрасністю в вислові та рухах. При тім фігури накопичуються, тони барв стають студені та понурі, а в виконанні подробиць не помічається вже тої старанности, що перед тим". Се вже не та, нічим не закаламучена погідна ніжність матері до святого дитяти, що неначе виявляло ще охоту до забави, до невинної сваволі з ангеликами; тут до материнської любові приходить вже журлива печаливість за судьбу дитини, печаливість, яка вже має свідомість хресної дороги сина; тут і маленьке дитя дивиться вже не тими веселими оченятами і також неначе відчуває своє післанництво та свою дорогу: тепер вже неначе рветься до проповідування Бога поміж людьми. І в тому напрямі, заглиблюючись знов в питання теологічного характера, творить Боттічеллі в цілому останньому періоді свого життя. Зображуючи картини з життя святих та образи смерти Ісуса,— він в останні роки забирається знов до великої систематичної праці над ілюстрованням Дантової "Божественної комедії". Тій монументальній праці віддається в довголітній повній самотності. Нитки особистого життя затрачуються для нас майже зовсім. Маємо тільки плід його пильної праці, яка була єдиною насолодою останніх його літ. В ній він і знайшов, мабуть, те вдоволення своєї штуки в позажиттєвих ідеалах, покладених в основу величної поеми, знайшов рівновагу та блаженний спокій, в якому душа могла впиватися досхочу мелодією інших сфер. Скількість рисунків-ілюстрацій поеми Данте досягає числа показного, бо дев'яносто шість! — і обіймає майже весь зміст твору. Але не довелося покінчити тої праці. Всі малюнки — майже самі тільки нариси та шкіци, які так і лишилися без викінчення. Крім того, і сила композиції, видимо, ослабляє, попри все, багатство фантазії та ріжнородність ситуацій, помічаємо певного рода одноманітність та монотонію, признаки утоми. І одного маєвого дня 1510 року забрала Боттічеллі смерть.

Боттічеллі — се неначе сумління своєї епохи. Всі справи того часу займали його, і в своїй творчості він віддав майже всі його стремління. Але разом з тим, він бачив їх кінець. Властивості його індивідуальности не позволяли йому йти наперед з фанатизмом Мікеланджело та з безглядною силою прямували до визволення одиниці. Часи найбільшого розцвіту епохи ще не прийшли були, коли він творив,— а вже він неначе зрезиґнував з дальшого розвою життя, не хотів бути відважним піонером. Хвороба епохи вже тоді показалася, вже

тоді підкосила артиста в розцвіті сил, і свідомість його неначе говорила йому меланхолійні слова поета:

Ach! na tym świecie śmierć wszystko zgniecie,
Robak się lęgnie w tym bujnym kwiecie...[1]

Власне, творчість його, прибрана в серпанок якогось безпричинного смутку, навіяна меланхолією та настроєм, в якому почувається подих руїн. Попри конкретну фантазію артиста-маляра, працює скрізь і внутрішня фантазія поета, яка на крилах мрії хоче кудись йти, відірватися від життя, летіти в містичні країни і там знайти спокій. Настрій душі переважає в малюнках його над усім. І тому у його творчості такий брак темпераменту, який ярко виступає ще більше тоді, коли порівняти її з творчістю других його сучасників. Він розуміє тільки індивідуальну психіку, її тільки зображує, як каже історик того часу: "Чоловік в своїй ізольованості, в своєму тихому стражданні, в своєму незаспокоєному бажанні і тужливому питанні — знаходить в почуваннях Боттічеллі відгомін та таємну симпатію"[2]. Він субтельними і найбільше тонкими рисами уміє змалювати не лиш настрій тої людини, але й її найніжніші відрухи душі, найбільше заховані та затаєні від світа почування. І уміє їх виявляти в найдрібніших нюансах та з найбільшою обережністю, як би боявся їх сполохати хоч би самим подихом чогось грубого. Тому така й умілість — сполучити реалізм в подробицях з такою ніжністю. Тому навіть зовсім протилежні почування, радість і смуток, туга і каяття, порив і покора, меланхолія і лагідна погода душі,— невидимо зливаються разом в одну гармонійну цілість,— в одно тонке почування і настрій.

І не лиш в змісті, але і в способах своєї творчости Боттічеллі стоїть майже на одній лінії з творцями сучасними, з творцями наших днів.

ЖАН ЖАК РУССО

I

Заслуга великих людей в історії лежить в тім найбільше, що вони відкривають все нові і нові шляхи для людської думки, показують все нові дороги життя. Не цілі, а дороги життя. Ціль свою має в житті кождий пересічний смертний, і він побивається до смерти, щоб ту ціль сповнити, лишити дітям майно, добру славу, забезпечення. Для нього життя — се сума певних обов'язків, чеснот і, врешті, нагорода за його працю. В кождім разі, шлях згори, назначений йому, усталений і рівний. Життя не мало би ніякого смислу для нього, ані принади, якби не було таке рівне і правильне.

А от родиться чоловік, який не може вміститися в програму нашого життя, не може з нею погодитися і не знаходить собі місця серед наших, так здається, гарно устроєних обставин. Він блукає посеред людей як вічний жид і не знаходить пристановища, ані радости поміж ними навіть тоді, як ми його радо приймаємо. Кожда епоха мала таких людей, від віків дух людський сується посеред щоденного порядку життя і своїх поодиноких вибранцях, протестував

---

[1] "Ах! Знищить смерть усе на тому світі, / І житиме хробак у буйнім квіті *(пол.)*.

[2] *Robert Saitschick*. Menschen u. Kunst der italienischen Renaissance. — Berlin, 1903. — С. 334.

проти того порядку. Тісно в нашім житті тим вічним мандрівникам, вони рвуться в інший, свій світ. Те наше, усталене та уреґульоване, життя — се лише одна з безчисленних форм життя взагалі, які вони своїм духом постигають. І тому вони не можуть бути тим задоволені. Вони не можуть мати утіхи з чоловіка такого, яким він є, бо вони бачать можливість чоловіка вищого, досконалішого та свобіднішого, за широкий простір обхоплює їх думка, щоб восхищатися тим, що ми називаємо гордо поступом, цивілізацією, культурою.

Великі люди все революціонери, душі бунтарські та деструктивні у відношенні до існуючого ладу. Найвище їх бажання — побачити якнайскорше руїни того всього, чим ми гордимося, щоб міг існувати чоловік, про якого вони мріють, якого вони формують в собі з елементів свого духа і кормлять соками своєї душі. Тому поява на історичній арені великого чоловіка, генія — се початок духової революції, "переоцінки всіх цінностей", упадку старих догм та ідей. І з кождою його появою людство стає багатше ще одним новим світом, який він відкрив, ще одною більше дорогою, якою совершає свою історичну путь.

II

Поява Руссо — се, власне, така нова епоха в історії людського духа, збагачення її одним більше, великим і глибоким пережиттям, *новим типом людини*. Уривається раптом старий шлях і відкривається вигляд на новий. "Моя природа інакша від усього, що я коли бачив; я відважуюся навіть вірити, що вона сотворена відмінною від усіх інших істот". Так писав сам Руссо в своїй "Сповіді". І мусимо вірити сьому, тим глибше повірити, чим основніше і пильніше приглянемося тій його природі.

Очевидна річ — се не значить, що маємо тої відмінности шукати зараз в якійсь ідеальній постаті, в героїчній біографії, подібної до тих, які малюють нам старинні історики. Ні, на те не посягав Руссо, хоч і вичитував замолоду Плутарха,— і не міг посягати серед тих обставин, в яких він уродився і виріс. Сучасне життя щораз менше дає змоги являтися таким героям, які би могли воплочувати ідеали Плутарха, воно робить їх навіть смішними, як Дон-Кіхота, і виставляє тільки на позорище. В наш час бракує фарби на героя, як сказав Ніцше. І тому герої примушені найчастіше так само жити, як найзвичайніші люди, підпадати тим самим пристрастям, гріхам, звичкам і дивацтвам. Так само і життя Руссо. Вся його біографія, яку він розказав в "Сповіді", не була би нічим надзвичайним, якби не був її героєм він сам, оточений ореолом слави. А все-таки: як не подібне життя його до життя тисячів його сучасників, як не підходить воно своїм змістом і тенденцією до життя цілої його епохи взагалі. Або: як наш Сковорода і його життєвий шлях, закінчений словами: світ ловив мене, але не зловив! — не дадуться погодити з життям пересічного тодішнього українського пана. Звичайне, обивательське життя, шлях тисячів других людей, набирає свідомости самого себе, своєї природи — і стає відмінне від усіх інших, окреме, самостійне, глибоке! Тут вся енергія організму не уходить в чисто механічні життєві функції, не вичерпується ними, а лишається надвижка якась, шукання, оте неспокійне інтуїтивне відчуття інших можливостей, іншого життя і інших його форм! І тут отой глибокий смисл всяких біографій таких людей, як Руссо, і їх велика, виховуюча вартість. Вони, відкриваючи заслону свого життя, відкривають всю глибину людського життя взагалі і показують

його шляхи. Тому Руссо, розпочинаючи опис свого життя, пише: "Я хочу показати світові чоловіка в його повній, природній правді".

III

Не треба спеціально підносити, оскільки трудна стає роль таких людей, як Руссо, коли вони захочуть реалізувати свої думки і "мрії" про вищий тип чоловіка. Вся діяльність їх, якої початок в незгоді з сучасними обставинами, стає мимоволі актом оскарження, обвинуваченням життя на всіх пунктах, а тим самим вимагає незвичайної чутливости ума і серця на всі прояви життя, вимагає вічного напруження і готовности до боротьби. І тут треба, крім геніального ума, ще й таланту, власне, того оружжа для боротьби. В своїй боротьбі з окруженням, з сучасною атмосферою, геній мусить розмінювати себе, що так скажу, мусить кидати собою на найріжнородніші позиції, кождої хвилі мати змогу реаґувати. І те, чим він найбільше може переконати загал,— се талант. Геніальність сама може бути висміяна, непризнана цілі століття, або признана навіть за хворобливий і ненормальний об'яв людської природи — талант тільки може йому дати силу в боротьбі і перемогу в сучасних. Не маючи змоги розвивати свого таланту, Сковорода умер самотнім бурлакою, не діждавшися ніякого успіху великих зусиль на полі думки. І Руссо був би так само умер самотний, пробурлакувавши ціле життя так, як він пробурлакував молодість. Але в старших літах прошибла блискавицею його ум думка стати письменником, висказатися перед світом, коли він прочитав конкурс академії на розправу про вплив мистецтва. Відізвавшися з відповіддю на ту конкурсову тему, він вступив неначе в нове життя, здобув собі способи боротьби. І характер його дальшої діяльности, його вплив на тогочасну думку і громадянство був рішений, коли він став видавати один за другим свої твори, свою "Нову Гельоізу", "Еміля", свої трактати на тему сучасної цивілізації, моралі, виховання публічного мистецтва. Одним словом, успіх Руссо і той переворот, який він викликав в умах сучасної Європи, немислимий і неможливий без успіху його як літератора, без його письменської продукції. Саме життя клало його спочатку, подібно як нашого Шевченка, в найбільше невигідні, упокорюючі для його, ролі. В житті немає часу на проповідь нового чоловіка, немає слухачів. Література тільки одкриває широке поле, дає средства такої пропаґанди, а що найважніше, і приготовлює слухачів, певну громаду людей, пошукуючих нової правди, жадібних приймати новий корм для душі. І нічого дивного, що тут, в літературі, найперше він виграв кампанію, діждався тріумфу свого таланту, а відтак тільки перейшов в життя, в кров і кість нових, вихованих на інших основах поколінь[1]. Тут, на прикладі Руссо, маємо доказ чи не найбільше живий з усіх, які можна навести, як література стає трохи чи не одинокою ареною для діяльности для сучасного "героя", ареною навіть примусовою, до певної міри, хоч все-таки діячі, як Руссо, бунтувалися і будуть бунтуватися проти всякої "літератури" як явища антисоціального і шкідливого для розвою природних інстинктів людини.

---

[1] Дуже докладно зображує той побідоносний шлях Руссо в літературі, який скінчився апотеозою його в часи великої революції — праця М. Розанова, якої недавно вийшов перший том, п.з. "Ж. Ж. Руссо и литературное движение конца XVIII и начала XIX в. Очерки по исторіи руссоизма на Западе и в Россіи". — Москва, 1912. — С. VIII + 559.

IV

Я тим самим не хочу сказати, що Руссо як літератор тільки має сьогодні вартість. Ні! Я певний навіть, що сучасний читач, навіть дуже інтеліґентний і ніжний, не зможе читати його романів, наприклад, з тим самим запалом, з яким читали його колись. З усієї "літератури" Руссо, думаю, лишиться хіба на вічні часи його "Сповідь", його найважніший документ. Документ не літературний, а життєвий. Інакше й бути не може. Ми мусіли би багато великих борців духа уважати за непотрібних вже і перейти над ними до порядку дневного, якби схотіли оцінювати їх лише після того, що вони дали. Ми мусимо брати їх такими, якими вони були,— і тільки тоді наше відношення до них, т.є. відношення далеких поколінь, буде правильно установлене. Літературу мусимо брати лише як одну з форм боротьби, накинену життям, і бачити в ній не цілого чоловіка, а лише його частину, поза якою криється весь живий творчий організм. В такім тільки случаю буде для нас мати вічний інтерес літературна спадщина Руссо, і, відси виходячи, ми зможемо її менше-більше правильно оцінити.

Те, що говорить не раз сам про себе і про свій літературний хист Руссо, вповні потверджує нашу думку. Літератором він був не сам для себе, а для суспільности, для того, щоб виграти кампанію: понищити всі товариські забобони, побороти гордий і сухий раціоналізм, перемогти скептичну усмішку розбавленої шляхти і дати віддихнути природному, свобідному від всяких культурних пережитків, чоловікові. Він стає трибуном і гарячим бесідником, але не тому, що сотворений таким, але тому, що чувство розпалює в ньому пристрасть і та пристрасть мусить собі знайти якийсь вихід в формі палкої проповіді. Се радше потреба організму, потреба вилити свій темперамент, як потреба душі. Тому поза тим гарячим чувством і темпераментом письменника Руссо так мало ума. Думка, здається, тут не працює, а, властиво, не постигає з тою скорістю, що темперамент. Він, можна сказати, заливає всі образи, усуває всю творчу роботу фантазії, а, ставши самовладним паном і тираном, розбиває згори всякий план творчої роботи. І тому Руссо так мало, властиво кажучи, був белетристом в своїх белетристичних творах, таким сухим та одностайним, риторичним він був як артист. Але отой брак артистичної концентрації був, власне, його великим достоїнством, як трибуна і проповідника, його палкий темперамент здобув йому серця сучасних і покорив "світ". Ритор Руссо побідив артиста, але й здобув йому небувалий тріумф. Того тільки й треба було для справи, якої Руссо був вибранцем, на решту він не потребував силувати себе і свого організму духового і переходив в стан супокою та рівноваги. Ставав знов сам собою, позбувався всякої "культури", щоб тим більше бути чоловіком природи. Свобідний мандрівник, спокійний "созерцатель" краси життя, ніжний друг ближнього, а не його караючий меч. І тільки тут, насамоті і свободі, будиться його думка, свідомість самого себе. Око свобідно гуляє навкруги, проймаючись блиском та радістю розкішних видів природи, грудь дише спокійно та глибоко втягає в себе свіжість, нічо не стоїть на заваді, не турбує, думка набирає сміливости та руху, не теряється серед простору та безлічі предметів, а мимоволі входить в них, приводить лад, чується паном всього існуючого і любується розкішними картинами. Яка свіжість і повнота форм, яке багатство їх, скільки світла і простору, мальовничости, яка сила вислову!.. *Тут* будиться у Руссо артист, тут він чує себе паном всього окру-

жаючого, а не невільником свого пристрасного темпераменту, який заслонює перед очима природу, людей і життя. Отут взяти би перо до рук і списати те все багатство картин, почувань, всю ту розкіш в оглядданні природи!.. А? "Але нащо їх списувати? — відповідає Руссо. — Чому позбавити себе дійсного чару розкошування, щоби могти лише другим сказати, що я мав насолоду? Що мене обходять читачі, публіка, навіть весь світ, як довго я буяю в небі?" І дійсно: чи на те сотворена розкіш, щастя і журба, щоб бути лупом "літератури"? Чи, щоб бути творцем, муситься носити скрізь з собою перо і чорнило на випадок якогось глубокого переживання? Чи те, що душа творча переживає сама з собою наєдині, не єсть найглибшою поезією і творчістю? Отсе лінія дійсно творчих душ, які не навчилися ще екплуатувати своїх переживань на "літературу". Отсе й лінія Руссо — великого творця, якому найвищим законом був чоловік природи,— але слабого літератора. Великий творець і слабий літератор — дуже часто ходять в парі — згадати хоч би Шевченка — і не велика страта для Руссо, коли він пропаде для літератури і його белетристика стане зовсім скучна: його творча позиція укріплена сильно.

V

На підставі всього вищесказаного, можна собі, думаю, уявити, які директиви і напрям могла дістати і дістала літературна думка через творчість Руссо.

Як літератор, т.є. як чоловік, який з конечности, щоб знайти доступ до ширшої громади і бути вислуханим, мусів обертатися ще в сфері традиційній більше, в границях тодішніх літературних понять і смаку — Руссо не міг мати "благородного" впливу. Занадто він був модним і славленим, щоб з тої атмосфери славословія (хоч і лайки не раз), кадильного диму, цілої маси наслідувань можна було сподіватися чогось визначнішого, шляхетнішого. Всяка школа літературна, отой рій джмелів та трутнів занадто приголомшує самостійний лет і творчу думку, щоб вона могла бути вповні щирою, безпосередньою. Всяка величина убиває в літературі величину меншу, яка не може встоятися на власних ногах, все стає в порівнянні з нею мимоволі ліліпутами. Се явище досить фатальне і сумне, але правдиве.

Але се не значить ще, що такий колос убиває творчу думку. Він тільки довгий час не дає нікому дорівняти собі, приголомшує відвагу. Але жадоба дорівняння йому, а навіть перевищення, тліє в серцях і росте — і се, власне, шляхотне зерно від посіву великанів. Думка стає інтенсивно працювати, рветься, будяться пристрасті, амбіції, будиться приспаний чоловік,— а сього тільки й треба, щоб вийти, нарешті, на свіжий воздух, на широкий шлях вільної думки. Тут також розростається посів Руссо.

Але вже не літератор Руссо, а його, що так скажу, психіка запліднила творчу думку в літературі, а властиво кажучи: в літературах. Все, що Руссо полишив для будучих поколінь, інтересне не так само по собі, як через людину, яка в тім всім живе, мислить, відчуває. Чар індивідуальности Руссо більший від чару його творів. І не можна тої індивідуальности не відчувати як певного рода відсвіження всієї культурної, а не лише літературної течії в XVIII ст. На границі двох епох стоїть Руссо, його діяльність проходить як блискавка і освічує ярким огнем все, що було вже під ним, застаріле та фальшиве. Роль індивідуальности стає видніша в громаді від виступлення Руссо, він помагає до рішучого тріумфу вільної особи в добу великої революції, він установлює

на індивідуалізмі принципи моралі, педагогіки, релігії. Наші пристрасті, наші моральні інстинкти оправдуються, нарешті, в науці Руссо, духове життя людини може поплисти свобідно, не натрапляючи на перепони. Чоловік, як дитя природи, у багатствах духових переживань,— поставлений в контраст "чоловікові громадському", збіднілому душею — і цілій неправді, условності та фарисейству сучасної цивілізації взагалі.

І отой, власне, новий чоловік Руссо отворив нові горизонти для творчої думки. Судьба європейської літератури, т.є. її напряму, була рішена: зблідли скоро Річардсони, герої моди літературної, пішли до старого краму ходульна французька "драматургія", всі тяжівші від віків на творчости забобони. Хто мав іскру дійсного таланту, знав, хто його учитель, і не повертав в старі закамарки. Молодий Ґете і Шіллер честь віддали Руссо і признали, коли не на словах, то на ділі, в нім, власне, свого учителя. "Die Leiden des jungen Werters"[1] та "Räuber[2]" були посівом зерна Руссо. А відтак пішов "період бурі та натиску", відтак перші вісники романтизму, який мав принести повну побіду индивідуальности та регабілітацію природних почувань людини.

УТЕЧА ҐАБРІЕЛЯ ШІЛІНҐА

(З нагоди нової драми Гавптмана)

Єсть у Золя одна прекрасна новела під титулом Madame Courdis, в якій розказує автор про те, як повільно ледачіє під впливом "домашнього огнища" талановитий артист-маляр, як з артиста стає бездарністю, віддаючись весь в руки жінки, як, врешті, морально загибає посеред страшної немочі та духової апатії. Свіжим та дужим талантом починає Фердинанд свою артистичну кар'єру, слава стрічає його зараз на вступі його праці, і Аделя, як на велетня, мусить глядіти на нього. Вона, скромна копіїстка, яка не думала йти поза аквареллю, смириться перед великим талантом, смириться тим більше, що любить його і перша пропонує йому женитися з нею, щоб могти доглядати і дати йому матеріальні підстави до свобідного, безжурного о хліб насущний життя. Велика доброта тої женщини, навіть велика посвята. І от великий артист загибає від тої доброти, душиться в тій атмосфері, тікає від тої повної пожертвования для нього жінки на вулицю, тікає до шинку та до публічних дівчат, затрачує свій талант і здоров'я. Жінка терпить — і працює за свого мужа, малює образи, до яких він подає тільки план,— щоб бодай рятувати артиста, коли не удалося вирятувати чоловіка. І се не вдалось — і артист скочується по похилій площі, поки не кінчить на тім, від чого починала свою працю жінка,— на акварелі.

Я розповів на початок сю історію, щоб мати менти спинятися на змісті самої драми Гавптмана[3]. Оповідання Золя і драма Гавптмана — се, власне, оброблення одної теми, та сама історія, тільки в іншій формі. І тут — артист-маляр, на його покладено великі надії, і тут дбайлива жінка, те саме родинне огнище, від якого він тікає наперед в обійми чужої жінки, а відтак,

[1] Страждання молодого Вертера.

[2] Розбійник.

[3] *Gerhard Hauptmann*. Gabriel Schillings Flucht. — 1912.

коли вже душа творча була спаралізована далеко, над море, щоб скупатися і обмити себе від бруду, яким опоганила його душу жінка. Повторюю, факти в обох творах сходяться цілковито. Але не о те мені розходиться, не о те, щоб стверджувано залежність одного автора від другого, толкувати про запозичення теми. Власне, не в темі річ, а в тому, як кождий з обох авторів ставить ту саму тему, як відноситься до випадків, зображуваних в своїм творі, як мірить і оцінює їх своїм сумлінням творця. І тут, власне, єсть нагода ствердити досить цікавий епізод в еволюції натуралізму, побачити у Гавптмана дальші консеквенції того, що установив у своїй творчості Золя...

Бо, не признаючи навіть французького романіста духовим батьком німецької натуралістичної школи, яка виступила під кінець 80-х і з початком 90-х рр.[1],— треба таки сказати, що світ, який неначе відкрив в перший раз своїм аналітичним оком Золя і подав його в величезній епопеї,— що той світ приголомшив, що так скажу, поодиноких авторів, поодинокі творчі одиниці в Німеччині і примусив їх, врешті, отворити очі на життя. Правда, Золя глядів безстрашно на той колосальний і грізний механізм сучасного життя, малював його радше з сумлінністю та систематичністю вченого, як з любов'ю творця, але все-таки для молодих душ, яким обридла вже була міщанська, писана по шаблону повість, се було "откровеніє", яке мусіло зробити велике враження. Отсе чи не вся стичність, яку мала творчість Золя з творчістю молодих авторів. А все-таки, як завважила епопея його часу їх творчістю, що більше: над їх сумліннями.

Отсе, власне: збудилося, щоб так сказати, *соціальне сумління* в літературі. Отворилися очі на весь механізм сучасного життя, виявилася вся його нагота і те, на що глядів безстрашним оком Золя, стало гризти сумління молодих людей. Вони вже були заслабі, щоб перенести ту всю життєву "правду",— бо вони побачили себе самих в матні, на собі самих почули весь гніт обставин. Людина стає нараз супроти життя немічним і безрадним, як дитина перед клювом хитрого птаха, нараз перестала існувати його прекрасна, традиційно передавана поезією свобода волі, він почув себе сплетеним тисячними нитками з ґрунтом, з якого виріс, з болотом життя, з якого хотів очиститися. Отоді можна б повірити в гріх первородний чоловіка, у фаталізм долі, яка розтоптує людину та зруйновану викидає на поталу всіх низьких інстинктів: немає спасення ніякого, немає у людини сили і волі, щоб побороти всю брутальність життя, проклятий він в лоні матері. Я не можу тут, очевидно, подавати ширшого опису того перелому, який довершився в літературі під впливом натуралізму; я хотів тільки начеркнути *чуттєву* схему того перелому в душах молодого тоді покоління, пробудження, власне, того соціального сумління, яке розбудило свідомість власну душ, а з другого боку, примусило приглянути ближче життю і витримати страшний погляд. Бо відси й виходить цілий той ряд зламаних екзистенцій, тих немічних, самотніх героїв, які почала давати нова, модерністична література, тут вияснення її *настрою* головно і її, щоб так сказати, оправдання. Тут і колиска молодого Гавптмана, який вилив всі свої болі душевні і всю свою життєву філософію з початком 90-х рр. в "Einsame Menschen"[2], творі, чи не найсильнішім щодо виразу з усіх інших написаних ним і чи не найбільше типовим взагалі для цілої тієї епохи.

---

[1] Див.: *G.M. Courad.* Von Zola bis Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne. — Leipzig, 1902.

[2] Самотні люди.

Від того часу перейшов Гавптман далекий шлях, перебув не одну духову еволюцію, але тон засадничий в його творчості не змінився. Власне, оте його сумління соціальне, яке дійшло в нім до найвищої концентрації та інтенсивности,— воно не заспокоїлось нічим, воно пробивалося менше чи більше голосно скрізь,— і отсе знов в найновішім творі[1] нав'язав автор безпосередньо до того, що його найбільше непокоїло на самім початку. І вийшов знов той самий тип, який турбує сумління артиста і сумління нашого часу,— людина безпомічна супроти життя і непридатна до боротьби за свій ідеал.

Фабула твору тут, очевидно, не при чім. Тут, впрочім, Гавптман ніколи не був сильним, ніколи не був паном матеріалу, не умів дати твору суцільного, сконцентрованого, а все давав в одній кілька драм, в одному конфлікті кілька, не раз виходили навіть зреєстровані тільки сцени та помішані з собою хаотично трагікомічні моменти, як в "Ratten"[2] або хоч би в романі про Квінта. Але тон твору, його настрій все об'єднував ті сцени, давав їм душу, а читачеві — ряд глибоких переживань. І тому лектура Гавптмана так хвилює душі. В згаданім на самім початку оповіданні Золя ми не бачимо самого автора, не відчуваємо неначе його присутности, а слухаємо неначе реферату якогось, вдовольняємося описом того, що і як було. А приступив до того самого факту, до тої самої події чоловік з другої ґенерації, який не приніс вже з собою кріпких нервів і реферуючого спокою епіка,— і його вже заболів той факт, вгризся в його сумління, він вже не говорить про нього, а сподівається неначе з того, що накипіло під серцем, термосить нашими сумліннями. Може, декому й не подобається ота сердечність, з якою відноситься автор до своїх героїв, може, ота завелика любов до них і шкодить його творам як таким,— але я б вказав, що, власне, сердечність і любов до них людей, співчуття з усіми, потравмованими долею, дають, власне, вищу санкцію творам Гавптмана, чинять їх до певної міри сумлінням нашого часу. І з тої найосновнішої виростають всі інші характеристичні прикмети творчости Гавптмана.

Річ в тім, що творчість та, як і кожда інша, їй подібна, не може переступати певних, призначених їй силою природи, границь. Вона лише на певнім терені може діяти, перейшовши в ширшу публіку, стаючи загальною власністю, вона тратить свій патос і силу, просто не може бути прийнята загалом публіки. Лірика, розлита в усій творчості, той настрій, який викликують в душі самі факти її, а що найважніше: отой характер її особистої сповіді,— вони можуть знайти відгомін тільки в окремих душах, тільки в душах, споріднених з собою такими самими переживаннями. Недаром своїх "Самотніх людей" Гавптман присвятив тим, "що самі пережили сю драму". Так само міг би він присвятити всю свою творчість тим, що пережили і переживають намічені нею конфлікти, що мучилися в блуднім колесі сучасного життя і тужили, як його герої, за свободою. Хто во ім'я *пережитого* зійшовся з другими, той творить разом з ними найтіснішу спілку, творить найпевніший ґрунт, на якому можуть зійтися з собою люди, найсовіснішу аудиторію, здібну розуміти і відчувати душевні конфлікти і великі життєві драми. Я думаю, що се мрія кожного автора-творця, не засліпленого рекламою та успіхами дня, який ще не стратив змоги розуміти ґрунт під своїми ногами: знайти таку об'єднану спільними переживаннями

[1] Найновіший се твір — відповідно до дати видрукування, бо написана драма "Gabriel Schillings Flucht" ще в 1906 році, тільки що виставлена не була ніде.

[2] Пацюки.

громаду, людей, які розуміли б його мову тільки тому, що се й їх мова, і зворушенням своєї душі давали свідоцтво його правді. Тим більше необхідною і природною стає та мрія і туга у такого творця, як Гавптман, який все мусить ризикувати, виступаючи перед ширшу аудиторію, бути принотованим, що присяжний рецензент зробить кислу міну, голосно стане позіхати перед публікою і засуд видасть, що ті люди Гавптмана дуже скучні та наївні, коли не можуть собі дати ради в житті. Сам автор мусів се нараз відчувати на власній шкурі, може, не раз і справді від такої "невдачі"; але, видно, здавав собі справу з того явища, показує се бодай факт найновішої драми. Від 1906 року він держав її у себе, не подаючи до відома, боячись кинути її, як він каже в передній замітці до неї,— на газардовий стіл прем'єри. Чому боявся? Бо "се не справа, призначена для великої публіки, але для чистої пасивности та інтимности маленького кружка". Отже, по всіх неудачах з прем'єрами за останні роки, після яких підносилися крики, що Гавптман таки вмирає, йде за слідами збанкрутованого Зудермана і держиться ще тільки сенсацією та старим кредитом,— зрозумів, нарешті, автор, для кого написаний був його твір. Зрозумів, що на творах, взятих з власних переживань, з сумління свого і часу, не можна будувати літературної кар'єри; бо се, власне, не згідне з совістю його як чоловіка і артиста, віддаляє його від самого себе. Совість занадто інтимна, занадто любить найдальші і найтемніші кутики людської душі, щоб давалася виносити на прилюдний торг, вона мститься на людині за се.

Я тільки намітив деякі факти у творчості Гавптмана, старався подати її зв'язок з ширшим життям сучасного світа літературного і подати її границі. Для того давав причину найновіший його твір про утечу Шіллінґа через характеристичну замітку автора, яка відслонює творчі його інтенції взагалі. Для тим легшої орієнтації і оцінки його творчости варто було ствердити ті інтенції. Вони зможуть бодай вчасти усталити критичне відношення до Гавптмана, дати якусь певну вихідну точку; а щонайменше, зроблять безпредметовим спір про те, чи котиться вниз автор "Затопленого дзвона", чи ні. Ота інтимність, чи Innerlichkeit його творчости, як він каже, може бути найпевнішою мірою оцінки її. Сумління наше — се найвища та найцінніша шкала. То раз. А відтак — на прикладі Гавптмана можна побачити дальшу дорогу, дальший психологічний етап, на який перейшов початковий натуралізм. Твердість доктрини та супокійна постава супроти життя захиталася, обсерватор його сам став автором, став запутуватися в його матні щораз більше, поки не стратив всякої підпори і ґрунту під собою, кромі одного: свого сумління та ніжности душі. Отже, знов необхідність капітуляції перед життям, отої тихої Innerlichkeit, яка не може витримати ярмарочного галасу і тихою лірикою вдирається до людських сердець. І коли з того боку глядіти на творчість Гавптмана, то знайдемо в ній першорядний матеріал для намальовання картини того перелому в житті і літературі, який відбувся не лише в Німеччині з початком 90-х рр., але в Європі взагалі, а який консеквентно привів до обертання всіх понять про роль творчости в житті. Тому варто було звернути увагу і на останню драму Гавптмана.

ГЕНРІХ ФОН КЛЯЙСТ І НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА

(1777 — 1811)

Er war ein Dichter und ein Mann wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen,
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörten Unglück, glaub ich, keiner.

Fr. Hebbel[1]

На кінець осені минулого року припадала столітня річниця смерти німецького поета Кляйста. Поета, яких мало має не тільки Німеччина, але й уся всесвітня література. Можна було надіятися, що вітчина справить своєму поетові, одному з найгарячіших патріотів, належний ювілейний обхід і признає за ним заслуги, яких не признала за його життя. Дарма. Появилися тільки офіціально в кождій газеті статті, а поза тим не трапилося нічого в цілій Німеччині, що нагадало би землякам тінь великого творця. Доля, видно, і по смерті не дуже ласкава для нього, а німецька суспільність і тепер ще не освоїлася з тим, котрого сама видала. Один хіба відрадний факт варто зазначити: появу капітальної монографії про Кляйста, яка в перший раз подає повний образ його діяльности на тлі епохи і малює з любов'ю і пієтизмом його глибоке життя[2]. Той факт показує, що хоч Кляйст мусів уступити місце щодо популярности патетичному Шіллерові,— то все-таки в літературних кругах його вплив не ослабляє, що починають, накінець, поодинокі люди розуміти життя і творчість великого страдальця і оцінювати його по заслугах. Все-таки признаються плоди його духа, знаходиться хтось, хто може з любов'ю та ентузіазмом приймати творця, яким поневіряв колись Ґете, являються люди, які здібні відчути могучість творчого духа, де опісля бачила ненормальність та звироднення. Проблема Кляйста стає, таким чином, дуже цікава з огляду на відносини всеї суспільности і літературних діячів до поета на протязі цілого століття — по нинішній день. Отсе й спонукає мене спинитися на тій постаті після того, як пройшов вже сам "многонадійний" ювілейний рік.

Самовбивством скінчив Кляйст своє злиденне життя. Смерть його, яку вибрав добровільно ще з одною приятелькою, зрезиґнованою в життя, ще більше причипалася до сплетень про його життя і характер, ще більше накинула на його постать темних плям: і Кляйст здобув собі поміж сучасними славу не творчістю, а через сплетні та самовбивство. На смерть був би образився тодішній горожанин, коли б його хто попробував впевняти, що Німеччина поховала одного з найбільших своїх синів. А от минуло ціле століття від його смерти, і тепер його біограф пише про його: "За ціле століття від тої катастрофи не вродився в Німеччині ні один поет, який умів би душевні пристрасті так змислами дати відчути, який дав би образи, повні студеної пластики, твори, настільки об'єктивні, як творець Пентезілеї, Кольгаса, Принца з Гамбурґу. Вони стоять, вилиті в чисті і шляхетні форми, ясні, проречисті і без скази. І

---

[1] Був собі поет і людина, така ж, як і решта, і він даремне не відступав перед найтяжчим, бо силою до нього мало хто міг дорівнятись, а безміром страждань, мабуть, не міг ніхто *(нім.)*. *Фр. Гебель.*

[2] *Wilhelm Herzog*. Heinrich von Kleist. Sein Leben und sein Werk. — München, 1911. — C. VIII + 694.

хто міг би сказати, що сотворив їх серед терпіння чоловік, мозок, пошматований муками? А прецінь в тих творах виявлялася його душа, вилився його біль, його муки, захвати і екстази".

Очевидна річ, сучасна епоха не могла мати розуміння для такої натури, як Кляйст. Серед загалу публіки були завеликими потентатами такі люди, як Іффланд, а Ґете своїм "олімпійським" спокоєм занадто осліплював передові одиниці, щоб замітним міг стати в громаді і Кляйст. Вже не було, видно, місця в німецькім житті на розмах після молодих революціонерів Sturm u. Drang-періоду[1]; тип ученого філістра — Bildungsphilister[2], як назвав його потім Ніцше,— вже був тоді готовий і показував свій кулак. Кляйст мусів би собі знайти хіба місце серед одного з тодішніх гуртків, щоб запевнити собі вплив і повагу: стоячи сам, він не мав для кого писати. Він стоїть в опозиції до свого часу, він мусить ворогувати з усім, що славила тодішня публіка, і сам з себе тільки, з свого життя черпати джерело для творчости. І так Кляйст ціною життя і власної крові мусів окупити свою творчість. Таж сам славетний олімпієць Ґете і багато інших знаменитостей, нічим до того не примушені, зігрівалися в крайній потребі посадами та уживанням дібр сього світа! Вже відтоді німецькі творці ставали радниками і захоплювали високі та інтратні місця, то де ж вони могли зрозуміти такого незрівноваженого поета, як Кляйст. Весь час він не займав ніякого становища в суспільності, весь час жив з ласки і грошей сестри, товкся по світу, як Марко по пеклі,— поки рідня не почала його цуратися. Для рідні се було упокорююче, що він не захотів бути дієтарем в Кеніґсберґу і вислугуватися ексцеленціям, а днями і ночами обдумував плани для своїх драм і для них жив. А потому: той чоловік без кутка на землі, без ніякого забезпечення і будучности, взявся накликати земляків, щоб скинули з шиї ярмо неволі, щоб поклали кінець тиранії Наполеона. Він хотів двигнути край з упадку, чи можна його серйозно трактувати? І ніхто Кляйста серйозно не трактував — і пропадала в помийниці тодішнього життя найбільша літературна і творча сила Німеччини за останнє століття! Тепер, по прочитанні творів Кляйста, можна бачити, яка філістерська вся німецька література і більша частина знаменитостей, які безсильні і прозаїчні, переважно, всі поетичні і голосні пориви.

А прецінь: як легко, без ніяких скрупулів і з чистим сумлінням відкидала літературна громада Кляйста, як зручно уміли арґументувати нерозуміння його творчости знаменитості! Треба було в ґрунті річи повторити за сплетнями одно слівце: анормальність, щоб усунути Кляйста і понизити в опінії публічній. І се знаменито удалося. Перший — Ґете, який не міг заперечити таланту Кляйста, але не хотів його признати, пустив слівце про Verwirrung des Gefühls[3] у творчості Кляйста, перший він удавав певного рода відразу перед ним. Тим безпечніше могли знущатися над поетом всякі dii minorum gentium[4], які голосно говорили про його дивацтва. Тодішні журнали осмілювалися містити такі, наприклад, рецензії на його твори: "Появилася драма пана Кляйста т.з. Катя з Гайльброну, займаюча для всіх, що позбулися здорового розуму". Так, так... Вся та публіка була страшенно здорова і при глузді: лиш ті архітвори, які

---

[1] Бурі й натиску *(нім.)*.

[2] Зачеплений освітою *(нім.)*.

[3] Мішанина почуттів *(нім.)*.

[4] Другорядні таланти *(латин.)*.

лишив землякам Кляйст, були без глузду. І не лиш пан Краф-Ебінґ втягнув Кляйста до своєї книжки як приклад ненормальности, але навіть історики літератури, як Готшаль, шукали в його творах за німфоманією, хоч гомосексуалізм Уффланда його нічого не обходив. І, властиво кажучи, один тільки Віланд з-поміж сучасників Кляйста пізнав відразу в ньому силу, пізнав з кількох виголошених в його присутності фраґментів драми,— і він його ціле життя зігрівав та заохочував до творчости. "Щоб Кавказ мав завалитися, ви мусите,— писав Віланд,— скінчити свою драму "Robert Guiscard"![1] Бо Кляйст був покликаний, по його думці, виповнити в німецькій драматичній літературі ту прогалину, якої не змогли заповнити навіть Шіллер чи Ґете. Але, як кажу, Віланд був чи не одинокий, який оцінив творчість Кляйста по заслугах і вірив в його талант.

II

Вищенаведені факти дають змогу побачити у відповіднім світлі постать Кляйста і його становище супроти всього часу. Він дійсно був "ненормальний" — через те тільки потерпів невдачу, і то повну невдачу. Нормальним не міг бути поет наскрізь наївний, що творив з первісних почувань людської душі свої ґіґатичні постаті та сцени: те все не мало ніякого відношення до сучасних напрямів літературних. Така самота — се для творця щось більше, як брак прихильників та почитателів його таланту,— се просто нещастя особисте, фаталізм долі, від якого немає виходу. Очевидно, великий талант не зломиться без аудиторії, бо його творча сила лежить не в аудиторії, а в нім самім, але повна самостійність і брак розуміння налягає, нарешті, на нього тягарем, приголомшує його, робить його немічним і несміливим супроти життя і людей. Сам з собою наодинці, він чує величезні засоби творчі, чує свою силу та енергію; але в розмові з людьми він не уміє, *не може* знайти відповідного тону, він примушений грати роль, бо не може щиро, від душі заговорити до чужих собі людей, він чує себе, нарешті, безсильним та несміливим, просто трусом. Кляйст сам признається, як дуже тяжило се весь час на його настрою. "О, як се боляче,— писав він до своєї сестри,— назовні бути зовсім свобідним та сильним, в той сам час, як внутрі чуємо себе зовсім слабими, неначе дитина, зовсім безвладними, неначеб були зв'язані, коли не можемо себе ніколи виявити такими, як би хотілося, коли не можемо ділати свобідно і навіть з найбільшого мусимо резиґнувати, бо згори відчуваємо, що не видержимо, бо найдрібніше зовнішнє вражіння зіб'є з дороги, і найзвичайніша дівчинка або найгірший падлюка з елеґантними манерами може нас знищити своїм глумом". От що боліло найбільше Кляйста, що його понижувало у власних очах і збільшувало роздор в його душі. Се типічна "анормальність" у творців, яка веде до трагедії, бо робить їх немічними супроти життя, даючи разом з тим свідомість, що все-таки вони свобідні від всяких низьких інстинктів і брудних почувань. І, власне, отой конфлікт і неміч дитини супроти грубих сил життя навертає творця до самого себе, дає йому силу і свідомість сили: він тільки таким чином може відчувати свою артистичну організацію, свою окремішність від людей і вищість. І коли, наприклад, Гартлебен говорить з нагоди німецького поета Лоґава про "шляхетну, походячу з ніжних почувань вищість та непорядність

[1] Роберт Гвіскар.

супроти окружаючого життя: ту вищість та непорядність, які раз на всі часи зробили щасливо-нещасливе дитя людське поетом",— то сі слова ще з більшим правом дадуться внести до Кляйста — і се буде до певної міри виясненням всієї його творчої "анормальности" і творчої психіки.

В природі Кляйста, як в природі всякого творця, було взагалі більше такого, що який-небудь психіатр à la Ломброзо означує як "анормальність". От знов типове явище: творець має силу і відвагу станути понад своєю долею, побороти фатальну силу і винести трагедію внутрішнього розладу та розбиття, а не має сили і не вміє рівнодушно винести всякі малі життєві "свинства" та неудачі. І вони його, звичайно, ломлять, а не студений воздух висот, до яких добирається творець. Через те він не годен виконати ніякого плану, не годен визначити собі якоїсь цілі життєвої, що уміють так гарно не раз перевести пильні канцелярійні помічники. Його човен життєвий ніколи не заходить у пристань, він все відданий на ласку і неласку вітрів та лютих хвиль. І, накінець, він лишається без вітрил серед широкої струї, іграшкою стає і посміховищем, перед якими мусять загинути всі молодечі мрії та оптимізм.

Так само з Кляйстом. Майже філістром він видається нам в молодості, коли він ще собі визначував всякі цілі життя, коли задумував посвятитися студіям і скрізь пописувався своїм знанням, навчаючи скрізь дурніших від себе. Яким професорським тоном він тоді говорив, як легко, сам того не замічаючи, плаґіював в своїх поученнях думки своїх учителів, всяких авторитетів. Вдоволення самим собою, виконування обов'язків і всяких других чеснот — отсе ціль і щастя життя, учив молодий ученик Руссо. Людина повинна стреміти до того, щоб зблизитися на один ступінь вище до божества, розвивати свою божеську природу. Нічого поза тим він не хотів знати, на життя дивився очима схоласта і бачив одну лиш прозу поза своїми книжками. Як скоро був долею покараний за те! Як скоро витручений був з рівноваги, як вся мудрість вилетіла з голови, і він з острахом почув на собі нівелюючу силу життя, свою неміч і непорадність супроти нього! Тоді вже нічого йому не помогло, і він поплив без вітрил, поки сам не покінчив з собою. Самовбивча смерть мала бути для нього найвідраднішою і найбільше веселою хвилиною в житті, хвилиною, якої він бажав і для других, кого любив.

Лектура Канта привела рішучий зворот в духове життя Кляйста, привела катастрофу і позбавила його раз на все рівноваги: упав, як громом ударений, від тих залізних і могучих логічних конструкцій і більше вже не піднісся. "Коли б всі люди замісто очей мали зелені окуляри, то мусіли би всі думати, що предмети, які вони бачать,— зелені, і ніколи вони не могли би рішити, чи те, що ми називаємо правдою, се дійсно правда, чи се нам тільки так здається. Коли нам тільки здається, то правда, яку ми тут збираємо, єсть по смерти нічим, і всі стремління здобути собі маєток, який би ми забрали з собою і поза гріб, — даремні. Ах! Вільгельміно, коли ся думка не вражає твого серця, не смійся над другим, який чує себе від неї глибоко раненим. Моя одинока, моя найвища ціль упала, я тепер не маю вже ніякої". Так писав нещасливий по тій катастрофі поет до своєї нареченої. І се не було ніяке удаване нещастя, видумана трагічна ситуація, яка мала би збільшити для поета жалість. Як навіжений, він кидається на всі боки, щоб прийти назад до рівноваги, хоче розраду знайти в подорожах, але нічого не помогло. Спокій минув.

Від сеї хвилі, можна сказати, пробудилася у Кляйста його душа, він дозрів, і очі на світ і життя йому отворилися. Всім своїм внутрішнім єством, всім

сумлінням він змірив зміст філософії Канта, і відізвався в його думці не "книжник хитроучений", а жива людина, яка дійсно стремить до ідеалу життя, яка намагалася знайти його розв'язку. Кляйст, нарешті, знайшов себе: знайшов всю безпосередність почувань, які були приспані через виучені догми, знайшов, а радше відчув самостійне життя і логіку серед лабіринту суперечних інстинктів душі, знайшов також дороги своєї творчої думки. І як же відмінні думки зродилися в його голові про життя людей! Вже він не оцінює життя після згори накинених ідеалів, не говорить взагалі про ніякі його цілі, не філософствує над ним. "Життя,— пише він,— єсть єдиним добром, яке тоді тільки щось варте, коли ми на нього не зважаємо. Ганебно було би, коли б ми не могли його легко позбутися, і той тільки може його використати для високих цілей, хто може його легко і без труду відкинути. Хто його з старанністю любить, той вже мертвий морально, бо його найвища життєва сила, а, власне, здібність його пожертвувати, заникає, в той час він піклується коло життя". Пише вже сі думки той самий Кляйст, що в самовбивстві знайшов найвеселішу хвилину життя. Не чужі йому були вже тепер скалисті пропасті, не чужі демони, які його так довго опісля мучили. Одержавши такий страшний удар,— Кляйст був готовий до хресної дороги, до тернистого шляху.

І тепер поплила широким руслом його творчість.

III

Я не маю тут цілі розводитися ширше про творчість Кляйста; я хочу тільки представити його відносини до епохи і потім долю його напротязі цілого століття. І треба мені було діткнутися його життя, щоб творчість його стала сама собою зрозуміла. І відтак стане також ясно, чому земляки так, а не інакше, віднеслися до свого поета.

Я вже сказав, що після лектури Канта відкрилися поетові очі і на свою долю, і на життя. Заглянувши раз в страшну пропасть, він ходив по світу, неначе лунатик, і не міг вже відвернути своїх очей на відрадніші прояви життя: думки його і фантазія неначе помрачилися, лиш чувство весь час бунтувалося в ньому проти всякого зовнішнього насильства. Фаталізм життєвий — се основний тон усієї його творчости: скрізь бачимо тільки страшну силу зовнішніх обставин, які зв'язують людину щораз сильнішими путами доти, доки не позбавлять її зовсім рівноваги і не приведуть до катастрофи. Кляйст з неумолимою жорстокістю та холодною логікою малює всі ситуації, подає найдальші консеквенції дрібних не раз фактів, поки вони не спадуть на людину остаточно лавиною і не приведуть до катастрофи. Під тим зглядом оповідання його про торговця кіньми Кольгаса просто шедевр і мусить збудити найвищий подив. Згори ми бачимо, яким немічним мусить бути почуття закону у того героя, які дрібні всі його заходи, як невмолимо він йде тільки до свого кінця, не хотячи заперечити в собі своїх почувань права. Перенесім тільки той образ на самого Кляйста, і ясно стане перед нашими очима дорога його життя і творчости: кінцева катастрофа явиться логічним і конечним закінченням його дороги. І одно передовсім стає нам ясним від самого початку, коли починаємо читати його біографію: той чоловік міг жити тільки так, як жив, мусів дійти до трагічних конфліктів з самим собою і з життям, неподіленим він не міг бути. Трагізм Кляйста — се не маска, ані поза, якою не раз любуються поети, а елемент його життя, воздух, яким він віддихав.

І се відразу дає нам розв'язання всієї загадки у відносинах земляків до поета за життя і по його смерті. Вони не могли його розуміти, і тому він мусів для загалу бути якимсь чудовищем, уродом, людиною анормальною. Взяти хоч би й самого Ґете, один з найширших умів, який коли проявився в історії: він не міг, не хотів зрозуміти Кляйста, він відвертався від нього інстинктивно, як відвертаємося від людини, до котрої чуємо антипатію зараз при першій стрічі. Ніцше, який посвятив Кляйстові кілька прекрасних заміток, найкраще зрозумів причину тої антипатії, яка, може, й не була виною Ґете, як могло би здаватися. "Що Ґете,— пише Ніцше,— відчував у Кляйста,— се було його почуття трагічного, від якого він відвертався: се був неулічимий бік природи. Він сам був вилічимий. Трагедія має до діла з неулічимими терпіннями". Ґете був улічимий вже філософ; мимо того, що сам колись був Вертером, був Фаустом, що шукав гармонії з самим собою і переходив не через одну пропасть, був Вільгельмом Майстером, який в мандрівці шукав рівноваги. Але остаточно він знайшов лік, знайшов рівновагу і пив, як правдивий Genussmensch[1] з чари життя повною пригорщею. А Кляйст носив на собі неначе печать своєї трагічної долі, люди інстинктом могли відчувати, що він не скінчить добре. І відверталися від нього, як від жебрака на розпутті, хіба що мав хто "милосердя" над ним і зогрів його кількома словами, як Віланд. Так мусіло бути... І можна хіба тільки жалувати, що не було тоді більше таких людей, як Рагель, які своєю ніжною організацією духовою уміли читати в душі Кляйста і бачити його фатального демона.

Як би там не було, час на розуміння Кляйста і його творчість тоді ще не прийшов. То, значить, загал публіки, який ентузіазмувався ще театром Уффланда, не міг розуміти Кляйста. Бо з-поміж молодших літератів того часу деякі почитували тоді вже великий талант Кляйста та уміли його оцінити: молодий публіцист і політичний діяч Ґенц, товариш Кляйста Міллер та письменник Гофман. Аж потім, по смерті, збільшується громада його почитателів, росте ентузіазм для нього.

Очевидно, як за життя, так і по своїй смерті, Кляйст не сотворив ніякої школи, ніякого напряму. Але так вийшло, що всі найбільші творці в німецькій літературі напротязі минулого віку мали однаковий ентузіазм для Кляйста. І коли би ми мали дивитися їх очима і оцінювати його творчість,— то мусіли би прийти до думки, що се був останній герой німецької літератури, герой, який дійсно міг би був зірвати лавровий вінець з чола Ґете, якби не невідрадні обставини життя і передчасна смерть. Все найшляхетніше, що мала німецька література після Кляйста, не виходить поза круг, зазначений його творчістю. І біограф Кляйста пише: "Своїми драмами та оповіданнями він притягав в свої сліди, власне, найталановитіші та найчільніші поетичні сили. Його творчість впливала на них, рішала про їх творчість. Вони подивляли сміливість його мотивів, глибину його проблем і їх психологічний аналіз, творчу силу артиста, зроджену з глибоких людських почувань,— вони подивляли могучість його слова, його ритму, одним словом: стилю того надмірно багатого".

І дійсно. Після Кляйста Німеччина не має драматурга тої міри, що він. Єсть тільки Геббель, який, власне, виростав в ентузіазмі для Кляйста і пішов його дорогою. Але не додержав до кінця тої свіжости почувань та їх елемен-

[1] Любитель насолод *(нім.)*.

тарности, що Кляйст, і давав їм більше діалектичне загострення[1]. І взагалі, розвій найновішої драми без Кляйста майже немислимий. Бо Шіллер і Ґете ще любувалися у всяких взірцях, наслідували античні взори і не могли-таки найти відповідної форми для того змісту, який давало сучасне, нове життя. Кляйст мав на те силу. Він став творцем *індивідуалістичної драми* XIX століття; він не боявся сотворити її на руїнах свого власного життя, не боявся подати на світло денне всяких темних сторін людської душі, дарма, що відтак попридавано йому всякі непочесні лікарські епітети. Людина стала, нарешті, не лялькою і манекеном, а повною життєвої сили і пристрастей, хоч занадто скомплікованою та загадковою, власне, "ненормальною" для публіки. Реалізм душевних конфліктів, психологічна правда були йому дорожчі понад всякі штучні ефекти. І тому Геббель не міг оминути в своїм шляху Кляйста, мусів коло нього спинитися. Так йде лінія розвою нової драми від Кляйста через Геббеля й до Ібсена, до всіх нових драматичних поетів аж до Гофмансталя. Деякі твори Гавптмана, як "der Biberpelz"[2],— каже Герцоґ,— просто немислимі без аналогічних творів Кляйста[3].

І не лиш як драматург, але й новеліст, був оцінений Кляйст по своїй смерті по заслугах. Ставлено його побіч найбільших майстрів новели: Бокаччо та Сервантеса. В німецькій літературі не перевершив його дійсно ніхто на полі новели, а його "Michael Kolhaas" пишається й досі, як найкраща перлина. Сучасні письменники пробують тепер наслідувати його і величають як найкращого стиліста в Німеччині[4].

IV

Отже, таки прийшов час і на Кляйста: його літературна спадщина принесла, накінець, плоди, і вплив його на німецьку літературу став тривким. Виявилося се зараз, невдовзі по його смерті, коли його товариш Тік почав заходитися коло збірного видання його творів, коли його драми почали ставитися на головних німецьких сценах, коли, нарешті, появилася перша докладна його біографія пера Вільбрандта, а маляр Mentzel видав на столітній ювілей уродин поета, 1877 року, прекрасні ілюстрації до його твору "Розбитий збанок". Був тоді час, коли мало не дійшло до культу Кляйста в німецькій літературі.

В останні роки звізда Кляйста неначе померкла; я вказував на початку статті, що тогорічний ювілей поета не зробив особливого відгомону серед суспільности і святковано його майже офіціально. Але знов треба зважити: серед широкої публіки. Кляйст ніколи не був любимцем широких мас суспільства, як Шіллер,— але зате мав і має тепер гуртки літературні, які йому щиро віддані і піклуються щиро про його пам'ять. Вони посвячені в тайну артизму Кляйста і величають і досі його як батька нової драми.

І можна сказати, що вплив Кляйста на німецьку літературу, власне, на її шляхетніших представників, що не гонять за сенсацією, а дорожать дійсно мистецькими традиціями, вплив Кляйста,— кажу,— не устане. Приглядаючись ближче сучасній німецькій літературній продукції, можна се навіть напевно

---

[1] В 1913 році лагодиться Німеччина святкувати 100-у річницю уродин Геббеля, тож сподіюся ближче познайомити нашу громаду з його творчістю.

[2] Боброва шуба.

[3] Про Кляйста і сучасну драму в книзі S. Lublinski — Ausgang der Moderne.

[4] *J. Wassermann*. Über Erzählunskunst.

сказати. Не від сьогодні грозить німецькій літературі шаблон та конвенціональні пута: творча думка серед останньої ґенерації вияловіла і перейшла у фейлетони газет. Навіть кращі одиниці з-поміж німецьких літератів не мають сили вийти з блудного колеса і так і не можуть вийти поза "літературу", хоч знають різницю поміж літературним і творчим типом. Одним словом, туга за чимсь природним, свобіднішим і свіжим, туга за більшою безпосередністю, розмахом почувань, навіть "дикістю"... А тут всякому мусить прийти на думку Кляйст як учитель. Тож не було в цілій німецькій літературі за останнє століття більшого "дикуна" від нього — як у філософії не було більшого від Ніцше — людини, яка так безоглядно уміла би зірвати з всякими нормами та традиціями, творити сама з себе, з свого життя і коштом свого життя. "Творчість" сучасних письменників-літератів, се вони самі добре відчувають, просто робота, фах. Зовсім не те у Кляйста. "Рід його творення,— каже біограф,— не має нічого реґулярного в собі, його творчість не подібна зовсім до одноманітної праці дня і не має в собі й строгої дисципліни. Се радше продукція, яку викликає і означує афект та імпульс, яка не знає ніякого спочинку, ніякого поділу. Опановує його геній, який біжить в дикім темпі, щоби чим скоріше досягнути цілі, яку бачив в візії". Се, очевидно, небезпечний рух творення, шкідливий навіть для духа і тіла, відси випливає навіть багато анормальностей. Але зате не маємо тут "роботи" сучасного літерата, а творчість, основану на найглибших переживаннях. І, власне, тому Кляйста творчі візії і картини, весь вир його почувань та пристрастей, який вилився з пластикою такою в його творах, притягають мимоволі до себе уми письменників, чарують чимсь первісним, диким та елементарним, так само, як чарує грізна природа в часі бурі.

І відси можна набрати переконання, що для немічних, вияловілих душ сучасної літератури в Німеччині творчість Кляйста ще надовго буде свіжим джерелом, оазою, до якої ще не одне покоління піде набрати сили в своїй мандрівці.

БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН І ЙОГО "TUNNEL"

Бернгард Келлерман зовсім не першорядна сила не лише світової, але навіть сучасної німецької літератури. І я хочу говорити про нього не для того, аби показати першорядний талант німецької белетристики. Коли би шукати за "Найбільшими", то, скорше, на увагу заслугують брати Манни — Томас та Гейнріх, Вассерман, не говорячи вже про Гавптмана. Правду кажучи, то Келлерман відкриває навіть слабий пункт сучасної німецької белетристики, може служити за приклад розкладової її тенденції, її теперішньої "кризи". Так, кризи. Бо, попри все багатство талантів в сучасній Німеччині, попри *високий рівень* літературної думки, таки бракує їй "пастиря", бракує їй того елементарного розгону та внутрішнього багатства, яке вона мала хоч би в роках 1800—1830. "*Ein höherer Durchschnitt, aber viel weniger ragende Gipfel*"[1],— як каже один з істориків літератури про сучасну хвилю. І се приходиться констатувати навіть таким творцям, як Вассерман[2]. Велика артистична культура німецьких творів, їх змагання до стилю та ширшого ритму, їх інтелект пере-

[1] Ще більша пересічність, зате куди нижча вершина *(нім.)*.

[2] "Der Literat oder Mythos und Persöhnlichkeit". 1910.

важив занадто; і тепер вони, чуючи, якою дорогою їм треба йти,— не можуть вийти з рефлексії, не можуть добути елементарного голосу, того міту, за яким тужать, природньої щирости вислову. Хто з них держиться найвище, то тільки завдяки великій праці над самим собою, завдяки величезним зусиллям волі та внутрішньої дисципліни,— які не дають їм зійти до типу пересічних "писателів". Але й вище, до вершків, яких досягали романтики, вони таки не можуть дійти. Те, що становить їх plus — те саме й причіпляє їм важку кулю до ноги, вони не мають крил.

Келлерман — типічний автор сучасної Німеччини. На його творчості можна найкраще пізнати, що таке *"артистична робота"* (не творчість!), на якій таки мусіла спинитися німецька література останніх літ. Звертаю лише увагу на саму проблему,— не хочу висловлюватися з легковаженням про творчість сучасних німецьких "артистів". Навпаки — те, що вони дали, заслуговує на найпильнішу увагу, навіть на признання; все-таки вони — ті німецькі "артисти" — витримують хоробро загальну літературну кризу та брак великих талантів, вони не лише самі "тримаються", але навіть рятують других, найбільше внесли за останні роки в скарбницю світової літератури, але... я подаю тільки факт, який, впрочім, вони самі усвідомили собі.

З-поміж названих вгорі авторів Бернгард Келлерман (уроджений 1879) найменше відомий і наймолодший,— пише від яких 10 літ і будучність має ще перед собою. Правда, фахова критика визначила йому давніше вже досить почесне місце і хвалила, але публіки і ширшого круга читачів він не мав. Причина? Головна причина, здається, та, що він на початок позволив піти собі трошки іншим шляхом, як його старші товариші, та *ізолював* себе в своїх творах від справ соціальних, першорядної ваги. Був спочатку занадто інтимний, занадто ніжний, і його слабий голос не міг навіть бути чутим ширше. Вибирав своїх улюблених героїв, замикав їх від життя і світа в крузі їх особистих тільки, інтимних почувань — і тільки через їх призму старався розуміти справи життя. Він не подавав ніякої експозиції своїм романам, ніякого тла ані ширшої перспективи, не описував ніяких інтриґ, не розводив перед читачем подій; вся "фабула" містилася в кількох головних настроях, які він умів мальовничо й тонко зобразити — поза тим ідентифікував себе майже з героєм і відбиття поодиноких настроїв та вражінь у психіці того героя було осередковим пунктом роману. Так написав Келлерман свій перший твір: *"Yester und Li, Geschichte einer Sehnsucht"*[1] (1904), так написав свою "Indeborg"[2] (1905). Там Ґінстерман, молодий літератор, тут Аксель, пережитий аристократ,— головні типи. Що діється в їх душі — автор уміє віддати тонко і з майстерством, весь неначе без останку вміщується в їх психіку та настрої, а Б'янка та Індеборґ існують, властиво, і мають свою рацію лише як певні моменти в житті тих героїв, а не як окремі індивідуальності. Пишучи ті романи, показав Келлерман силу свого пера, артистичного такту та тонкости, але не міг визначити своєї творчої оригінальности, *своєї* границі. Ударяюча подібність головного мотиву "Indeborg" до Гамсунового "Пана" показує, що молодий автор не міг здобуватися на свої оригінальні задуми, концепцію. Скоро се прийшло. Роман "Der Tor"[3] (1908) значить нову фазу творчости Келлермана в тім

[1] Єстер та Лі, історія однієї пристрасті.

[2] Індеборг.

[3] Дурень.

напрямі. Тон автора, очевидно, той самий, той самий стиль і "метода" творча. Але маємо тут наперед величезне тло буденного життя, життя цілого міста. А потім тип молодого вікарія Ґрава, щось зовсім нове. Герой Келлермана сходить з своєї висоти,— в життєвий вир, в гамір вулиці, ані хвилини не лишається сам, а вічно обертається серед маси людей, шарварку. Як новий Христос, йде від хати до хати, стукає до кожних дверей, дає пораду і поміч, збирає жертви, рятує упавших, робить справедливий суд і своїм видючим оком пронизує найдальші та найтемніші закутини людської душі, аби дати їй світло і радість. Вичерпаний нервово, самотній, убогий і прогнаний своїм начальством,— гине "на шляху". "Der Tor" — найцінніша річ Келлермана, вповні *його*. Навіть пізніший кількома роками "Der Narr in Christo, Emmanuel Quint"[1] Гавптмана не може дорівнятися йому, хоч ставить ту саму тему на ширший ґрунт і дає їй горизонт соціально-релігійного руху. Келлерман показав, що уміє вглянути не лише в ізольований світ однієї душі, вичути не лише ті високі настрої в найвищому напруженні почувань і нервів, але дав доказ глибокої інтуїції буденного життя і буденних його настроїв, як вони відбиваються в душі такої індивідуальности, як Ґрав... Дальший твір — "*Das Meer*"[2] (1910) появляє ще дальші горизонти в творчості Келлермана, відкриває ще один "світ" і його відбиття в душі одиниці. Властиво, се одна симфонія моря, його дикої, безпощадної та елементарної сили. Але разом з сим се відкриття тих самих диких сил і первісного елементу людської душі "цивілізованої людини", яка проживає якийсь час на далекому від світа острові. Анемічний і ніжний автор "Yester und Li" уміє раптом увійти і злитися з диким краєвидом, з грізним шумом моря, і ще більше диким та грізним характером таких типів, як Росечерре або її жених. Так само вміє Келлерман покинути зовсім ґрунт європейської цивілізації і пірнути з головою в яку-небудь "екзотичну" культуру, наприклад, японську, як показують його описи і враження подорожі по Японії (твори: "Ein Spaziergang in Japan"[3], "Sassa und Yassa")[4]. Се не лише уміння "допасовуватися до обставин", се також не шукання нових, за кождий раз інших, емоцій, як у П'єра Лотті; тут, за посередництвом свого тонкого, видючого ока і ніжних змислів та творчої інтуїції, автор докопується до самої душі і то докопується з таким самовідреченням і самозабуттям, а навіть пассією, якими може кермувати тільки творча туга. Так єсть, творча туга каже йому шукати за щораз новими теренами, голод нових вражінь каже йому відкривати нові світи, наповняти свою душу щораз новим змістом і приймати на себе все нові форми та переміни. Але в результаті сучасний автор забуває про вищі творчі принципи з хвилею, коли починає свій досвід експлуатувати в літературі. Те, що було дорогим в першій хвилі і збагачувало його психіку, стає певного рода кінематографічним фільмом у виконанні. Глибина переживань самого автора затрачується якось в тій величезній сквапливості, з якою він виладовує з себе щораз нові образи, нові світи. Він починає дбати про несподіванку для читача, бажає осліпити його чимсь новим, небувалим — навіть свій стиль пристосовує так, щоби весь час тримати в напруженні увагу читача. Тут вже легкий перехід до *сенсаційности:* одні автори роблять той перехід свідомо,

[1] Юродивий, Емануєль П'ятий.

[2] Море.

[3] Прогулянка по Японії.

[4] Сасса йо ясса.

другі несвідомо,— але навіть такі, як Гавптман (роман "Atlantis"[1]), не годні від того переходу втриматися.

І от Келлерман видав в половині минулого року свій "Тунель"[2]. Аж тепер прийшов час слави і величезної популярности для автора — не лише в Німеччині, але також поза її границями. Український автор навіть мріяти не може про такий успіх, який мав роман Келлермана. Щодня німецькі книгарні накладали цілі столи його, щодня публіка розхоплювала їх, а видавець пускав щораз нові видання, поки під кінець року не вийшло *сто* видань. В романі важну роль грає тверда сталь "Alanit", винайдена інженером Аляном і тому так названа; отже, кажуть, що якась фабрика назвала також один ґатунок сталі "Алянітом" і, розсилаючи її на пробу своїм клієнтам, посилала для реклами також роман Келлермана. А вже "любителі" літератури про ніщо інше й не говорили, кождий мусів читати "Tunnel".

Що таке той "Tunnel", в чому його сенсація, якої не було в німецькій літературі вже так довго?

Молодий інженер Мак Алян, властитель фабрики сталі, власне, отого "Alanit'у", майже такого твердого, як діамант, рішив сполучити Європу з Америкою великим підморським тунелем, який улегшив би комунікацію. Сі два континенти були би віддалені від себе всього на 24 години, якби йому вдалося зреалізувати свій план, на якого виконання треба 15 літ. Але треба наперед мати мільярди. І от в один гарячий літній день збирається в Нью-Йорку, на 36-ім поверсі першорядного готелю кількадесят великих капіталістів, а інженер Алян знайомить їх з своїм планом. Позволю собі навести в перекладі ту сцену,— вона дасть змогу нам побачити головну вісь роману Келлермана.

"Здавалося насамперед, що Алянів проект, який був епохою в історії двох континентів і навіть в час такого прогресу не був буденним, не зробив найменшого вражіння на слухачів. Дехто був навіть розчарований. Здавалося їм, неначе би вони колись щось вже чули про такий проект, говорилося про нього, як про всякі інші проекти. А прецінь ніхто п'ятдесят літ, як кажеш? — двадцять літ назад не був би відважився говорити про нього, аби не викликати усмішки. Тут були люди, які за час накручування годинника більше заробляли, як багато людей за один місяць, тут були люди, які не дали би по собі нічого пізнати, коли б завтра ціла земля експлодувала як бомба, але тут не було ані одного, котрий позволив би, аби його *нудити*. І того всі найбільше боялися, бо, мій Боже, C.H. Lloyd міг також раз вийти з рівноваги! Могло бути прецінь, що той хлопець випорпав якусь стару річ, вроді того, що хоче наводнити та зробити урожайною пустиню Сахару або щось подібне. Його проект не був бодай скучний. Се вже було багато. Особливо самотні та мовчаливі легше відітхнули.

Алян зовсім не сподівався своїм проектом повалити аудиторію, і був зовсім вдоволений вражінням, яке викликала його заява. Більше поки що він не міг жадати. Він міг свою ідею поволі реалізувати, але він її нарочито кинув, неначе гарматну кулю, перед своїх слухачів, аби одним махом розбити той панцир удаваної індиферентности, яка могла знеохочувати всякого бесідника, той панцир флегми, вишколення, умучення, вирахування та спротиву. Він мусів здобути для себе тих сім мільярдів, вони мусіли його слухати. Отсе була

[1] Атлантида.

[2] *Bernhard Kellerman*. Der Tunnel. Roman. — Berlin, 1913. — S. Fischer.

його перша задача, отсе, а нічо інше. І здавалося, що вона вдалася. Шкіряні крісла заскрипіли, дехто вигідно намістився, щоби закурити сиґару. Mrs. Brown взяла до помочі свій апарат до слухання, Wittersteiner з "New-York Central-Bank"[1] шептав щось до вуха сусідові.

А Алян, заохочений і певніший себе, говорив далі.

Тунель мав би починатися сто кілометрів на полудне Нью-Йорку, від берега New-Yersey, перейти попри Азори та північну Іспанію, а скінчитися коло біскайських берегів Франції. Обі океанічні станції, Бермудас та Азори, були обов'язково потрібні з огляду технічного. Бо вони, разом з американською та двома європейськими, давали п'ять станцій, від яких можна би розпочинати копати тунель. Крім того, океанічні станції збільшували страшенно рентовність тунелю. Через Бермудас йшов би весь особливий рух та почта з Мехіко, західної Індії, Центральної Америки та Панамського каналу. Азори знов скупчили би в собі весь рух полудневої Америки та Африки. Океанічні станції набрали би для світового руху тієї самої ваги, яку мають Нью-Йорк та Лондон. Ясно було без ніяких коментарів, яку важну світову роль в будучності мають відограти американські та європейські станції! Поодинокі держави були би примушені дати свою згоду на будову тунелю, так, він, Мак Алян, примусить їх дати доступ на біржах паперам синдикату тунелю — коли не схочуть принести своїй торгівлі тисячі мільйонів шкоди.

"Тунель Берінґа, який пробито два роки назад,— говорив Мак Алян, — Dover-Calais-Tunnel, який має бути укінчений сього року, дали найкращий доказ, що будова підморських тунелів не робить найменшої трудности для модерної техніки. Dover-Calais-Tunnel довгий рівно п'ятдесят кілометрів. Мій тунель має довжину рівно п'ять тисяч кілометрів. Отсе моя дорога, властиво, в тім, щоби працю англійців та французів сто раз перевищити, хоч я й не забуваю зовсім про великі трудності. Але я не потребую вам сього говорити: де чоловік сьогодні може поставити машину, там він паном! Фінансово виконання проекту залежить від вашої згоди. Ваших грошей я не потребую, бо я буду будувати тунель грошима американськими та європейськими, грошима цілого світа. Виконання проекту протягом 15 років залежить тільки від мого винаходу, про який ви знаєте, від "Аляніту", твердої сталі, яка тільки на один ступінь твердістю уступає діамантові, яка робить можливим лупання найтвердішої шкали і позволяє сталим коштом приладити необмежене число сверликів довільної величини".

Аудиторія слухала. Здавалося, що вона спить, але се, власне, був знак, що вона прийняла його роботу. Старі, сиві голови похилилися, лише два-три покриті потом обличчя були звернені вгору, до неба, де ясніли звізди. Хтось з них крутив в губах сиґару і дивився на Аляна, другий хитав головою, з похиленим на руку чолом. Майже з усіх очей уступив добродушний і дитячий вираз і зробив місце поглядові задуманому, страшно чуйному. Mrs. Brown вдивлялася в уста Аляна, на її тварі відбивався острий, майже злий вираз. Всі ті мозки тридцяти мільйонерів, в які Алян кинув свої ідеї і аргументи, що клином повбивалися в голови, прийшли в рух. Думав гріш, залізо, сталь, мідь, дерево, вуголь. Та Алянова справа не була звичайна. Треба було її зважити і розважити. Такого проекту, як сей, не можна щодня знайти на дорозі. І Алянова справа не була така легка! Тут не розходилося о кілька

[1] Вітерштайнер з Нью-йоркського центрального банку.

мільйонів мішків збіжжя або звоїв вовни, не о тисячі акцій. Тут в ряд входило щось інше! Для одних справа Аляна представляла гору золота без особливого ризику для заліза, сталі, вугля. Їх рішення не було ніякою штукою. Для других вона була золотом при великім ризику. Але треба було висловити свою думку, зазначити своє становище! Бо тут розходилося о ще одну справу, тут був Lloyd, і ніхто інший, лише всесильний Lloyd, який, неначе золота примара, ходив по землі, творець і руїнник! Lloyd знав дуже добре, що він робить, а той Алян був лише посуваний, хоч думав, що сам посуває. Від кількох тижнів відбувалися трансакції у Walstreet[1] в паперах великої індустрії. Вони дуже добре знали, що се Lloyd посував свої армії через своїх підставлених людей. Було ясно, як на долоні,— той Lloyd, що тепер там сидить в своїм кріслі та гризе сиґару — він від кількох тижнів вже ударив, а отой Алян — се тільки його пястук! Все Lloyd був перший. Але ще був час не дати себе випередити. Треба було лише сьогодні вечером пустити в світ декілька телеграм, зараз по засіданні. Завтра вранці було би вже занадто пізно.

Треба було виявити своє становище...

Дехто попробував схопити проблему тим способом, що особу Аляна взяв під лупу. Слухаючи докладно, що Алян говорив про будову тунелю, як він хоче уладити, будувати і провітрювати штольні, вони студіювали того чоловіка, починаючи від його патентованих шкіряних черевиків, його сніжно-білі сподні, сорочку, ковнір, аж до солодких чолових костей і його гладкої, червонавої голови. Обличчя того чоловіка ясніло в поті, як бронза, але тепер, коли вже проминула ціла година, воно не виявляло найменшої втоми. Противно, воно стало більше маркантне та напружене. Очі того чоловіка виглядали по-дитячому і добродушно, коли він починав говорити, але тепер, купаючись в поті, вони були сміливі і чисті, сталеві і ясні, як той "Аляніт", що був лише один ступінь м'ягший від діаманту. І було певним, що той чоловік не так часто давав нагоду дивитися в очі. Коли той чоловік їв горіхи, то, певно, не потребував ніякого товкача. Голос того чоловіка ударяв молотом і шумів в клітці грудей, поки виходив з уст. Алян кинув на таблицю кілька шкіців, і вони студіювали його рам'я, обгоріле і татуйоване двома схрещеними молотами,— се була рука тренованого грака в tennis і борця на шаблі. Вони студіювали Аляна, неначе боксера, на котрого хотіли ставити заклад. Той чоловік був добрий, без сумніву. На нім можна було стратити, але не соромитися помимо того. Се був погляд Lloyd'a! Вони знали, що від дванадцяти літ він був погоничем коней в копальні вугля і протягом двадцяти літ видобувся з глибини 800 метрів під землею на теперішнього Аляна. Се щось значить. Се також щось значить виробити отой проект, а вже найбільше трудна і подиву гідна його сила, що він умів тридцять людей, для котрих один день значить цілий капітал, скликати тут на означену годину і примусив їх слухати при температурі 90° Фаренгейта. Перед їх очима відбувалася неначе рідка дія: хтось прийшов до них на скляну гору здобувати собі своє місце і боронити його.

Алян говорив: "Для робіт я потребую сили струї, яка рівна була би силі водопаду Ніаґара; Ніаґари, одначе, вже нема, отже, я збудую собі власну Ніаґару".

І вони неначе пробудилися з своєї задуми і глянули Алянові в лице.

---

[1] Вол-стріт.

Ще щось впало їм в око у того хлопця: в часі цілого свого викладу він ані разу не усміхнувся і не пожартував. Гумор, здається, не був його справою. Лиш раз мало нагоду товариство сміятися — тоді, коли фотографи розпочали люту боротьбу, а Алян крикнув на них: "Stop your nonsense!"[1]

Накінець Алян читав оречення перших авторитетів світа, оречення інженерів, геологів, океанографів, статистиків, фінансистів з Нью-Йорку, Бостону, Парижа, Лондону, Берліна.

Найбільший інтерес викликало резюме Ллойда, який виробив сфінансування та рентовність проекту. Алян прочитав його на самому кінці, і тридцять мозків працювало з найбільшою скорістю та прецизією.

Здавалося, що жара раптово потроїлася. Скупані в поті, вони лежали всі в кріслах, а вода стікала з їх лиць. Навіть охолоджуючі апарати, які були уставлені скрізь і випускали зимний, насичений озоном воздух, не давали ніякої полегші. Було неначе в тропічнім кліматі. Китайські Boys тихо проходили поміж кріслами і подавали лимонад та морожене. Все те нічого не помагало. Жара йшла з чаду вулиці і діставалася нагору, до них, неначе гаряча пара, яку можна було взяти в руки. Нью-Йорк з залізного бетону та асфальту став неначе якимсь величезним акумулятором, який зібрав в собі спеку останніх тижнів та тепер її випускав. Безперестанку гомоніла та кричала там в долині вулиця. Нью-Йорк, набитий людьми з величезних просторів світа, той кипучий та безсонний Нью-Йорк, здавалося, визиває, напирає та підганяє до щораз більших, щораз більше нечуваних зусиль. Нью-Йорк сам, мозок Америки, здавалося, думає, думає і родить якусь великанську думку...

В сій хвилі Алян перестав говорити. Перервав майже на півреченні. Бесіда Аляна не мала закінчення. Се була бесіда, яка найвищий свій пункт мала на початку. Кінець прийшов так несподівано, що всі сиділи далі в тім самім положенні, і вуха їх ще працювали, коли Алян вже відійшов, аби проект полишити для дискусії..."

Сподіваюся, що читач з наведеної сцени набрав поняття про твір Келлермана, про його стиль. Як тут, так і скрізь, автор старається захопити читача, привести його увагу до найбільшого напруження. Треба признати, що йому се вповні удається. Нема тут порожніх місць, які давали би віддих. Все видержане в однім настрою,— ми стаємо неначе до якоїсь великої роботи, стає нас тисячі, і всі ми мусимо бути послушні якійсь вищій силі, мусимо додержувати такту і темпа, щораз скорішого та вичерпуючого весь організм — і так з запертим віддихом переходимо весь роман Келлермана і аж на кінець приходимо до себе і бачимо, що се був тільки "роман". Ні, таки умів Келлерман писати свій "Тунель", умів віддати подих отої американської підприємчивости, погоні за золотом, сміливих проектів, які йдуть на здобуття світа і здобувають собі "рекорд", отого шаленого розгону американської індустрії, якій служать тисячі і тисячі людей. Правда, місця на тонкі психологічні сцени, на ніжні настрої, в яких замикалася, переважно, дотеперішня творчість автора, тут, в сім романі, нема. Але се вийшло лише на добре для твору, він стратив би свій стиль, коли б автор серед тої атмосфери хотів малювати яку Б'янку або котрого іншого героя з попередніх творів. Тут можна авторові дарувати, що в психологічних екскурсах не сходить від загальної лінії, не дає типів оригінальних;

[1] Припиніть дурниці! *(Англ.)*

нас не разить навіть, коли в зображенні особи могучого капіталіста Ллойда віднаходимо вплив Томаса Манна (його "Kцnigliche Hoheit"[1]), коли такий Новву або жінка Аляна Мавд — майже банальні. Не в типах тут діло, навіть не в самім герою романа, Аляні,— а в малюнку 15-літньої праці коло тунелю поміж двома континентами. Малюнок той дійсно заслуговує на всяке признання. Організовання всіх сил американських капіталістів для сфінансування величезного, небувалого підприємства, образ праці коло самого тунелю, коли на наших очах народжується ціле місто робітників, занятих коло будови, рух поїздів, що мчаться щохвилини з матеріалом будівельним й арміями робітників, катастрофа під землею, в якій гинуть сотні людей, застановлення праці і розрухи робітників, відтак раптовний крах фінансовий, і нові зусилля посивілого вже Аляна для продовження праці — все те змальовано з великою силою, місцями навіть майстерно (наприклад, славний опис розрухів робітничих в "Germinal" Золя не може навіть рівнятися з описом Келлермана). Одним словом,— техніка літературна доходить тут до повного тріумфу.

Але вертаймо до змісту роману.

Отже, на нараді мільйонерів, яку я навів вище в перекладі, таки удалося Алянові переконати всіх присутніх в можливості реалізації такого проекту. І зараз після того пішли депеші на цілий світ, розпочалася праця коло підприємства.

З'явилися сотні тисяч робітників з усіх кінців світа, Алян стягнув тисячі інженерів, збудовано нову величезну "Ніаґару" для витворювання електрики, у всіх фабриках пішов великий рух, бо треба було виконати замовлення Аляна, цілі флоти і тисячі ваґонів залізничних звозили матеріал і робітників, чотири кораблі їздили з фаховими вченими по морю, міряли глибину і досліджували дно моря. В п'яти місцях розпочато копати тунель, день і ніч були в руху машини, великі сверлики, що в'їдалися в землю і вертіли її щораз далі — то було ціле пекло, яке потребувало все нових жертв людського життя і вимагало найбільшого напруження сил. Роботу треба було скінчити в п'ятнадцяти роках, і Алян уживав всіх можливих средств, аби робити її в можливо скорім темпі, сам себе не жалував, але й вимагав від своїх людей найбільшого вкладу енергії і скорости. Не було неділі, ані свята, не було восьмигодинного дня праці — він працював сам 24 години на добу і робітники, чергуючись, мусіли безперестанку працювати. І так Алян робив все, що можна було робити, аби тільки приспішити темп роботи, занедбав навіть свою молоду жінку Мавд, рідко коли приходив додому. А тунель тим часом ріс, люди зростались неначе з своєю працею і віддавалися їй душею. Алян став любимцем великої робітничої армії, про його почали складати пісні, а кінематографічні фільми розносили його славу на весь світ.

Вже третина тунеля збудована, готова. І раптом вибух якогось невідомого газу нищить 30 кілометрів, засипає три тисячі робітників. Се катастрофа, якої світ не бачив. Робота переривається, робітники відгрожуються Алянові, починають розрухи, серед яких вбивають Алянову жінку. Його приятель, інженер Новву вийшов якось з катастрофи, але зідіотів на ціле життя. Одно нещастя за другим починає валитися на голову Аляна. Робота по тунелю спинена, ніхто не хоче йти під землю на страшну небезпеку: загальний страйк. Акції синдикату, який фінансував підприємство, починають спадати, директор його скінчив

[1] Королівська Величність *(нім.)*.

самовбійством, поповнивши мільйонові мальверзації; публіка вибирає гроші, робить правдивий рух на касу. В часі руху величезний будинок "Tunnel-Syndicat-Building" починає раптом горіти, пожар нищить документи і цінні папери,— а кілька день пізніше синдикат банкротує.

А тепер? Тепер, після упадку синдикату, настає великий загальний застій. Упадок відбився фатально на промислі й торгівлі цілого світу, все раптом спинилося в своїм розгоні, появилися голод і загальна нужда. Неначе елементарне якесь нещастя навістило культурний світ і спинило його розвій. Винен, очевидно,— як все в таких випадках буває — той, хто починав цілу акцію: Алян! І його тягнуло тепер, як злочинця, до суду, ніхто не питає, що він сам найбільше стратив, і — засуджують на шість літ тюрми. Правда, вища інстанція увільнила його, але що з того, коли тунель далі мертвий, коли пропала його ідея, праця його життя. Грошей нема, і ніхто їх тепер не дасть, а треба ще багато, багато мільйонів. Алян сам...

І тут являється Етель, гарна, примховита, але добра Етель, дочка мільярдера Ллойда. Вона давно любить Аляна, старалася здобути його симпатію, і навіть не одну гірку хвилину заздрости справила Аляновій жінці. Тепер Мавд вже померла, Алян вільний, і вона знов підходить до нього. І от вона бачить, що без тунелю Алян не буде щасливий, вона рішає здобути від свого батька грошей на дальшу будову. Старий Ллойд безмірно її любить, і він, напевно, не поскупиться для неї грошей, аби вона лише з ним ласкаво обходилася. І старий дав гроші, тим більше, що Алян, аби зреалізувати свою мрію, продався, т.є. оженився з Етель.

Тунель будується далі, робота знов кипить. Тунель вже на укінченню, люди вже ждуть цілими місяцями, коли поїде перший поїзд. Молодим чоловіком розпочав Алян будову, скінчив її стариком. Дорого йому коштував той тунель, але його таки скінчив, довів, хоч з перешкодами і опізненням, свій план до кінця. При величезнім здвизі народа, при увазі всього світа, який так довго ждав і не вірив в Алянове "чудо", увійшов перший поїзд до Європи, Алян поїхав сам і провадив поїзд останніх п'ятдесят кілометрів.

"...Він не спав вже 24 години, але зворушення держало його на ногах. Він був блідий і вичерпаний, вигляд його був більше задумливий, як радісний: багато думок перейшло йому через голову...

В кількох мінутах вони повинні були приїхати і числили кілометри та секунди. Замиготіли сиґналові лампи, поїзд став...

Раптом осліпило їх очі біле, ярке світло. Був вже день. Алян стримав поїзд.

Вони приїхали до Європи з дванадцятимінутовим опізненням..."

Такий зміст, чи радше фабула роману Келлермана. В результаті — се сенсаційний роман, сенсаційний в шляхетнім значінні слова. Автор позволив собі на такі штуки, що казав химерній дочці мільярдера рятувати ідею тунелю, се хіба перестарілий і банальний спосіб рятувати ситуацію. Але,— як я вже сказав,— не тут треба шукати сили роману: вона вся в майстерних описах, в живих, повних сили картинах, в умілості віддати пульс сучасної американської культури. І се досить цікаве явище, що сюди, в Америку, зайшов Келлерман, покинувши всякі "історії одної душі", перейшовши Японію і відлюдні острови. Так ґрунтовно тут вилічився з свого молодого "ліризму", що ніхто не повірив би, прочитавши "Tunnel", що його автор написав "Yester und Li" або "Indeborg", що він так міг "замериканізуватися". Але се факт, якого пояснення знайдемо хіба в другім факті, що німці в останні роки почали дуже

пильно студіювати Америку. Щораз численніші переклади американських авторів на німецьку, щораз частіші студії про "американську" літературу, життя суспільне та політичне (двотомова праця проф. Мінстерберґа, книжка А. Голітшера "Amerika heite und morgen"[1] свідчать про щораз живіший інтерес до того, в певній мірі "екзотичного" для німця життя. І от, вглибившися в те життя, белетрист Келлерман вимріяв собі його "продовження" в недалекій будучності, забіг думкою вперед і показав дальшу лінію розвою. Говорила критика про роман Келлермана як про "утопійний", фахові інженери доказували авторові неможливість збудувати такий тунель вісім тисяч кілометрів під поверхнею моря. Може бути, що будова такого тунелю — тільки мрія, але роман тим самим не стає ще утопією. Алян — се не який-небудь чоловік, що дістався на місяць, ані Уеллсів "невидимий чоловік",— се постать вповні реальна, як всі другі люди роману, тло також реальне, автор весь час думає і живе в категоріях можливости і життєвої правди, ніде навіть не зраджує, що хоче говорити "казку".

Пернерсторфер в своїй статті про Келлермана[2] говорить про його змагання віддати в "тунелю" хвалу "приватному капіталізмові" і тут бачить причину невдачі автора. "Хто може зображувати модерний капіталізм і забувати при тім на робітників? Бо хоч вони в романі грають велику роль, то все-таки поет про них забув, бо показав тільки їх екзистенцію, а не показав їх суті". То правда, по прочитанні роману можна набрати такого переконання і мати таку думку про автора. Тож пречінь не вкладками загалу, не загальними грішми, а грішми залюбленої в нього Етель — і думка про приватний капітал насувається "партійному" чоловікові сама собою. Але чи се була ціль Келлермана — співати "das hohe Lied" капіталові? Так само правда, що в романі нема робітничого класа як "Ding an und für sich", її збірної психіки, хоч єсть сильно зазначена її "екзистенція". Але психології в тім романі взагалі нема. Поодинокі психологічні моменти — тут лише декорація, достроювання і доповнення загальної картини; так само поодинокі типи існують лише як підчеркнення тла, як м'ясо, яке має прикрити кістки організму. Пернерсторфер говорить ще, що роман Келлермана не має *перспективи*. В тім-то й річ, що тої "*перспективи*" аж забагато тут. Тому роман і "сенсаційний", що оперує самою тільки перспективою, відкриває занадто широкі простори і горизонти — і думка читача мчить, як стріла, аби догонити автора в його скаканні по цілому світу. Власне, тому, що забагато перспективи, що малюнок не має рам і неначе "отворений" на всі боки — автор не має часу уґрунтувати свого твору психологічно, дати йому "тягар" і повагу глибокого життєвого процесу.

Але — се вже дотикає справи концепції автора, а тут критика має мало що говорити. Автор задумав свій твір так, а не інакше,— трудно йому накидати інший задум. А як задумав — так мусить свій твір вести далі,— до задуму достосовується стиль, темп, манера. Щонайбільше можемо сказати авторові, що зле виконав свій план, не умів його провести. Се право критики. Але Келлерманові того закинути не можна. Свій план він виконав чудово, "написав" знаменито. А нам вільно сказати, що се, помимо всього, "кольпортажа" літературна, а не творчість, і дати авторові на дорогу сто добрих порад.

---

[1] Америка сьогодні і завтра.

[2] *Engelbert Pernerstorfer*. Bernard Kellerman. — "Das literarisehe Echo", 1913. — №1.

ФРІДРІХ ШПІЛЬГАҐЕН

(1829 — 1911)

Близькі знайомі Шпільгаґена оповідають, що він до певної міри здивований був привітами, які стрінули його незадовго перед смертю, в рік його ювілею. "Ви ще не забули про мене,— питав він,— а я думав, що я вже давно умер для вас". Сам він неначе чув, що його діяльність обмежена була в часі, що смерть моральна мусіла наступити для нього скоріше, як смерть фізична, і не мав навіть великих претензій до молодого покоління, яке виступило з новими кличами та ідеалами. Тим не менше, він будив до останнього часу пошану у всіх і старався все ж таки не сходити з тої позиції, яку займав був на початку своєї діяльности. У тому навіть був певного рода протиставленням усьому сучасному розбиттю, фраґментаричности та змученню, які довели творчі уми до повної розбіжности, а навіть резиґнації з культурних вартостей, вироблюваних цілими століттями. До останнього часу заховав він правовірність воїна, що готовий стояти на сторожі того всього, що здобуло собі людство в своїм кривавім поході. І тепер, коли він зійшов поміж померлих, з усіх уст пішли за ним слова: се був характер дійсно сталий та зрівноважений, се був *цілий* чоловік, натура згармонізована. З того, власне, фігура Шпільгаґена варта ближчої уваги.

Можна сказати, що покійний письменник належав до найбільше щасливих. Щасливий був, власне, тому, що не жив в незгоді з своєю епохою, а, навпаки, знаходив в ній для себе піддержку і умів з нею зжитися навіть дуже тісно. Се тип літературного діяча, який не сходить з лінії, зазначеної його часом, не силується зламати чи перервати загальну течію,— а приймає її, йде разом з нею, а навіть сам шукає для неї шляхів, здобуває для неї простори і утревалює її. Се тип письменника, щоб так сказати, *репрезентативний,* в повному того слова значінні. І, як такий, він стає на чолі своєї ґенерації, неначе скупчує в собі всі характеристичні риси, дає вираз усій її фізіономії, хоч талантом і не досягає декому з своїх сучасників. Таким чином, беручи під увагу його становище до сучасної йому епохи, малюючи атмосферу його творчости,— ми знаходимо чи не найважніший пункт, позицію, з якої вірно можемо оцінити його індивідуальність.

Молодість Шпільгаґена припадає на ті часи, коли німецьке міщанство виховувалося і жило республіканськими ідеалами, коли ще воно всі сили зуживало на протест проти абсолютизму та виявляло свій наскрізь революційний темперамент. І він йшов, як вся тодішня молодь, за духом часу, живився тодішніми революційними кличами, стрічав з запалом 1848 рік, апотеозуючи його пізніше в своїх творах. Література не була тоді полем його діяльности, література бодай в дійсному того слова значінні. Він хотів бути ближче життя, брати в ньому участь більше безпосередню та активну — і чув радше нахил до публіцистики, до живого слова. Але тут, власне, й починалася його дійсна роль, роль організатора нового життя. Міщанство німецьке висунулося на перший план, захопило в свої руки власть. В половині 1860 рр. воно мало вже дійсну силу і тривкі підвалини так, що установило інший, зовсім новий характер цілого життя. Настрій того життя тепер зовсім змінився. Протестувати тепер почали вже інші люди, не німецькі Burger'-и, а новий робітничий клас. Політичні та економічні справи виступають тепер на перший план, почався соціальний рух. Серед тої безнастанної, гарячкової праці органічної, перериваної хіба

мрією про державну єдність, яка й наступила, як тільки з'явився Бісмарк,— життя мусіло затратити свою барву, мусіло стати блідим та, з поетичного боку, непродуктивним. Загальний настрій німецької літератури по 1848 році стає щораз більше безвиразний, осінній, в'ялий. Запал разом покинув молодь, а радше розтопився в матеріалізмі, серед праці, яка зовсім не давала поетичних вражінь і не будила їх. Таким чином, вся література і штука опинилися зовсім в іншому освітленні, і люди почали прикладати до них інші надії. Автономію свою вони стратили зовсім і пішли в повну залежність від життя. І тодішню ґенерацію малює Куммер[1] в загальних рисах так: "Щодо своїх інтересів вона була велика; але вона носила на собі наскрізь риси користолюбности. Поспіх та нервовість були наслідками сильної господарської конкуренції. Посідання було більше, але стало непевним. Запотребования в добрах попереджувало існуючий стан; справи матеріальні почали цінитися щораз більше. І мистецтво стало більше змисловим, як передше, воно зміряло до сильних подразнень і служило часто лиш цілям забави. Таланти були численні та дешеві; а капіталізм приводив, а радше примушував багато талантів до виставлювання на продаж мистецтва і його дарів". Відси й починається творча неміч тієї епохи, яка протягнулася майже до кінця 80-х років. Віра в чоловіка, в творчу індивідуальність пропала; для неї не було виходу з твердих, невблаганних пут тодішнього життя, не було місця творити собі серед нього своє окреме життя. Як, з одного боку, під впливом економічних доктрин та наук природничих твориться у нижчих класах певного рода детермінізм, почуття безсильности людини супроти вищих сил,— так, з другого боку, поміж верхами суспільства приймається Шопенгауер та Гартман, шириться песимізм та зневіра. Таким чином, сурогату для дійсної поезії не було,— бо не було ніякої віри. Меценатами мистецтва стали філістри, які мали за що догоджувати своїм "артистичним" забаганкам. Штука попадає в шаблон, служить декорацією, стає опереткою, історизованням, гранням на нервах блискучими ефектами. Ціле літературне життя концентрується, головно, в пресі...

І от, власне, сю епоху і сю атмосферу відбиває в своїй творчості Шпільгаґен. Були при ньому і виросли з тої атмосфери Гамерлінґ, Анценґрубер, Конрад Ф. Маєр, Вільденбрух, Вільбрандт, Розеґґер та інші,— але, власне, найкращим її репрезентантом, хроністом, щоб так сказати, того часу стає Шпільгаґен. Він подає неначе синтезу того часу, його стремління та ідеали, малює його типи. Він стає битописателем німецького міщанства. І се не припадок, що він вибирає для себе форму *роману*. Шпільгаґен тільки як романіст міг дати картину тієї епохи, і тільки як романіст міг знайти відповідні средства для її об'єктивного зображення... "В роман укладається все життя, і в цілості і частях,— як говорить у Гончарова Райській,— в роман *все входитъ*,— се не те, що драма чи комедія — се, неначе океан: берегів немає або не видати; не тісно, все вміщується там". В романі, отже, міг покійний писатель знайти найвідповідніший для себе терен, весь час чути близькість життя, продовжувати ту діяльність, яку він почав як публіцист. Відси й беруть свій початок всі характеристичні риси його як письменника.

Перше всього, він міг здобувати собі широкі круги публіки і діяти на неї своїми творами. Він сповняв своїми романами певного рода публіцистичний і

[1] *Friedrich Kummer.* Deutsche Literaturgeschichte des neunzehnten Jahrhunderst dargestellt nach Generationen. — Dresden, 1909. — C. 445.

горожанський обов'язок. Він ловив життя на гарячому вчинку, вихвачував просто з натури і малював його картини та типи, писав про те, що кождий сам міг бачити і чути. В тому лежав весь чар і навіть сенсаційність його творів, які по правді найкраще може оцінити і зрозуміти той, хто сам переживав той час. "Хто з нас, що стоїть тепер на сконі життя,— пише історик німецької літератури[1] з нагоди одного роману Шпільгаґена,— не мріяв в своїй молодості про Освальда Штейна, який хоч не єсть ідеальною німецькою фігурою, але пречінь такий не до увірення інтересний та приємний, кого не захоплювали жіночі постаті роману — Мелітта, Ольга, Емілія,— кого не притягала та повнота настроїв, які у поета виростають з атмосфери часу, неначе із сценарію природи?" І дійсно,— автор був добрий аґітатор, умів захопити читачів і здобував собі симпатії не тільки серед ближчих кругів, але навіть далеко поза границями рідного краю[2]. Він умів заховати в своїм слові безпосередність та теплоту почувань, писав з питомим собі розмахом та темпераментом. І той *творчий темперамент* заступав йому все інше; він робив читача рабом, сліпим на всі інші недостачі письменника. В тім всім була певного рода горожанська відвага, сміливість та рішучість в ставленні питання, навіть щирість. Все служило тут якійсь одній ідеї, поривові до ідеалу. Цілям життя підпорядковувався артизм. І автор умів бути навіть неподатливим фанатиком, коли йшло о проповідь його живої правди життя... Був засліплений та нетолерантний навіть супроти всього, що виходило поза обсяг найближчих *його* ідеалів. А його ідеалом була, власне, епоха, в якій він жив і яку списував в своїх творах: епоха наскрізь міщанська, пересичена кличами утилітаризму настільки, що всякий порив людини, як такої, уважався за пусту та шкідливу метафізику, за літання в хмарах. Всяке віддалення чоловіка від праці, наложеної життям, все, що входило в обсяг теорії, думання,— було шкідливе і приносило згубу для життя. "Все, що віддаляє нас від життя,— говорить герой одного його роману,— показує життя негідним наших стремлінь, а людей — не вартими нашої любові,— отже, шкідливе. Відраза до життя і презирство до людей — конечні наслідки філософії, яка не провіряє ніколи своїх результатів дійсністю, а якої глибокоумні міркування, в найбільше прихильнім випадку, не більше, як донкіхотство ума, і в усякім разі, не дивлячись на їх мниму вартість, так само непотрібні для людства, як і міркування схоластиків над тим, скільки ангелів могло би помістится на вістрю голки". І так проповідуючи, проводячи скрізь такі тенденції, переходячи просто в публіцистику, писатель забував, що безкінечно звужує свій ідеал, відбирає йому всю глибину та чинить його плитким. Забував, що ніхто, як, власне, його герої, стають чисто словесними героями, яких він вивчив співати на ліберальну ноту, говорячими на завдану тему фігурами, якими автор посуває, відповідно до потреби; що поза тим всім криється також схоластика, віддалена від життєвої правди.

І дійсно: життєвої правди, правди *живої* Шпільгаґен не дав. Він не малював людей, а схеми, в яких тільки відбивалися поняття його часу. До реалізму він не дійшов і лишився ще при старих прийомах псевдоромантизму. Головою він

---

[1] *Adolf Bartels*. Geschichte der Deutschen Litteratur. — Leipzig, 1909. — T. II. — C. 640.

[2] Передовсім згадати тут треба Росію, в якій Шпільгаґен зискав велику популярність в ті часи,— як, з другого боку, популярним став в Німеччині на той час Тургенєв. В Росії твори Шпільгаґена були прийняті навіть як певного рода педагогічна лектура, що, наприклад, підчеркнув критик Благосвєтлов (його стаття "Люди будущего" — як передмова до перекладу роману "Один в поле не воин" — в оригіналі "In Reih und Glied" — 1867).

думав інакше,— а серцем чув інакше. Тільки в абстракції він міг сотворити собі свою єдність, свій світ, який би йому давав рівновагу. І тільки штукою композиції поборював ті труднощі, яких не міг побороти артизмом та дійсно творчою силою. Цільність своєї натури, рішучість переконань та певного рода їх простолінійність він досягав тільки тому, що *весь* належав до свого часу і не виходив поза його смак. Се талант, який відкриває правду тільки в межі загальноприйнятих категорій, складає документ для даної епохи. Як всі *індустріальні таланти,*— він може дійти великої популярности та впливу, але зате багато сил мусить витратити на те, щоб догодити публіці, приноровлюватися до її способу думання та звичок. І тому той вплив і популярність,— хоч би найбільші,— кінчаться разом з ними, кінчаться тоді, як немає вже тої аудиторії, для якої вони писали і трудилися... Часто навіть вони переживають самих себе і не уміють видобути нового звука, який би гармонізував з новим життям. Їх жде повна самотність.

І мені здається, що, власне, відчуваючи се, Шпільгаґен здивований був привітами, які прийшли на його ювілей.

А. ШНІЦЛЕР І ЙОГО ДРАМА "PROFESSOR BERNHARDI"

З сучасних австрійсько-німецьких письменників Шніцлер одинокий здобув собі широку популярність, можна навіть сказати: європейську. Він здобув собі її так само, без форси, як віденська оперетка, яка в останні роки переходить з тріумфом всі європейські сцени. Творчість Шніцлера, навіяна тим специфічним віденським колоритом, вводить нас в нову, свіжу атмосферу. Не перестаючи бути серйозною по змісту, з відтінком меланхолійної задуми, вона має свій ґрандіозний, легкий тон, в якому чується вся радість життя та краси. Тут увільнюємося від змори, від всього, що важким каменем налягає на душу, якась еластичність чується у всьому, що пише Шніцлер. Еластичність зовсім не німецька, скорше французька. Всякі психологічні конфлікти він розплутує легко, стиль його пливе рівно, бадьоро, пориває читача. Його слова, речення, образи, події та розмови, як замічає один критик, дістаються нам не дорогою букв, але звуком шляхетного в своїй силі та почуваннях стриманого голосу. Се солодкий, м'який і ніжний голос, як голос виграної скрипки. Він чується скрізь поміж стрічками, він неначе розлитий в творах Шніцлера, його чується вухом. І хто має вухо — на того індивідуальність творча Шніцлера мусить робити враження. Воно не подавляюче,— то правда. Шніцлер не має тої фасцинуючої сили, яку має, наприклад, Ібсен. Але Ібсен любить бути страшним, він гіпнотизує читача своїми безжалісними очима, він бере його неначе за обшивку і примушує слухати і йти за ним, брати участь в страшній операції, яка відбирає потому сон. У Шніцлера те все виходить легко. Він не заслонює очей перед сумною правдою життя, знає всі його трагедії, всі карикатурні форми, але він усміхається на кінець тою чаруючою усмішкою, в якій міститься радість життя, тому загальне враження тої творчости — се враження чарівної музики, якої слухаєш з ясними, веселими очима, хоч душа *була* стривожена не одним акордом. Може, тут і секрет поводження Шніцлера.

Авторові минуло п'ятдесят літ — за ним досить далека дорога, і плоди його літературної діяльности багаті. Його доробок: цілий ряд одноактових драм, комедій, новел, проби повісти. Такими речами, як "Anatol", "Liebelei", "Leutnant Gustl"[1], він здобув собі загальну славу, вони виходять щораз новими виданнями і перекладаються; його драми мають великий успіх; вони легкі, сценічні.

Але єсть один пункт в творчості Шніцлера, де він до певної міри тратить рівновагу, виходить з себе і з сильним темпераментом ударяє кулаком в стіл. Те болюче його місце — антисемітизм, такий сильний та заїлий, власне, на тому ґрунті, з якого вийшов сам автор,— на віденськім. Сам з походження жид, він тим більше відчуває нагінку протижидівську, в якій не устають верховодячі віденські круги, немилосердно демаскує ту засимільовану психіку, яка, боячись попасти в підозріння філосемітизму, всіми силами затушовує в собі всі признаки раси і тим гарячішу приймає участь в "Fudenhetze". Ота нота дуже сильно звучала в романі Шніцлера з 1908 року — "*Der Weg ins Freie*"[2], і там він дав волю своєму огірченню й темпераментові. Але там все-таки антисемітизм трактований тільки епізодично. Фігура старого, зламаного жида — депутата до парламенту, якому товариші переривали промову криком: "Halt's Maul, du Jude!"[3] — стоїть в віддалі, в тіні. В найновішій своїй драмі Шніцлер повертає до тої теми, але вже в деталях, присвячуючи їй повну увагу. Се драма "*Professor Bernhardi*"[4], настільки різка по змісту, що віденська поліція уважала за відповідне заборонити її виставляти на сцені в минулому зимовому сезоні.

Хочу звернути на той твір пильнішу увагу. Не так ради трактованої нею теми антисемітизму,— що в данім випадку для нас річ менш важна,— як ради деяких, знаменито схоплених типів і тих, не менше типічних обставин, в яких відбувається акція. Поставмо тільки в ремарках тої комедії, що акція відбувається, скажім, у Львові, посеред лютої боротьби партій за впливи, даймо особам українські імена, поставмо в зав'язок її, наприклад, факт ображення верховодячої партії яким окремим, визначним чоловіком,— а будемо мати комедію з нашого життя, історія навіть в подробицях вийде та сама. Тому присвячую ближчу увагу тій комедії Шніцлера.

Герой твору, як вказує сам заголовок,— професор Бернарді, директор клініки "Elisabethinum". Той інститут — се праця і твір його цілого життя. Його заходами він зорганізований, він поставив його на ноги і здобув йому не лише право на існування, але й добру опінію. Його фінансове положення залежне від кураторії, але, нарешті, правительство звертає пильнішу увагу і готово наділити його субвенцією. І все добре, поки добре. Але трапився випадок, який не стільки розбиває мрії професора Бернарді, але ставить його навіть в стан оскарження і заводить до тюрми. В "Elisabethinum" лежить безнадійно хвора женщина, якої дні почислені. Вона мусить умерти — так порішили всі лікарі-професори. Знає се й сестра, яка обслуговувала хвору і через те вважає за відповідне покликати сповідника, який би дав хворій останню розраду в Христі. Хвора, впрочім, не особливо набожна, піп їй навіть і в думку не приходить,— вона в такім стані, в якому не раз бувають люди перед смертю,

---

[1] "Лейтенант Ґустль *(нім.)*.

[2] "Дорога на свободу" *(нім.)*.

[3] Стули пельку, жиде! *(Нім.)*

[4] *Arthur Schnitzler*. Professor Bernhardi. Komödie in 5 Akten. — Berlin, 1913.

не сподіваючись нічого,— бадьора, весела, завтра думає покидати клініку. Бернарді знає, що се її остання утіха, і старається не розбивати тої ілюзії здоров'я. І коли приходить піп, він сильно затривожений і вважає за свій обов'язок лікаря не пустити його до хворої, аби не допустити зараз до катастрофи. Наступає зіткнення двох людей, з яких кождий чує свій обов'язок. Один говорить про смерть в гріху, другий хоче дати хворій спокійну смерть. І не пускає-таки сповідника до хворої, заступає йому дорогу. Сестра повідомила тим часом хвору про прихід попа, хвора приходить до свідомости свого положення. "Чи я дійсно мушу вмирати?" — питає. Затривожена і перестрашена, вмирає в ту хвилю, коли тамті два, душпастир і лікар, ведуть завзяту боротьбу. Звістка про смерть кінчить їх розмову,— піп пішов. Загальне заклопотання, неприємна ситуація. Щось сталося.

І тут починається "драма".

Починається з того, що княгиня Штіксенштайн складає свій протекторат над балем, що має відбутися в користь клініки. Вона не подає ніяких причин, але всі знають, чому; вона не хоче бути протекторкою там, де жиди ображають християнські почування. Справа, очевидно, починає бути голосною, зараз на другий день, поки не стала цілою скандальною "аферою". Товариші Бернарді ждуть демісії цілої кураторії "Elisabethinum". Се те саме, що руїна цілого інституту, і Бернарді навіть вірити не хоче спочатку в можливість чогось подібного. Атмосфера починає бути напружена. Демісія кураторії дійсно висить в воздусі, приходить звістка, що християнсько-суспільні посли готовлять інтерпеляцію в парламенті. Бернарді бачить сам, що се не шутка. Але він стоїть поки що твердо на ногах, не хоче йти на ніякі уступки, хоч приятель радить йому дати на письмі певного рода освідчення, яке оправдало би його поведення. Він не підозріває навіть, до чого може дійти злоба людей.

Того самого дня має відбутися засідання професорської колеґії інституту, в справі обсадження нової катедри дерматології. І тут вітер починає віяти в очі професорові Бернарді. З двох кандидатів єсть один християнський суспільник, на жаль, мало підходящий, бо досить тупий і неособливий талант. Другий — жид, який дав себе пізнати кількома визначними працями. В самій колеґії професорів, які мають рішати про кандидата, голоси, напевно, будуть поділені нарівно. Бернарді, як директор, має рішати. Як він рішить? Партія професорів, що вороже відносяться і до Бернарді, і до жидів, висилає професора Ебенвальда на переговори. Ебенвальд дає нагоду Бернарді оминути в час неприємних наслідків афери з попом. Нехай він тільки голосує за Гельом — християнським суспільником. Він найкраще тим виявить свою толерантність і невинність, коли своїм голосом провалить кандидатуру жида. Бернарді не хоче входити в такі маніпуляції, Ебенвальд виходить з нічим. Шанси професора поправляються неначе, коли приходить до нього сам міністр просвіти Флінт, його бувший товариш, який йому подає руку до згоди і обіцяє в парламенті постояти за нього, хоч би сам мав за се потерпіти. Але на другий день все стає інакше.

Засідання професорської колеґії "Elisabethinum" в третім акті — се кульмінаційний пункт драми. Дрібна справа, яка при інших обставинах, т.є. коли б Бернарді не був жидом і поміж професорами клініки не мав таких типів, як Ебенвальд та Філіц, — проминула би безслідно, та дрібна справа росте, як лавина, і паде на голову того, хто мав необережність потрутити камінчик. Наведу дещо з того засідання в перекладі, аби показати, як розвивається

невинна афера в трагедію життя чоловіка. Отже, учасники вже всі посходилися, ждуть на директора і обговорюють справи, які мають прийти на засідання. Всі під вражінням факту, що кураторія демісіонувала, що в парламенті лагодиться інтерпеляція, яка ще того самого дня буде внесена. Професори поділені різко на дві партії, в їх розмові чується подражнення. Незадовго перед тим, як має прийти Бернарді, один з професорів приносить вечірнє видання газети, де поданий текст інтерпеляції в парламенті. Входить нарешті Бернарді.

Бернарді. Мої панове, я позволив собі скликати вас на надзвичайне засідання, я мушу перепросити вас, що се сталося в таку пізню пору, і можу висказати тим більше вдоволення, що панове явилися в повнім комплекті.

Адлер. Левенштайна немає.

Бернарді. Певно, прийде. Я бачу в тім повний доказ великого, сказав би, патріотичного інтересу, з яким ви відноситеся до нашого інституту; доказ вашої колеґіальної єдности, яка все-таки існує, помимо принагідних диференцій в подробицях, яких остаточно не можна оминути в ніякій більшій організації, тим більше, коли та організація складається з визначніших осіб. *(Неспокій).* Але, що ми у всіх засадничих справах одної думки, се показалося не раз, і треба сподіватися, що і в будучности виявиться, на радість всім нашим правдивим прихильникам, а на злість нашим ворогам! Ми, власне, маємо й таких. Мої панове, сподіваюся, що не заслугую на закид, що надуживаю вашої терпеливости. Бо ви прецінь всі знаєте, чому я позволив собі вас скликати. Все-таки уважаю за свій обов'язок відчитати лист, який доставлено мені сьогодні рано, рекомендовано за зворотним рецепісом.

Філіц. Слухайте!

Бернарді *(читає).* "Високоповажаний..." і т.д, і т.д. "Маю честь повідомити вас, що члени кураторії..." і т.д, і т.д... "порішили одноголосно уступити зі своїх почесних місць. Подаючи вам, високоповажаний пане директор, до відома ту постанову, звертаюся до вас з просьбою повідомити про се поважаних членів дирекції та учительського збору, прошу прийняти..." і т.д., і т.д. "Гофрат Вінклер, секретар".

Ебенвальд *(схиляється над листом).*

Бернарді. *(Лист обходить присутніх, Бернарді усміхається).* Мої панове, ви, певно, переконаєтеся, що я не затаїв ані одної букви того цікавого письма. Кураторія демісіонувала, отже, порядок дневний нашого сьогоднішнього засідання звучить: становище дирекції і plenum супроти того факту. Пан професор Ебенвальд бажає говорити.

Ебенвальд. Я ставлю запитання до пана директора, чи йому відома причина, яка приневолила кураторію до демісії, запитання тим більше оправдане, що кураторія сама в своїм письмі так ґрунтовно про се мовчить.

Пфлюґфельдер *(з відразою).* Er!

Бернарді. Я міг би на се відповісти запитанням, чи та причина єсть незнана пану професорові Ебенвальдові або комусь іншому з панів. Але, що ми всі і поза сею залею маємо дещо до діла...

Ципріян. Дуже справедливо!

Бернарді. А засідання не повинно даром протягатися, то я відповім коротко на запити віце-директора професора Ебенвальда: так, причина мені відома. Причиною — той самий випадок, якого опис ви тільки що читали, з меншим або більшим інтересом, в вечірніх часописах, в формі так званої інтерпеляції.

Шрайман. Інтерпеляція сюди не належить.

Бернарді. Дуже справедливо. На мою думку, вона не належить навіть до парламенту.

Пфлюґфельдер. Дуже добре.

Бернарді. Бо та інтерпеляція перекручує фактичний стан події, мої панове, якої свідки є також тут присутні, а за яку я поношу повну відвічальність,— перекручує для цілей певної партії...

Філіц. Якої партії?

Пфлюґфельдер. Антисемітсько-клерикальної партії.

Філіц. Дурниця!

Бернарді. Певної партії, про якої характер ніхто тут не має сумніву, з якими би ми різнородними почуваннями й не відносилися до неї...

Пфлюґфельдер. Дуже добре!

Бернарді. Впрочім, я тут не на те, аби оправдуватися перед ким би то не було,— я стою перед вами як директор тої інституції, аби вас поспитати, як ми маємо віднестися до того факту демісіонування кураторії. Пан професор Ципріян має слово.

Ципріян *(починаючи одноманітним голосом).* Перед кількома роками,— я був тоді в подорожі по Голландії,— я стояв в ґалереї образів. *(Неспокій).* Що таке, мої панове?

Шрайман. Супроти пізньої години я просив би дуже пана професора Ципріяна не розказувати сьогодні ніяких анекдотів, але можливо скоро перейти до самої річі.

Ципріян. Се не була би ніяка анекдота,— се в найглибшому змислі була б... Але, як хочете, мої панове. Отже, кураторія демісіонувала. Причину, а радше викрут знаємо всі. Бо ми знаємо, що Бернарді діяв виключно як виконавець свого лікарського обов'язку, заступивши сповідникові вхід до кімнати хворої.

Філіц. Ого!

Ебенвальд. Ви ж прецінь того ніколи не робили.

Шрайман. І у пана директора Бернарді сталося се, оскільки знаємо, перший раз.

Філіц. Зовсім слушно.

Ципріян. Коли ми сього ніколи не робили, мої панове, то просто причина тому така, що ситуація, в якій знайшовся недавно пан професор Бернарді, дуже рідко може трапитися. Ніхто не думає перечити, що багато віруючих душ, які стояли перед смертю,— що навіть невіруючі, в словах потіхи добрих пастирів знаходили спокій і силу, і у всіх випадках, де умираючий або його рідні жадають священика, ніколи лікар не зборонював йому вступу. Але поява священика при ліжку хворої проти волі умираючого або проти оправданого сумніву того, хто в останню годину відповідає за нього, мусять назвати щонайменше невмісною помилкою церковної опіки, проти котрої станути в деяких випадках не тільки дозволено, але може бути навіть обов'язком. І супроти такого випадку, мої панове, ми стоїмо. Тому, повторюю в повнім пересвідченні: ми всі зробили би так само, як Бернарді,— навіть ви, професор Ебенвальд,— навіть ви, професор Філіц.

Філіц. Ні!

Ципріян. Або ліпше сказавши: ми повинні би так зробити, слухаючи свого природного почування. Тільки дальший згляд на евентуальні можливі наслідки приневолив би нас дозволити вступ священикові. Помилка Бернарді, коли її

можна так назвати, полягає, отже, в тому, що він не зважив на наслідки, що пішов за своїм лікарсько-людським почуванням, яке ми всі, як лікарі і люди, мусимо похвалити; супроти того єсть тільки одна одинока відповідь, яку можна протиставити листові кураторії, а іменно: висловити однодушно повну довіру нашому директорові, панові професорові Бернарді.

Пфлюґфельдер. Браво!

Бернарді. Пан віце-директор Ебенвальд має слово.

Ебенвальд. Мої панове, не обманюймо себе, уступлення кураторії в теперішніх обставинах — се найгірше, що могло спіткати наш інститут. Я не боюся назвати його катастрофою. Так, мої панове, катастрофою! Чи кураторія була управнена уступити в етичному змислі,— про се я хотів би поговорити. Ми тут не зібралися, аби обговорювати релігійні питання, як се професор Ципріян уважав за відповідне,— аби розводити критику цілої кураторії: князя Константина чи його Еміненції, єпископа чи директора банку Вайта і т.д., ми просто стоїмо перед фактом, що опікуни нашого інституту, яким ми матеріально і морально стільки завдячуємо, і від яких дальшої матеріальної та моральної помочи ми залежні *(замітки)* — так, мої панове, залежні,— що ті опікуни відвернулися від нас: і стоїмо перед дальшим неоспоримим фактом, що одиноку відвічальність за те нещастя поносить наш поважаний директор, пан професор Бернарді.

Бернарді. Я поношу її.

Ебенвальд. І я думаю, було би не лише найбільшою невдячністю супроти кураторії, але навіть негідністю супроти нашого інституту заявити свою солідарність з поступком пана директора в хвилі, коли він, очевидно, без злого наміру, але в найбільшій мірі нерозважно довів Elisabethinum до краю пропасти. *(Неспокій).* Я повторюю, до краю пропасти. Тому я, в супротивности до пана професора Ципріяна, я не лише противлюся запропонованій ним заяві довіри для пана професора Бернарді, але навіть ставлю внесення — висловити наш жаль задля відомої події і підкреслити, що ми осуджуємо якнайгостріше поступок пана директора супроти всечеснішого отця сповідника. *(Він підносить голос супроти заворушення).* Я ставлю дальше внесення, щоби ту резолюцію в відповідній формі подати до відома кураторії і просити її на підставі того, щоби взяла назад свою демісію. *(Великий неспокій).*

Бернарді. Мої панове! *(Неспокій. Він починає наново).* Мої панове. Аби усунути всяке непорозуміння, я хочу відразу зазначити, що заяви недовіри тим менше мене обходять, чим легше їх можна було предвидіти, що я, одначе, також в тім приємнім положенні, що можу зрезиґнувати з офіціальних заяв довіри. Все-таки, аби вас не допустити до кроку, якого відтак могли би жалувати, я хотів би вам зрадити новину, що ми в найближчім часі не будемо, мабуть, потребувати кураторії. Вже на найближчий час маємо забезпечену державну субвенцію в досить значній висоті, і, що має далекосягле значіння, удержавлення нашого інституту вже взято в найпильнішу розвагу з міродайних факторів, як мені тільки що вчора згадав Його Ексцеленція міністр просвіти.

Ебенвальд. Балеві розмови.

Ципріян *(встає).* Я мушу завважити, що Його Ексцеленція перед кількома днями і мені...

Філіц. Але ж те все сюди не належить!

Шрайман. Музика будучности!

Ебенвальд. Субвенція тепер після тої історії!

Філіц. Після тої інтерпеляції! *(Великий неспокій).*

Бернарді *(сильно).* Ви забуваєте, мої панове, що та інтерпеляція буде мати відповідь. А як випаде та відповідь, не можна мати ніякого сумніву, викличе бодай підозріння у міністра просвіти, який мусить бути поінформований про події, які попередили інтерпеляцію.

Філіц. Сподіюсь, поінформований не односторонньо.

Шрайман. Інтерпеляція не належить до дебати.

Філіц. Вповні слушно. Маємо внесення.

Шрайман. Давати під голосування!

Ципріян *(до Бернарді, тихо).* Так, піддай наперед під голосування.

Бернарді. Мої панове! Маємо два внесення. Одно — професора Ебенвальда, яке...

(Входить Левенштайн).

Левенштайн. Мої панове, я приходжу з парламенту. *(Рух).* На інтерпеляцію була відповідь.

Ебенвальд. Пане директор, я прошу зарядити голосування.

Ципріян. Ми ж пречінь зреклися парламентарної забавки, мої панове! Ми ж всі пречінь хочемо знати.

Шрайман *(який завважив збентеженість Левенштайна).* Думаю, що виявлю бажання всіх присутніх, звертаючись з просьбою до пана директора, аби перервав на кілька мінут офіціальне засідання, аби пан колеґа Левенштайн міг нам ближче розказати про відповідь на інтерпеляцію.

Бернарді. Чи всі панове згоджуються? Отже, я перериваю засідання на якийсь час. *(З гумором).* Левенштайн, ти маєш слово.

Левенштайн. Проти тебе є — проти тебе буде заряджене слідство за обиду релігії. *(Відповідний рух).*

Пфлюґфельдер. Се ж неможливе!

Ципріян. Левенштайн!

Шрайман. Ог!

Адлер. Обида релігії?

Ципріян. Розкажи ж нам!

Ебенвальд. Може, пан колеґа Левенштайн буде такий чемний і поінформує нас дещо докладніше.

Бернарді *(стоїть непорушно).*

Левенштайн. Що тут багато інформувати! Буде заряджено слідство! Сором! Ви сього досягнули.

Філіц. Без ніяких інвектив, любий Левенштайн!

Ципріян. Говори ж нарешті!

Левенштайн. Що ж панів може ще далі інтересувати? Докладніше будете пречінь читати завтра в ранішніх газетах. Вся суть промови — се її кінець, а кінець знаєте. Що Його Ексцеленція спочатку видимо йшов куди-інде, се ж менше важно.

Шрайман. Укоханий колеґо Левенштайн, попробуйте. Ви, можливо, в зв'язку...

Левенштайн. Отже, запевняю вас, мої панове, спочатку абсолютно мусілося мати враження, що панове інтерпеланти фатально проваляться. Міністр говорив про великі заслуги нашого директора і виразно підчеркував, що про який-небудь намір з його боку абсолютно не може бути бесіди, що професор Бернарді

стоїть зовсім далеко від всякої політичної акції, що немає ніякої причини обсаджувати публічні місця інакше, як після гідности і заслуг. І при тій нагоді були вже оклики: "Так, коли б дійсно так було" і "Жидівський університет", і в тім роді. Тут якось міністр зійшов від своєї теми, став, здається, злий і неспокійний. Відтак він якось перейшов до потреби релігійного виховання, до сполуки християнського світогляду з поступом науки, і скінчив раптом — я переконаний, несподівано для самого себе, як я вже сказав — заявою, що він ввійде в порозуміння з своїм паном колеґою міністром справедливости, може, той буде уважати за вказану річ зарядити доходження проти професора Бернарді за провину образи релігії, аби в той спосіб,— так менше-більше говорив він,— дати вповні беззамітне, всі партії палати і населення в однаковій мірі вдовольняюче вияснення поставленої інтерпелянтами справи.

Ебенвальд. Я думаю, засідання можна знов отворити.

Бернарді *(рішучо).* Думаю, що говорю по думці всіх присутніх, висловлюючи нашу подяку панові докторові Левенштайнові за його ласкаву інформацію, прошу панів успокоїтися, я отвираю знов перерване на короткий час засідання. Мої панове, як слушно перед тим ви завважили, інтерпеляція не належить до дебати, відповідь на неї тим більше; і маємо два внесення.

Ебенвальд. Я беру своє внесення назад. *(Рух).* А, властиво, я кладу інше внесення, вказане в інтересі нашого інституту супроти стану речей після відповіді міністра.

Ципріян. Відповідь міністра сюда не належить.

Пфлюґфельдер. Нас нічого не обходить та відповідь.

Ебенвальд. Отже, я вношу: суспендування нашого поважаного пана директора з управи Elisabethinum аж до закінчення розпочатого супроти нього карно-судового слідства. *(Великий неспокій).*

Пфлюґфельдер. Сором вам, Ебенвальд!

Ципріян. Ви ж не знаєте ще навіть, чи слідство буде розпочате.

Левенштайн. Нечуване!

Ебенвальд *(кричить).* Зважте ж, що ми знаходимося в небезпеці осміяти себе перед цілим світом,— коли ми тут будемо далі радити і постановляти — супроти можливости, що всі наші постанови вища інстанція при найближчій нагоді скасує.

Ципріян. Вибачте, Ебенвальд, се ж нісенітниця.

Адлер. Хто ж має право анулювати наші постанови?

Левенштайн. Професор Бернарді є і останеться директором Elisabethinum. Ніхто не може його скинути.

Філіц. Для мене він сьогодні перестав ним бути.

Ципріян *(до Бернарді).* Давай під голосування моє внесення. *(Рух).*

Бернарді. Відповідно до порядку, я... *(Неспокій).*

Адлер *(дуже схвильований).* Мої панове, дозвольте мені сказати кілька слів. Коли б пропоноване паном міністром віроісповідань і просвіти слідство мало привести до розправи, то, між іншим, не можна буде зрезиґнувати з моїх зізнань, бо я був при тім випадку. І не лише я, але всі тут присутні знають, що обговорюваний випадок панове інтерпелянти представили в спосіб, не зовсім згідний з правдою. Але, власне, тому, що я з глибини душі переконаний про невинність професора Бернарді, а навіть можу її засвідчити...

Бернарді. Дякую.

Адлер. ...тому, власне, я вітаю се — і ми всі, без ріжниці партій, мусимо се повітати, що та справа буде вияснена публічно через правильне слідство... Коли, отже, я згоджуюся на внесення пана віце-директора Ебенвальда, на суспендування пана директора... *(Рух).*

Філіц. Браво!

Адлер. ...то прошу всіх вас, а передовсім пана директора, бачити в тім доказ моєї пошани для нього і переконання, що пан професор Бернарді з заряджeного проти нього слідства вийде чистий.

Ципріян. Але ж, доктор Адлер, тим ви прецінь виявляєте оправдання, що таке слідство взагалі розпочнеться.

Філіц. Хто ж на се не згодиться?

Левенштайн. На таку денунціацію...

Філіц. Те все вже покажеться.

Пфлюґфельдер. Лизуньство міністра! Він повзає на череві перед клерикалами.

Левенштайн. Се вже не перший раз!

Ципріян *(до Бернарді).* Давай під голосування моє внесення!

Бернарді. Мої панове! *(Неспокій).*

Шрайман. Чи се взагалі засідання! Се ж чиста кав'ярня без більярду!

Філіц. Внесення професора Ебенвальда дальше йдуче, над тим наперед мусить бути голосування.

Бернарді. ...я мушу признати свою вину, що не пішов на торги, і, як директор інституту, не зробив все можливе, аби перешкодити інтерпеляцію, яка має на цілі понизити наш інститут в опінії всіх фарисеїв та дурнів. І, аби самому витягнути відповідні консеквенції, я складаю отсим управу інститута! *(Великий неспокій).*

Ципріян. Що тобі прийшло до голови?!

Левенштайн. Ти сього не можеш зробити!

Пфлюґфельдер. Мусить бути голосування!

Бернарді. До чого? За суспендованням є: професор Ебенвальд, професор Філіц, доценти Шрайман і Адлер...

Левенштайн. Се ж всього чотири. Голосувати!

Бернарді. Ні, я не допущу до голосування, я не піддаюся ніякому осудові.

Філіц. Тим більше, коли він вже виданий.

Шрайман. Чи зложив пан професор Бернарді свою директуру, чи ні?

Бернарді. Так.

Шрайман. Отже, відповідно до постанов статута, пан професор Ебенвальд, як віце-директор, має обняти управу інституту, а передовсім, провід сього засідання.

Левенштайн. Се нечуване!

Філіц. Се само собою зрозуміле!

Ципріян. Бернарді, Бернарді!

Ебенвальд. Тому, що наш професор Бернарді, на наш жаль, уступив з місця директора, я, відповідно до параграфу 7 нашого статута, обіймаю управу Elisabethinum, а також отсього засідання. Я прошу вас, панове, о таку саме довіру, яким ви наділяли уступившого директора так щедро, сподіюся показати себе його гідним і уділяю голосу панові професорові Філіцові.

Левенштайн. Се інфамія.

Пфлюґфельдер. Ви не директором, пане професор Ебенвальд, ще ні. *(Неспокій).*

Філіц. На черзі питання, хто обійме управу над відділом пана професора Бернарді.

Ципріян. Що вам приходить до голови?

Бернарді. Мої панове, се правда, я вже не директор, але я — член його, так само, як всі ви, і управитель відділу.

Адлер. Се само собою розуміється.

Ципріян. Про се не може бути ніякої дискусії.

Шрайман. Прийде, безперечно, до непорозумінь, коли суспендований ректор інституту...

Левенштайн. Він не суспендований.

Ципріян. Він сам зложив управу інституту!

Філіц. Не зовсім добровільно.

Пфлюґфельдер. Він кинув вам її.

Ебенвальд. Спокій, спокій, мої панове!

Бернарді *(який зовсім вийшов тепер з рівноваги).* Ніхто, очевидно, не має права мене звільняти з управи моїм відділом, але я беру відпустку аж до полагодження моєї справи.

Ципріян. Що ти робиш?

Бернарді. Беру відпустку.

Ебенвальд. Уділено.

Бернарді. Дякую. На час своєї неприсутности я поручаю провізоричне ведення мого відділу моїм дотеперішнім асистентам — докторам Пфлюґфельдерові і Шрайманові.

Ебенвальд. Проти того не маю чого замітити.

Бернарді. А тепер, мої панове, я розпочинаю свій урльоп і маю честь кланятися панам.

Левенштайн. Я рівно ж.

Ципріян *(бере свій капелюх).*

Бернарді. Се було б, власне, добре для тих панів. Прошу вас, останьте!

Пфлюґфельдер. А передовсім оставайся ти!

Бернарді. Тут?

Адлер *(до Бернарді).* Пане професор, я був би нещасливий, коли б ви моє поступування зле зрозуміли. Залежить мені на тім, аби вам в сю хвилю, перед всіма присутніми, висказати мою особливу пошану.

Бернарді. Я дуже дякую. Хто не зі мною, той проти мене. Моє поважання, панове! *(Відходить).*

За професором Бернарді виходять і його прихильники. Ебенвальд лишається сам, з своїми заушниками — тепер вони пани, іституцію мають в своїх руках, то нічого, що тепер нема комплету, який управнений радити і ухвалювати. Головне те — що вони панами. Їм же ж волос з голови не впаде, вони мають за плечима сильну партію, якої не мав Бернарді.

Читачу з галицької України — ти уважно читав про те засідання? Не дуже? Правда, ти знаєш, такі засідання для тебе — се не новина. Правда, тобі не треба говорити, якими дорогами ходить підла душа, звиродніла на партійній службі, ти знаєш всю казуїстику людської злоби, як вона виявляється в боротьбі з невигідними людьми. На поклик верховодів "партії народного

добра" йде армія песиголовців, уїдливих гієн, які запродали свою душу і своє громадське сумління за нужденні огризки з стола п'яного пана,— обступить великана, засипле його затроєними словами злоби, ненависти та люті, що він не дає паршивіти їх душам, болотом і слиною сплямлять твір цілого його життя і скажуть: ти — ворог народа, ти шукаєш наживи, ти руйнуєш нам наші національні святощі!!! Ти знаєш те все, читачу, ти не раз бував учасником зборів на галицькій Україні,— але тому даю тобі до прочитання уривок драми Шніцлера.

А дальша доля професора Бернарді?

Приходить до судової розправи. Його засуджують на два місяці тюрми — засуджують, помимо прихильних для нього зізнань головного свідка — самого сповідника і прихильних зізнань других свідків, на підставі того, що сказала істерична сестра Людмила, яка кликала попа. Новий директор міг тріумфувати,— католицькі круги дістали повну сатисфакцію. Бернарді не хоче правуватися далі, не згоджується на жалобу неважности, від овацій вільнодумних кругів, що зібралися перед судовим будинком, тікає заднім виходом, виганяє з нічим репортера вільнодумної газети з своєї хати, кривиться від всяких телеграм та заяв солідарности, які називають його "відважним борцем за свободу", і — на другий день йде відсиджувати кару.

А потому сталося так, як звичайно буває, коли в кімсь пробудиться сумління. Сестра Людмила признається при сповіді, що зложила в суді фальшиві і неправдиві зізнання. Сповідник домагається, аби сейчас направила свій тяжкий гріх, і вона сама подає в суд скаргу на себе. Тепер наступає констернація серед кругів, які всякими способами старалися зломити професора Бернарді. Прийде ревізія процесу, Бернарді буде реабілітований, Ебенвальди запорють носом в землю, газети будуть мати матеріал. Але Бернарді тікає від того всього заздалегідь, що йому з того, коли сестру Людмилу замкнуть в тюрму? Хто йому поверне два місяці, пересиджені в тюрмі? Вся образа на людей перейшла в його душі, він не має до них ніякого жалю, ані злоби. Як правдивий учений, він згори дивиться на всю ту аферу і оцінює її з філософічним спокоєм. Та проблема перестала для нього бути справою австрійської політики чи політики взагалі,— для нього се проблема етики, а в результаті, навіть проблема свобідної волі. Її так мало в людей — про се переконала його найкраще його власна афера.

Жалую дуже, що не можу дати більше уривків і сцен тої драми в перекладі, хоч би розмову професора Бернарді з священиком, зараз по судовій розправі, коли священик приходить перепрошати,— або пишної сцени в бюрі міністра просвіти Флінта, куда приходить Бернарді по відсидженні кари,— яке там багатство обсервації Шніцлера, скільки там здемасковано типів, характерів і — життя. Взагалі, цілий твір — се захоплююча, аж до напруження всіх нервів, лектура. Віденська поліція, видно, вміла оцінити сю річ, прогувала *вражіння* сеї драми на сцені, коли її заборонила виставляти. Бо певно: поліція на те й є, аби схороняла публіку від занадто сильних "зворушень". Нащо люди мають хвилюватися драмою, нащо роздувати партійні пристрасті, нащо допускати до демаскування клерикальної мафії і взагалі до ворушення того цілого болота, в якому загрузло парламентарне і суспільно-політичне життя нашої Австрії?

Але я все-таки думаю про наше "рідне" болото. Не можна про нього не думати і відчувати його всіма нервами, коли перечитуєш драму Шніцлера. Може, тому лише вона так сильно діє? Але нехай діє! Коби вона найшла собі

в нас найбільше читачів, коби вона збудила в них *обридження* до тих доріг, якими пішло суспільне і громадське життя галицької України і грозить варварським заливом і потоптанням краплі вищих культурних ідеалів!!!

От чому я звернув увагу на драму Шніцлера.

МИКОЛА ЛЕНАВ

Das alles Schöne muss vergehen
Und auch das Herrlichste verwehen,
Die Klage stets auf Erden klingt.

Lenau[1]

Коли шукати за поетом, який би умів якнайтісніше сплести свої задуми творчі з своїм життям, який би умів навіть пожертвувати всім своїм життям, його досвідом і всіма перспективами будучности задля того, що називаємо поезією, то для Ленава належиться одно з перших місць. Зовсім так само, як чоловік, що не має нічого до страчення, він не вагався ані хвилини, коли всідав беззахисний на беззахисний човен, яким прийшлося йому плисти через життя: не боявся плисти без плану, без вітрил, не боявся розбиття, а відслонив свою грудь вітрам, які могли гнати скитальця, куди хотіли. А ще як тиха плавба страшила його своїм спокоєм та мертвотою, гукав з одчаєм, але сміло, як Фауст серед моря:

"O, Sturm, o, Sturm, wie sehn' ich mich nach dir!"[2]

Йому дійсно треба було такого життя. Йому треба було наткнутися на кожну скалу, розкрити кожду рану, що міститься в організмі людства, перетерпіти кождий біль, який коли тільки гнітив чоловіка, зазирнути у кожду пропасть, яка грозить життю. Сього йому треба було для заспокоєння страшного голоду життя, для виповнення його змістом людських почувань та мук, для заспокоєння тої дитини, яку любив над усе в світі, а яка зветься: поезією. Коли минувся час великих подвигів героїчного часу, коли не було вже можливости ніякого іншого подвигу *життєвого,* і всі активні сили людські мусіли в'янути та заникати,— він всі ті сили не вагався віддати для останньої форми подвигу: для *геройства артистичного.* Тут весь зміст його життя, безпланового, неупорядкованого,— в творах, які полишив. Він сам і писав так: "Мої всі писання, супроти того, що для діл я не знаходжу простору,— стали моїм цілим життям".

І як він дійсно для своєї поезії все віддав. З яким завзяттям, можна би сказати — фаталістичним, стремів до однієї тільки цілі в житті: *артистичного виробления,*— а всі сили свого духа ужив тільки як засоби, щоб до тієї цілі дійти! І робив се, як чоловік, що має тільки те одно й зробити, як якийсь останній, рішаючий досвід, у котрий вкладаємо всю свою надію, і розпуку, і радість, і біль. У німецького поета з доби романтизму — у Шамісса, єсть одна сцена, де маляр, зображуючи розп'яття Христа, не уміє віддати образу мук

[1] Що все гарне мусить минутися і навіть найкраще все мусить розвіятися — отся скарга вічно звучить на землі. *Ленав.*

[2] О буре, о буре! Як я тужу за тобою!

і болю чисто фізичного, не уміє просто віддати найважнішого моменту в сцені смерти мученика. І щоб той образ смерти мав дійсну, реальну правду,— він прибиває на хрест свого ученика, а серед його мук малює образ. Ленав, пригадуючи свому приятелеві те місце з Шаміссо, в листі, де він і говорить про завдання свого життя,— додає від себе: *"Я хочу сам себе прибити до хреста, щоб був тільки добрий вірш"*. І він дійсно прибив себе до хреста. Відси виходить головна лінія його життя, яке він так трагічно скінчив.

Над його життям простяглась неначе якась ворожа рука, яка все пхала його, неначе на Голгофу. Він не тільки що мусів перейти тяжку школу життя, але був виставлений на жертву найбільше страшним сумнівам, мусів боротися проти найлютіших демонів, що хотіли знищити в зародні всю його віру. І так він від молодости привик бачити над своїм життям якусь тінь, привик заглядати у пропасті. А й далі його все тягло туди, де темно, де визирали тільки нещастя та біль. Він неначе боявся всього сонячного та ясного, знаючи або прочуваючи, як дорого прийдеться заплатити за хвилину щастя. І йшов вже тільки туди, де стрічало його горе. "В моєму найглибшому єстві є смуток, а *моя любов — се болісне відречення себе.*" І нічого дивного, що, навчившися так обходити всі радісні моменти свого життя, позбуватися всього, що могло би дати щастя,— він і прийшов до ствердження такого дивного закону своєї психіки. "Мною кермує якийсь рід гравітації в напрямі нещастя",— признається він. І в тім напрямі пішло його мученице життя, якого понурий підклад становить *меланхолія.*

Du geleitest mich durch's Leben,
Sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie!
Führst mich oft in Felsenklüfte
Wo der Adler einsam haust,
Tannen starren in die Lüfte,
Und der Waldstrom donnernd braust,
Meiner Toten dann gedenk' ich
Wild hervor die Ghzäne bricht,
Und an deinem Busen senk'ich
Mein umnachtet Angesicht[1].

В серці поет носив вічну, незагоєну рану. Вона не давала йому ніколи спокою, і німий, тупий її біль підгризав його сили душевні так довго, поки свідомість його не затемнилася зовсім і він не опинився в домі для божевільних. А останнє слово зідіотілого вже поета, що в страшному стані доживав своїх днів,— було плачем: "Бідний Німбш[2] дуже нещасливий". Се дійсно правда. Правда цілого життя, якого чоловік не умів пережити, а мучився. І нещастя його життя не було в тім, що не можна було заспокоїти себе, своїх тільки, егоїстичних бажань,— а радше в любові до всіх, в бажанні щастя такого, яке було би щастям і правдою всіх. Він не міг втекти сам у свій світ, не міг для себе тільки жити: хотів другої душі, якій би можна довірити все найдорожче

[1] Ти ведеш мене через життя, задумчива меланхоліє! Може моя зоря, ясніючи, підноситися, може вона опадати,— ти не відступаєш від мене. Ведеш мене часто у стрімкі провали скал, де тільки гніздиться орел, де смереки пнуться вгору і грімко шумить лісовий потік. Тоді я пригадую своїх мертвих, дико скочується сльоза, і на твою грудь я склонюю своє потемніле обличчя.

[2] Властиве, повне назвисько поета: Nicolans Franz Niembsch Edler fon Strehlenau.

у світі, яка була би зв'язана безмірною любов'ю. Для *одного* його не було ніякого щастя, ніякої життєвої радости, ніякого ідеалу. А тут він також розумів себе добре, коли сам називав себе меланхоліком, "що, хотячи потішити людей, сам натрапляє на далеко більше ще болючі речі". В результаті виробив в собі Ленав те, що Ніцше називає "*Wille zum Tragischen und zum Pessimismus*"[1]. А маючи ту волю, як органічний просто елемент своєї натури, він ішов все тільки туди, де обтинаються крила і придавлюється лет душі; вишукував найбільш болючі місця та співав про те, що найбільш болюче. *Міг жити і творити тільки в сфері трагізму.*

А тепер питання: що примусило поета бути таким, власне? Що не давало йому вийти ніколи з обсягу тих болючих питань, з того блудного колеса? Що казало йому, помимо зневіри, не попадати в песимізм, а рватися знов і знов шукати за цілющою водою для людських душ? *Сумління.* Та основна риса його характера, яка не давала йому ніколи спокою, яка його творам надає характер чогось незрівноваженого, чогось, що палить та бичує, яка не давала поетові *ніколи відпочити у своїм власнім творі,* яка гнала його кудись далі, в саму хвилю творчости, палила сумнівами та вливала їдь, невдоволення і бажання зараз же дати іншу, кращу відповідь та рішення питання, зачіпленого в творі, одним словом — той елемент природи людської, який все безправно накидується нам на пана і суддю та не дає нам ніколи робити, відповідно до консеквенції з життєвих фактів, який, раз звивши собі у нас гніздо, не дає нам ні в чому знайти задоволення, а мучить доти, доки не доведе нас до краю пропасти та упідлення перед самим собою, відбираючи всяке почуття права і право оцінки.

Сумління тут немає, коли, наприклад, Куліш в одному місці дає таке право: "*Сила* — в історії одиноке мірило значности, тому бо вона знаменує жизненність, а жизненність означує право на життя, значить, безперечну правду. Все те неправда, що вичеркується з "книги живота" таємно правлящою світом рукою. На тій основі, в історії природи, яка свідома своїх операцій, як і в історії природи несвідомої, з двох або більше борців *правий більше сильний, правий герой успіху, правий побідник.* Але правий він доти, доки остається побідником". Але такий погляд, така певність себе та прямолінійність діяння сильних — має в собі щось обурююче та страшно несправедливе для містиків, для натур з великою чутливістю до горя ближніх, для людей з великим сумлінням. Кожда річ для них має свою правду, яку перемагати — гріх. І в боротьбі двох ворожих собі елементів вони признають правду подвійну, правду обох їх. Мережковський, наприклад, зображуючи в своїм романі боротьбу батька і сина, Петра і Олексія, боротьбу слабого і сильного,— робить її боротьбою рівних собі, признаючи обом однакову силу і безсильність. "Неначе кождий з них мав свою власну правду і ті дві правди були навіки собі противні та ворожі. Одна мусіла, конечно, знищити другу, але, хто б не побідив,— *побідник буде винуватий, побіджений — жертвою*". Отут велика сила, як бачимо, стає гріхом або можливістю гріха. І проти того гріха сили боряться всі ті, що страждають горем людей, сумують за всім, що від віків колись було поборене і понівечене, що спочувають всім, хто став жертвою. Одним словом,— люди, для котрих *проблема релігійна* стає осередковим пунктом всіх питань світових, які тільки з тої точки хочуть їх і рішити. У поета — се *проблема найвищого*

[1] "Жадання трагічності та песимізму" *(нім.).*

і найкращого життя, яке людям з'являється тільки у сні або тужливій мрії. Довкола сієї проблеми і зосередкувалася творчість Ленава. Один з дослідників його завважає про се: в тій проблемі сила і велич його генія, а заразом — трагіка його долі.

З тим всім творчість Ленава мусіла стати певного рода сумлінням свого часу. Вона мала не тільки велику свідомість історичного моменту, не тільки розуміла свої моральні завдання серед тодішнього хаосу,— а подавала навіть пристрасну і фанатичну не раз проповідь, клич до *відродження духового*. Про творчі інтенції поета розказує датський теолог Іван Мартензен в своїх споминах багато цікавого: "Його переконанням було,— пише він,— що не тільки наука, але й штука мусить працювати коло *перетворення духової свідомости часу*. Тому дуже виразно опонував він проти естетичного формалізму, проти артистичного індиферентизму, який не дбає про *зміст релігійно-моральної правди*, але тільки про так звану гарну форму. Правдивий поет мусить так, як і правдиві пророки, протиставляти неправдивій свідомості часу правдиву свідомість вічну, мусить проповідувати правдиві точки погляду, мусить виповідати своєму часові *слова осуду і свободи*".

І дійсно, де тільки міг, ніс він слова осуду і свободи: осуду — побідникам, а свободи — побореним, брав в оборону сумнів людини перед фанатизмом правовір'я і осуджував, з другого боку, тих, що руйнували віру, протиставляв нові правди правдам пануючим, воював проти напрямів сучасної йому філософічної думки, поборював культ поганства та елінізму,— одним словом, шукав скрізь доріг для висвободження чоловіка. Вже тоді він відчував, що дороги перед чоловіком розбіглися, що надходить час великої блуканини та вимучення серед нетрів. І з сумом завдавав собі питання:

Woher der dьstre Unmut unser Zeit, Der Groll, die Eile, die Zerrissenheit?[1]

Знайшов великий розлам в душі людській, який йде від браку віри і немочі віри у якийсь ідеал, який би об'єднував ціле людство. Заглянув до історії і там знайшов те саме: боротьбу віри з безвір'ям, якого персоніфікацією являється йому той вічно холодний і ненагрітий і смертельно утомлений жид Агасвер, що колись не увірив у Христа і не дав йому спочити. Зміст історії — се шукання за тим ідеалом об'єднуючим, за євангелієм життя, бажання увидіти і увірити у Бога живого! Тому темою поетової пісні й являється та болюча туга:

Der Menschheit schmachtendes Begehren
Nach Gott: die Sehnsucht tief und bang
Die sich ergoss in heissen Zähren
Die als Gebet zum Himmel rang.
Die Sehnsucht, die zum Himmel lauschte
Nach dem Erlöser je und je;
Die aus Profetenherzen rauschte
In das verlassne Erdenweh[2].

---

[1] Звідки понуре невдоволення нашого часу, злоба, поспіх та роздертість?

[2] Тужне бажання Бога у людства, глибока та сумовита туга, яка виливалася в гарячих сльозах і молитвою добувалася до неба. Туга, яка прислухувалася небу все за Спасителем, яка з сердець пророків виливалася на самотну, повну горя землю.

Тут бачимо всю силу залежности поета від сил вищих, всю його непорадність та слідом за тим неміч рішити самому проблему життя. Йому треба було якогось *посередника*, який би вів його до Бога, як вела Данта Беатріче, когось, хто би зрозумів його біль безвір'я та завів перед Божий престол, як дитину. Сумління знов не дає йому рішати по-своєму пекучі питання життя і смерти. В рішаючий момент воно здержує його руку, наповнює його невдоволенням з самого себе та почуттям своєї неправди. І так поет переходить від одного рішення до другого, нахиляється до одної, то до другої правди, а кожду зараз відкидає, хоч признає всі,— а очі його все палають бажанням знайти правду найвищу, яка дала би наконець спочинок та вернула людям *щастя*. Але тут здійснюються найкраще слова Аміеля: "З становища щастя питання життєвого не можна рішити, бо, власне, наша найвища туга не дає нам бути щасливими".

Найвищою тугою поета була *туга за ідеальним злиттям чоловіка з природою;* туга за таким життям, де чоловік міг би якнайтісніше зійтися всім своїм єством з єством світа, в груді своїй відчувати всі тайни і прикази найвищої сили, знайти в собі те набоженство душі, в якому наші смутки минулися би, і ми не схотіли би навіть питати нікого про таємницю світа. Тут само ставлення питання чоловіком — поет осуджує як гріх і образу найвищого закону. Се ідеал зовсім природний у поета, що з природи, власне, черпав всі соки для своєї творчости, котрий сам признався, що його поезія "lebt und webt in der Natur" жиє і творить серед природи, який не лиш творить її міти, а підносить її до чинника наскрізь людського, дійсно здібного загоїти всі рани своїм бальзамом. І кожному, хто ставить питання, хто починає турбувати себе тими проблемами, які все турбували і будуть турбувати людину і відчиняти їй пропасті, кождому безбожному шукателеві він з усієї душі гукає, щоб охоронити його від нещасних обіймів зневіри:

O, freue dich am hellen Sonnenglanze,
Freu' dich an seinem Kind, der stillen Pflanze,
Der Alpenlerche, die sich einsam schwingt,
Am Schneegebirg', das durch den Himmel dringt!
Lass Bergeslüfte froh dein Herz durchschauern,
Und sie verwehn dein ungerechtes Trauern;
Lass nicht den Flammenwunschim Herzen lodern
Der Schöpfung ihr Geheimniss aufzufodern[1].

Так, між іншим, він кличе в прологу свого твору *"Faust"*,— героєві, якого епопею страждань подає дальше. Фауст — се *трагедія розуму*, що *відірвався від природи і не може супроти того вірити*. Кермуючись жадобою розумового питання, любов'ю до правди, шукаючи Бога тільки в собі самому,— він станув перед тим, перед чим і мусів станути: перед чоловіком, відірваним від всього світа, перед людьми, яких чиясь рука порозділювала на істоти, собі зовсім чужі, студені та байдужні до себе,— перед *чоловіком*, в повнім того слова значінні, *самотнім*. І сього він не міг винести!

[1] О, тішся ясним промінням сонця, тішся його дитиною, — тихою рослиною, альпійським жайворонком, що самотній буяє, снігом покритими горами, що пробивають небо. Отвори своє серце веселим гірським вітрам, і вони розвіють твою несправедливу печаль; не дай розгорітися в серці гарячому бажанню, щоб видирати створінню його таємниці.

Ich habe Gottes mich entschlagen
Und der Natur, in stolzen Hassen,
Mich in mir selbst wollt' ich zusammenfassen;
O Wahn! Ich kann es nicht ertragen![1]

Се трагедія Фауста і цілого людства. Від колиски аж до гробу буде кожний Фауст гнетений темними і ворожими силами, які байдужно будуть ним кидати і мовчати на всі його питання, байдужно слухатимуть його молитви і прокляття. Серед ночі буде блукати з хаосом диких сил і бажань в своїй груді, без вітчини, без притулку і цілі і жертий пекучими сумнівами — не знайде виходу поза німі стіни, що замикають пропасть його душі. Все буде він в руках Мефістофеля, відданий на ласку і неласку ворожих сил — найбільше тоді, коли схоче "через вину і гріх сміливо йти до правди". Все чуже!

Wenn ich die Welt auch denken lerne,
So bleibt sie fremd doch meinem Kerne[2].

Треба мати в своїм посіданні чиюсь душу, треба мати чиюсь безграничну любов, треба безмежно *комусь вірити,* перебороти стіну байдужности та лід, що ділять одного чоловіка від другого, бо так тільки можна достигнути бажаного ідеалу. Чоловік *сам тільки для себе* знайти дороги не може, а мусить йти з другими,— *як птахи летять у вирій* одною громадою:

So werden sich die Seelen einen
Im gleichen Geist und Glaubenszug,
Dass sie nach ew'gen Frühlingshainen
Vollbringen ihren Wanderflug[3].

Сі слова належать вже до твору *"Sawanarola"*, в якому він, поборюючи, з одного боку, *чоловіка — божество* своїх часів, і, з другого боку, накликаючи устами героя до *переродження морального,* шукає заспокоєння жажди пізнання у *вірі.*

O, lernet glauben, lernet beten[4], — неначе чуємо поміж стрічками одно тільки те бажання поета. Заспокойте свою тугу у вірі, а не будіть святої тиші Бога своїми сумнівами і не калічте до острих скал своєї груді!

Lasst euch dem heil'gen Wald umranken!
O, schweiget, schweiget, dass kein Wort
Die flücht'geu Rehe, *die Gedanken,*
Vom Quelle Gottes scheuche fort![5]

А епіграф цілого твору: Vokati sumus ad militiam dei vivi! — се неначе той категоричний імператив в груді кождого чоловіка, який взиває *здійснити в житті ідею Бога живого,* зазив гарячий поета, який реалізує його герой — Саванароля. Біографи поета розказують, що час творення сього твору — найбільше радісна і щаслива доба в житті його. Мені здається, що кождий,

---

[1] Я відбився в гордій ненависті від Бога і від природи, в самому собі я хотів себе знайти. О горе, я сього не можу знести!

[2] Коли я навіть і навчуся світ думати, то все ж таки він зостанеться чужий моїй істоті.

[3] Так з'єднаються душі єдиним духом і в єдину громаду віруючих, щоб відбути свою мандрівку до вічних весняних гаїв.

[4] О, вчіться вірити, вчіться молитися!

[5] Хай вас оточує святий ліс! О, мовчіть, мовчіть, щоб ніяке слово не відігнало від Божого джерела думок, тих боязких сарн.

хто прочитає всі його твори, а спиниться на сьому одному, мусить те саме відчути, не знаючи навіть подробиць біографічних. Се чи не одинокий твір, в якому Ленав скинув з своїх плечей весь тягар і відпочив бодай на хвилину. Власне у постаті героя, якого так полюбив, таким зробив для себе дорогим та великим. Поет в своєму творі приймає неначе благословенство від свого героя, лічить своєю вірою в нього рани своєї душі. Як він радіє йому:

Komm, segne mich mit deiner Nähe,
Und segne meines Liedes Klang,
Dass ich dein grosses Herz verstehe
Und nicht verletze im Gesang,
Lass weihend in die Seele fallen
Von einem Strahl nur einen Schein,
Und lass ein leises Wiederhallne
Mein Lied von deinem Worte sein[1].

Думка поета — що "пропасть поміж чоловіком і природою" можна вирівняти тільки вірою та покорою перед Богом, а зовсім не викликуванням його на суд, як робив Фауст. А брат Джіролямо — се той посередник, що стає поміж нами і Богом, живим прикладом показуючи Бога. Той посередник, що має бути вождем для громади в її леті в країну відродження духового. Але чи спинився тут поет? Чи заспокоївся вірою у світлий образ героя?

По сотворенні Саванаролі він з ясної гори упав у ще більшу пропасть, в якій показався йому другий бік віри. Отворилися перед ним картки історії і вичитав він в них одну з найбільш потрясаючих трагедій: віра убиває живу душу чоловіка та робить його катом. Ленав починає творити довгий протяг літ "вільні співи" — "Albigenser". "Героєм поеми,— як сам пише в листах,— се сумнів, криваво бичований Інокентієм та закований в кайдани, якому, одначе, власне брязкіт кайданів та їх твердий утиск не дають заспати". І тут він знайшов тих слабих і покривджених, які терплять! І тут він знайшов трагедію, на те тільки, щоб в ім'я її протестувати проти насильства. А насильством тут являється його дитяча віра, ясний промінь його ідеалу, в який він так вірив! Відрікся його, хоч сам лишився без нічого, в розпуці, щоб тільки в ім'я його не панувати над ніким, не давити!..

Millionen wunde Herzen seh' ich bluten,
So viele Thränenstrome seh' ich fluteu,
Von frecher Willkür weit die Welt zerrüttet,
Der Menschheit Freudenschlösser rings verschüttet,
Ich seh' gepeitscht von hochgestellten Zwergen
Gefangne Riesen, knirschend ihren Schergen...[2]

Се одна з монументальних картин насильства правовіра над бідними єретиками. Картина, яка показує, що "накінець таки служба Божа стає роботою диявола" — des Teufels Thun wird Gottes dienst am Ende, — що у фанатичній

[1] Прийди, поблагослови мене своєю присутністю і поблагослови звук моєї пісні, щоб я зрозумів твоє велике серце і не образив його в пісні. Освяти мою душу бодай одним променем того світла, хай моя пісня буде ніжним відгомоном твого слова.

[2] Я бачу, як мільйони сердець кривавиться, бачу численні потоки сліз, світ, розбитий нахабною самоволею, засипані скрізь радісні палати людства, я бачу, як скрізь високопоставлені карли бичують закованих великанів, мучених їх катами.

вірі не можна заспокоїтися через ті страшні болі людства, які вона спричинила. Вона ж принесла ті овочі,— вона віддалила чоловіка від ідеалу його — зближення з природою. Се божевілля, яке находить на чоловіка.

Glaubt er, so ist's um die Natur gethan,
Die er hinopfert seinem Wahn[1].

Отже? Який вихід далі? Що лишається далі людині робити? Де той захист для неї? Ленав дійшов до краю. Сили душі у вічному шуканні упадають, наступає страшна утома. Можна було зневіритися не тільки в ідеалі, але у потребі його взагалі. Можна було з усієї лютости і з жалю за страченим життям ударити кулаком до столу, проклясти Бога і людей і крикнути тричі, як герой роману "Erepa": "Der Teufel mag das holen!"[2] Або лишалося в ім'я поневоленого серця та розбитих мрій *тільки* протестувати. Бо тут вже край. Ленав в кінці скаржиться на силу і дивується, чому люди вбивають одні других:

Was soll das ewig antwortlose Fragen
In dessen Ungeduld sie sich erschlagen?
Warum das Schicksal so viel Schmerz verschwendet?[3]

Ленав сідає накінець писати драму "Don Juan". Хоче усунутися таки від тих питань, які його вічно мучили, не хоче вже нічого шукати, а дати волю чоловікові і всім його пристрастям, звільнити його від моральної дисципліни, під якою стільки натерпівся сам. "Мій дон Жуан не буде гарячокровним чоловіком, що вічно гонить за женщинами. Се його туга — знайти женщину, яка була би для його інкарнацією жіночости, каже йому всіма женщинами світа, яких він пречінь не може посідати як індивідів, насолоджуватися в одній. Але що він, кидаючись від одної до другої, не знаходить, то приходить у нього обридження, а се є й той чорт, що його забирає". Так сам поет викладає основну ідею твору, писаного більше з артистичного уподобання, як з внутрішньої конечности, твору, що стає сенсуалістичним противажником спіритуалізму інших, попередніх творів.

А дальші його плани — перебила хвороба. Отсе се й є ті понурі, зроджені серед болю та розпуки діти поета, те чорне тло, на якому, як висловлюється про Ленава Фолькельт "тільки де-не-де засвітять ясні погляди". Ті ясні погляди — се дрібна лірика поета, проста і щира, як усміх дитини, а співуча і ревна, як голос арфи, торканої вітром. Се елегії та гімни природи, співи любові та меланхолії. "Сама природа, всесвіт говорить до нас, а суб'єкт тільки прислухається їй з святою побожністю,— каже один з критиків. — Се Weltschmerz[4] без сентиментальности, меланхолія без жалкости та болю".

А все ж таки в творчості Ленава не знайдемо песимізму. Бодай того, що ми називаємо песимізмом. Навпаки, чуємо, як він сам притуплює вістря своєї скарги, неначе намагається скрізь позбавити себе права на скаргу. Ніколи не опанує ним навіть на коротку хвилину злоба і ніколи він не перестає себе

---

[1] Вірить він, то тим самим позбувся природи, яку жертвує своїй видумці.

[2] Нехай іде все до дідька! *(Нім.)*

[3] До чого вічні питання, які полишаються без відповіді, а якої ожидаючи нетерпеливо, вони себе вбивають? Чому доля посилає так багато горя?

[4] Се світова скорбота (нім.).

самого держати в острій дисципліні. Тут єсть певна риса естетизму, але ще в більшій мірі стремління до якоїсь внутрішньої чистоти, *змагання до аскези*. Я згадував вже про його гравітування в сторону нещастя. Він не хотів би бути щасливий, у всякім разі, не хотів би щастя для себе тільки. Він почуває свою винуватість перед кимось, хотів би відкупити якийсь гріх. Болі всього людства, ті рани, які ятрились на його організмі від віків, всі ті,— як він називає,— "скарги споминів" — klagende Erinnerungen не дають йому спокою. За свій обов'язок він уважає співати про них, подавати їх на світло денне. Що ж, хіба ж *наш* час не має досить болю та ран? Так, але на минулому ми повинні оком спочити. Минуле мусимо глибоко носити в своїх серцях, щоб свої думи сплести в одно з його, щоб почувати себе з оним як *одно* тіло, *одно* життя, одно покоління. Мандрівець показує позаду свойому другові скрізь по лісних роздорожжях дорогу, котрою сам йшов: лишає знаки з трави та дерев. Старі борці лишають нам свої знаки: руїни свого щастя та трупи. Співчуваючи їм, ми поширимо свою грудь для будучности, і в нещастю будемо, як пророки, чути радість, і видержимо боротьбу, біль — навіть смерть без побіди!

So wird dereinst in viel beglüchtern Tagen
Die Nachwelt auch nach unserm Leide Fragen[1].

І приходимо до найважнішої причини тієї поетової аскези, до того, що йому не лиш казало, але й примусило піти тим тернистим шляхом, яким він пішов, а що так чудово формулює один німецький критик: "Він пізнає, що *етичний чоловік не може бути щасливий, і що не повинен бути щасливий. Рай перших людей утрачений, в стражданні разом з світом і для його ми мусимо його наново збудувати. Туга за щастям змінюється в тугу за таємними глибинами всесвіту. Чоловік вже більше не хоче стреміти до розкоші, а до змислу життя*".

Отсе стремління було дорогою його життя і творчости. Воно казало йому йти до "космічної чистоти" та досконалення себе в релігійному ідеалі. Задля його він і не вагався прибити себе на хрест.

ГЕРМАН БАНҐ, АРТИСТ І ЧОЛОВІК

(Психологічна студія)

I

Нема, здається, в сучасній Європі письменника більше безжалісного і твердого, який би так систематично, як Банґ, відкривав всю життєву брехню та пустку. Були люди, що з більшим патосом і проповіддю виступали проти декадентизму сучасних ґенерацій, з плачем боролися проти нього, з цинізмом богохульствовали і ефектовно плювали на все освячене традицією, але ніхто в своїм малюнку тої пустки не дійшов до такого "епічного спокою", до такої рівноваги, як Банґ. Тут, власне, вся його сила. Він не філософствує, не радить, не накликає, не заламує рук, тільки дивиться на те життя. "Уміти дивитися —

[1] Так колись, в щасливіших часах, потомки будуть питати про наші болі.

так, се вся тайна мистецтва",— говорить він. І того безжалісного, холодного, а проникливого погляду не можна видержати, щоб не скорчитися під його вагою і не заніміти. Той погляд, як погляд гіпнотизера, не допускає ні до ніякої дискусії, до супротивлення, він обезвладнює нас, неначе оловом вливається в наші жили і примушує нас повинуватися. Так ми йдемо за автором, оглядаємо його очима ґалерею його зламаних життям людей, закутки всі того маленького, буденного життя,— і виходимо вже без віри в життя, без бога в серці. Ми почули над собою, в собі самих якусь фаталістичну, невмолиму силу, звану змислом життя, почули себе безсильними і мертвими в душі, нам відкрився страшний механізм сучасного життя.

Отсе те перше, чисто фізіологічне враження лектури Банґа. Воно найкраще говорить про психіку автора, відразу становить нас око в око з ним. Ми відразу маємо довіру до його, віримо в його щирість і в те, що він опутує нас не артистичними штучками, не ефектовними фразами, а безпосередньою правдою життя. Чуємо, що не може він говорити інакше, що він *мусить* так говорити, бо так бачив і пережив.

В цілім ряді творів відкриває себе сам автор, з безмежною щирістю перед читачем відслонює свою душу до останку. Неначе сповідається. Роман "Безнадійні покоління" відкриває нам всі ті фаталістичні сили, які налягли на його життя і зробили його таким, як він тепер єсть. Розвій душі Банґа, так, як він зображений у тому романі і в дальших його творах,— одна з найцікавіших драм сучасного життя, драм тихих і глибоких, але тим більше типічних і страшних. Вона показує нам: чому ми всі *мусимо* такими бути. На розвій Банґа вплинули передовсім обставини національного життя Данії: він наскрізь національний письменник. Але, разом з тим, в йому ми бачимо представника сучасної ґенерації взагалі.

В згаданому романі Банґ сягає трохи не до початку минулого століття, малює повільний упадок славної своєї родини на тлі упадку духового Данії. Естетичний період Данії, який скінчився в 40-х роках минулого століття, був кінцем інтенсивної духової праці. "Велика праця була зроблена,— пише Банґ,— великі твори написані, тепер можна було спочивати на лаврах, вигідно колисатися в Геблівських фантазіях та зворушуючих почуттях. Почав будитися політичний змисл. Говорено про свободу, рівність, тиранство; ті фрази називалися політикою. Вітчина, свобода, лад державний — все те були ідеали того часу. Дуже легко було тим займатися, бо ідеї — се тупа зброя, якою навіть діти можуть бавитися; *дійсність* далеко більше небезпечна". Яка небезпечна була дійсність, показав 1864 рік, рік війни і погрому національного Данії. Алярмові сиґнали, відгомін гармат і весь настрій тої страшної для Данії війни становлять тло і внутрішню мелодію не одного роману Банґа. Люди протирають собі очі, неначе не можуть вірити в свою ганьбу. Вони скоріше вірять в чиюсь інтриґу, як в свою ледачість. Аж коли побачили всю правду, порвалася якась струна в душі, вони побачили неначе своє каліцтво. І той фатальний настрій тяжкою зморою ліг на покоління Данії. Одна з осіб роману "*Stuck*"[1] гірку правду говорить про той рік: "Я думаю, що властиво ми всі стратили якусь невидиму частку себе, руку або ногу, ходили покалічені і не можемо загоїти своїх ран". Ран тих не побачили, очевидно, виновники ганьби; вони вже, як каже Брандес, вірили далі в інтриґи європейської дипломатії, але покоління

[1] "Штука".

70-х рр., від якого починається *нова Данія* і нова література, воно взяло на себе весь її тягар. І тому така його безнадійність, безвиглядність всіх шляхів та почуття пустки, при рівночасному стремлінні до відродження країни, при упертій праці на всіх полях народного життя. Воно було оп'янене новими кличами, новими ідеалами, хотіло бути новим у всьому і було новим, але якась глиста в його середині з'їдала його сили і запал. Романтичний порив того покоління був в основах підірваний. *Якобсен* весь відбиває в собі той настрій: "В глибині душ їх,— пише він в повісті "*Niels Lyhne*"[1],— крилася дивного рода інстинктивна туга, яка мусіла бути придавлена, туга, якої не можна було заспокоїти тим *новим*, яке б воно й не було велике, те нове, всемогуче та всесвітле". Вони навертали, молоді і нові люди, на нові шляхи, зривали з традиціями, але дивна старечість була в їх душах: занадто багато вони бачили. Вони чули неначе на собі вину своїх батьків, внутрішнє ослаблення вітчини примушувало їх несвідомо носити якусь жалобу, покоритися перед тим сумним життям і убрати на себе звичайний, щоденний, робітничий стрій, зжитися душею з *маленьким, тісним життям*.

Такі настрої відбивають в собі "Безнадійні покоління" Банґа. В них живе і сам автор. Рука його не здібна до широкого розмаху, до покорення життя під свої ноги. Він може проповідувати покору всесильному, фатальному життю. Стогін, тихий і безконечно сумний, бо безнадійний *стогін за життям*,— се головний акорд його творчости. Але дальше його він не пішов. Поміж його поезіями єсть одна, звернена до вітчини, яка відкриває його тісну, органічну сполуку з тими настроями життєвими, про які я тут говорив:

Вітчино,
Кавалочку землі на землях,
Вітчино, Ти нашого століття сило,
Внутрі розірвана,
Зверху пошматована;
Вітчино, жалобою покрита мати,
Учи нас
Бути малими. Терпеливо учи нас
Носити щоденне убрання,
Робітничу блузу
Мати,
Тобі на хвалу.

II

З тим випливаємо разом з автором з його вітчини на широке море сучасного життя. Ті самі настрої, якими живуть люди його вітчини і він сам, він знаходить в сучасному житті взагалі. Вузькі, побутові рами більшої частини його творів не заслонюють зовсім їх універсальности; він скрізь малює життя не індивідуальне, а типічне, з найменшого кутка, і в найменшій дрібниці він має вигляд на *ціле* життя. І філософія його скрізь одна і та сама: повна безвиглядність, всесильний механізм, китайський мур, який відграничує спрагнені душі від радости життя. Тому зміст його творчости, а радше її терен, такий широкий, що філософія зображуваного ним життя лежить не в його голові, а в фактах

[1] "Нільс Ліне".

життєвих. Він тільки дивиться, життя само говорить вимовно. А ми вже збираємо його "філософію".

Вже в 40-х рр. минулого століття земляк Банґа, Kierkegaard, дійшов до тих результатів в погляді на життя, які ми знаходимо в творчості Банґа. Життя сучасної людини позбавлене внутрішнього нерву, йому щораз більше бракує динамічної сили і розгону. Воно йде, таким чином, без пристрасти, обертається весь час довкола мертвого пункту, коло пустки душі. Думка у нас щораз більше загострюється, але зате сила почувань тупіє, росте щораз більше нудьга, яка кінець-кінцем доводить до німої розпуки. З тим всім ми віддані на жертву своєї власної безсильности, мертвости душі. І тут немає навіть поля для боротьби, для супротивлення своїй долі. Боротьбу ведуть люди живі, а у нас сили до життя щораз менше: ми котимося по площі похилій. Тому ми й не можемо вже піднестися на вершини трагедії. Наш час затратив або затрачує трагічний елемент, який був колись в такому багатстві у здорового народу — греків. Ті удари від життя, які ми переживаємо, викликають у нас не трагічне терпіння, а трагічний біль. Ми не можемо знайти по своїм боці ніякої вини, якісь анонімні, невідомі нам сили завдають нам те терпіння, і тому воно таке різке, болюче, гостре, тим більше гостре, що пасивно мусимо його приймати. Воно не має в нас ніякого вислову, не може знайти собі навіть зверхніх, фізичних форм, як в грецьких героїв трагедії. Воно так само неначе анонімне, розлите в усьому нашому організмі, проймає всі думки та почування, загнізджується в душі і висисає її до дна, поки ми не опинимося на краю *розпуки*. І от розпукою багатий наш час, вона стала елементом нашого життя. Се так, неначе родичі повмирали вночі, а діти, пробудившися рано зі сну, побачили себе нараз безпомічними, чужими серед людей: вони старіють душею з горя, йдуть через життя, як той, що з розбитого корабля пливе через далеке море до берега. Се чисто механічне життя, в якому кождої хвилі маємо свідомість страшної пропасти.

Відси й починає свою творчість Банґ. "Наша ґенерація,— пише він в статті про померлого недавно Кайнца[1],— не єсть подарунком легкого щастя. Вона стратила всі ілюзії, а не привикла ще жити без ілюзій. Занадто вчасно стрічається молодь з досвідом холодного світа. Поля з многонадійних овочів обібрали батьки; для синів лишилися тільки сухі стерні. Серед зневіри минулих поколінь упали старі божки, а серця доростаючої молоді ще не здібні запалати для нових богів: до *праці і вічної боротьби*". Праця і вічна боротьба — отсе боги, які можуть дати сучасній молоді забуття внутрішньої пустки душі і запалити новий огонь віри в життя. Але до того вона не має сили. Вона тим самим зроджена відразу на духовну смерть. Вона мусить марніти, усихати і умирати, але не спалившись в праці та боротьбі, по скінченій дорозі, а щодня, щогодини; вона мусить кожної хвилі тратити по одній струні в душі, сіріти постепенно, поки не потоне в життєвому морі. Вона за життя умирає, стає чутливим на удари життя і чуйним трупом, який мучиться тим життям і хотів би навіки заснути. Якась фатальна сила тільки держить його при житті. Єсть один вірш Банґа:

Раз вранці пробудився труп
Й самому собі став огидним,
Побачивши, що їсть,
Встає і ходить по світу,
Що труп навіть говорить.

[1] *Herman Bang*. Menschen und Masken. — Berlin, 1909.

Він хотів заснути знову,
Як кожному трупові й треба,—
І він простягнувся спати.
Але сон не приходив до нього:
Труп не спить.

Отсей вірш[1] найкраще ілюструє той образ сучасного життя, який зложився в умі Банґа, разом з тим те пекло, в якому мусить терпіти кожда жива душа. Всі вартості життя затрачені для людини, нічого не лишилося в ньому, кромі терпіння, кромі скритого каліцтва душі, кромі кривавих ран. Се одинокий куток в серці, замкнений в людині перед світом, неначе нагробний пам'ятник, перед котрим вона ще може молитися. Зовсім вірно відчув в Банґа один з критиків "амбіцію *не бути* здоровим"; тільки що се не амбіція тільки і не його лишень. Се одинокий і дорогий скарб, який лишився людині в безвиглядності життя: розпука, яку носить кождий в самому собі. В безвихідності — се одинокий вихід. Розпука — значить рівновага, значить поконання скептицизму. І логічно доводить до кінця думку такий глибокий психолог, як Kierkkegaard, коли навчає: "Отже, зрезиґнуй, і твій дух ніколи вже не буде стогнати від меланхолії". А божевільний учитель Генріха в повісті Келера "Der grüne Heinrich" не говорить зовсім як божевільний, коли пише до свого улюбленого ученика: "Щоб терпіння всього світа впало на ваше серце, молодий герою! Щоб голод, злоба та недовір'є вас пестили, а поганий досвід життя був товаришем вашого стола і ложа". Тут благословляюча рука проклинає, людина, яка глибоко глянула в очі життю і знає його дороги. І з того прокляття і з нужди та розпуки — виросла таки повна, життєрадісна натура "зеленого Генріха". Ні! Зовсім не парадокс виголошує Банґ, коли каже, що "єдиним, що не вмирає,— се страждання". Тут бачимо тільки, що душа його не може приймати песимізму, хоче жити без Бога і помимо Бога з вірою у власні сили, хоче таки заховати і видерти у брутальності життя свій тихий скарб, малий куток для приходу невідомого бога. Значить, що Банґ не вмер як чоловік, ставши артистом, і в своїй творчості дає не експерименти психологічні, не панораму для естетичної насолоди, а зв'язаний з життям і людьми сильною спільністю терпіння, глибоким милосердям, яке занадто перекипіло болем власним, щоб бути фразою. Він не хоче страшними картинами суґестіонувати людей та депримувати відрух всякого чувства у читача, навпаки, збудити багатство чувств в спопелілих серцях. Тут в'яжеться мистецтво тісно з життям, виростає з життя. І відси тільки можна взяти вихідну точку, коли говорити про Банґа як письменника.

III

В передмові до одного з томів своїх оповідань каже Банґ: "*Як артист,* знайти подив, ах, як мало значить се і в як малій мірі се задовольняє наше серце. *Як людина,* знайти приязнь кількох ближніх — чи се не єсть бідного життя бідним скарбом?" Про так звані артистичні інтенції автора се найкраще свідчить. Він дійсно не намагається збудити подиву як артист, хоч його будить в читача і мусить будити, він і не думає осліпити пишними картинами, відірвавши їх наперед від життя, щоб тим більше блестіли своїм чаром. Тому

[1] Вірші Банґа уважає Брандес за дивогляди щодо форми і каже, що вони є тільки "перекручуванням порядку слів", але я позволю собі бути іншої думки і бачити таки в них поезію.

він і не закриває перед читачами своєї робітні, не дає образів вже готовими, а творить їх на наших очах, на наших очах формує слова, образи, настрій. Знаючи, як трудно сотворити дійсний твір мистецтва, він знає також, яке безконечне число "штучок" уживаних письменниками, щоб обманути самих себе і читача і зробити ефект. Тому він такий безконечно щирий перед читачем як артист. Він розказує йому про себе і про свою "методу" творчу все, що другі закривають, розказує на те лиш, щоб здобути більше довір'я у нього. Процес творення — се, каже Банґ, "свого рода подвійна гра поміж артистом і його брехливими нервами, які з тривоги перед всіми тими зусиллями, які їх ждуть, намагаються ударемнити його план тисячними штучками. Се вічне обопільне перехитрювання, як поміж двома хитрими грачами, які знають свою натуру". І тому у самого Банґа тих штучок та хитрощів не знайдемо.

Немає тут, перше всього, т. зв. гармонії творчої, того заокруглення на вигладження твору, яку досягається, звичайно, коштом зледоватілих почувань. Тут якийсь неспокій лежить в самому оповіданні, організм автора в якомусь нервовому напруженні. Воно походить відси, що автор не малює зразу характерів, не дає ніяких пояснень до твору ані його експозиції, а починає відразу неначе зсередини. В сам осередок життя кладе основи твору. З тим метода його стає радше методою драматурга, як повістяра. Він бачить тільки образ за образом, ситуацію за ситуацією; він сам нічого не говорить, напружує тільки до останніх можливих границь нерви і всі змисли, щоб вловити все характеристичне ситуації, схопити її дослівно на папір. Се праця, руйнуюча організм, але зате в творі самому автор досягає того, чого хоче: дає живучість та ріжнородність картинам, дає не копію, а ілюзію дійсного життя. Він сам пише в передмові до роману "Тіна": "Лиш ріжнородність та рух можуть мені дати образ життя. Се мої засоби, яких я покинути не можу. Правдопобідно ще зможу зробити поступ в уживанні тих засобів. Але тисячні єсть трудності в мистецтві, яке твердо глядить життю в очі і якого сильним, далеким стремлінням єсть задержати те живе незрозуміле і неможливе до зрозуміння, вічно змінчиве життя". А щоб його задержати в картинах та ситуаціях, він, щоб так сказати, полює на нього. Він обходить його з усіх боків, підслуховує його; жде, поки воно само припадково не видасться одним словом, одним рухом.

Він довго обсервує чоловіка, поки виловить те необережне слово, яке йому дає ключ до всієї його душі. Без того він безсильний, обходить тільки незнаний пункт душі, формує тільки слова і речення довкола її настрою. Але коли вже він вловить те одно слово, один рух, він має силу над цілим чоловіком, заволодів неначе його талісманом. Тепер він дійсно твердо може глянути в очі життю, неначе загіпнотизувати його своїм поглядом і задержати в уяві картину. Так досягає Банґ тої пластики і сили вислову, яку бачимо в його романах, коштом довгого, упертого слідження, коштом величезного напруження всього фізіологічного апарату своєї душі та нервів. Читаючи його твори, маємо не раз враження, що серед тієї вічної чуйности автора та підстеріганні життя нічого не лишилося з його самого, що сам він неначе потонув десь чи затратився, а ми бачимо тільки і чуємо саме напруження нервів, їх надлюдську роботу.

Той момент слідження життя і передтворчої праці автора найкраще зілюструє його власна сповідь, яку маємо в статті "Берлінські враження"[1]; вони замикають в собі кілька дуже цікавих епізодів, які говорять нам про творчий

[1] Herman Bang. Berliner Eindrücke. — "Die neue Rundschau", 1909.

терен Банґа. "Що я бачив? — пише він. — Я ж знаю тільки маленький кавалочок моєї вулиці. Зовсім не цілу вулицю, ні! Люди там понижче, на кінці моєї вулиці,— вони з другої части світа, з чужої землі. І я не знаю, ані куди вони йдуть, ані відкіля вертають; вікна їх домів дивляться на мене, як порожні очі чужинця, які не дають мені нічого сказати. Ах, ні, вулиці я не знаю, ані вона мене не знає. Лиш маленький кавалочок, від рога до мого дому, може, шість домів,— се весь світ, який я знаю, мій світ ліліпутів посеред великого, незнаного Берліна... Але поміж тими шести домами я чуюся у себе дома. Діти, що стоять при вікні, усміхаються до мене, коли попри них переходжу,— діти ще мають такі добрі серця і так радо усміхаються до старого, сумного обличчя,— і вони подають мені свої рученята і кажуть "добрий день!". І я говорю з ними і з челядником кравецьким, який в вільний від роботи час пильнує перед дверима наймолодшої дитини кравця, яка виглядає з дитячого візка. Він такий добрий, той кравецький челядник. Він витріпує також постіль пані майстрової так завзято, що його худорляве тіло покривається потом. Але в неділю рано він гарно учесаний і вигинається у своїм довгім, чорнім пальті. Але циліндр накладає тільки о другій годині, коли кравець замикає свою робітню. Той капелюх він мусів дістати по своїм батьку. Але коли він ним кланяється, то опускає манжети з золотими запинками за п'ятдесят пфенінґів зовсім на руку і сяє на всьому обличчі. Я чув вже, куди він йде..."

Отже, враження з Берліна. Не про театри, не про ґалереї образів та музеї, ані про балі він пише, а про дітей на своїй вулиці та кравецького челядника. З маленького кутка він обсервує життя й підглядає кожду його дрібницю. Чи се доказ його обмеженості, його короткозорости? Ні! Він бачить ціле життя людей в тих фактах, ціле життя тої класи людей. З другого кутка він побачить життя других людей, других клас і знов підгляне його в усіх подробицях. "Чи не розказував нам поет в казці,— питає він,— як крапля води замикає в собі цілий світ?" І дійсно. Оте "Kleinleben"[1] Банґа, отой маленький куточок відбиває в собі все життя. Коли він обмежується тим кутком передовсім, то не тому, щоб замкнути собі вигляди на широкі хвилі масового життя людського, а тому тільки, що тут він може,— як то кажеться,— зловити життя на гарячому учинку, може до ґрунту висондувати його глибину взагалі, вчутися в нього та почути його пульс. Се conditio sine qua non[2] його творчої методи, яка тільки в той спосіб йому дається опанувати.

Се раз. А друге те, що та метода Банґа виростає таки з його *світогляду*, з того, що можна би назвати досвідом творчим. Тут тільки, в малюнку того дрібненького, сірого, буденного, в повнім того слова значінні, життя лежить правда мистецтва, в данім випадку правда роману. Ми живемо буденним життям, се елемент, яким ми віддихаємо. Ті маленькі події маленького життя — се промені нашого болю і нашого щастя. Тут наш ґрунт: і не можна творцеві вирівати чоловіка з того буденного життя, поставити поза зовнішнім його апаратом, щоденними сценами. Що наше життя віддихає та живе в буденному житті,— се, як каже Банґ,— доказали дійсно великі творці роману. "Тому, що *Бальзак* свою *"Comédie Humaine"* вибудував посеред дня, його будівля стала вічна. *Гоголева* щоденна Росія стала вічним образом Росії". Гоголь! У нього дійсно багато могли навчитися західноєвропейські романісти, які на

[1] Дріб'язкове життя *(нім.)*.

[2] Се неодмінна умова *(латин.)*.

кождому кроці топтали тільки правду життєву та були, в найбільшім разі, тільки белетристами. Гоголь не фризував своїх героїв, ані не убирав у фрак, він ставив їх в осередку сірого, тупого та підлого життя. І на тій страшній буденщині збудував таку сильну, високу поезію, видобув з неї стільки кривавої лірики та плачу. Так само Турґенєв, Достоєвський, Чехов. Всіх їх знає Банґ, знає і цінить високо їх моральний подвиг. Його самого порівнювано навіть з Чеховим[1]. Але він не відбиває в собі впливу жодного з російських письменників, як і не йде за Мопассаном, котрого також любить і цінить. Він знаходить в них тільки потвердження того, що йому самому дороге, а до чого він стремів, довіряючись більше своєму артистичному тактові та своїм творчим інстинктам. І та гарячкова внутрішня праця, те формування артистичного матеріалу з щоденного життя робить з Банґа постать дуже цікаву в новій європейській літературі. Він уміє збудити респект, уміє вигнати з сучасного читача шукання за ефектами, оту таємну духову розпусту в читанні, і примушує його брати участь в тих "нудних" історіях без ніякої особливої "інтриґи", які сам розповідає. Бо за депрімуючою майже об'єктивністю та реферуючим тоном оповідання криється лава стриманого чуття, велика сила моральна, гаряче серце. Прочитавши останню сторінку його роману, ми починаємо бачити там той стриманий ліричний розмах, могучий ритм, щось як зітхання за широким прекрасним життям. В новому світлі являється тоді нараз автор: з-поза зверхньої карности та дисципліни, які дишуть строгими логічними конструкціями сучасної науки, з-поза референта тих механічних, безкровних образків буденного життя виринає *романтик*. Про нього можна взагалі сказати те саме, що він сказав про автора Кайнца, який зробив великий вплив на Банґа: його *реалістична штука* виступає в *романтичному одязі*. Тільки у сучасного автора той романтизм схований в найдальші кутки душі, став неначе справою чисто приватною автора і відживає в формі невидимої мелодії там, де чувство грозить залити образи та вибухнути грізною, безладною масою. Отут джерело тої сили *суґестії*, яку виконують над читачем романи Банґа. Се ще раз доказ, що в ньому не може таки розвинутися цинік, яким його назвав один критик, ані скептик, який робить дурня з читача та заганяє в глухий кут.

IV

Нічого немає сумнішого, як твори Банґа, така безодня меланхолії в душах зображених ним типів. Сумний, як життя, — таке порівняння єсть у Банґа. Всі його люди двигають на собі той сум життя. Вони, очевидно, мають також свою весну, молодість, пориви та любов, але всі вони вмирають за життя і остання сторінка кінчається безнадійним акордом. Приходить день, в якому вони нараз будяться мертвими, з убитою душею і серцем, а потому їх життя йде тільки механічно до кінця. Вони нічого вже на бажають, нічого не чують, стоять перед страшною порожнечею. Тільки вони вже й не відчувають на кінець horror vacui, стають зовсім байдужі до всього і сповняють життєві функції так, як би нічого й не сталося. Вони не мають ніякої історії, бо вони не живуть: їх життя, а радше туга за життям, десь глибоко закопана в душі.

Банґ любить тих людей, що так ходять тільки по краю життя. Вони такі тихі, такі невимагаючі, такі рішені на свою долю. Вони мають в собі неначе

[1] *Felix Poppenberg*. Nordische Porträts.

якусь тиху поезію, притягаючу силу, збуджують в надзвичайній мірі чувство симпатії. І автор їх малює з великою любов'ю. Може, тому, що у всіх майже жіночих типах малює образ своєї матері, у всіх мужеських — свій власний. Мати його скрізь являється неначе музою, добрим духом, який викликає струни творчі в житті сина. Із споминів про неї він творить просто цілі прекрасні поеми, як "Білий дім", образи, такі повні краси та мелодії і такі багаті чуттям, яке в нас будять, що лектура їх мимоволі стає для нас пережиттям і датою життєвою. Він зображує тут в образі матері неначе мандрівку душі до святого місця, душу, яка містить в собі всі радощі та весь смуток життя. "Коли б я міг,— пише він,— лиш словами намалювати образ, який би був вічним,— образ молодости і усміху, принади та суму, веселости з сумними очама, меланхолії, яка сміється дрижачими устами; слабих рук, що уміли тільки облегчувати горе других, делікатного тіла, яке на сонці ставало еластичним, а деревіло, коли зайшло сонце. Образ тої, що любила життя і умерла від його журби". Тут маємо зазначені всі елементи психіки жіночих типів, які приходять у Банґа, зазначений той світ, в якому вони живуть. Слабі руки їх помагають тільки другим, насамоті вони падуть, знесилені, і не можуть навіть підперти своєї голови в горі. Як метелики, вони люблять сонячне світло, його красу, але вони йдуть в могилу від журби та морозу життя. Йдуть за кличем любові, але спалюються скоро і живуть пусткою. Банґ не дає нам їх початкової історії, а починає їх описувати від того моменту, коли вже їх доля рішена, коли вони вже доживають своїх днів. У всякім разі, той момент їх безнадійности головний для нього. І от мати автора, Стелля з "Білого дому". Який зміст має її життя? Вона давно перестала жити душею, давно почула пустку, і життя її полягає тільки на виповнюванні зовсім байдужних, механічних праць. Вона чує пустку і хотіла би її забути, чимось заповнити. Але не можна вже віджити. "Тіно,— каже вона до приятельки-дівчини,— коли б можна, знаєте, заглянути в мою душу, так, як заглядається через вікно до хати, то серед тих всіх домашніх приладів там не знайшлося би ані одного бажання, навіть тіні якоїсь ілюзії". Умерти для неї — се не найстрашніше з усього, та ще для неї пробувати щодня наново жити і не могти. А прецінь тіло живе, робить роботу цілими днями і роками...

Або Катінка з роману "По дорозі". Вона вийшла заміж, як виходять всі молоді дівчата, ждучи дороги, вистеленої рожами та любов'ю мужа. А муж хоче жити, як сита свиня, і більше нічого собі від життя не бажає, хіба випити ще часом та походити коло наймичок. Перед очима стає життя сіре, скучне, без змісту. Припадок зводить її з новою людиною, яку вона полюбила всею душею і знайшла взаємність. Але вона не піде за ним. Вона не хоче затрати своєї останньої мрії, великої, тихої любові. Він поїхав, а вона живе безнадійним життям, поки не вмирає від сухот. Любов спалила її душу, але вона щастя любові не зазнала. "Сіре і нужденне все,— думає вона. Вона сиділа довго і переглядала життя, і їй видалося, неначеб щось звалилося на неї, все стало одною одинокою, необнятою, затоплюючою її безнадійністю". Так само життя графині Урне. "Вічний танець довкола пустки, байдужости". Морфій і алкоголь дають їй одиноку "розраду" по всіх нещасливих переживаннях. Так само Тіна, так само Іда Брандт. Вони вмирають душею в той момент, коли дозріла в них свідомість самих себе, свідомість життя. Поки вони жили, як метелики, і йшли за кличем життя, вони неначе спали. Пробудившись, вони впали в пропасть і вже з неї не встануть. Сірі, безнадійні дні пустки їм судилося переживати.

Ніщо їх не утішить вже, все, що зветься красою життя, побільшує тільки їх біль та муки душі.

Так поволі починає творитися в людях Банґа інстинктивна недовіра до "щастя", яка далі переходить в його рішучу неґацію. Вони мають неначе якесь сумне прочуття, коли тільки відізветься в них клич життя. Вони дійсно гинуть, пішовши за тим кличем, згасають, слухаючи своїх пристрастей. Вони інстинктивно бояться любові, вони йдуть за нею, як йде нетля на світло, але вони весь час німі. Вони бояться всяких признань в любові. Сам Банґ бачить тут якусь аномалію у себе, коли говорить в одному місці: "Для мого вуха любов була все німа. Хоч як я й підслухував, слідив і слідив: коли двоє моїх людей любилося, вони не могли нічого сказати — ані він, ані вона. Вони були німі, німі, як риби". Але сам Банґ знає, чому любов та німа. "Скрізь в житті,— каже він в розправі про Кайнца,— ми можемо своє напруження виявити в силі, тільки в любові ні. Любов трафляє на таємну слабість нашої душі; вона без ніякої можливости супротивлення кладе нас у своїх ніг. І так, як грім, вона б'є, нагло". Любов — се полум'я, яке вижирає нам серце, спалює чувства, нищить духові сили і стає фатумом цілого життя. Се їдь, страшна, непоборима зараза. От се й стримує мову у героїв Банґа, коли вони люблять. Вони йдуть наосліп, собі на стрічу, ведені якоюсь фатальною силою, і не можуть говорити. Бо вони — раби любові. І коли жінки у Банґа чують ту фатальність тільки неясно, тільки прочувають, то його мужеські типи починають вже усвідомлювати собі її та оцінювати ту силу. Вона в першій мірі їх розбиває, веде до пониження та затрати гордости життя. Вона тим більше їх понижує, чим більше вони їй підлягають, чим більше в ній шукають щастя. Бо се не щастя, а смерть! Цирковий клоун залюбляється в даму з товариства, вона в своїй дикій любові позбавляє його всіх сил, і він стає нездібний більше до тої "роботи", яку любив над усе і яка становила весь зміст його життя. Кельнер Франц умирає також від любові до знатної дами, покінчивши своє життя самоубійством. "Він не мав ніякої думки, не відчував ніякого болю. Але в його душі збудилося почуття, приголомшене здивування, що се було життя..."

Так найбільше добро і радість життя, оспівана поетами всіх часів, стає отрутою для душ, ганебною слабістю природи людської, одною з руйнуючих сил життя. Само життя стає фатальною силою, яка, ловлячи людей на всякі ласі куски, нищить їх. Так починає виринати з життя щось страшне, невідоме та невмолиме, щось, що керує нашою долею, помимо нашої волі та нашого відома. Описуючи ту силу, Банґ стає консеквентним *детерміністом*. Єсть якась темна ніч, хаос і мраковина в природі людській, якісь грубі пристрасті, густий праліс, повен хащів, як американські ліани, якась сліпота. Тут, серед того хаосу, рішається наша доля, наші поступки і життєвий шлях. Довкола сього хаосу й кружить автор, обходить з усіх боків ті неприступні кручі в людській природі і хоче знайти там лад. Але не знаходить. "Ми думаємо, що можемо дійти до причин наших постанов та рішень,— пише він,— але їх коріння губиться в багні невідомого, звідки виходять бажання, яких обличчя нам невідоме, сили, і нахили, і пристрасті, і егоїзм яких зацвіла тканина єсть початком нашого єства і нашої долі, але ми, бідні, її не знаємо. І ми знаємо більше про укритий огонь в земній кулі, як про пропасті нашої власної, так званої душі, де кождий прояв життя подібний до коралевого острова, що досягає поверхні,— сотвореного і збудованого мільйонами істот, яких ми ніколи не бачили". Невідомо хто рішив про долю нашого життя, невідомо які сили в

нашій душі керують тим життям. Люди йдуть просто, ведені силою, страдають, опалюють собі крила, падають. Немає виходу їм поза буденне життя, немає визволення від пустки. Брехня якась лежить в основі всього того життя, якийсь цинізм; а душа правдива людині невідома. Люди, неначе череда, гоняться за чимсь невідомим, викривлюють свої почування, плачуть, грають комедії, установлюють закони, використовують силу на розбій та злочин. "Так звані душі — ями, повні гадючого насіння". Деякі сцени в творах Банґа, писані під тим вражінням, зображуючі всю безжалісність життєвого механізму, оті всі брехні людей, жорстоку добродушність побожних дам, сидячих при каві та обмовляючих всіх і вся, отих "круків", що крякають над головами,— отже, кажу, деякі сцени просто здержують віддих і будять таке обридження до того життя, сліпого, повного гадючого сичання та крякання воронів, що читач рад би оглухнути і осліпнути, щоб того не переживати. А пречінь те все єсть в щоденному житті, воно творить настрій його, воно єсть в людських душах і заїдає їх — людина вигасла в серці і в душі як вулкан, ходить трупом по землі...

В одному з найсильніших щодо виразу і пластики творі — "Сірий дім" — Банґ доводить до кінця настрої людини, що живе серед брехні і до дна зглибила життя людське. Старий лікар, головна особа сього роману — се логічне завершення всіх думок самого автора про життя. Так, як вигасли серця людей,— вигасне колись і земля,— отсе його зловіщий скрегіт пораненої душі. Люди мусять страждати, бо бачать. Вони мусіли би нічого не бачити, мусіли би — і повинні бути тупі, щоб заощадить собі біль. Бо все сліпе в житті, навіть смерть, і скрізь тільки руїни. "Але я тобі кажу,— звертається він до внука,— якби один чоловік глянув другому геть аж в глибину душі, *він помер би!*"

Тут вже останній пункт, до якого можна дійти. Тут заразом момент найбільше важкої проби для чоловіка. Чи не жахається він перед своїми власними словами, перед своїми думками навіть, чи видержить сам ту пустку в житті і мертвоту в серцях людей, яку здемаскував до дна? Чи *тепер* видержить безжалісний погляд життя і прийме всі дальші консеквенції, які виходять з такого погляду на життя та людей?

Банґ приймає. Як фаталіст, він йде консеквентно до самого кінця, піддається життю і каже йому тріумфувати. У всім воля життя найвища та найсильніша, вона не дасться зломити, ані обійти.

А воля життя така: нехай люди плодяться і вмирають. Життя топче людей, ломить їх, йде через трупи, але воно хоче продовжуватися: се одинокий його змисл. Старий лікар з "Сірого дому" зрозумів се і так говорить внукові. В романі "Michael"[1] маємо ширше розвинення сеї думки в зображенні вірности поміж малярем, старим артистом і його любимим учеником — приходить женщина і забирає йому любимця. Голос життя був сильніший, як прив'язання до майстра. І він мусить умирати таким самотнім, яким був ціле життя. "Нехай мертві ховають свої трупи. В своїм вічнім бігу,— до яких цілей, не знати,— запалює свої вічні весільні смолоскипи. Може, його нещастя витискає сльозу? А навіть якби так тисяча разів було, то все-таки смолоскипи горять і будуть запалюватися все наново, а молодь йде за ними і покидає все, і — її правда...

[1] "Міхаель".

Бо так хоче життя. Жорстоке і тріумфуюче життя, немилосердне та пусте, повне мук та збуджуюче любов... Побідне життя, яке йде наперед!"

V

Отсе той світ, в якому живуть люди Банґа, їх настрої, та доля, та страшна неумолимість життя. Він зображує той світ з повною *об'єктивністю*. Він сам нічого не говорить. Він дає тільки сцени за сценами, він тільки *дивиться*, як сам каже, а та безвиглядність являється сама собою, самі образи мають свою філософію і говорять за себе. В першій хвилі ми дійсно поза творами не бачимо самого автора, не бачимо нічого, а чуємо тільки упертий погляд чиїхось очей, які безвиразно, холодно вдивляються в життя. Бачимо тільки німого глядача життєвої сцени і сухого, безпристрасного референта. Він хоче неначе здобути у читача довір'я тою об'єктивністю, тим опануванням матеріалу життєвого і панованням над собою та своїми нервами.

А все ж таки та об'єктивність — се нічого більше, як технічна досконалість творів Банґа. Його німий погляд нічого більше, як маска артиста, який ховає свої почування перед читачем. А в дійсності він має свою історію, ще яку трагічну історію. В дійсності актор — не глядач тільки п'єси, яку зображує перед нами, а сам її автор, активний діяч її. Се ми *чуємо*. В кождому його творі ми остаточно бачимо частину сповіді його самого, вчимося бачити поза маскою холодного об'єктивізму гарячий пульс серця та думки, з настроїв учимося читати всю історію тої трагічної душі, якої поодинокі етапи розвою маємо в поодиноких творах. Та історія найцікавіша нам з усієї творчости автора, тим більше цікава, що вона скрізь схована, нитки її губляться кождої хвилі.

Всюди сентимент, здавлена, гаряча лава чуття криється під корою безжалісного холоду бесіди Банґа. Отой сентимент, який виявляється в замаскованій формі в творчому ритмі, й виявляє настрій важкої боротьби, яка йде в душі самого автора і нищить його сили. Він остаточно сам опинився в безвихідному положенні, він сам окружений пусткою життя і не бачить для себе ніякого рятунку. Його поезії показують те саме панування фатальної сили над ним, яку він малював в романах як об'єктивний глядач.

Все згасає і йде на смерть:
День і його сонце,
Вони запалають в сумерки і темряву,
Життя людини
Пересувається мовчаливо.
Літо умирає
У довгі вечори осінні;
Цвіти умирають
Тихо, листок по листку.
Молодість умирає,
Так поволі,
Що ми й не бачимо сього,
Ілюзії також,
Без голосу, одна за одною.
Аж одного дня лежить
Наша любов
Мертва у своїй коморі.
Того дня вмерла наша надія.
Того дня згасло наше життя.

Мертве життя. Йдуть дні за днями, неначе бліді, сухотничі жінки; холодними очима западають в душу і зникають в загальній мертвоті. Вони немічні, слабі. Пробують часом усміхнутися, але не можуть. Умерла любов, умерло життя, умер Бог! Нічого не можна ждати. Присутністю смерти так перейнята кожда хвилина, що поет освоївся зовсім з думкою про кінець і готовий в той день, коли прийде смерть по нього, без страху подати їй свою руку і вмерти "так, як жив: без Бога". Тут маємо той сам настрій розкладу життя, що в романі "Сірий дім". В авторі пізнаємо старого лікаря, що так безпощадно відкидає всяку радість життя і перейнятий "безбожністю" до ґрунту душі. І, навпаки, в тому типі пізнаємо логічне завершення думок самого автора, останній етап його життєвої мандрівки, упертої боротьби з пусткою життя.

Тут мимоволі обертаємося назад і кидаємо оком на всю ту дорогу, якою йшов автор, на весь розвій його душі та почувань. Бо ж не такий він в інших творах, не таким він вийшов в дорогу життя. І мимоволі приходить на думку роман "Безнадійні покоління", який кидає ярке світло на перші хвилини формування тої душі. Там вже єсть старечість, біль життя і здавлена туга. Життя йде попри тих людей, попри героя роману, і він не сміє за ним витягнути руки. Безсильність зв'язує йому руки, фаталізм минулих поколінь держить його в своїх обіймах. Він чує, що мусить улягти непереможній силі деґенерації, бо вона дісталася йому в спадщину, перейшла в кров і затроїла весь організм. Але він бореться все-таки, бореться з власною безсильністю, хоче винести з життя бодай серце чистим. Якась гарячка внутрішня палить його, серце противиться чомусь, змагається з прозою життя, якась безконечна туга напинає всі сили його душі. По ній приходить конечність резиґнації, являється безнадійність. В боротьбі урвалася струна, серце улягло силі. Він поконаний таки життям, стратив все, і наступає мовчанка. Та сама мовчанка, якою говорить безнадійний сум і меланхолія. Потому і біль серця притуплюється, сльози висихають в очах — приходить повна *байдужість* до всього. І на її ґрунті починає виростати новий чоловік, чоловік буденного життя, з пусткою душі і без Бога. За свою тугу, за безсонні ночі та розбиття всіх мрій він мститься тепер над життям, приймаючи всі його найдальші, найбільше безжалісні консеквенції. Давніша сентиментальність стає тепер жорстокістю супроти самого себе, супроти всіх поривів. Холодний *матеріалізм,* неублаганність логіки кермує тепер його духовим життям, вростає в його світогляд, дістається йому в кров. Нічого не лишилося з його романтичного пориву, в людині єсть тільки одна *фізіологія.* А серце — вигаслий вулкан. Так стає перед нами готовий герой "Сірого дому", весь той труп'ячий, морозом проймаючий демонізм буденного життя.

Отсе той фаталізм, який зловив самого автора, з об'єктивного глядача примусив бути актором та самому приймати консеквенції тої гри. Се, очевидно, не шлях, яким йшов автор, поки дійшов до останньої стадії. Я дав тут не лінію розвою його світогляду, а тільки схему, по якій міняються його творчі настрої, відбиті в романах. Се тільки поодинокі моменти, які чергуються з собою в духовому житті автора і становлять той глибокий психічний процес, з якого виходить і на якому основується творчість Банґа. І тому процесові він мусить улягати сліпо, мусить піддаватися, як фатальній силі. Він не дає йому прийти до ніякої позитивної думки, не дає станути на одному місці, а жене його, примушує бути вічно на сторожі життя, підглядати його, шукати за тими силами, які кермують життям. Оте вічне напруження нервів, безустанне слід-

женння і контролювання життєвих вражінь нищить всякі остої світогляду, нищить всяку віру, крім віри в самого себе. Безпосередній досвід життя єсть тут у всьому вихідною точкою. Поза тим — ніяких ілюзій. Людина віддана на ласку і неласку життя, коли повірить ілюзіям. Ніяка сила не опікується нею, і вона мусить сама собі вистачати, мусить навчитися жити без Бога. Се значить вічно бути на сторожі, вічно чувати і терпіти на духову безсонність. На духову безсонність терпить і Банґ. В одному вірші,— і той вірш передає найглибшу та найщирішу сповідь Банґа,— він тужить за тим сном, який би його нарешті увільнив від страшного напруження:

Коли б був Бог,
Я хотів би його просити
Щоб можна мені заснути,
Сильно.
На цілі мільйони літ,
А встати аж тоді,
Коли усі світи погаснуть,
І ніхто з смертних більше,
Подібно голодним псам,
Не буде даром гонити
За розкішшю, яка тікає.
І коли вже ніякий клич життя
В живому серці
Не посіє муки любові,
Не зродить незмірного страху,
Ані пожадання, яке
Вигризає душу.
Коли б настав всьому кінець,
І сон останній
Загас з останнім серцем,
А звізди, як мертві очі, гляділи би
Тихо
На тиху пустку —
Тоді я хотів би проснутись
І вмерти
"В щасливу годину".

VI

Отже, повний нігілізм, скептицизм, доведений до останніх границь, до яких не дійшов навіть Штірнер, пропадає всяка ілюзія життя про чоловіка свобідного, пана своєї волі. З тим всім, Банґ — типічне явище сучасної культури, яка не може дати корму людській душі, ані твердого ґрунту. Психологія сучасного життя виступає в творах Банґа так яскраво і так підриває в основі всякий самообман, як рідко в котрого письменника сучасної Європи; ніде так, як тут, не виступають нагими інстинкти в людській душі та її темні сторони. Були не менше жорстокі "обличителі" життя поміж сучасними письменниками, але вони все-таки були більше артистами, як Мопассан або Чехов. У Банґа, попри весь його артизм, елемент чисто людський виступає на перший план. Він іде більше слідами Достоєвського і російської літератури, як слідами письменників європейських. Се теж цікавий симптом часу.

І все ж таки твори його, подібно як і страшні візії Достоєвського, і "песимізм" всієї російської літератури, не депримують людини тими страшними картинами.

Вони всі занадто щирі і занадто люблять людину. Убиваючи нагою правдою життя та душі ілюзії, вони неначе очищують душу, як очищує буря повітря. Я не можу навіть бачити тут скептицизму. Нехай, що тут зображена безвихідність, безнадійність, фаталізм життя, але чистота почувань, невинність серця і душі людської таки лишається, не замазана нічим, навіть тяжкою школою життя. Тож всі високі почування любові, приязні, посвячення і праці лишаються незахитаними, шляхетні пориви та стремління не вигасають в душі. Єсть цінності, яких, помимо всього, не можна зректися і які дають силу витримати напір буденщини на життя і поборотися з фаталізмом.

Яке банальне малює Банґ життя, а як високо стоїть він над ним своїми почуваннями. І від того високого, чистого тону він не відходить ніде, не може вийти з поважного настрою. Се робить його скептицизм *скептицизмом сильного*. Він не боїться глянути відважно життю в очі, не боїться бачити навіть найстрашнішої правди. Він видержить її — і не зійде з свого становища, не затратить себе в буденщині, збереже висоту почувань і настрою. Коли Уайльд сказав: життя занадто поважне, щоб його поважно брати, то Банґові можна вложити в уста парадокс зовсім противного змісту: життя занадто тривіальне і грубе, щоб не заховати поваги в душі. І ту повагу він має. В серці збудував він собі сильну основу, якої тривіальність підмити не може. Сентименту позбувся, але щирої ніжности і любові до чоловіка не позбувся. Та ніжність його творчого організму, яка криється серед моря сірих красок та мертвоти життя, та моральна видержка й становлять високе достоїнство творчости Банґа.

РЕДЬЯРД КІПЛІНҐ

З Кіплінґом виходимо з блудного колеса сучасної літератури. У творах його маємо змогу неначе наново переродитися, поглянуть іншими очима на світ і людей. Круг життя перед нами поширився. Не лиш тому, що в своїх оповіданнях і повістях Кіплінґ виводить найріжнородніших людей з усіх частин світа, але й тому, що лишаємо тут позаду усю тісну, душну атмосферу, яка в цілому ряді сучасних творів пригнічує нас. Можемо випрямитися на увесь зріст. Ніяких тут поплутаних проблем етики і філософії, які мучать артиста, ніяких образів людської нужди, які затроювали би щастя людей. Від всіх тих проклятих питань увільняється Кіплінґ, протиставляючи свою сильну, неподатну індивідуальність, свою невичерпану, бойову енергію. Се приятель передовсім "найближчих речей"; держиться землі, і тільки рідко коли заходить інтуїцією в надприродні країни; описує все те, що можна схопити змислами.

Кіплінґ належить до групи англійців, що так скажу, зіндіанізованих, які ціле життя не раз перебувають в Індії, удержуючи в своїх руках цілу адміністрацію тих величезних колоній. Уроджений в Лагорі 1865 року, він тільки молоді свої літа прожив в Англії. Потім жив в Індії, поки не став письменником. В численних подорожах по цілому майже світі здобув собі той рідкий і універсальний досвід, яким покористувався в своїх творах. Одначе, ніколи не затратив в собі тих питомих черт і почувань англійця, не переставав відчувати свою глибоку єдність з своїм земляцтвом. І, власне, в тому причина його величезної популярности і впливу серед своїх земляків. Являючись одним з найгарячіших бесідників імперіалістичної партії, він витратив на її услуги багато своїх сил як письменник. Поетом англійської армії називає його один

німецький критик. І дійсно, з його творів віє скрізь той запал до здобування щораз то ширшої території, воєнне завзяття англійського жовніра, якого так чудово умів зобразити Кіплінг[1]. Нічого дивного, що своїми патріотичними гімнами на честь могучої Великої Британії він в великій мірі причинився до вибуху війни з бурами, коли умів вщепити серед найширших верств те почуття самосвідомої сили та гордости, яке лучиться з почуттям погорди для всіх інших нецивілізованих рас. В такому дусі писаний не лиш його популярний гімн "Recessional"[2], але цілий ряд поетичних творів та збірок — "Departmental Ditties", "Barrack Room Ballads and Ditties", "The Seven Seas"[3] — дише тим самим ентузіазмом патріотичним, тою самою атмосферою народних зборищ. Запал щораз більше вививається з груді, проповідь стає щораз більше безглядна, навіть груба в своєму тоні, і висувається той ненависний, грізний для всіх слабих і поневолених клич непереможного звіра, який поволі загарбує все в свої руки... В перших оповіданнях Кіплінґа той тон входить навіть у весь світогляд автора, спроваджує деяку нерівність та брак рівноваги. Певність себе виходить наче якась хвалькувата, визиваюча, сила стає знущанням над всіми слабшими, стає немилосердною та безпощадною.

Славу європейську здобув собі Кіплінґ не чим іншим, а саме *як екзотичний писъменник,* цілим рядом оповідань та повістей. В головній часті теми до них бере він з життя індійського, зображуючи чи то типи самих англійців, які там живуть, чи то самих індусів і їх відносини до англійської адміністрації. Взагалі, одначе, не обмежується Кіплінґ на тому одному краю. Трохи чи не з усіма закутками землі він докладно ознайомлений, і з усіх закутків землі бере він теми. Під небом Індії, в недоступних нетрях величезних джунґлів, на далеких островах океанів, серед льодів північного бігуна — скрізь він неначе у себе дома. А з безчисленної кількости людей, яких можна стрінути серед довгих подорожей, вибирає типи до своїх оповідань. Про походження їх говорить сам автор: "Вони зібрані з усяких місць, і від людей всякого сорта,— від жреців в Хубарі, від рятівника Ала Яра, від тесляра Живун-Синґха, від людей, котрих імен не знаю, на пароходах і поїздах в моїх подорожах по світі[4], від женщин, що пряли у сумерки при дверях своїх хатин, від офіцерів та урядників, тепер вже померлих і похованих, а деякі — і то найкращі — дав мені мій батько". І скрізь в тих описах автор прямо засипає читача найменшими подробицями життя всяких людей, образи всіх частин світа пересуваються нам перед очима; скрізь бачимо досвід автора і його докладне ознайомлення фахове майже з усіма областями наук. Через те він відразу уміє зискати довіру читача і полонити його багатством образів. І для всякого читача він дає багато: для того, що інтересується головно самою фабулою задля неуміння читати поміж стрічками і розуміти глибший змисл подій,— і для того, хто привик глибше вдумуватися в життя людей.

В своїх екзотичних творах не уміє Кіплінґ станути на становищі об'єктивнім, на становищі глядача тільки, який в данім випадку уважає все, що стрічає в чужині, за нормальне. В порівнянні з Петром Лоті, він далеко менше інтер-

---

[1] Замітна тут збірка, одна з найбільш популярних Кіплінґа: "Soldiers Three". Посвячує її автор трьом жовнірам англійсько-індійської армії, героям і других його оповідань. Типи ті: ірландець Мульвані, лондонський вуличник Ортеріс та хлоп-меланхолік Леройд.

[2] "Відхідний".

[3] "Казарменні балади та пісні", "Сім морів".

[4] Кіплінґ видав 2 томи опису своїх подорожей: "From sea to sea".

національний, космополітичний. З становища англійського патріота, побідника диких племен і адміністратора, він придає тим племенам в своїй погорді та легковаженні найзгірдніші епітети, і на визвольний рух індійців дивиться, як на звичайний, рабський бунт. Про відносини його до індусів говорить один критик: "Радо і докладно нотує їх дивацтва, пересуди, їх смішні, варварські, або, властиво кажучи, несимпатичні для англійця обичаї та уподобання, але не підноситься ані разу до синтези психологічної, не дає образу расової душі, хоч позірно знаменито знає індуса. І справді, знає його досконало, але так, як наш шляхтич знає хлопа або жида: з боку зовнішнього, практично-життєвого, не з внутрішнього, якого обережний почитатель Вішну і Сіви не відслонює перед невірним. Кіплінґ знає, як індус поступить в данім випадку, але не журиться про глибші, атавістично-традиційні мотиви поступків чоловіка, котрого англійський автор ласкаво толерує, не признаючи йому, одначе, в дусі всіх прав людини". Найважніша річ у автора, щоб ті дикі народи признавали вищість англійця та піддавалися під його власть.

Окремо треба поставити його оповідання з звірячого життя. В двох "Книгах джунґлів" — "The Jungle Book" — автор досягає вершин артизму. Се справдішнє "божеське дитя поета, що впроваджує нас чарами свого генія в рай уяви". Ціле могуче царство природи бере тут поет окремо, протиставляючи неначе її лад всьому порядкові життя у людей. Ціла джунґля з усіма своїми мешканцями — се один могучий організм, який живе своїм питомим, окремим життям, має свої відвічні, ненарушувані закони і прастарі звичаї і лад. Ніхто безкарно не може виломитися з законів тої організації природи, не може спроневіритися тим звичаям джунґлів. Кіплінґ з великим майстерством малює ту дику природу, і зображує на її тлі характери поодиноких звірів. Представляє не лиш їх спосіб життя, їх звичаї, але й їх цілу логіку, ціле їх психічне життя, як у вповні закінчених людських типів,— підслухує навіть їх мову, яка починається нижче границі у скалі тонів, доступних для людського вуха. Одинокий чоловік в джунґлях і її могучий пан — се Мауґлі, загублений родичами в дитинстві і вихований у звичаях пущі, поміж вовками. В описі царства природи і звірят поет полишив зовсім на боці людей, їх товкітню, їх змагання культурні. Сюди не доходить ніякий гамір людського муравлища. Ми в іншому світі, серед зовсім чужої атмосфери. Можемо чути божественний віддих могучої природи, протиставленої тут всьому іншому світові і суспільному ладові людей. Критика їх насувається тут сама собою, тим більше, що звірі люблять з іронією висловлюватися про чоловіка. Чується, що дійсно елементарна сила природи в одну мить може зломити чоловіка з усіма його видумками, як тільки в дечому нарушить її права. А сам чоловік, Мауґлі, з великою ненавистю відзивається про людей, які його прогнали від себе і скривдили: "Ті люди не мають ані розуму, ані серця; бавляться губами і мордують слабших не з голоду, але для забави. Скоро мають повне черево, здібні вкинути навіть власні діти до огню. Ненавиджу їх". На всякий случай англійський автор, як ніхто перед ним, умів розкрити перед нами книгу природи і отворити для людського ока нові горизонти. Хоч пісня його про природу кінчиться звичайним патріотичним акордом: в одному з пізніших, окремих від "Книги джунґлів" оповідань ("В лісі"), бачимо, як гордий Мауґлі з великою покорою впрошується на урядову службу у англійського начальника лісу.

Набувши в своїх подорожах той колосальний досвід та переживаючи багато вражінь, Кіплінґ став, передовсім, *великим знавцем життя*. Се найважніший

ґрунт під усю його творчість, але він криє в собі заздалегідь і небезпеку. "Великі поети не знані, як великі знавці людей в житті,— каже Жан Поль Ріхтер,— а ще менше знавці життя відомі, як великі поети. Остаточно досвід і знання людей для поета не оцінені; але лиш для надання тла вже сотвореному і нарисованому характерові, який собі той досвід присвоює, але через його не повстає, так само, як чоловік не повстає з їди". А, власне, характерів, як таких, у Кіплінґа немає; сума досвіду життєвого щойно тільки вироблює і становить характер. Чоловік, як індивідуальність, як щось самостійне, само для себе, уступає зовсім на другий план; є передовсім тільки та праця, яку він робить. Коли молоденькі офіцери починають розказувати про своє повне пригод життя новелістові і повістяреві Кліверові, який того всього не бачив і слухає їх оповідання, як казки,— той схапується на кінець і кличе, вхопившись за голову: "Боже милосердний, в такому случаю, чим же ж все моє життя?!." Так, Кіплінґ знає тільки такого чоловіка, що стоїть в самому осередкові життя, здобуває собі його! Чоловіка бачимо тут передовсім в самому процесі боротьби. Хто не віддався тільки своєму приватному, далекому від інтересів дня життю, хто не терпить на розстрій нервовий і кого не страшать в білий день всякі привиди — того все знайдемо бодрим, здоровим, сильним, неподатним супроти недолі життя! Автор має, очевидно, відкриті очі на всю нужду і підлість того життя, яке описує, уміє зобразити також його страшні сторони,— але, як каже один з його критиків: "Із всього того він виніс не страх і смуток, а свідомість потреби для чоловіка виховати в собі енергію, загартувати бодрість, виробити волю, укріпляти себе, тому що життя — боротьба!.." І він висуває скрізь той ідеальний тип, який уміє і має силу запанувати над обставинами життя, побороти їх, протиставити їм свою "*радісну енергію здорового організму*". Скрізь коло нього кипить праця, праця не раз трудна, яка вичерпує всі сили, але він забуває в ній самого себе, стремить тільки до одної цілі, яку мусить осягнути, що б там не було; і в тому поборюванні перешкод, протиставлюванні своєї сили не раз страшним та могучим елементарним силам природи й вироблюється та радісна, певна себе й еластична енергія, родиться чоловік з залізною волею, сталевими мускулами та відвагою льва... Правда, до сповнювання тяжких обов'язків вони призначені до обов'язків, які переходять не раз їх сили, але ніколи, в найтрудніших хвилинах життя вони не упадають на дусі... Погляд автора на життя взагалі — дуже погідний, радісний. "Доля робить своє діло все гарно". А долю свою носить в собі сам чоловік.

Але, як сказано, се одна тільки сторона, реальна, фактична. Другого, внутрішнього, психічного рівноважника вона в творчості Кіплінґа не має. Ідеальні, повні життєвої енергії типи його зуживають свої сили на працю урядників в Індії, на працю адміністраторів. Поза тим вони в нічому її не виявляють. Їх індивідуалізм, який так буйно розцвітається в самому процесі тої фізичної праці, зникає або зовсім маліє, коли вони від тої праці увільнені. Психіка їх не розвинена або розвивається вповні ненормально, коли вони вже до краю виснажені щоденною тяжкою працею. І остаточно зводиться у англійського письменника все до проповіді тої машинової культури, величавої, з одного боку, але з другого боку, страшної для людської одиниці. "Машина,— говорить Ніцше,— сама продукт найбільшої сили думки, вправляє в рух у осіб, які її обслугують, майже лише нижчі, бездумні сили. Вона розвиває велику масу сил взагалі, які без неї лежали би приспані,— се правда; але вона не дає імпульсу до підношення себе вище, до кращої роботи, до бажання бути артистом. Вона робить чоловіка діяльним та одностайним, але се витворює на довший

час противне ділання, розпучливу нудьгу душі, яка через неї вчиться прагнути змінчивої бездіяльности". Потвердження сего знаходимо в творах самого Кіплінґа. Його тип героя відставлений від своєї обов'язкової, машинної праці, не знає що з собою робити. Перестаючи бути колесом машини, починає хворіти душею, йде в обійми меланхолії або просто божевільної скуки. Тоді не бачить перед собою ніякої іншої цілі, нічо його не може потішити, скрізь пустка.

Взагалі, основою творчости Кіплінґа і її найсильнішою частиною зістається елемент чисто поетичний. Тим він виріжняється від других сучасних великанів творчих. Що торкається змісту, то він далеко уступає Достоєвському, Золя, Ібсенові й іншим, які, власне, великі своєю моральною перевагою, розроблюванням тих питань, що тісно в'яжуться з життям людини. Кіплінґ радше опроваджує читача по всіх закутках землі, діє більше множеством своїх пишних картин, як поет.

ФРЕДЕРІК МІСТРАЛЬ

(8.X.1830 — 23.III.1914)

Літературна біографія недавно померлого Фредеріка Містраля — се в значній часті історія відродження провансальської літератури. До тої міри ім'я Містраля зв'язане з модерним провансальським рухом, що майже тратить своє значіння, коли відділити його від ґрунту, на якому виростала вся його творчість. Хто хотів би писати про нього виключно як про артиста, послугуючись тільки чисто естетичними критеріями,— тому ніколи не буде зрозуміле, як міг такий автор, як Містраль, здобути таку славу не тільки в рідному Провансі, не тільки у Франції навіть, але далеко поза її границями. Дайте "Mirèio"[1], твір, що найбільше прославив ім'я Містраля, в руки хоч би першорядного модерного критика, який поза бруки європейських столиць не бачив села і не знає сільського життя, ані природи, він поставить його нижче, напр., "Luise" Фоса, не кажучи вже про Ґете "Hermann und Dorothea". Але нехай той критик прийде до автора, нехай поживе серед тої природи, якої до самої смерти не покидав старенький Містраль, і тоді попробує сказати своє слово про твір, тоді він не завагається повторити за самим автором: "Хіба навкруг мене не жила і не співала втілена провансальська поема, на тлі синього неба оточена Альпіллями? Треба вийти тільки з хати, щоб тебе так і осліпило. Я міг бачити Мірейо не тільки в мріях, але живу, втілену в кожній з дівчат, які снувалися на полі, на сіножаті, в виноградних та оливкових садах. Діячі драми, хлібороби, женці та пастухи, хіба не снувалися вони у мене на очах від зорі до зорі?" Очевидно, не кождий, кому би се було потрібно для вірної оцінки покійного поета, може пізнати його творчість у джерела, там де вона родилася і звідки брала натхнення. І багато людей, зацікавлених літературою, особливо чужинці, перейде проз Містраля, дивуючись, як могло довкола такого провінціала наробитися стільки галасу. Се вже доля "провінціальних" літератур і їх поетів, ліпше сказати: літератур, які, завдяки починам одиниць, розвиваються в нові часи, коли інші літератури вспіли вже нагромадити великі скарби і показують імена творів, що удержалися на висоті вже цілі століття. Тут, значить, для

[1] Мірейо.

правильної оцінки літературних явищ замало школярської, ученої естетики і смаку, виробленого на найбільших авторах,— тут треба кождого разу приймати і розуміти національну естетику, увійти в основи національної психіки, розуміти ґрунт, на якому родяться і ростуть Містралі...

Містраль скінчив двадцять перший рік життя, коли, розчарований тодішнім політичним життям Франції, покинув його назавше, аби цілком віддатися літературній праці. Сам Містраль пише про се в своїх споминах: "Я лишив в стороні запальну політику, мов вагу, яку лишають при дорозі, щоб легше було йти, і тобі, мій Провансе, і тобі, Поезіє, які давали мені такі високі і чисті утіхи, я віддався цілком"[1]. В той час струя провансальського руху була вже досить жива, десятки молодих людей вже розпочали працю на запущеній ниві. Особливо гаряче взявся за діло Руманіль з Авіньону, співробітник газети "La Commune", який почав скликати старих і молодих трубадурів. Наслідком його заходів було видання збірника "Li Provençalo"[2] в Авіньоні 1852 р., в якому виступив також і молодий Містраль з першими десятьма віршами. В них була програма того, чому він посвятив ціле життя.

...Ми знайшли в хліву
Одягнену в брудне рам'я
Провансальську мову.
Пасучи череду,
Вона обпалила обличчя,
Бідна, мала лиш свої довгі коси,
Щоб покрити плечі.
От кільки молодиків,
Гуляючи там,
Вгледіли її таку гарну;
Пожаліли її
(Хай будуть здорові),
Бо одягли її пристойно,
Мов панну...

Свою мету юнаки знали; треба було сотворити для молодого руху закон. Для установлення закону дало початок зібрання в маю 1854 року, на котрому гурток охрестив себе *фелібрами*. В "Провансальськім альманаху" з 1855 р. на першому місці була поміщена "Пісня фелібрів", яку Містраль називає "програмою народного відродження":

Всі ми друзі, всі ми браття,
Всі ми співаки рідного краю!
Кожна дитина любить свою матір,
Кожна пташка любить своє гніздо.
Наше синє небо, наша земля
Суть для нас наш рай.
Всі ми друзі веселі і вільні,
Яким Прованс дав життя,
Се ми, яких звуть Фелібрами,
Веселі Фелібри провансальські...[3]

---

[1] *Ф. Містраль.* Спогади та оповідання, переклад Г. Чикаленко. — Літ.-Наук. Вістник, 1912.

[2] "Провансалець".

[3] Цитовані переклади належать Г. Чикаленко.

Се, очевидно, також програма Містраля, який, повернувши по скінченні студій до свого рідного місця, взявся її реалізувати і для зреалізування її зробив найбільше. Як сам він признається в споминах — все було спочатку йому неясно, свою "програму" він схопив і усвоїв собі більше чуттям, як розумом. Але молода його душа була п'яна красою рідних сторін, молодість та незалежність давали йому крила, до того був з уродження нахил до літератури,— і от одного вечора, задивлений на плугатарів, що йшли за плугом, розпочав Містраль першу пісню "Miréio".

Так розпочав свою творчу діяльність провідник провансальського руху. Більше як півстоліття Містраль сидів в своїм рідним Провансі, працюючи для тої думки, якій поклявся служити разом з товаришами в молодості: збудити народну самосвідомість, добути скарби народної мови і показати, що вона здібна до самостійного розвою. Доказав се і досягнув сього цілим рядом творів, писаних в провансальській мові. Вони рознесли не тільки літературну славу Містраля, дали не тільки ряд описів, ідилій, романтичних історій,— але виявили на світло денне цілу країну, нарід, історію його, мову, його мрії та змагання. Двадцять літ працював тільки Містраль над обробленням словника, який мав показати багатство та красу провансальської мови. Не диво, що здобув собі скоро серця земляків і слава його та вплив зростали щораз більше з роками. Після Віктора Гюго ні один письменник Франції не мав такого почитання, як Містраль: його слово було законом для цілого Провансу, недаром його називано "некоронованим цісарем Провансу". Село Маліян, в котрому він жив, було неначе відпустовим місцем, як колись Ваймар, до котрого щодня приїздило кількадесят ентузіастів, зачарованих творами його і його особою.

Умер Містраль, лишившись в пам'яті земляків героєм, майже мітичною особою.

ПОЛЕМІЧНІ НОТАТКИ. РЕЦЕНЗІЇ

Козаччина в українській поезії

Під кінець XVIII ст., коли цариця Катерина "доконала вдову сиротину", себто коли 1775 р. упало послідне забороло запорозьких вольностей, тоді вже української інтеліґенції не було! Бо коли прості козаки і нарід не розуміли як слід ваги зруйнування Січі і все ще вірили у матушку царицю — навіть депутацію висилали з Головатим на чолі до цариці і там на сміх себе виставляли, — то вся старшина тодішня, вся шляхта пішла цілком в інший бік! Про одних треба було тоді сказати, що се справді "варшавське сміття та грязь Москви", другі звернулися до нових думок, які становили тоді гарну розривку для вищих верств — се були думки французьких енциклопедистів Дідерота, Вольтера, думки про світлий абсолютизм, про народність!

Так! Тодішня російська аристократія мала багато поміж собою Гнідичів, Богдановичів, Котляревських, Гоголів! — що плекали ті нові думки і творили російську літературу. І коли візьмемо під увагу скорий зріст російської думки, коли пригадаємо собі, що українці в тих змаганнях цілком не лишилися позаду і забували, чи навіть не хотіли бачити свіжої, невмерлої ще традиції козацтва задля тих думок,— то стане ясним той великий моральний занепад українського панства, його байдужість для рідної справи, зрозуміємо слова одинокого українця в тих часах, філософа Сковороди, слова, звернені до тих зрадників народу: "Панська мудрість, будьто би простий народ є й темний, видається мені смішною, як і думка тих філософів, що земля є мертва. Бо як же мертва мати могла би родити живих дітей? Також смішне є міркування, будьто би сон є застановою і перерванням життя людини; — сон є частиною життя, і тому, коли говорять: простий народ спить — то най він спить сном кріпким, геройським! — бо ж кождий сон є пробудний, і хто спить, той не мертвець ще, ані труп. Коли виспиться, так і проснеться! Коли перемріє, так і протверезиться і стане бодрий духом"[1].

Отсі слова знаменито характеризують тодішні думки українського панства — їх відносини до своєї справи. Та хоч бачимо у нього велику байдужість та занедбання,— не можна сказати, аби взагалі не було тоді на Україні свободолюбних змагань. Ті змагання були, лиш не між інтеліґенцією, що ширила лиш всякі останки традиції і старовини і стратила зовсім глузд в її оцінюванні. Вона має іменно тоту сумну заслугу для майбутніх поколінь, що утруднила їм справедливий погляд на подвижників української ідеї — на козацтво та гайдамаччину, котрим вона була така близька. Вона сама, що жила ще подекуди останками традиції, що в кождім разі не могла не бачити свіжих пам'яток козацтва — вона тоді вже так була низько упала, що не уміла оцінити сучасних, майже історичних подій і дала причину до збаламучування слідуючих поколінь, що бажали знати свою старовину! І через те всяка думка та справедливий осуд не мали місця тоді, коли витворилася нова українська література, бо одної думки не було і напочатку.

Першу причину до роздвоєння поглядів на козаччину дав сам наш т. зв. "батько" Котляревський. Про те, що його "Енеїда" не є твором такої висоти

---

[1] Див.: *Г.Н. Данилевский.* "Украинская Старина". Материалы для истории украинской литературы и народного образования. "Сковорода". 1722-1794. — Харьков, 1866. — С. 80.

моральної чи ідейної, як загально признається, про те не можна сумніватись по відзивах таких критиків, як Куліш, Шевченко або й сам український народ[1]. Бо сей твір не лиш нічим не виходить понад думки сучасних творів російської літератури, вроді творів Майкова, Княжнина, Богдановича або й самої Катерини,— Шевченко цілком справедливо сказав, що "Енеїда" писана на "московський кшталт" — сей твір не лиш, що не має в собі нічого українського, крім мови і деяких описів, але має в собі вже зароди "державного патріотизму", який відтак ниткою тягнеться в українських творах Петра Артемовського, Метлинського, Квітки-Основ'яненка й ін. письмаків! Очевидно, що такому Котляревському, як його бачимо в "Енеїді", мусів бути байдужим найкращий період нашої історії — козаччина — і він не жалує красок, аби не раз поганьбити козаків або сказати, що "у Січі п'ють удень, а уночі крадуть", і лаяти козаків при згадці про полтавську битву.

Чи козаки були лиш розбишаками, пияками та злодіями,— то в новій історії про се вже ясно і сам строгий Драґоманов вчив, що не можна так думати про них. Та що ж! Котляревського і його наслідників в літературі називають великими піонерами укр. письменства,— і вони справді хвалили не раз свобідні козацькі обичаї, були навіть спеціальними співцями козацької старовини, а все ж, коли треба було промовити рішуче слово і дати науку "меншому братові", то перший був цар московський, а Мазепа був зрадником! Таким співаком козаччини, а заразом крайнім російським шовіністом був Амврозій Могила-Метлинський, і багато великих українців були всеросійськими шовіністами, більшими, як Катков, а заразом були визначними українофілами.

Візьмім поезію романтичну українську за приклад. Як відомо, вона зачинається у нас під кінець 30-х рр. XIX ст., а духовим батьком її був згаданий вище Амврозій Метлинський-Могила. Те, що він співав, знаходимо і у російських поетів: Рилєєва, Кольцова, Маркевича, і у польських поетів "української школи", і у німецьких романтиків (Uhland і ін.). А пречінь він має в українській літературі таки визначне місце через те, що "під впливом загальноєвропейського змагання до народности, під впливом польсько-української школи, а накінець, під впливом українських народних пісень — Метлинський перший раз в українській літературі співає про українські степи й могили, українське козацтво, бандуристів, а всі його поезії дишуть великою любов'ю України"[2]. Справді гарно співає Метлинський і викликує перед нас духа козаччини, але чи він хотів, аби його творчість була чимсь більше, як елегією над гробом козацьких традицій? Ні, він сам вже не вірив у відродження ідеї козаччини. "Поети польсько-української школи,— говорить К. Студинський,— вірили, що повстане козацтво, що вернуться славні часи кінця XVI і половини XVII ст., коли зброя польська й козацька разом здобували славу і побіди на полі битви, тому й Падура говорить про свого "Сірка", що й тепер видко ще ночами лицаря і Сірка, а на Кримі дим і пожари. Метлинський не вірить у повстання козацтва: вже всюди тихо, вже край успокоївся, і гетьман назад кладеться до своєї домовини, аби вже ніколи з неї більше не встати"[3]. А коли Метлинський не вірив у ті ідеали, котрі для українця мусіли на той час бути хіба лиш одинокою надією, то й не дивно, що співав:

---

[1] Див.: *Б. Грінченко.* "Перед широким світом". — Київ, 1907. — С. 92—95.

[2] Див.: *Cyryl Studziński.* "Charakterystyka i geneza poeticznych utworów Ambrozego Metlińskiego". — Kraków, 1897 (Rozpr. Wydz. Filol. Akad. Um. Tom XXVI. — Str. 264.

[3] Ibidem. — C. 298.

Цареві служити,
Славоньки собі шукати;
Ворога губити,
Та щоб наших було знати![1]

Отсе був клич не лише Могили, але й других українців, хоч і свідомих.

Перелом зробила аж поезія *Шевченка*. Сей без ніякої "хитрої мови", з щирістю і запалом почав величати тих розбишак, що вступились за праведне діло, звеличав гайдамаків, що взялися робити лад на Вкраїні, а дальше тих Остряниць, Наливайків, Трясилів, Івана Підкову, що свою молодецьку голову склонив перед польським катом на львівському ринку, звеличав славу козацьку, гетьманів, бунчуки. У нікого з українських поетів не було такого зображення козаччини, такого ідеального лету думки в описах козацької волі, ані такої туги сердечної за бунчуками і булавами, як у Шевченка, у його "Прологу". Та, як у інших політичних питаннях Шевченко був нерішимий, не раз неясний і плутався, так і тут Шевченко став роздвоюватись і з найгарячішого козакофіла зробився під тим зглядом скептиком. Однак ті перші його вірші про козаччину були тими, що з'єднали йому найбільшу славу, що запалювали цілі молоді покоління. Витворювалася ціла школа українських поетів, що задачу поезії бачили в тому саме, аби наслідувати ті вірші історичні Шевченка. *Мордовців* ще на шкільній лаві за життя Шевченка писав довгу свою поему "Козаки і море"[2] — поему слабу через те, власне, що була наслідуванням. У довгих, бомбастичних, пустомельних описах козацтва, пожеж та любові хотів Мордовців зискати славу українського поета,— той сам сентиментальний Мордовців, що навіть перед самою смертю, коли його українофільські ідеї дійшли до вершка, так погано змалював лівобережну козаччину за Палія.

Федькович хотів зректися писання гуцульських чудових, а свіжих оповідань, і собі взявся наслідувати Шевченка. Але, коли у тамтих двох було яке-таке знання української старовини та козацької історії, то Федькович не мав і сього, а в нечисленних творах про сю справу показує лиш тугу за тими часами і країнами, де гуляло козацтво:

Хто то може знов забути могили, кургани,
Де козацтво українське, славні отамани
Свою славу сном провадять, славов серце гріють,
А ті думи богатирські так то гарно піют,
Що аж тут ся відзивают, що аж тут їх чути,—
Україно, Запорожже, можна вас забути?[3]

Видно, що Федькович не бачив у козаччині більше нічого, як гарних юнаків, що співали, женихалися до гарних дівчат, тужили, а Зопорожжя було для нього тим чудовим краєм, про котрий він мріяв і не радив про нього забувати. Як всюди, так і у Федьковича, понимання козаччини було не як живих, діяльних людей, а як декорації. Ще більше безжизненною була козацька муза іншого буковинського поета *Сидора Воробкевича*. Любов до бувальщини була у нього велика, та у ній він не умів висловити того, чим він хотів заінтересувати тодішню інтеліґенцію. Він писав багато історичних поем більших і менших з часів

---

[1] *А. Метлинський.* "Думки і пісні", с. 42—43.

[2] Мордовців. "Козаки і море". Поема. — Петербург, 1897.

[3] Поезії Осипа Юрія Федьковича. (Писання... Том І, вид. др. Ів. Франко) у Львові, 1902. — С. 33.

козацьких і писав з великим розмахом, садився на силу слова і пластики в образах, та повиходили з того речі такі нудні та скучні, що їх не лиш ніхто не читав і не читає, але про них не знає! Знов показалося, що інша річ — любити свою минувшину та мріяти про неї у своєму кабінеті та писати довгі та численні поеми, а що іншого, подати з неї думки для будучности, значить: зрозуміти її, відкинути зерно від полови і зробити з того якісь жизненні висновки, аби були дороговказами для цілих поколінь. А тим часом, що ж дають ті поеми, цілий їх ряд: Мурашка, Нечай, Тимош Хмельницький, Стефан Дашкевич, Богдан Ружинський, Іван Підкова, Конашевич-Сагайдачний, Гетьман Наливайко, Гетьман Павлюк, Казнь Івана Підкови, Богдан Хмельницький? "Коли ті речі мають розбудити ентузіазм, мусять промовляти не до розуму, але до серця, мусять бути гарячі, мусять розпалювати всі почування читачів, навіть ті, що скриті дуже далеко і не легко збудити: тим часом поемам Воробкевича бракувало всього того, вони були зимні, тяжкі і через те вони цілком забуті"[1]. Такий осуд мусіла видати критика, а що ж самі читачі, для котрих були призначені ті поеми?

Десь у той самий час писав свої поеми з козацької історії *Степан Руданський*, хоч видрукувані вони були вже геть пізніше, вже по смерти поета. Заголовки тих поем: "Мазепа", "Павло Полуботок", "Апостол"[2], вказують, що авторові припадав краще до смаку період по смерти Хмельницького, як перед ним. Культурна козаччина за Мазепи й відтак, що знала, чого хоче, і ясно мала поставлений свій ідеал, що видала гадяцьку умову, або Гордієнкову конституцію 1710... "Найвище,— як каже Драґоманов,— до чого додумались українські люди в XVII—XVIII ст." — ся козаччина мусіла далеко більше припадати до смаку Руданському, як козаччина початкова, некультурна, авантюрнича! Та все ж думки поета не такі ясні та зрозумілі для нас по тих поемах, як би були, коли б він був представив і інші періоди козаччини. Та й Руданський, впрочім, більше описував її, як роздумував.

Отсе й представлено розвій поглядів на козаччину у нашій поезії аж менше-більше до 80-х рр. За весь сей час дасться завважити одно: у представленню її поети не подавали ніякого погляду, ніякої синтези,— а з упередження вже приступали до діла, коли не з любов'ю, то бодай з бажанням відзначитися на тому полі. І не багато вони різнилися від української школи в польській літературі,— від Залеського Богдана, Северина Ґощинського, Томи Олізаровського, Мих. Чайковського (Садика-Паши), Тимка Падури: любили, як і тамті, етноґрафічну Україну, її степи, чудову природу, дрімаючі могили, щире кохання, широку вдачу козака, але дальше рідко коли ходили! І не дивниця: вони всі були "романтиками". Полякам подобався край над Дніпром, його екзотична поезія,— українці не могли не любити тих, котрим вони спочували. Але люблячи їх і кладучи любов тоту, як конечну річ до любові вітчини, не раз ідентифікуючи їх разом, вони не могли сказати, чому вони люблять і чому треба козаччину любити! А до того вона була зображена ціла такими чудовими красками у народній пісні, а етнографія була головним джерелом романтичної поезії. На лад пісень і дум народних вони й забралися про неї співати. І з конечности мусіли обмежитися лиш на формальний бік тої поезії, на дно народної душі вони не сходили, ані не вишукували ідей

[1] *Вол. Гнатюк.* "Сидір Воробкевич". — Л.-Н. Вістник, 1903. — Т. XXIV. — С. 47.

[2] Див. альманах "Ватра" — 1887 — видання В. Лукича.

козаччини у піснях, бо пісня про се мовчала, а коли з сеї сторони почала висказуватись, то ставала на бік царя чи цариці[1]. Правда, вони знали й історичні джерела та літописи, але головні підручники тої історії, коли не були власними споминами, то нав'язували просто до традиції і подавали звістки чисто баламутні, навіть неправдиві, як Історія Русов псевдо-Кониського (Іван Полетика??), або Бантиш-Каменського, або Маркевича! Впрочім, історія зацікавила їх лиш як доповнення до етнографії. І так з етнографічної точки лиш оцінювали козаччину поети, Котляревський і його школа, Могила-Метлинський, Костомаров, Шевченко, Максимович, Руданський, Щоголів[2], Федькович, Воробкевич і ще більше-менше значних! А коли котрий з них пробував входити дальше, нав'язати до тих думок, які плекало козацтво іменно до політичних їх думок, то мусів їх перестати ідеалізувати. Коли Шевченко станув на точку, сказати б, історіософії, правда, дуже містичної і неясної, і став відти дивитися на козаків, то мусів назвати самого гетьмана Богдана "нерозумним сином", що запродав Україну москалям. І тоді чар козацтва приснув.

А почали вже підростати нові поети, що не мали того запалу поезії, що романтики, але мали зате запал до праці, і справа стала поволі змінюватись. Вже *Олександр Кониський* мало співав про козацтво. А коли прийшлося сказати рішуче слово, то з такою видимою неохотою, і такі ті слова були бліді супроти давніх запальних поем, що можна було відразу бачити нову добу в розвою тих поглядів.

Зневіра у цілу козаччину занадто видна у Кониського, аби її тут підносити[3].

---

[1] Див. прим. збірку Драгоманова "Політичні пісні в XVII—XVIII ст." або "Я.О. Головацкий: "Народные песни Галицкой и угорской Руси". Часть I. — Москва, 1878. — С. 33—36.

[2] Я. Щоголів з усіх старих поетів романтичної доби був неначе послідним бардом козацтва. Оброблюючи багато тем з козацької старовини ("Золота бандура", "Барвінкова-Стінка", "Кобзар", "Запорозький марш" і ін.), він розумів, що то вже останки тої старовини, які він брав з народних оповідань, що те все вже не верне (у поезії "Останній Могікан" співає про послідного(!) бандуриста!), — і тому каже у творі "Остання Січа" (И.Н. Деревянкину):

Ти бажав знайти руїни,
Де остання Січа вмерла?
Не шукай — доба бігуча
Як усе,— і те пожерла!
Ти не вбачиш ні Покрови,
Де молилася громада,
Ні широкого майдана,
Де гула козацька рада.

(Див:. *Я. Щоголів*. "Слобожанщина" — Лірна поезія. — Харків, 1898. — С. 32. На іншому місці говорить він, що тепер там сидить німець, де була Січ. І Шевченко ("Посланіє"), і Нечуй-Левицький (казка "Запорожці") з жалем — як і Щоголів — згадують про те, що на місці Січі "німець картопельку садить" — "Sic transit gloria mundi"!

[3] Див.: *Яковенко* (Кониський). "Порвані струни". — Житомир, 1886. — С. 11:

Я України долю бачу
Не в бунчуках, не у булаві,
Не в скарбах, схованих у скрині,
Не в запорозькій Україні,
І не в гетьманській старшині;
Не в тім, щоб, вибившись на волю,
З ляхами, турком воювать
Та кров, як воду, проливать,
І трупом засівати поле;
Я марне сліз не проливаю,
У вольній всіх слав'ян сім'ї
Побачить хочеться мені,
Ось бачте, я чого бажаю.

Та тим часом був підготований інший історичний ґрунт під ті погляди нові скептичні, а відтак ворожі. І тут ми зустрічаємося з постаттю *Панька Куліша.*

Про нього ще й нині є поміж людьми слава, як про зрадника України, про чоловіка злого, заздрісного на славу Шевченка,— і остаточно признано, що ніяких він заслуг не положив для свого народу. "Крашанкою" і "Хутірною поезією", "Дзвоном" і всіми творами, де пробивалась прихильність до поляків, москалів чи магометан, загараздив Куліш свою славу. А був людиною цілком не злою, трудящою і зробив для добра України сто разів більше, як ті, що на нього горлають!

Він лиш хотів вивести свій нарід на ширший шлях людської культури, а що сам був незвичайно всесторонньо образований, не міг знести того партикуляризму чи провінціальної заскорузлости та слимачої безхарактерности своїх земляків.

І за той строгий осуд, диктований, очевидно, тими самими думками, що й слова Франкові: "nie k cham Rusi",— за той щирий вилив думок над безпросвітним станом українського громадянства, за визов, кинений цілому народові:

Народе без пуття, без чести і поваги,
Без правди в письменах, завітах предків диких,
Ти, що повстав єси з безумної одваги
Гірких п'яниць, сіпак і розбишак великих![1]

За ті слова умотивовані, розширені та перефразовані двома найбільшими сучасними українцями[2] обкидано болотом і погордою великого трудівника. Ні! Куліш потребує абсолютно реабілітації від нашого вже покоління, потребує її навіть тоді, коли би його думки про нас і нашу історію були й фальшиві, бо він писав їх в святому обуренні на народ без "правди в письменах", писав їх, шукаючи правди! Рано вийшов Куліш на народну ниву до роботи і взявся, не лукавлячи, щиро трудитися. Учився, здобув велике поважання, як щирий робітник, терпів навіть досить, усміхався до своїх товаришів, лиш відразу ненавидів Котляревських п'яних і не любив Гоголів. Українську старовину студіював, знав і любив. На се доказ — хоч би драматичні сцени "Колії", поміщені 1860 року в альманаху "Хата", де прихильно відноситься до страшно пізніше зненавидженої Гайдамаччини. Та вже в тому самому часі в посліслові до московського переводу "Чорної Ради", історичної хроніки з 1663 р., висказується про козаччину неприхильно, а козацьких героїв тої повісти намагається зобразити також у гіршому світлі.

Що за причина сего, про це трудно вгадувати, в кождому разі, причини були, і Куліш чомусь мусів так змінитися. Очевидно, що крайніх своїх поглядів не висказав про козаччину. Друкував ще деякі козацькі повісті, а в оповіданні "Потомки українських гайдамаків", друкованому в "Правді" 1869, полемізує у вступному слові з поглядами польського історика, а свого приятеля Михайла Грабовського, що уважав гайдамаків за звичайних грабівників. У тому самому журналі друкує 1869 р. простору розвідку "про первий період козацтва аж до ворогування з ляхами", аж видає в половині 70-х р. тритомову працю:

---

[1] Див.: "Хуторна поезія", 1882 — також "Дзвін": Староруські думи й співи. — Женева, 1893. — С. 63—64.

[2] *Ів. Франко.* "Мойсей". Пролог, 1905. *М. Грушевський.* "Наші гріхи". — Л.-Н. Вістник. — Т. XXVII, кн. 5. 1907.

"Історія возсоєдиненія Руси", а відтак пізніше знову тритомовий історичний памфлет:

"Історія отпаденія Малороссіи отъ Польщи" — і тими поки що працями, як і "Крашанкою", виданою русинам і полякам на Великдень — 1881 р.,— погребав свою славу!! Я тому ширше говорю про Куліша, бо він того потребує сам, а друге, й сама справа того вимагає, бо від нього пішла зміна від романтичних поглядів на козаччину в сторону цілком противну...

Куліш не лишає одної збірки, ані одної драми чи поеми, де б він не проводив своїх поглядів на сю справу.

І тота думка, що не давала йому спокою до кінця життя,— вона загирила поезію Куліша і зробила з неї, як каже Грінченко, "віршовану публіцистку". І справді, з жалем читаються цілі уступи з "Хуторної поезії", "Дзвона" та "Хутірних недогарків", уступи, писані чудовою, декуди архаїзованою мовою, а переповнені тою думкою, яка Кулішеві вічно стояла в умі,— що кождий вірш, то й мова про козаків, гайдамацтво, козакофілів, фальшивників історії і т. д. Десь-то Куліш раз хвалився, що на підставі тих самих джерел, що Костомарова, котрого, мимоходом кажучи, Куліш сердечно ненавидів — дійшов він цілком до інших вислідів. І висліди про козаччину Кулішеві справді не годяться не лиш з вислідами Костомарова, але і з тими думками, які мав довго в душі кождий українець про козаків.

Стихотвір п. з. "Національний ідеал" кінчить він тими словами чи тим зазивом:[1]

Без єзуїта лях, москаль без бюрократа
Зустріне серед нас приятеля і брата.
Топімо ж у Дніпрі ненависть братню, дику,
Спорудьмо в трьох одну імперію велику,
І духом трьох братів освячений диктатор,
Нехай дає нам лад свободи імператор.

Отсе й вихідна точка всіх Кулішевих поглядів на козаччину.

В душі аристократ, прийшов він до переконання, що українська історія була би пішла кращим іншим шляхом, коли б керманичами її були київські князі з першої доби, де Русь мала культуру таку, якої не було у ніякого іншого народу в Європі. І, власне, до того треба було сильної руки імператора, аби не позволив на ніяку сваволю.

Ось чому "боянська Русь", як він каже, була його ідеалом, і він не проклинав Петра і Катерини за те, що привели до руїни український нарід, а хвалив їх за енергію, що уміли удержати в карбах свавільне козацтво. Козацтва того він не може тепер знести! І говорить він:

Кадіте ледарям, співайте алілую,
А я і їх і вас немов живих змалюю
На спомин тим вікам, що, може, схочуть знати,
Які бували в нас чудовища рогаті,
Що галасом своїм сповняли Україну,
Затуркували мир, дурили, як дитину[2].

І справді змалював її, козаччину! Змалював, як ніхто перед ним, ані по нім. В епітетах для неї, хоч би найбільше обидливих, він не перебирає. Наперед

[1] Див.: "Дзвін". Староруські думки й співи. — Женева, 1893. — С. 17.
[2] "Дзвін". — Женева, 1893. — С. 35.

закидає він козакам, що не любили України і обходилися з нею так, як інші вороги.

Павликівці, Хмельничане,
Хижаки-п'яниці
Дерли шкуру з України,
Як жиди з телиці.
А зідравши шкуру, м'ясом
З турчином ділились,
Поки всі поля кістками
Білими покрились,—

каже Куліш, а дальше: "Прокляла своє козацтво Україна-мати[1].

Видаючи такий острий осуд козацтва, він лютиться на тих, що його величали, кождого, "що вищий жизни ідеал знаходив там, де козак над миром верховодив"[2].

Спеціально гетьмана Богдана, найбільше з усіх величаного, називає Куліш "зрадником і патріархом зради".

Коли глибше поглянути, чому Куліш так ненавидить козаччини, то знайдеться глибша причина. Його ідеалом була Україна з культурою, хоч, може, й не без того, що Куліш уважав на гарний хвіст лева і його гриву, як на його самого,— як зауважував Пачовський,— та все ж не міг стерпіти ніякої навіть думки, після його погляду, некультурної. А козаки був нарід войовничий, що зневажав всяку науку, хоч пізніше між ними були вчені люди. У вірші "Вельможній покозащині" ся думка пробивається ясно. Там каже поет:

Клену той вік лихий, годину ту гидку,
І всіх, хто потурав, почавши д'Наливая,
Товаришу Татар, сіпаці козаку,
Загони розпускать од Волги до Дуная!
І друки й письмена повсюдно він палив,
Бояна, солов'я старовини, згубив[3].

Отже, за те, що "друки й письмена козак палив", що не дбав і зневажав всяку культуру та досконалення духа, що з "великого послідця по князях, зробили козаки нам дике поле"[4], що засмітили українську культуру князівської доби — за те все Куліш уважає козаччину найбільшим, найогиднішим струпом нашої історії. Як приймати треба ті досліди Куліша, історика і великого патріота, про се не можна ще говорити.

Куліш української історії менше не знав, як котрий інший історик-спеціаліст, а, тим більше, козаччину знав добре, та хотів влити у неї духа свіжого, сучасного, червонів та соромився кождої плями і палав пристрасним гнівом на погану минувшину — і тому осуд його був далекий від осуду тихого, безпристрасного історика. Котрийсь критик Куліша, мабуть, москаль Петров, не признавав у ньому ані історика, ані етнографа, ані поета, а назвав його дилетантом на кождому полі. І се, мабуть, маючи на думці, Куліш пише у вірші "Піонер":

---

[1] "Дзвін". — Женева, 1883. — С. 27.

[2] Ibidem. — С. 21.

[3] Ibidem. — С. 98.

[4] Ibidem. — С. 104.

Я не поет і не історик — ні!
Я піонер з сокирою важкою:
Терен колючий в рідній стороні
Вирубую трудящою рукою.
Не раз кроплю свою роботу й кров'ю,
Да весело так поратись мені[1].

І коли він взявся до такої роботи, не міг, не збочуючи з дороги, діждатися любові земляків, до котрих він писав: "Їсте, п'єте, спите — і любите Вкраїну",— він своєю могучою постаттю мусів відбиватися від сучасного йому покоління — мусів стати анахронізмом!

На всякий случай Кулішева заслуга була ся, що українська патріотична поезія змінилася. Коли давніші поети уважали прямо за свій обов'язок співати про козаччину, то тепер звернулися в інший бік. І хоч Куліш не був для них взірцем, бо сам не писав історичних віршів з боянського періоду, то все ж від нього зачинається зворот в тому напрямі. У старого Щоголева вже рідше подибуємо відгомони козацької Музи[2], а інші майже цілком покидають сю тему і свої патріотичні думи висказують у переспівах з європейської поезії (Кониський, Франко, Щурат), або боянських піснях, рідних духом в "Слові о полку Ігоревім", або просто убирають їх у сучасні образи (Чайченко, Грабовський, Леся Українка), хоч є й такі, що взагалі закинули писати патріотичні вірші, полонені найновішими модерністичними напрямами в літературі. Та одно лиш цікаве. Коли прийдеться сучасному поетові висказати остаточно свої думки про козаччину, висказується з неохотою, обережно, або прямо закидує заслону і, сказавши кілька неприхильних слів, переходить дальше до того, що його тепер займає. До таких належить Павло Грабовський. Той тихий, живцем замурований у гріб, добрий, неначе ангел, Грабовський, він уміє не раз добирати острих, твердих слів, коли йому щось не подобається. Таким він, головно, у політичних віршах. Та й тут закрадається той безконечний смуток і пригнічує автора:

І в минувшому — могили,
І попереду — хрести;
Як-то вельми треба сили
Світлу віру донести[3].

Грабовський не стратив тої віри, боровся за неї ціле життя, повне самовідречення, несучи тяжкий хрест муки й терпіння на те, аби можна працювати для загалу, для громади. Його оклик — "Щастя всіх". Але —

Щоб настав час жданий Людського Єднання,
Щоб ні пана більше не було, ні хлопа,
Треба перейнятись швидше світлом знання,
Поступом, якого осягла Європа[4].

Отсе головний акорд ідейної поезії Грабовського. Бачимо, бажання у нього широкі, як у Куліша, лиш він більший альтруїст, а менше — аристократ, ударяє головно на з'єднання клас і є великим прихильником упослідженої

[1] Ibidem. — С. 104.

[2] Див.: "Слобожанщина", 1898.

[3] *Павло Граб.* "Пролісок" ("Дрібна бібліотека"; ч. з.). — Львів, 1894. — С. 36—37.

[4] Ibidem. — С. 46—47, пор. — С. 52.

найближчі нам, сучасні, займають автора найбільше. Коли Куліш лаяв і лютився на погану минувшину, то сей поступає більше з розвагою, холодно, а коли взагалі згадує про неї, то тому, аби відвернути від неї сучасних людей. Те, що минуле не варте великої запопадливости, а ще як воно не лиш нічого не дає сучасній хвилі, але взагалі погане. Ми зараз побачимо той рух його поезії. Отож, у вірші п. з. "З думок сучасних" пише Грабовський:

Запорожжя та козацтво
Спать уклалися в журбі...
Інший час, панове братство,
Інші теми на добі!
Відлічивши козакові
Поважання данину,
Чи не глянуть мужикові
У хатиноньку сумну?
Хлоп — мужик, панове братство,
То — підстава в наші дні...
А Січ — мати та козацтво,
Хай царствують у труні![1]

Не треба окремо зазначувати тої байдужости поета до минувшини, навіть деякої резиґнації чи сумного досвіду життєвого самого його, про все, що не живе, що мертве і не інтересує собою нікого живого. Поет заходить навіть до самого фаталізму в історії, робить людей зависимими цілком від обставин,— се видко з пісні про Хмельницького, про якого говорить:

Людського руху хвилі бурні
Спать уклалися в журбі...
На поверх винесли тебе!
І ти пішов, чи мимо волі
Повинен був до виру йти,
Все зайнялось, ти став на чолі,
Щоб стяг козацький винести.
Тяжкий перейлуг старовини
Ти враз порвати намагав,
Але над шиєю країни
Цупкіше ретяз затягав...
Не дорікти тобі спомином,
Богдане — батьку, замір збіг:
Ти був лихого часу сином
І вище станути не міг...

І зараз знов виводить свою пісеньку:

Не величатись давниною,
Не вихвалятись нам дарма,
А дбать над долею сумною,
Що люд наш нині обійма![2]

Отсі цитати з віршів Грабовського показують одно: як нове покоління з 90-х рр. бачило свою задачу в користуванні із сучасної хвилі, як на цілій лінії

[1] Ibidem. — С. 66—67.
[2] Ib. — С. 56—58.

були піднесені нові кличі, а про минувшину, себто про славлену в поезії козаччину, говорилося з байдужістю. І то діялося тоді, коли Яворницький став оголошувати найцікавіші нові праці про козаччину, а наконець вибрався з популярними відчитами про Запорожжя. Уваги ширшого загалу не збудив, занадто очі були звернені на захід!.. Традиції позбувається те покоління, всіх давніх, перестарілих, а сентиментальних фраз виголошує якнайменше... Про козаччину ніхто з поетів не співав, а коли співав, то від нехочу, як Грабовський, і не на славу її, а на те, аби звернути увагу загалу на задачі сучасної хвилі. І навіть в таких хвилях, коли традиція була видвигнена наверх, як присвяті — столітньому ювілею Івана Котляревського, або при відслоненні пам'ятника його у Полтаві 1903,— тоді навіть молодий поет Микола Вороний ударив у тоту струну, що й інші поети, коли підніс той чисто сучасний клич.

День на дворі! Нас кличе новий наш гетьман,
Не гетьман польовий, а культурний[1].

Показалося, як далеко відійшли українські поети-громадівці у широкий, культурний світ, до Європи!..

А рухнулася тим часом у Львові українська університетська молодь і геть піднесла нові кличі, за котрі дискутувати мусіла навіть із самими своїми. Ще 1899 скликано віче і почалася оживлена робота молоді, що в р. 1902 дійшла до точки кульмінаційної. "Самостійна Україна" займала всі уми, полонила серця. І тота хвиля видвигнула наверх молодого поета, представника молодого покоління, що скристалізував його тугу за ідеалом, за свобідним життям у творі "Сон української ночі". Багато думок свіжих приніс той твір, багато питань порушив таких, що аж тепер неначе другий раз виходять наверх із статей публіцистичних та наукових. А що найважніше, то він в своїх думках на козаччину являється епохальним. Пачовський не розуміє козаків як яких романтичних героїв і козаччини взагалі не бере зі сторони лиш зверхньої, а входить глибше в її дух, політику, і треба признати, що є добрим психологом козаччини. Відновлення традицій уважає він за річ найконечнішу для українського народу — а козаччина — з деякими лиш виїмками, є головною опорою нашої традиції. І співає поет в найновішій збірці:

Якби я мав силу збудити героїв,
Ще може би чудо з падальцями вдіяв,
Наш дух розповив би ся з білих завоїв
І скинув би камінь проклятих тиранів —
Та вітер їх попіл по світу розвіяв,
А ти, згідна Нене, цураєшся їх!..
Зак сонце загасло великих гетьманів,
Полин хтось посіяв,
Клевету і сміх
На їхніх могилах Твоїми синами —
Душа моя плаче без тями![2]

Такі самі думки кидає Пачовський скрізь у своїх творах. Можна би навіть посудити його о ідеалізацію козаччини і чисте фразерство по його зверхніх описах,— описах, щоправда, таких чудових, яких в українській поезії ще не

[1] Див.: Л.-Н. Вістник, 1903. — Т. XXIV. — С. 92.

[2] *В. Пачовський.* "На стоці гір" ("Молода Муза" IV). — Львів, 1907. — С.. 42.

було. Прошу пригадати собі, як він малює терем підземний у "Сні укр. ночі", де входять гетьмани потім, як студенти перестали кувати золотий вінець. Або сей чудовий опис терему у вірші "Богунів смуток":

Там світить терем з аметисту,
До місяця стіни горять,
Крізь стелю криштальну, пречисту
З води ясні зорі блищать.
Там сіли гетьмани на раду,
Над ними шум хвиль вагонить,
За ними край стола, позаду,
Наш лицар понурий сидить.
Там карти кидає чудова
Русалка на стіл золотий,
Не слухає мов її слова
Наш лицар, до смерти сумний!
Кладе вона ставку по ставці,
А лицар сумнішає все,
Оперся руками на лавці
І вічно звертає на се:
"Чи буде що з мого народу?"
І — дивиться в карти, як грач;
Аж се із печери від входу
Б'є шаміт, і стукіт, і плач!..
Мов борються духи в печері...
І лицар нараз задрігнув —
Стрясли кулаками об двері
І голос з печери загув:
"Богуне, так ми вже останні,
Сини наші плями палять!.."
А лицар оперся на скрані —
В очах йому сльози стоять...[1]

В отім образку, гіднім пера Гайного, є ціла синтеза поглядів Пачовського на козаччину. Козаки, козацькі гетьмани — се послідня, ясна хвиля нашої історії, як ми бачимо з послідніх слів,— а ми, замість нав'язати до них свою традицію, ми сплямили їх пам'ять. Оттим-то відновлення ідеалів козаччини є нашою задачею, а що ми досі не зробили сего, то ми плем'я падальців, негідників. Очевидно, що в першій мірі за це каяти треба наших істориків, що не дали правдивого зрозуміння козаччини і через те страшно нам пошкодили. "Завдяки російським історикам,— каже автор,— і пересадній критиці з дошукуванням в історії новочасної течії, українця обрабовано з його геройської історії, обкидуючи великі індивідуальности його нації болотом за одну хибу — за їх "недемократизм". Завдяки російській "науці" приложено мірку демократичних ідей XIX ст. до гетьманів XVII—XVIII віку і обрабовано їх з заслуженої авреолі, на яку заслужили мученики і борці самостійної української нації"... бо "всі гетьмани, крім, може, одного, двох, наложили буйними головами чи у бою, чи на засланні за свої ідеали — честь їм і слава за се, а не сплюгавлення їх лиць за те, що вони не були демократами"[2]. З того, що ми оплюгавлюємо пам'ять тих героїв, пішла велика шкода, бо підкопано почуття у українця

[1] Ibidem. — С. 79—82.

[2] Див.: *В. Пачовський.* "Українці як народ", відповідь на анкету. — Чернівці, 1907. — С. 7—9.

своєї вартости як нації і національну гордість. Аби, проте, ми не могли стати з "люду", з етнографічної групи станути на рівні з іншими націями — до того треба почуття своєї гордости; відрубности національної, почуття традиції,— то "задачою грядучого покоління є реабілітувати пошану і честь великих подвижників з XVII і XVIII віку, привести у пам'ять або у свідомість серед найширших мас традицію історичного життя та боротьби українського народу, кинути перед очі люду постаті гетьманів та героїв України в червонім освітленні страждання за автономічні стремління, за ідею "Вольної України"[1]. Початки відновлення козацької традиції бачимо у послідніх часах. Старшина "Сокола" львівського піднесла іменно думку святкування трактатів гетьмана Івана Виговського,— а хоч одної думки про се не має, бо такі історики, як Грушевський і його ученики, Кревецький — проти такого всенародного свята, то все ж заінтересування сею справою є більше, а головно, заопікувався сею справою редактор часопису "Світ" — В. Будзиновський. Здається, що й загал української інтеліґенції сею справою займається, і традиція козаччини буде наново збуждена!..

Не можу закінчити сего реферату про козаччину в українській поезії, не згадавши ще поета нашого і трудівника Василя Щурата, який до гадяцького трактату віднісся прихильно і в послідньому своєму творі "Історичні пісні" взявся співати і про козацький період. Увагу його з того періоду звернув такий великий момент всенародного очікування, як час битви під Жовтими Водами, один з найпопулярніших героїв козацьких Іван Підкова і отаман Сірко. Сіркові посвятив поет довшу поему, найкращу з цілої збірки[2]. Отаман Сірко, відправляючись на Крим, злупив багато всякої добичі і увільнив 7 тисяч невільників. Та більшість з них не хотіла вертати на Україну, бо вже зжилася з Кримом, а Україну забула. І тоді мститься на них страшно отаман, кажучи їх всіх до ноги вибити, аби не робити сорому для будучности свого народу. Місце, де Сірко рішається на таку страшну кару, — прямо чудове і ставить його в таке ідеальне світло, що рідко котрий герой козаччини був в такому світлі виставлений у поезії. А з сего видко погляд самого автора на козаччину...

Так починається у нашій поезії назад відновлення козацької традиції, реабілітація героїв XVII—XVIII ст., зближення двох епох, теперішньої і козацької, через одну велику, непереможну думку відродження самостійности великого українського народу!

ПІСНЯ ПРО МОЙСЕЯ

(Студія над твором І. Франка)

"І сказав Господь Мойсеєві: вийди до мене на гору і будь там; і дам тобі скрижалі каміння і закон; і заповіді, що їх написав я для їх науки".

Кн. Ісход XXIV, 12

Передовсім, треба уважати поему Івана Франка за вершок гебраїзму у його творчости. Той нахил до гебрайських, біблійних мотивів був видний у його

[1] Ibidem. — С. 12.

[2] Див.: *В. Щурат.* "Історичні пісні". — Львів, 1907. — С. 59—77.

поезії ще давніше, хоч і не в однаковій формі. У своїй автобіографії[1] говорить він, що ще в часі його ґімназіальної науки Тацит і Святе Письмо зробили на нього велике враження. І той вплив і відгуки з Письма Святого бачимо у цілій його діяльности: писання про Біблію та студії над нею держані в дусі строго раціоналістичному, студії і видання апокрифів, яких зладив епохальну збірку, повнішу, як Попов, багато менших і більших поезій, а то й цілих циклів біблійних у збірниках його поетичних творів,— і, остаточно, заняття, яке показував для Біблії у послідньому навіть часі,— се все разом становить велику частину діяльности сього письменника. І хоч він тверезо дивився на ті справи, як дивиться більшість учених людей, і хоч не улягав ніколи фальшивому запалові та фальшивим чарам, то все ж таки чар Біблії, в якій є тілько правдивої та глибокої поезії, і скілько справді поетичних та приманчивих для поетичного генія постатей, де міститься не одна мудрість та не одно джерело життєвої філософії, де само життя кипить так буйно і розливається широко,— той чар полонив і Франка, і він став виносити з Біблії до своєї творчости багато цвіток поезії справді глибокої, серйозної, сказати б, філософічної, як і його давніший товариш, своїми творами біблійними вельми подібний до нашого поета,— поляк Ян Каспрович[2]. Так не диво, що і в "Мойсею" стрічаємося знов з тим давнім світом. Франко не міг вибрати іншої одежі для своїх думок, лиш той світ, йому найбільше любий та відомий. І ось уводить нас поет немов до якого величного храму, освіченого дивним, жовтавим світлом, яке падає на його шиби, каже нам шанувати велич і таємничу, грізну повагу того храму... Тут лежить і те життя, прикрите немов попелом віків, життя під тим небом Палестини, що наповняло захватом душу Ренана, коли писав історію жидівського народа, письменників Флобера, Врхліцького, Уайлда, Міріама Гаррі, Лаґерлефа, Каспровича,— тут чуємо подих тої природи і краю, що в ньому навчали пророки і дав нову релігію для людства Христос, що в ньому співав Богові безсмертному і природі гімн цар Давид, і п'янів щастям неземної любові премудрий Соломон, краю, в котрому розвинулася буйна гебрейська "Tempelpoesie"[3] і зродилася "Пісня пісень"!.. Весь дух того часу стає нам перед очима у поемі Франка, ціла його простота і свобода, а люди являються, як могутні тіні на якому екрані. Все неначе у тіні, а однак овіяне такою поезією і таке пророчисте наскрізь, що немов бачимо перед собою великого Єгову у хмарах, і величезну постать пророка, як говорить з ним на горі серед імли, немов чуємо переразливі крики сварливої юрби і голос Датана та Авірона, і скрип журавлів при криницях, і гамір дітей при забаві,— навіть шелест гадюки посеред трави...

Але не лиш те...

Своєю поемою дав нам Франко нову, грандіозну концепцію Мойсея. Коли писав його, то, видко, мав згори намір дати щось більшого, щось величавого і змістом, і формою, щоб не було діточим наївним лепетом щодо ідеї, а забавою у рими щодо форми. Під кождим зглядом хотів він дати твір великий, який був би заразом даром весільним українському народові, "скорбним словом у скорботну пору", і твором, можливо, найбільшого артизму, на який його стати,

---

[1] *І. Франко.* "В поті чола". — Львів, 1895 — вступ.

[2] Подібність обох поетів, про яку докладно іншим разом,— се річ не припадкова. Не лиш багато дрібних ремінісценцій, але основніші та загальніші прикмети зближують обох поетів до себе, а різниця лиш в ампліфікаціях та декораційности Каспровича, яких так не любить Франко.

[3] Хмарова поезія.

і аґітаційною бесідою; плодом довгих дослідів і випливом всіх найпоетичніших струн душі генія у святій екстазі, який був би і дороговказом, і пересторогою, словом, вирядженим у поход в "таємні глибини сердешні, де кують будуччину народу"[1], аби лиш те його слово було поважне, майже суворе у своїй повазі та аристократизмі, а не брязчання діточе у дзвінки, яке йому в послідніх часах так надоїло.

І щоби твір вийшов таким, яким хотів його мати поет, він зробив все можливе, хоч кілько тут було трудностей. Бо, властиво на те, щоби дати твір такого рода, треба опанувати цілу культуру людства, значить, опанувати духом своїм не лиш те все, що називаємо зверхніми атрибутами сеї культури, але дійти до сього світогляду, де розуміємо і умієм дивитися на всі найдрібніші навіть явища життя, де умієм відчувати "глибини сердечні" людської душі, у її змаганнях, природи і цілого всесвіта. Такий твір, як "Мойсей", мусить бути твором цілого життя, сумою змагань, мрій, ідеалів, які присвячували поетові у його роботі, твором, в якому поет виповідає себе цілого і більше не має вже нічого важнішого над те сказати. Такі твори пишуть генії на вершинах своєї творчости перед своєю фізичною або моральною смертю, коли ціле життя ждали, здається, як заповіт для всіх,— і тому вони такі зворушуючі, щирі та сердечні, і від тих падають цілі снопи світла на дитинство та ціле життя їх батьків.

Франко старався, передовсім, зглибити сю велику душу жидівського пророка. Пізнав Мойсея старого, первісного, що його маємо у книгах "Битія" Старого завіта, і Мойсея нового, якого маємо у творах штуки та новочасної літератури. Артисти та малярі — навіть з часів середньовіччя — Фландрій, Равх, ґіберті, Боттічеллі, Рембрандт, Мурільйо, Мікеланджело, Рафаель, Каульбах, Дірер; письменники та поети — Гердер, Шіллер, La Vigny[2] і багато інших,— всі вони подавали Мойсея чи на полотні, чи у різьбі, чи у своїх поетичних творах, навіть статтях естетично-філософічних, або й чисто спеціальних, а всюди, з усіх тих творів тріскає артизм, дотеп та умілість розуміти душу людини, велич та вічна краса. Здається, ті всі концепції старого і нового Мойсея мусів Франко знати. Сама ж фабула, взята з біблійного тексту, показує, як основно поет перестудіював той текст. Дальше: інсценізація поеми, хоть далеко розширена, час виступлення Мойсея у поемі, а то й деякі риси, є такі самі, як і у французького філософічного поета першої половини минулого століття De Vigny[3],— а навіть така дрібна риса у різьбі Мікеланджело, як два роги з жмутків Мойсеєвого волосся, бачимо, використана і у Франка. Але не в сьому річ, щоби вишукувати у його поемі всякі ремінісценції чи запозичування з других поетів! Важне те, що Франко дав свою ориґінальну концепцію Мойсея, яка, відповідно до наміру, цілком природного у поета, не могла бути гірша від усіх попередніх, коли бодай не рівна тамтим. І мимоволі мусів він міряти сили свого таланту, щоби бачити, чи зможе дати те, що хоче. А се є дуже важний момент, коли поет рішається всі свої найтайніші думки передати на папір,— се одно вже свідчить про силу волі і таланту, тим більше, коли відчуваємо всі труднощі такої праці. Бо свідомість у твореннї ставляє кождий твір високо. А прецінь Франко дав ще щось більше, як сам лиш артистичний твір.

---

[1] *І. Франко.* "Semper tiro". Збірка поезій. — Львів, 1906. — С. 79.

[2] Лавіньї.

[3] Де Віньї.

* * *

Мойсей — се артистична креація, на яку поет перелляв свої найіндивідуальніші мрії та задумчиву тугу задушевну, перелляв свої погляди й думки,— себе цілого; се неначе інше тіло й стрій з тою самою душею,— се креація, яку можна крок за кроком прослідити у цілій творчості самого поета, та показати її розвиток від ембріону до тої повноти, яку маємо у поемі. Обставина помогла представити біблійного Мойсея таким глибоким, такою людиною наскрізь, з кров'ю і нервами, з усіма судорогами душі, такою людиною,— кажу,— що у ній можна справді відчувати всю сучасність з її невідрадними обставинами, з її лютістю супроти вищої духом людини. У сповіді Мойсея, у його глибокому трагізмі кінцевих пісень є ті самі струни, що у сповіді самого поета у послідній збірці, доля мужа, що "в хвилях занепаду, коли заглухне й найчуткіша совість, хоть диким криком збуджує громаду"[1], котрого за те лають і обкидають камінням, доля того мужа, що відрікається "життя і світа для високих дум",— доля раба, що прив'язаний до власного труду, коли його ніхто інший не може і не хоче робити, самота людини, що пнеться на самі верхи, великий песимізм щодо сучасности,— але й така сама витривалість, самовідречення, запал і відвага у поборюванні беззакония, обурення, високий ступінь моральности у терпінні, не показування сього терпіння назверх, аристократизм душі, який наказує людині у самій собі шукати підпори і сили, і відпорности, зберігання свого ідеалу, мов святощів, суворість зглядом себе, засади у відношенні до "світа", такі самі змагання заховати свою душу свіжою, несплямленою...

Усе, чого тобі сей світ не дасть,
Знайдеш в душі своїй ясніше, краще:
Найвищу правду і найбільшу власть.
Ото й минай все темне, непутяще,
Весь злудний блиск, тріумфи хвилеві,
Все підле, самолюбне і пропаще.
І бережи на своїй голові
Вінок незв'ялий чистоти і ласки
І простоти, мов цвіти полеві.
У маскарад життя іди без маски,
На торжище цинізмів і наруг
Виходь з ліхтарнею з старої казки:
В ній щезне тіло, появиться дух,
Прозора стане явищ темна маса,
І будь ти людям не суддя, а друг
І дзеркало, й обнова. Guarda e passa[2]...

Наконець, "Мойсей" Франка,— слово до народу, очевидно, українського народу. Се спів, се гімн у честь його могутнього духа, се критика, слово поради, крик обурення, се доказ його любові, розуміння його болю і нещасть, се пророкування його долі,— се туга за величним днем його воскресіння! Але поки що — се проповідь, пропозиція, якнайосновніше уарґументована,— пропозиція така сама, яку робили всі великі, національні поети, яку зробив,

[1] *І. Франко.* "Semper tiro", 1906, с. 80.
[2] *І. Франко.* "Semper tiro", 1906, с. 107.

приміром, Виспянський у своєму творі "Akropolis"[1]. Розходиться тут о ідеали. Поет хоче свого Бога, якого подає у сьому творі, зробити Богом свого народу, хоче, щоби усі увірили у сього Бога і кинулися настрічу кращій будучности. Хоче, щоби все давнє покинути, а йти за ним. "Що за нами, хай навіки вкриє попіл життєвий", як співають конкістадори. А ми пливім, биймося "до незвісних берегів", але так відважно, якби не мали нічого до страчення, з окликом боєвим йдімо на смерть або на побіду![2] Най нашим ідеалом буде лиш праця... і кров! Вони здвигнуть нам "нову, кращу вітчину". Так ходім же з тим окликом боєвим наперед, ходімо у "безвість віків", щоби сповнилося наше призначення, віддаймо свій труд і свої сили у поході свойому, століттям, які нас ждуть, а хоч "повні туги і жаху" і не відаючи будуччини, йдімо без страху наперед, бо лиш "до відважних світ належить", попробуймо свої сили, бо підемо

Простувать в ході, духові шлях
І вмирати на шляху...

На тому тлі тепер ідея твору. Отже, ідеали! Про які ж ідеали співає, якого Бога голосить, проповідує Франко?

У "Мойсею" співає поет про бога жидів, Єгову, що післав пророка для проповідництва народові Гебреїв. Але сього Бога не можна брати окремо, він нерозлучно зв'язаний з самим пророком, є навіть ним самим. Бо тільки Мойсей йому дає життя, чинить його волю святою. Бог понятий тут, як персоніфікація якогось внутрішнього наказу, як би якого категоричного імперативу, єства, що прямо змушує людину віддатися якійсь справі, одним словом, щось мовби генія людини. Той Бог представлений у Франка, як справдішній біблійний Єгова, страшний і грізний, котрому все мусить коритися, мстивий, що простягає свою караючу руку аж на дванадцяте покоління. Той, однак, Бог Єгова — се сумління самого Мойсея, якесь єство, як у Сократа "даймоніон". І людина мусить повинуватися тому своєму богові, бо в противному разі жде його дуже страшна пімста, така, яка стрічає людину за зраду власних ідеалів[3]. Бачимо пречінь, який страшний Мойсеєвий демон його зневіри у кінцевих піснях, які він завдає йому муки. І то лиш за хвилевий сумнів у свої ідеали, чи там у свойого Бога Єгову. Отже, той Бог, ся сила, енергія потенціальна душі Мойсея, се найбільше аристократичне, скристалізоване та виідеалізоване "Я" людини, котрого мусить слухати, як якої сили непереможної, а божеської, як невільник свойого пана. І раз виробив Мойсей у собі того Бога, не може вже його відректися, ані сумніватися у нього, бо сумнівався би у самого себе. Він невільник, раб самого себе! Та Мойсеєві треба, щоби в його Бога вірили і ті, котрих він хоче вести, привести їх до обіцяної землі, для котрих він мріє про сю землю, котрим має служити той його Бог! Коли й вони будуть у нього вірити, будуть сильні своєю вірою, як і Мойсей, і нічо не спротивиться ґранітній скалі сеї їх віри. І так, щоби зискати довір'я до того Бога у земляків, він представить їм його, як справді яку надприродну силу, котрої він є органом. Горіючий кущ, символ сеї його віри у свого Бога, отсе й средство, щоби їх

---

[1] Акрополь.

[2] *І. Франко.* "Semper tiro", 1906, с. 12.

[3] Говориться пречінь у Святому Письмі: "Коли хто скаже слово на сина чоловічого, проститься єму, коли же хто скаже на Духа святого, не проститься єму ані на сім, ані в будущім світі". Мат. XII, 42.

серця запалити сею вірою. Коли йому се вдалося, зачинає він їм викладати про свого Бога, котрого хоче зробити й їх Богом, значить, викладає їм свої мрії, суму ідеалів цілого свойого життя, свої пориви в країну далекої будучности й невідомої свого народу, свої палкі змагання! Очевидно, він примушений темному народові об'явити правдивого Бога, на лад байковий. Оттим-то способом вселилася його ідея, його Бог у серця Гебреїв. І те об'явлення нового Бога стало відтепер "боєвим кличем полководця, що взиває гуртуватися під побідну хоругов", як каже Шіллер[1], стає бойовим гаслом для цілого народу. І відси стає цілком ясно, що той Єгова Франка — грізний і страшний для Мойсея, сей немилосердний Бог у гебрейській шаті, те сумління пророка, тонке і чуле на всякі об'яви слабости та зневіри, неначе мімоза, що той Єгова, се ніякий метафізичний Бог великий і непонятний, з усіма своїми атрибутами, якого існування доказував Картезій та християнські догматики, а се Бог реальний, живий у всіх людських серцях, справді всюди присутній, великий і могучий своєю силою — Бог національний! Того Бога проповідував сорок літ у пустині Мойсей. Ось бачимо, як у Франковому гебраїзмі, вистудійованому з Святого Письма та всяких вчених, замикається самий найбільший національний клич, самий найбільше животній та сучасний зміст, який ярко відбиває від старих, пожовклих перґаментів та запорошених книг, над якими кілько ночей просидів наш поет! І так, той Бог національний,— котрий тим самим не перестає бути найбільше індивідуальною есенцією духа самого Мойсея, котрий навіть накривається з його духом, і тільки під кінець поеми виступає окремо тому, що Мойсей неначе розламується під впливом духової боротьби та сумнівів на дві особи,— він не викличе зовсім іронічної, а то й погірдливої усмішки, якою стрічаємо ми всілякі месіаністичні поеми чи інші твори польських письменників, почавши від Скарґи, що прирівнювали свій нарід до гебрейського народу, називаючи його вибраним з-поміж усіх інших, бо ним опікується спеціально Бог. В такому пониманні справи видко коли не просту наївність, а то й глупоту, надуживану при всяких національних проповідях, то вже, певно, крайню нетерпимість супроти других народів. Чому ж ніякий інший нарід не міг би бути, власне, тим вибраним?! А так, коли візьмемо Мойсея загально, то вийде ясно думка, що нарід кождий має свого національного Бога, котрого вважає вищим понад усіх, але узнає так само інших національних богів, а також дає право другому народові уважати свого бога за більшого. Тим усувається з поеми всякий слід сього національно-релігійного містицизму, що месіанізм, приміром, Словацького, Красінського, Міцкевича або Вороніча, що заслужив собі лиш на назву "фаєрверка". Тим, з другої сторони, не усунеться цілком ся містична риса, якої не можна заперечити у сій поемі, яка і становить у ній щось величне. Здається, кождий величний твір артистичний має таку містичну якусь силу, що становить немов настрій твору.

Раз ми зрозуміли і вияснили появу національного Бога у поемі,— то найважніше з тої поеми, а саме постать пророка, стане для нас легшою до зрозуміння. Проаналізувати знов сю постать, значить, вияснити ідейну сторону цілого твору.

Отже, чим є Мойсей? Чи є пророком він, чи його постать треба взяти під увагу лиш зі згляду на їх поезію, якою вона справді наскрізь дише, чи уважати його лиш за самого посланника божого, який має вибавити народ з неволі, чи

[1] *Fr. von Schiller.* "Die Sendung Moses" (Werke X. Band. — St. 269—288).

за великого законодавця та патріота, який хоче дати своєму народові силу і забезпечити його матеріально? Він не є нічим з того всього, а радше всім! Бачимо цікаве змагання у автора: Мойсей йому здавався неначе завеликий, і так, як він представлений у поемі, він не робить спочатку враження якогось великана духа, що мимоволі будить у всіх пошану і ентузіазм, що з ним кидаються всі на услуги його ідеї. Він навіть, немов малий, виглядає у своєму спорі з народом, коли переходить ухвала, щоби його вбити камінням, коли буде пророчити, коли він між народом робить враження такого, що говорить без зв'язку, коли над ним всі насміхаються, і лиш думка, що він таким мусить бути в сьому положенні, боронить перед нами його величини. А однак, неначе силою контрасту, яка велика стає його постать дальше, коли він остається наєдині сам з собою і з своїм Єговою, яка велич б'є тоді з його статі, який святий його біль і праведний, яка велична його душа, кервавлена сумнівами, мучена тривогою за будучність свого народу. Тоді здається, немовби набирав пророк якоїсь індивідуальности, яку стратив був при людях. І росте, росте його постать щораз більше, аж до колосальних розмірів, і доперва тоді стає тим, чим її хотів зробити поет у наших очах!.. Мойсей, передовсім, великий як чоловік, і цінить у всьому, навіть у зайцеві та скорпіоні, так сказати б, *людяність!* Супроти відвічних тих законів людяности він чує таку одвічальність, він так боїться себе сплямити, що величина сього чоловіка переростає всякі розміри. Дальше: він береже своєї моральної величини там, де він як дух-опікун цілого народу, його духовий батько і організатор, що вів його цілих сорок літ, має право претендувати до якогось вищого, виїмкового становища і бажати собі виїмкової пошани — там він відкидає всякі блага, всякі особисті вигоди, а навіть щоби бути праведним, він терпить наругу, насмішки і упокорення. Він любить нарід і з тими його блудами, і буде любити його дальше, а він сам боїться лиш за одно:

"Чи не був же ти їх ватажком,
Паном душ їх і тіла?
І чи власть ті бажання святі
В своїм серці не з'їла?"

Мойсей далекий від сього, а в своєму самовідреченні та безособистому патріотизмі він заховує таку величину моральну, що відкидає всяку найменшу спокусу, щоби взяти до своїх рук самовладно булаву або заложити династію. І Мойсей той, з кличем одвічальности та зобов'язання супроти людини, подає, бачимо, руку політикові, а його національні чи державні ідеали оперті на тих самих підставах. Він хоче свій нарід, визволений, переважною думкою, одним ідеалом, дати йому державне тіло. Але ся держава не буде цілком у нашому змислі, то буде державне тіло, але його підставою буде одиниця зі своїми індивідуальними правами, з правом на їх свобідний розвій. Знаком, під яким розвивати можеться його держава, буде право одиниці, значить,— ціль і обов'язок її буде: *охорона і зберігання людяности*[1].

Після сказаного дотепер треба, отже, ціле змагання Мойсея назвати нічим іншим, як змаганням до свободи духа. Мойсей і як чоловік — моральний праводавець, і як сторож держави, не має в собі нічого з матеріалістичних ідеалів. Він не кладе навіть короля у державі. У ній має найвищу власть, закон, з відомим вже духом, Єгова. Його кодекс подібний до категоричного

[1] Порівняй: *Henri George.* "Mose der Gesetzgeber" у збірці "Moses".

імперативу чи морального примусу, що його носить кождий у своїй груді. Отже, діло Мойсея значить: увільнення духа від матерії. Однак, тим його діло триваліше, що оперте на моральних підставах, його кодекс тим більше непохитний і святий, що міститься не на таблицях, а в людських душах. Тим більше, він має перспективу вічности, тим більше діло Мойсеєве належить до будучности. Воно йому божеське, пророче! А Мойсей, як пророк, має всі черти попередні ще більше висубтелізовані, стає появою ще більше незвичайною та виїмковою, якої не можна мірити звичайним мірилом. Як пророк, він служить передовсім правді, не кривить ніколи душею, як личить пророкові. Лиш правдою веде свій нарід, а що в сам свято і певно не вірить, чого сам не признає за непохитну правду, сього йому не важиться дати і відкидує. Але ся любов правди робить його чоловіком майже безглядним, безпардонним супроти неправди. Він не знає ніяких компромісів з ніким, тим більше, з неправдою. А коли треба, як каже Врхліцький, "уст, щоб громили фальш та неправду",— то вони саме й Мойсеєві уста! І тут стрічаємося з постаттю пророка, вистудійованого, здається, поетом з Біблії, з одним з-поміж тих пророків, "die mit Zungen reden"[1]. Мойсеєва їдка іронія та сатира у четвертій та п'ятій пісні, се риса у пророків правдива, яка і не обнижує цілком їх величини. Всі пророки у своїх "fulminanten Strafreden"[2], як Мойсеєва, були такі самі, коли виступали проти блудів та провин своїх земляків, і тому остру, сатиричну рису треба тут підкреслити[3]. А з другого боку, се вже властивість жидівської раси, яку бачимо хоч би й у Гайного, що у них глубокий ліризм і сентименталізм мішається і йде в парі з вибухами іронії і сатири, а через те робить глибше враження. Значить, змагання пророка до безглядної правди чинить його супроти ложі і фальшу людиною майже без рівноваги, і він, будучи сатириком, стає майже безмилосердним, тягарем своїх суворих слів прямо пригнічує їх, обезсилює противника. Як *чоловік екстреми*,— він також великий. Бо кермує ним третя ціха пророка, *абсолютна справедливість*, яка проявляється у всіх його ділах і його душі. І так тепер Мойсей з тими всіми рисами людини, патріота і пророка,— з тими рисами разом він стає перед нами як поет. Бо чи справді поет не має того всього у собі разом, чи поет не є усім нараз у своїй творчости? Поет, у якого кожде слово важить за діло, котрого поезія містить в собі і всі елементи людяности,— отже, моральні, і заповіді для народу, якими той нарід може жити цілі століття, і найвищі екстази і вірлині лети до неба, і догану дошкульну та караючу землякам,— чи не є тим всім поет, що кладе "духа свого печать" на цілі століття? А Мойсей був поет справдішній! Не лиш поет у ділах, коли голосив та проповідував Єгову, коли з тим Єгові наказом у груді будував та різьбив душу свого народа, хотячи його поставити високо культурно,— але дійсно є його власні поезії й пісні. Вони замикають у собі також його духа, його характер, яким він був, вони показують душу Мойсея саму, наєдині, вони — витвір цілого життя. І тому ся його поезія, як її характеризує Гердер,— є "vielumfassend, aber hart, ernst und einsam"[4]. Але ціль його поезії загальна, хоч у ній так ярко пробивається терпіння й індивідуальні болі. Мойсей-поет вижидав цілих сорок літ на той час, коли має все змінитися, і нарід має стати сам собою...

---

[1] Гучно говорити *(нім.)*.

[2] Полум'яні філіпіки *(нім.)*.

[3] *Heinrich Gross*. "Die Satire in der jüdischen Litteratur" ("Monatsschrift für Geschichte u. Wissenschaft des Judentums"). — Breslau, 1908. — Heft 1/2, ст. 4 і далі.

[4] Різнобічний, але суворий, поважний і самотній *(нім.)*.

О, як би хвилю вдать, що слова слуха,
І слово вдать, що в хвилю ту блаженну
Вздоровлює й огнем живущим буха!
О, як би пісню вдать палку, вітхненну,
Що мільйони порива з собою,
Окрилює, веде на путь спасенну!

Значить, вся поезія цілого життя складається тут на один лиш момент, який належить до будучности, скидається на одну велику тугу й ожидання тої великої хвилі, того блаженного полудня. І з конечности вона мусить бути сумна, немов яким горем придавлена. Мойсей наскрізь песиміст і то з конечности. Він з теперішністю не може погодитись ніколи. Він цілих сорок літ блукався по пустині, навмисно не вів свого народу до обіцяної землі. Вони занадто всі були рабами, щоби спочувати і вірити і розуміти ідею його національного бога,— він ждав сорок літ, щоби виховати нове покоління, свіже і бадьоре, з бажанням свободи, яке би пішло за сивим стариком! А робив те все, бо не вірив у рабів, не вірив у сучасність, а вірив у дітей, у ясну будучність. Він умирає перед тим, заки запровадив свій нарід до обіцяної землі. Але се не нещастя його: умирає тепер, бо, живучи довше, він мусів би дальше дивитися на те, що, власне, його й чинить песимістом; у землі обіцяній він не одно був би бачив, як вийшло не по його думці. А так він лишає свою ідею, а реалізація її най припадає кому іншому! Значить, він лиш щодо теперішности песиміст,— для будучности, для свого післанництва він оптиміст![1] Таке право є у всіх великих людей. Дух Мойсея не може старітися ніколи; він дає йому життя, повне віри у велику будучність ідеї, в котру йому сумніватися не вільно! Чи ж не може він сказати своєму народові посліднього слова своєї пісні в його честь, слово зі сподіванням на будучність:

Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий,
Та повний віри; хоч гіркий, та вільний;
Твоїй будущині задаток слізьми злитий,
Твоєму генію мій скромний дар весільний.

Се ж його радість, що поконав смерть ще заки помер, се його віра, се слово тріумфу над будучністю свойого народа!!...

Так прийми і Ти, український народе, пісню старенького дідуся,— пісню свого Мойсея!

ДІТИ БАТЬКАМ

(Відповідь на статтю М. Лозинського "З біжучої хвилі". — "Діло" — ч. 30, 1909 р.)

Наші рецензенти упадають щораз більше на життєвій дорозі, щораз більше гнуть спину перед тими всіми, що їм можуть заплатити "гербату", щораз більше димом кадять значним особам і з щораз більшою заїлостю кидаються на людей, що не того самого крою, що вони... І дуже чомусь скоро старіються...

[1] Порівняй: *Achad-Haam*. "Moses, der Profet" — збірка "Moses". — С. 87—104.

Недавно бачили ви його ще безвусим, маленьким, з подертими штанцями, аж ось він нараз скочив у старші літа, набрав якогось сану та старечої поваги, і в своїй дразливости "їде", власне, "молодиків"! Здається, ви не дали йому зовсім нагоди образитися, а от він вже злий і кличе до вас, що ви дурні, глупі, зарозумілі, і за ласку повинні уважати, що він хоче вас, дітваків, тримати за руку, щоб ви собі чого злого не зробили!..

У "Ділі" — "старі критики" взялися систематично лаяти "молодих" редакторів "Будучности" та її співробітників. Досі появилося заміток три. З них дві, не підписані автори, мене нічо не обходять. Їх автор, що пише з іронічною усмішкою, як у лошака, що хоче кусати, не підписав свого *чесного* імені, бо, видко, хоче бути лиш скритим *ворогом* "Будучности". (Коли пани з "Діла" хочуть своїми напастями підкопати матеріально "Будучність", то ми дуже просимо, щоби були ласкаві містити частіше такі замітки в "Ділі". Число передплатників збільшилося вдвоє, а, крім сього, на відтинках почтових переказів читаємо щодня, щоб ми нічого не робили собі з "гавканини" "Діла" та вели далі свою роботу, що сі напасті на "Будучність" виглядають, начеб п'яний чіплявся плота, та успособляють неприхильно до д. Лозинського й "Діла". — *Ред.*). Так з ним не маємо що й говорити, маючи на увазі звісну українську пословицю. Але другий "старий" (навіть судячи по його статтях, трохи й беззубий) — підписався! Певно, думав він, що коли такий "авторитетний" чоловік, як він, почне кого нищити, так най ім'я розходиться вже по всім усюдам! Д. Михайло Лозинський, один з найповажніших та найбільше талановитих публіцистів на Україні-Руси, забавився в статті, зверненій проти мене (і редакції "Будучности" — див. "Діло", ч. 30, р. 1909, "З біжучої хвилі"), — у "вчителя-батька", що карає своїх недобрих дітей! Бо за що інше уважати його статтю? Хотячи знищити мене як "критика" в "Будучности", він не написав нічого такого, що дійсно мене може зачіпати, як думає він. Бо чи його лайки можуть переконати мене, що я дійсно прогрішився дуже і чи можуть мене привести до каяття? Цілком ні! Він навів з моєї статті "М. Драґоманів, як літературний критик" деякі місця, а відтак сказав сумарично: "Чи простувати отсі всі глупости, сказані д. Евшаном про Драґоманова? Не стоїть! Вистане їх навести, а все його неуцтво, в світлі якого його претензійність являється просто безличністю, стане перед нами в цілій своїй величі" і т.д.

А я скажу: коли д. Лозинський хоче мені показати добру дорогу і коли його стаття була писана в доброму намірі остерегти молодих людей, то його повинністю було виказати, власне, подрібно всю силу фактичних помилок, виказати дійсно глупоту моїх поглядів, а не писати так. Бо дійсно йому так не личить! Се одно. А друге: чому д. Лозинський, хотячи в почутті своєї сили та авторитету нищити молодика, уживає негідних способів?! Чи знає він, як сумне на нього світло кидає перекручування ним чужих думок? Зле піддавати мені навмисно те, чого я не думав ані не писав, а писав М. Сумцов,— бо я стратити готовий зовсім поважання до таких людей і дійсно бути зарозумілим супроти них! Батько не повинен вчити молодих людей брехні! А далі: чи се також належить до "критики", хто кілько має літ, і на котрому році університетських студій? Се просто погань таке читати! Чи має яку підставу д. Лозинський à priori осуджувати мій намір писати про Драґоманова чи про Франка? Мені здається, що монополію писати про них ніхто не взяв і не може брати! Прецінь сам д. Лозинський брався говорити про важніші речі, як ґімназист ще, і не боявся викривити постаті генія; значить, ні при чому тут

всякі побічні його уваги, якими хоче д. Лозинський заборонити висказувати свої погляди, які, може, й не годяться з пересудами! Інша річ, чи я маю відповідне знання, щоб писати про деякі речі, немилі д. Лозинському. І тут я знов можу мати більше претензій до хвальби, як д. Лозинський. Бо на замовлення статей не пишу, тож і не говорю нічого на вітер. А може, я кожну думку цілими місяцями носив, важив її, леліяв, може, я, списуючи запальні стрічки про "Мойсея", плакав над сердечністю і глибиною сього твору? Звідки може говорити про се д. Лозинський, що се з лексикону? На якій підставі? Чи, може, тому, що його "люди" дуже близькі до лексикону, і що він так з ним зжився, що ніколи він з думки йому не виходить? Коли дійсно д. Лозинський такий великий учений (показали се добре його літературні статті!!), що знає навіть, чим я користувався при писанні своєї статті, то де ж його розвага, яка правдивому вченому критикові не дає хапатися з своїм осудом, не провіривши добре всього, та не читаючи потрібних речей. І я маю враження, що, крім листа Франка, він не читав студії: "Пісня про Мойсея". Був би провірив сей лист, і був би переконався, що нема у мене такої вже великої маси фактичних помилок! Показалося би, що, відчисливши *одну* похибку і похибку друкарську,— там немає ніяких *таких* речей, котрих би я не міг доказати, і які були би "каригідною легкодушністю". Побачив би наконець д. Лозинський, що не виказувати впливи я взявся у своїй статті про "Мойсея", а подав радше своє розуміння ідейного боку поеми, як також дав вислів ентузіазмові молодого покоління для великої поеми, а з тим і для її автора! І чому ж у д. Лозинського совість така груба, що він не боявся в чужу душу, переповнену не претензіональністю та легкодушністю, а пієтизмом, влазити з заболоченими чобітьми? Чому насліпо цитує чужі слова і обурюється так дуже?! Чому пише лиш на те, щоби писалося?!

Впрочім, я не хочу полемізувати ще про всякі дрібниці з д. Лозинським. Дрібниці всякі тратять скоро вартість, так немає чого задля них сперечатися. Кожду річ треба брати sub specie aeternitatis[1]. Як я сказав напочатку, то д. Лозинський хотів забавитися у "батька". І се найважніше з усього. Тут говорить вже не сам лиш він, але й ціла фаланґа других таких самих "старцунів-батьків". Тут вони хочуть, щоби їм сліпо вірено і замкнено очі на все, що робиться, а вони молодь поведуть. Для д. Лозинського я й тов. Венґжин (а, певно, й другі "молодики") — се діти, немовлята, яких треба держати за руку, щоб не поспадали з третього поверха. Се добре, як старший хтось піклується дітьми, веде їх на добру дорогу. Але що робити тоді, як такий добродій-провідник сам вже упав з третього поверха і зломив собі карк? Чи така людина може вести когось? Чи маємо ми, "діти", кому-будь віддатися, навіть тому, кого ми не хочем, тому що боїмося з ним зійти на злу дорогу?! Чи я, молодий студент, тим самим, що молодий і що студент, маю упокоритися перед д. Лозинським і слухати його уваг, в які він сам не може вірити. Чи я можу поважати сього чоловіка, що перекручує для своїх цілей чужі слова? Чи маю вірити в його авторитет тому, що написав декілька талановитих публіцистичних праць, і тому, що в "Ділі" може при кождій нагоді писати статтю на кого хоче і лаяти його? Чи маю покоритися "критиці" чоловіка, який на полі критики сам нічого не дав?! Ні, вже краще я сам буду йти своєю дорогою, а не хочу мати такого батька! І я не скажу тут лиш за себе; скажу: *ми не хочемо таких батьків,*

[1] З погляду вічності *(латин.)*.

котрі самі ще їх потребують, яким батьківські шаровари, убрані під їх неприсутність, ще завеликі і не дають змоги добре в них ходити! А кажу "ми", бо є багато "молодих" людей, яким ваша опіка дуже пошкодила і спровадила на манівці! Є багато, дуже багато молодих людей, що знищилися на шляху через своїх батьків, багато таких, що треба би за кождого з них "батьків" вішати тисячі разів, раз по разу на шибениці!! І ви, "батьки" наші, батьки українського народу, що стоїте на його сторожі і кермуєте громадською роботою, ви хочете держати нас, щоб ми не поупадали? Ви, такі немічні, поламані, побиті та повикровлювані?! І думаєте, що часи віри у вас ще не минули? Ні, батьки! Вчіться ще ви самі; не старійтеся так скоро; бо що лишиться вам, як молодість мине? Тоді будемо вас шанувати і слухати, як будемо бачити у вас чисті пальці на руках і незасмічену душу. І тоді самі прийдемо до вас...

ЧЕРВОНІ МАКИ...

(Про п'єсу О. Олеся "По дорозі в казку")

"Warum bluten Herzen u. schlagen — zugleich? Das kommt — weil sie lieben müssen".

G. Hauptmann[1]

Пісня про великий дисонанс, про розлад поміж мріями і дійсністю, героями і товпою, поезією і життям — належить до циклу віковічних пісень; вона увійшла в репертуар поезії так само, як природа, любов, як весна, квіти. У поетів, як людей, в повнім того слова значінню, творчих, почуття того дисонансу, можна сказати, органічне: це джерело їх натхнення і творчости, їх вічний імпульс, який каже їм творити своїх ангелів і своїх чортів. Відси йде їх смуток і скорбні плачі, їх туга і пориви, їх протест та окрилені злети в нові країни, відки вони приносять людям огонь. Виходить відси й Олесь у своєму творі. Для його як поета,— це, власне, ніяка проблема, поставлена на початку твору, ніяка спроба порішити якесь питання, ніяка конклюзія з певних фактів. Не маємо ніяких перспектив минувшини чи будучности, нічого того, що б пахло історією. Це просто спів, і тільки спів. З якого хочете часу, в якій хочете країні.

Єсть великий, густий і непроглядний ліс. В йому темно, як в житті. Завжди ніч. І люди в тому лісі заблудили. Живуть майже як худоба, переносять усі недостатки, як люди, засуджені на вічну темноту. Кожен новий день їх упідлює, більше та більше їх принижує, аж починають забувати про своє людське достоїнство. "Їм очі зав'яжи на цілий рік, вони мовчатимуть, аби їм хліб було дістати можна вільною рукою. Удар їх батогом,— вони не закричать від гніву. У очі плюнь і дай їм шеляг, вони тобі устами припадуть до рук". Це, власне, така юрба у Олеся. Юрба, що насмішки і обиди тільки має для того, хто не такий, як вона. А таким іншим, новим чоловіком є — Він. Син ніякого корисного, працьовитого батька — а *кобзаря*. Це перше, що їх розділює. Говорять йому: "Ти так, *як вітер!* Сьогодні тут, а завтра там. Всі люди на роботі, а ти сидиш

[1] Чому серце кривавиться і б'ється водночас? Тому, що не може не любити *(нім.). Г. Гавптман.*

собі та *граєш у сопілку*". А відтак — це ж він їм починає говорити про крилатих людей, про день і сонячне світло, про казку. Він, молодик, перший починає говорити, що так жити не можна, що треба піти новим шляхом, до іншого життя. І береться їх вести у Казку. Це значить — жертвувати себе. Він терном кривавить свої груди, щоб було добре йти юрбі. Знає, що шлях тяжкий і трупами стелиться. Поволі пізнає і те, що юрба тільки в перший момент захопилася його думкою, а тепер іде за ним, як за чимсь інтересним, як за чудом, і хоче, щоб він їй те чудо показав. Вона й починає зводити з ним свої рахунки, в найтяжчу для його хвилину сумніву. І каменує його. На кількадесят кроків від тої країни, в яку він вів.

Товпа все така. Коли вона вибере кого за свого провідника, то робить з його божка. Їй треба, щоб хтось за неї думав, дбав, вона хоче певности. Через те вона завжди скидає з себе всяку одвічальність. Позволить провідникові бути навіть деспотом, катом і злодієм, щоб той умів тільки розважувати, мав характер твердий та показував певність себе. Всім йому можна бути — тільки не чоловіком, не братом юрбі, аби не мав до неї ніякої слабости. Ярмо найтяжчих абстракцій вона буде переносити цілі віки — не нагадуйте їй тільки найважнішого закону: будь людиною! Власне, індивідуальністю, тим, чим ти й є! Чоловік юрби хоче завжди бути цілим поза собою, хоче бути кермований якимись невідомими законами, але ніколи не піднесе права *свого*, не відважиться ствердити живого змісту своєї душі. Отже, до конфлікту поміж героєм Олеся і юрбою мусіло дійти! Бо що поміж тими людьми мав робити Він, з своїми стремліннями та думками? До кого мав звернутися з своїми словами? Хто їх міг розуміти?

"Тюрма! Тюрма! Перешкоди і кайдани скрізь! І скрізь через ґрати своєї индивідуальности визирає людина безнадійно на окружаючий мур зовнішніх обставин,— аж приходить смерть і закликає її до повороту та свободи". Так в повній розпуці кричить герой одного німецького роману. Це й досвід всіх тих новаторів, що беруться поривати з усією старою тандитою та шукати визволення для чоловіка. Життя — неволя! Чоловік зробив себе сам невільником. Невільництво увійшло йому в кров і кість, він може навіть почувати тільки по-рабському. І для людини, що стражде серед такого життя, що душиться в його атмосфері і проклинає творця — повна безпорадність. Неможливість переломити мур тих обставин, зруйнувати їх основи. Цілий ряд їх гине від віків, умирають каменовані. Смерть їх — це чи не одинокий їх тріумф: бо закликає других, що прийдуть пізніше, до тої самої боротьби. І так вони серед страшного лісу життя шукають один другого, накликають себе... Йде боротьба... Герої завзято боряться з товпою, де можуть тільки, принижують її. І рівночасно віддають своє життя — для тої ж товпи! Вони хочуть принести їй світло, зробити людину свобідною, вільною. Він звертає їх думки в інший бік. Осамотнені, віддані тільки самі собі,— вони й починають думати тільки про одиницю. Про людину, яка від себе тільки залежить і сама творить своє життя. Его́їзм стає їх принципом. Життя для самих себе, а не для кого іншого,— стає їх наказом. Не для других, не для обов'язку, не для милосердя, а просто жити — щоб жити. Не тратити ані хвилини життя, а пити його, як насолоду, поки тільки можна. І так родиться в своїй найшляхетнішій формі *гедонізм.*

Коли спробувати дать назву проповіді Олесевого героя — то назва нового гедонізму буде найкраще підходити для схарактеризування тих думок. Він

веде у Казку,— *"назустріч джерелу утіхи"!* Найважнійше, щоб людина уміла цінити ідеал як утіху, уміла цінити життя як насолоду, як сам великий, чудовий процес. Колись Уайлд добре відчув потребу такого, власне, ідеалу життєвого, коли розпочав свою буйну творчість. Розумів, скільки важить кождий віддих, кождий момент людського життя, коли взивав не тратити марно ані хвилини. А ще молодість! "О, жийте свою молодість, як довго вона не минула,— кличе лорд до Доріана. — Не марнуйте золота своїх днів, не зважайте на філістрів, не мучтеся, щоб поправити безнадійні обставини або віддати своє життя неукам, низьким та простим людям! Се хворобливі ідеали, фальшиві змагання нашого часу. Живіть чудовим життям, яке єсть у вас! Не відмовляйте собі нічого! Шукайте безперестанку за новими почуваннями! Не бійтеся нічого! *Новий гедонізм* потрібний нам всім..." Так, повинен прийти новий гедонізм, щоби наново сотворити життя, щоб увільнити його від всіх тих обридливих, огидних форм, які воно прибрало в наш час. Треба, щоб життя людини не було вкорочуване ані позбавлюване тих безчисленних переживань, над якими тепер панують системи та абстракції. Отсе той клич. "Про аскетизм, що забиває змисли, або про ординарне безпутство, яке їх притуплює, те нове життя не повинно нічого знати. Але воно повинно *людей вчити, скупчувати себе для великих моментів життя, коли й так життя єсть тільки моментом...*" І герой Олеся проповідує те саме: "Брати мої! *Хто келих чистого життя не розливав поволі, а випив зразу* — хоч навіть і упав, той не умре вовіки, той все віддав життю, що міг віддати". Ціль життя — може бути тільки в ньому самому. Жити — значить горіти. І треба дбати, щоб той огонь був дійсно огнем, що горить ясно, а не тліє десь укритий та придавлений. Взиваючи до нового життя в Казці, Він кличе: *"Згоріть,— в житті єдине щастя!.."*, "тепер же будем *жить на те, щоб жити.* Тепер *горіть на те,* щоб розгорітись..." Такий зміст проповіді героя Олесевого, така його пропозиція до життя. Хлопчик, що являється в кінці п'єси коло умираючого вождя у країну Казки,— це неначе символ того чарівного, буйного, свіжого та молодого життя, якого ідеал проповідував укаменований герой. І той хлопчик, його поява в кінці п'єси, малює нам ще символічну побіду його над юрбою. Але — чи дійсно він побідив?

Можна сказати, що моральна побіда лишилася при ньому. Він побідник, бо упав жертвою роздичілої юрби. Але чи побідив він юрбу не тільки смертю, але й життям своїм? Ні! Коли поглянемо на його життя з становища його власної проповіді, його таки ідеалом зміримо зміст його життя,— то побачимо його тільки розбитість, нерівність, неодноцільність. В основі можна те життя уважати навіть за схиблене. Бо хто був змалку у насмішках тільки, хто відтак сумував тільки горем других, а не думав про себе, хто через терен і трупи вів дику юрбу через ліси і не знайшов навіть віри у людей,— одним словом,— хто всю суму свого життя витратив для ідеї, хто жертвував себе і був за це укаменований,— той не міг горіти, той з свого життя не міг зробити казки! На ділі це той самий аскет, проти якого він боровся, а який утішав себе тільки фантомом, ілюзією життя.

Але тут ми стаємо перед загадкою людського серця. Все воно хоче називати когось братом. І як би людина не хотіла сама для себе тільки жити в казці, як би не відмежовувала себе від других, а серце все хоче тулитись до серця. Може, в тому і трагедія Олесевого героя.

ПЛАЧ НАД УПАДКОМ ЛІТЕРАТУРИ

Накінець договорилися люди... Якийсь патріот подав з початком нового року в "Ділі" замітку, в котрій плаче, що в галицькій літературі слідно занепад. Галицькі письменники, звісні з своїх вічних плачів на публіку, яка не дає розвинутися їх творчим талантам, уважали цей момент за відповідний, щоб ще раз кинути публіці рукавичку: кинути з ефектом, з певного рода злорадним жестом: ось, мовляв, ви самі тепер філістри бачите і признаєтеся, що література в занепаді. Так почалася на сторінках "Діла" т. зв. дискусія, т. зв. ряд фейлетонів, в яких редакція дає поодиноким людям, як влучно кажу, "виговоритися".

От і почали люди говорити. Кождий старається знайти нові причини занепаду літературної думки на галицькому ґрунті, кождий старається переконати, що лихо прийшло, власне, звідти, а не звідки-інде. Вся та балаканина незвичайно скучна і не цікава і стає хіба потвердженням основної прикмети в психіці галичанина: говорити про справу тоді, як вона вже пропаща. Ніяка дискусія не причиниться до відродження літератури і не воскресить трупа. Дивно стає лиш те, що аж тепер почалася балачка про упадок, коли той упадок можна було бачити кілька літ назад. Так само можна було бути певним ще давніше, що Галичина взагалі скоро скінчить свою роль культурного осередка України. Говорю про певність тому, що супроти наскрізь колтунської психіки сучасного галичанина стає річчю очевидною, а навіть необхідною, щоб той галичанин зрікся, нарешті, провідництва та повернув назад до ряду смирних людей. Галичина збідніла духом так, як тільки можна було збідніти. Правда, батьки народу потішають нас гарним розвоєм економічних інституцій і впевняють, що культура духова може вирости тільки на культурі матеріальній, але бачимо, що від часу, як люди стали заробляти великі гроші на торгівлі безрогими та молоком, перестали передплачувати навіть часописи та журнали, і духова культура стала леґендою в Галичині. Мене те зовсім не дивує, ані не обурює: особисто я волів би навіть, щоб в Галичині всі українські патріоти стали згінниками свиней та випасали свої черева, бо це й єсть їх "культурна місія". Мене не болить не дикість моральна та безсоромність свинопаса, але те, що той свинопас мав таки претензії до культурного провідництва, що він поривався весь час і поривається бути наставником і прикащиком в справах духової натури, що він встиг остаточно стати диктатором і впливати на духове життя нації після своєї волі, що він став таки героєм публічного життя. Це найсумніше — і від того пішов занепад літературного життя.

Не хочу бути зле зрозумілим. Я, говорячи про інтелектуальне та духове банкротство Галичини, не хочу прилучуватися до хору "творців", що від ряду літ нарікають на тяжку неволю "економічної ери" в Галичині і плачуть, що не мають признання ані можности розвинути круг серед такого болота. Творців в Галичині не було, були в літературі самі філістри, коли не числити Франка та Яцкова. Тільки тому я й кажу, що налитий салом патріот диктував літератам. Літератів, властиво, не було: писав кождий, кому позволяли тяжкі "обов'язки службові", і тому в літературі він був Sonntagsreiter'ом[1] і нічим більш. Поет тільки тоді признавався, коли належав до кліки патріотичної, коли був заразом галасливим батьком народу, впрочім, міг гинути з голоду, лишаючи мишам на снідання свої вічні твори.

---

[1] Поганенький їздець *(нім.)*.

Так прийшло остаточно не тільки до комплектного занедбання, але до дикунства в справах творчости та літератури. Значну частину літературних випадків можна б трактувати з становища гумористичного, якби сміх тут не був гріхом. Отак і з тою дискусією про занепад літератури. Хіба не сміх читати ті статті з заголовком: занепад літератури, а з змістом про те, як один "письменник" позичив у другого 10 корон і що з того вийшло? Чистий сміх: а все-таки стискає за горло, коли подумаєш, що поміж тими людьми духа, що рвуться "до боротьби за кращу будучність народу", за ідеали і т.д., що поміж ними немає людини достойної, яка уміла б цінити свою людську гідність! Бо чи не поличник для власного достоїнства це буде, як "творець", що в своїй вищості та самотності гордує не тільки мамоною, але й опінією публічною, в той сам час пише купецьку рекламу і лиже по руках публіку? Ні, творча думка придавлена в зароді філістрами, але ті філістри — самі "творці". Треба самому не бути крамарем, мати відвагу протесту, уміти станути за свою справу, а не так, як жебрак, ходити по милостиню, щоб відтак за те справляти орґії.

Перед нами важний літературний документ, ілюструючий якнайкраще вищенаведені думки — фейлетон Петра Карманського. Не зрозуміємо його, коли не увійдемо в психологію галицького філістра і філістра-"творця" спеціально. І кривду ми зробили б авторові, коли б дослівно взяли його слова і після того судили про сучасний етап творчої думки в Галичині. Виясняючи причини занепаду творчости, Карманський пише[1]:

"У нас письменник — це синонім нероби і жебрака. Потрібний він лиш два або три рази до року, цебто коли якогось року, кроми великодніх і різдвяних покликів потреба ще звеличити пам'ять якогось "національного пророка". В такі хвилі уміють в нас автора пошанувати. Поза тим, він суспільний клоун, з якого кождий дурак має право насміятися, викидати йому на тайґет суспільного життя. Не дивниця, що коли комусь в нас припала незавидна роль, чи радше кара, станути в ряди письменників, то мусить приготовитись на такі приємності, як слухати з уст кождого патріота назву "поет" з такою усмішкою, в якій міститься тричі підчеркнене слово "ідіот"; що мусить відректися ґардероби і поживи, а то на кожнім кроці здиблеться зі злобною заміткою: ади, поет має штани! Ади, поет їсть вечеру! і т.п., що не раз доведеться йому почути в товаристві цинічну замітку мецената штуки: міщу в своїм органі твою мізерію, аби ти міг заробити пару шісток і не вмер з голоду, що кождий анальфабет має право викрикувати за ним фразу пасквілів, сотворених на нього злобою старих, що в кінці всякий сердечний патріот вважає себе вправі жаліти над змарнованим талантом і закликати його до опам'ятання, а то, бач, станеться виродним сином неньки України.

Це не пересада, їй-Богу! Це факти, пережиті не одним каючимся грішником, який почувається до вини перед суспільністю, що, йдучи за поривом і вимогами серця, шукав краси, грішив віршами, і о яких десять років приостав за своїми шкільними товаришами, що мають здорові нерви, тішаться пошаною загалу і займають вигідні становиська. Признаюсь і я до цього — коли вже раз приступив до сповідальниці — що тільки довга нагінка вилічила мене з моїх прогрішеній, бо дійшов вже я був до того степеня слабости, що на вулиці здавалось мені, буцім за мною гоняться товпи людей, вказують на мене

[1] "Діло". — 1912. — Ч. 9.

пальцями і глумляться: ади, поет, поет, поет...” І далі, даючи пораду потягнути за язик котрогось з емеритованих письменників, над якими знущалися критики, автор пише: “Ану-те, стрібуйте, панове, а дізнаєтесь про таку моральну мартірологію, про яку не відають ніякі “життя”. З найбільшими проступниками поводяться деінде культурніше, бо бодай не топчуть їх душі, не огиджують їх домашніх, родинних святощів; а коли карають, то почувають респект перед їх муками. І відки цей нещасний, проклятий ананкою поет має набратися сил, аби не впасти серед шляху? Хіба що враз зі своїми убійниками станеться циніком над самим собою, цебто збожеволіє...”

Тут можна урвати міркування автора про причини упадку творчости. Тепер дещо про “логіку” тої сповіді, яка являється типічним виявом галицького творця.

Можна признати слушність увагам Карманського, які відносяться до трактування суспільністю поета. Роль його справді незавидна і повна всяких несподіванок. Але з того не виходить, що той поет зараз мав рацію у всіх інших пунктах, які відносяться до спору поміж ним а публікою. Нехай, що публіка уважає всіх поетів за клоунів, насміхається над ними; сипле скрізь свої цинічні уваги. Це явище, щоб так сказати, вповні “нормальне”, на те й публіка, всякі грубошкірі філістри. Але де ваша самоповага, панове творці, де ваша гідність співців?! Чи ви дійсно так дошкульно відчуваєте свій тернистий шлях, власне, тоді, коли за вами біжить гурма вуличної сволочі і показує: ади, поет! Лиш те вас болить? Чи дійсно ви не маєте в собі наскільки видержки, щоб не плакати, коли вам скаже п’яний патріот: ади, поет має штани!? То в тому концентрується ваш творчий біль, від того ви страдаєте, не спите ночі?! Коли так, то не гідні ви називатися вищими духами, творцями чи поетами — вам місце серед тої самої вулиці, що вам показує язик, — вам дійсно ліпше було б здобувати собі гарні посади, як плодити вірші.

“Поет,— каже Карманський,— потрібний у нас тільки кілька раз до року. Коли треба звеличати пам’ять якого “національного пророка”, тоді його запрошують, але відтак плюють”. Я знов запитаю: де ваша гідність, творці?! Чому ви по пиці не даєте патріотам, коли приходять до вас в надзвичайних случаях, але стаєте їх наймитами? Чому ви, добродію Карманський, не сказали того всього, що написали в своїй статті, редакції “Діла”, яке з вас так цинічно насміхалося, а прийшло до вас-таки, щоб ви дали вірш в честь “національного пророка” — Шашкевича? Не стало вам сили моральної? Було сказати: я не на ваші услуги, патріоти! Шукайте собі інших наймитів, якими можете поневіряти, — я творець! Творець навіть тоді, коли всі редактори будуть мене бойкотувати, тоді навіть, коли всі патріоти і вся вулиця буде насміхатися з мене і з моїх штанів! Мені здається — справа тут зовсім проста: або я щось *можу,* або ні. Коли дійсно можу, знаю сам собі ціну і умію себе шанувати, то не піду на ніякий компроміс, наплюю на публіку і не буду в неї шукати ласки, сам собі буду вистачати в найтрудніші хвилини. А от “творець” говорить громаді, усій суспільности: з цілого серця горджу тобою! І відтак той сам творець сідає писати анонс для тої самої суспільности, щоб купувала його збірку, бо вона добра, що він їй дасть навіть знижку в ціні, а ще відтак той сам творець стає до сповіді і плаче, що не має признання, що діти на вулиці сміються з нього, що поетичне звання зруйнувало його, він мусить бути через поезію позбавлений ґардероби, а його товариші непоети поробили тим часом

кар'єру! Де логіка тут, творці? За чим же вам тут жаль: чи за поезією, чи за доброю славою, за доброю ґардеробою чи за кар'єрою?

Ні, тут щось не теє... Не можна з тої цілої сповіді набрати віри в тих "творців", не можна тому, бо немає в тій сповіді пошани самого себе, ані почуття гідности. І коли не хочемо признати тих ереміад просто за брехню, мусимо взяти це тільки за вияв некультурности творців, викривлення творчого організму, ефектовної пози та фальшивого патосу. Тут ясно, як на долоні: це не творці, а Дон-Кіхоти, линвоскоки і клоуни, і продуценти "віршів". От вам і причина занепаду літератури, от вам і причина, що на галицькім ґрунті таке дикунство і всевладність філістра. І творець філістром, і творець маскою без життя, моральною почварою — кров від крові і кість від кости галицького колтунства! В одному тільки ріжниця поміж ними: "творець" має інстинктивну здібність бути комедіантом, мавпою самого себе, і це називається його "творчістю". В крові його єсть здібність пози та естрадового клоунства, яке він називає творчими переживаннями та муками. Він до смерти буде студіювати і вчитися позувати, сам буде утішатися своїми ефектами і це називає мистецтвом. Від "знаменитости" й літературного "півсвіта" виучиться погорджувати товпою і навчиться писати всякі "трогательні" сповіді про те, як товпа знущається над ним, а свої ліричні полюції буде брати за творче "откровеніє".

Так, так... Знаємо вже леґенду про творчі муки і страдальне життя поетичних душ! Були творці, які терпіли, був Данте, Мільтон, Леопарді, По, Ліліенкрон, Шевченко,— але вони трошки скромніші і більше уміли шанувати своє творче признання. Але ви, добродії "творці" з Галичини, які нарікаєте, що література занепала від того, що сміється з вас вулиця, а критика знущається, вам добре з вашими муками. Сатисфакцію маєте, коли можете виступити на естраду і сказати: я не маю що їсти, я не маю штанів, бо я творець, і моя доля — терпіння. Як ви любите говорити про своє терпіння, про свою моральну мартірологію, про прокляття ананкою, про переслідування. Ви, здається, стратили надію на всяку кар'єру і успіх і тільки того одного бажаєте: щоб вулиця "мала респект перед муками" вашими, як говорить Карманський. То була б одинока ваша кар'єра, з якої ви були б вдоволені. Всі показували б пальцями на вулиці: диви, пішов "велет муки".

Але не бійтеся! Доля ще може бути для вас, галицькі творці, ласкава. У вашу мартірологію, очевидно, ніхто не повірить, хіба що зійде з глузду, діти вуличні будуть ще, може, показувать на вас: ади, поет, але ще радниками можете бути і догнати своїх товаришів в кар'єрі. Їй-Богу, туди вам дорога! Бо галицької літератури не урятуєте напевне. Ваші проби, то, як самі признаєтеся, лиш молодечі "гріхи"! Ну, й годі, ви помилилися. Так само, як любимий герой Карманського, також "велет муки" Раскольніков помилився. Він не хотів бути "вошею", як всі інші люди, хотів показати, що він не вош, а помилився і прийшов до переконання, що таки вош. Чого і вам бажаю, галицькі творці!

ЛИСТИ З ГАЛИЧИНИ

І. Література і життя

Теперішнє літературне життя на галицькій Україні — це справдішній кошмар. Слідячи за ним і обсервуючи його прояви, мимоволі дістається неначе звороту голови від тої атмосфери, щось брудне і погане неначе чіпляється, мучить, як страшний привид.

Від кількох літ відбувається тут якась "переоцінка цінностей". Іншими словами кажучи, література страшенно занепадає. Люди ніби пишуть, всякі поети, критики, публіцисти єсть, навіть більшає їх з кождим роком,— ще більше людей "грозить" виступити на літературне чи критичне поле і аж тоді буде лад,— але, помимо всього, література просто на очах загибає. Я вже минулого року на сім місці присвятив пару слів тому занепадові і старався відповідно освітити той розкладовий процес,— але там я його освітлив тільки з одного боку,— з боку самих письменників. Тепер хочу показати другий бік справи,— сказати, власне, дещо про публіку і про атмосферу літературного життя взагалі. Факти для того єсть досить цікаві.

Так єсть, ми, галичани, сходимо рішучо на пси. Котимося в долину по площі похилій і не знати, де завтра опинимося. Ніхто вже тепер не укриває того фатального положення, всі неначе згодилися з тим фактом розкладу творчої думки — тепер тільки почалось те, що, звичайно, в таких випадках буває: один старається скинути всю вину на другого, зробити його відповідальним за гріх упадку літератури. Явище надзвичайно прикре, бо в таких випадках люди привикли виладовувати всю свою злобу, найгірші і найпаскудніші інстинкти. Се так, як дім горить, і всі нараз тікають, товплячись, штовхаючи один другого, б'ючи та лаючись.

Публіка кричить на письменників і поетів, що не дають їй нічого, що вона мусить читати всяку лубочну польську літературу,— письменники неначе радіють з того голоду публіки, мовляв, маєш тепер, коли не умієш шанувати та почитати своїх геніїв. І про літературу саму люди перестають журитися поза тими взаїмними обвинуваченнями, злобними насмішками, інсинуаціями та клеветою. Головна мета: дошкулити добре своїм ворогам. І вже тепер дійсно не займається ніхто нічим іншим, тільки криком: немає нічого, талантів нема, літератури нема, критики нема,— отже, ти, Стефанику, винен, бо ми на тебе покладали надію, та ти не пишеш нічого, ти, Яцків, також винен, бо ти пишеш і виявляєш занадто великі претензії, а тому "критикові" (обов'язково в курячих лапках) треба втерти носа, бо він так заховується, як би понад нього нікого не було, — і так далі, і так далі. Страшний крик, ґвалт, вічні полеміки, люди стали страшно строгими, повитягали навіть Шекспірів та Лессінґів для оцінки нужди інтелектуальної свого ближнього,— просто нема де подітися...

А серед тої суматохи і гнилої атмосфери починають появлятися гієни, зачувши падлину, всякі "лицарі темної ночі", люди, які виходять з засади, що варто й їм підняти яку-небудь авантюру, коли ніхто не дивиться на пальці. Зовсім так, як карманні злодії серед збіговиська. І трапляються зовсім неймовірні факти. Органи такі, як "Діло", строгі в оцінюванні таких письменників, як Кобилянська, містять у фейлетонах не раз просто сміття і критичні справоздання заступає від часу до часу клеветами; другі, як "Руслан", де сидять всякі україністи, а навіть професор української літератури на університеті, дає в

справах літературних слово ґрафоманам найпідлішої марки à la Дмитренко, які рішають нараз, що, властиво кажучи, Стефаник чи Яцків абсолютно нічого не варті; — ну, а поза тим єсть безмежне поле чисто приватного пліткарства, інтриґ та цькування. Се атмосфера творчої думки в Галичині.

Raubritter[1] літературний стає типом. Розбій на гладкій дорозі — явище щораз частіше. А що в боротьбі з ворогами українські письменники стають навіть конфідентами і помічниками поліції — се також факт. Авантюристи, всякі "темныя личности" в українській літературі та пройдисвіти, що з української справи хочуть добувати зиски,— мають знамените поле для діяння[2].

Нехай і так. Позалазили люди в болото, гризуться, іритуються, злобою живуть. Кажу дослівно: *живуть злобою*. Знаю сам досить людей, які не могли б прожити одного дня, щоб не допекти комусь, не потішитися з "нещасливого випадку" ближнього; відберіть їм ту змогу тішитися і клеветати — ви відберете їм "щастя" життя, його рацію. І се наші літерати, учені люди, поважні, з титулами, з заслугами... Те все стало чимсь таким звичайним, буденним, просто "хлібом насущним", що й не викликає здивування, ані обурення.

І тому я се пишу тут. Приватні амбіції та злоба, які не дають жити письменникам добре особисто, — перейшли поволі і непомітно на поле літературне, в публіцистику і в критику. Галичина абсолютно затісна, атмосфера згущена і просто смродлива до неможливости. Туподумство старших галичан ще й тепер каже їм бути партикуляристами, клеветати на все, що приходить "з-за кордону" — і їм з тим було добре, з тою тіснотою і відграниченням себе від всяких зовнішніх впливів. Але молодше покоління зовсім не мало чим віддихати в тій тісноті, люди стали родитися хворі, немічні і злі. А наймолодше покоління зовсім сухітниче, зовсім не має ніяких виглядів на будучність. І поки ота атмосфера не буде розбита, поки не повіє свіжий вітер — нема чого надіятись на "ліпші часи".

Галицька українська література заниділа, бо мусіла занидіти. Затісно. Сам Львів має забагато літератури і літератів, аби можна їм всім "вижити". Занадто один другого зблизька знає, занадто пливе в нім батьківська кров, занадто він привик боліти чужим успіхом і знає навіть чужу кишеню, аби життя літератури могло бути нормальне. Кождий підозріває другого в "занадто великих претензіях", і від того не може спокійно жити, не то "творити". І старші письменники тут такі самі, як і молодші, початкуючі. Нема ріжниці поміж ними, бо всяка оцінка і здібність оцінки, а разом з тим, яке-небудь відграничення чи ієрархія талантів, затратилися. І нема навіть поділу, властиво, на публіку і на письменників, на творців. Навіть творці — публіка. Вийде який твір, оповідання, драма, повість чи ліричний вірш,— зараз всі знають, кого автор представив.

---

[1] Лицар-розбійник *(нім.)*.

[2] Пишу ті слова з повною свідомістю того, що роблю. Може, "Кієвлянин" знов підпишеться під моєю статтею, як підписувався обома руками свого часу під статтею М. Сріблянського, може, і львівський "Przegląd" признає ще раз рацію "Української Хати" — те все мені не страшне, навіть як "Рада" чи "Діло" буде відтак кувати з того капітал і скаже, що "Укр. Хата" йде в своїй критиці українства разом з чорною сотнею та польськими шовіністами. Такі аргументи зовсім не страшні — се "Рада", подаючи огляд літературний за 1912 рік, повинна була тямити і не осмішувати себе до решти своїм "достоїнством". Взагалі — нехай би всякі "всеукраїнські" органи були трошки "чесніші з собою", зацитькали наперед свої провокаторські та донощицькі інстинкти, а тоді вже давали науку моралі громадянству власному, як воно має поступати, аби ворог не тішився. Чи ми будемо кращі, сильніші та більше "збудовані", як будемо укривати всякі свої "домашні" свинства, тільки тому, щоб ворог нас не підгледів? А прецінь Щоголів так досконало все знає про нас, ліпше, ніж "Рада".

І в розмовах про живих людей, які були авторові "матеріалом", вичерпується, переважно, інтерес до твору. А коли публіка і "товариші-письменники" не знають, кому, напр., Пачовський присвятив свій вірш, надписуючи "найкращій дівчині", або кого Яцків представив в "Блискавицях", то — іритуються або обвинувачують автора в неправді,— він занадто "залазить в хмари", а не бачить дійсного, реального життя. Бо галицький читач мусить все знати, мати все, як на долоні...

Summa summarum — коли йде нарікання на упадок літератури в Галичині — то я зовсім не дивуюся, що так єсть, як єсть. Література і письменники такі самі стають, як і публіка, як все життя. Зреформувати в основах життя громадське — то буде й література інша.

II. Зразок літературної критики

Галицька літературна критика в останні часи — се явище одиноке в своїм роді, як у нас кажеться. Найглибших її підстав і її основної тенденції ніхто не зрозуміє, хто не жив тут, скажім, у Львові.

Візьмім таке, наприклад. Кружок людей, фахових літератів чи публіцистів, сидить в кав'ярні при однім столику і, як звичайно, "натягає" когось неприсутнього, насміхається, злобно коментує його твори і т.д. Хтось один найбільше роздирає свій писочок. Те все, як кажу, звичайна річ. А тим більша рація єсть насміхатися з неприсутнього творця, коли він, наприклад, належить до противної партії, коли він, скажім, клерикал і пише вірші до Матері Божої, абощо. На другий день котрий-небудь з тих "вільнодумців"[1] написав рецензію про ті вірші. Читають всі і очам своїм не вірять: рецензія надзвичайно прихильна, підносить глибину та серйозність думки, культуру артистичну і т.д. І рецензент додає: се не такі вірші, як того та того (ім'ярек) "модерніста", що торочить "про вічність", а сам не знає, чого хоче. Що сталося тут? Ніхто того не буде знати, хто не знає "фактичного стану речей", як кажуть галицькі політики. А фактичний стан речей такий, що рецензент більше ненавидить "модерніста"-поета, як клерикала, і похвалив через те, аби мати нагоду "з'їхати" тамтого. Ясно?

І от схема галицької критики готова. Нею послугується в потребі кожний, хто має ворога. Ворога має кождий — і тому кождий критик. Тож вже навіть мужики стали "критиками", пишуть до газет довгі дописи на свого сусіда, який переорав межу. Тут страшенно, в Галичині, люди переорюють собі межу, і уявити собі навіть трудно, що було б, якби не було "критики".

Не скривджу артиста-маляра Івана Труша, коли подам його за приклад галицької критики. Без відповідного документу мої уваги можуть видатися неймовірними, просто клеветою, мені конче треба дать приклад, а найкращий приклад, власне,— Труша. Раз — тому, що Іван Труш відомий по обох боках кордону український маляр, і ніхто не скаже, що я вибрав якого-небудь ґрафомана на доказ галицької критики, а друге, що критика Труша — факт ще зовсім недавній і свіжий.

---

[1] З вільнодумством, то у нас в Галичині так буває: гімназисти люблять бути страх "атеїстами", не здіймають шапку перед хрестом, обдурюють попа, коли треба йти сповідатися,— на доказ свого радикалізму йдуть під церкву залагоджувати свої природні потреби (товариші свідками тої відваги). Відтак роблять кар'єру, записуються до "християнсько-суспільної" партії — і добре їм з тим... "вільнодумством".

Маю на думці, власне, ряд фейлетонів *Труша,* поміщених минулого року в "Ділі" (див. чч. 236, 243—45) під заголовком: *"З области нашої нової літератури"*. За головну мету тих фейлетонів поставив собі Труш "знищити" *Михайла Яцкова,* власне, його оповідання *"Самотній огонь"*. Бог з ним, з тим Яцковим — тепер пішла в Галичині мода його "нищити", і нехай він сам собі дає раду з критиками,— я тут хочу говорити про Труша. Мають люди право не сподобати собі певних письменників чи певні твори, тут дискусії нема, так само має право й Труш — і я помину тут meritum самої справи, отже, той "Самотній огонь", а ближче за те, приглянемося, як Труш "критикує".

Починається справа, очевидно, від ширших уваг про нашу нову літературу. Починає від гурту колишньої "Молодої Музи", яка по невдалій пробі з виданням свого органу "Світ" і по суперечках з видавцем В.Будзиновським скоро почала нидіти, поки зовсім не розбилась. "З того всього пам'ятаю дуже мало, майже нічого",— пише Труш. Що, дійсно, майже нічого не пам'ятає, се бачимо з його слів про "новий періодичний орган" "Молодої Музи", який існує хіба в уяві Труша. Він пам'ятає тільки пару фраз з друкованого протесту "Молодої Музи" після того, як Будзиновський перебрав сам редакцію "Світа". Але пише далі знов: *"Не пам'ятаю, в котрих роках се діялося, які назвиська літератів видніли під сею класичною відправою, забув навіть, як називалися видавництва, в котрих спочиває творчість молодих талантів. Як не фахівець, не маю навіть обов'язку пам'ятати такі речі"* (підкресленнє моє. — *М. Євшан*). Ну, як ні, то ні. Могло те все бути нецікаве артистові-маляреві, якому що інше в голові, а не літературна продукція "Молодої Музи",— і тому не можна мати до нього занадто великих претензій. Він собі малює, а вже читає, як має час і охоту. Але, вивчивши добре молодих літератів, які шукали собі слави в 1907 році, Труш пише: "бо треба знати, що ніде не оцінюють літературних талантів так високо, як у нас. Поза ними ніхто в світі не зуміє конструювати цілих поважних розділів історії народу на підставі літературних видавництв".

"На підставі довершених чи, властиво, недовершених фактів, можу, на жаль, також упевнити читача, що не знайдеться так скоро у нас чоловік, який міг би уважно перечитати,— кладу жарт на бік,— писанину наших, от хоч би "модерних" літератів, белетристів та критиків і показати: кільки тут недозрілости, провінціональщини і дикости, як багато тут банальної фразеології та плиткости, а як мало знання, мало справдішнього артистичного чуття і обсервації. Велику заслугу положив би такий чоловік, може, не коло поправи нашої теперішньої літератури, а для виховання підростаючого покоління, якби показав, який застрашаючо низький інтелектуальний уровень у літературній фактурі майже всіх наших письменників та майже всіх наших літературних критиків".

Пригадую, що наведені слова не писав ані Буренін, ані Бурнакін, і вони не друковані в "Новом Времени",— а писав артист-маляр Труш і видрукував їх в органі, який хоче, щоб його шановано,— в "Ділі". Згодімся з усім, що говорить Труш про нову українську літературу і спитаймо його: а відки ж ви, ласкавий добродію, знаєте про ту всю парафіянщину, дикість, низький інтелектуальний рівень літератури, як ви самі так добродушно признаєтеся, що не пам'ятаєте "майже нічого", що не знаєте імен літераторів навіть, забули про назви видавництв, де їх твори друкувалися, як навіть самі себе

увільняєте від обов'язку знати те все? Нефаховий чоловік не потребує того всього знати — прекрасно, але чому нефаховий чоловік потребує влазити в те, чого не знає, а ще більше: чому він потребує говорити так, як би знав? Як він не знає і не пам'ятає нічого, то звідки взяв факти для своєї думки про дикість та недозрілість, відки так чудово поінформований про стан літературного життя і його фактуру? Невже тільки "нефаховий" чоловік може писати на підставі "*недовершених фактів*"?

Ні, їй-Богу, щось подібне можливе тільки у нас, в нашій Галичині. Людина бачить і знає, що робить свинство, а все-таки... Все-таки се рішучо мусить бути несвинством, бо він так каже. "Ja, wójt, wam to powiadam",— як говорить в одній повісти Реймонта війт до дурних мужиків: а вони мусять в те вірити. Пан Труш так говорить, і на тім кінець. Він переконаний про "застрашаючо низький інтелектуальний уровень у літературній фактурі" наших письменників і критиків,— то нащо йому їх знати, читати або хоч би пам'ятати їх назвиська?

Так, так,— велика у наших літературних відносинах дикість, а найкращим того доказом — стаття Труша. І та дикість та низький інтелектуальний рівень спроваджувана в літературу і критику не ким іншим, як Трушом, які, помимо почуття своєї "нефаховости" та браку пам'яти, взяли в оренду "знання", "артистичне чуття" та смак літературний. І доки вони будуть дбати про "виховання підростаючого покоління",— нема надії, щоби та дикість уступилася. Вона не уступиться ані з літератури, ані з життя, а сплодить тільки дальшу дикість, а дальша дикість поможе собі в своїй дбайливості о "культурний рівень" та артистичне чуття хіба вже з брудними пальцями та злочином... Гарна перспектива...

Впрочім, ми ще тільки на вступі, ми ще не ввійшли в подробиці справи. Пан Труш бачить всі труднощі праці коло перечитання новійших творів української літератури. Тому він вибирає собі скромний терен, полишаючи працю саму іншим, які дбати будуть про підростаючі покоління. Він пише:

"Тернову дорогу вибрав би собі чоловік, котрий захотів би перечитати всю нашу літературну фактуру новіших часів, а заслужив би собі на царство небесне, якби ad oculos зумів показати її артистичну нестійкість і шкідливість для життя. Я мушу з сього зрезиґнувати, а виберу собі далеко скромніший і цілком обмежений терен". Гм... Певно! Нащо йти "терновим шляхом" і напружувати непотрібно свою пам'ять, коли можна короткою і вигідною дорогою дійти до тої самої мети, не пам'ятаючи нічого!.. "Хотячи прислужитися бодай крихіткою до збільшення літературного критицизму, ограничуся на естетичній оцінці нарису М. Яцкова "Самотній огонь", який належить до нових — найновіших явищ нашої "модерної літератури".

Na, also!..[1] Естетична оцінка! Як той якийсь казав: "Klękajcie narody i bijcie się w pyski!"[2] А все ж таки: яке щастя має Труш, що так відразу, не читаючи нової української літератури і не знаючи навіть імен письменників, натрапив на те, чого йому, власне, було треба. Се таке шалене щастя, що стає навіть... підозрілим. Підозрілим? — хто се сказав. А, отже, Труш згори застерігається: "Знаючи нашу громаду, яка привикла вишукувати в кождім голосі критика — оскільки він не переповнений superlativ'-ами[3] похвал — колючок особистої

---

[1] Отже!.. *(Нім.)*.

[2] Ставайте навколішки і бийте себе по писку! *(Пол.)*

[3] Надмірною хвалою *(нім.)*.

злоби, заздалегідь запевняю,— і хто хоче, нехай мені повірить, що не маю ніяких особистих анілюзій до сього автора, а вибрав його тільки тому, бо якраз він є тим, на котрого вказує кількох критиків як на галицького, коли не всеукраїнського, літературного героя, рекламуючи його літературні праці справді до неможливих границь".

Ну, на таке то я вже мушу мовчати про підозріле щастя Труша в виборі теми, хоч сам факт того застереження і запевнення впливає більше, як скептично, на читача. Але не можу не пропустити нагоди, щоб "ad oculos" не показати ще одної характеристичної прикмети "Галицької психе". Труш вибрав за предмет свого "критицизму" нарис Яцкова, "бо якраз він є тим...". Галицький мужик, а, очевидно, й інтеліґент, котрий вчора був ще мужиком, найчастіше оперує такою логікою. Його не болить те, що його б'ють, лише те, що його сусіда не б'ють; він перенесе свою нужду, але не може стерпіти багатства свого сусіда; нехай його самого лають, але чому мають сусіда хвалити. Така логіка — нічого тут не вдієш. Переходім радше до "естетичної оцінки"...

Отже, естетична оцінка галицького інтеліґента, очевидно, й Труша, така: хтось скаже, наприклад,— той а той автор написав чудові речі. Що — чудові? — здивувався галичанин,— а от я вам покажу, що ні. От ви візьміть саме мотто твору: "Покину життя між людьми,— пише хтось,— терпіння в святині". До того мотто нав'язує автор зараз перші стрічки свого нарису, пишучи: "Переглядаю отсі стрічки і чую шелест барвінку на твоїм гробі і шум орлиних крил над головою, любий хлопчино, мій герою..." — ви розважите тільки ті слова і побачите зараз в авторі позера. Хлопчика з орлиними крилами знає історія, мабуть, не багато. Мені спеціально такий тип цілком незнаний, тільки з трудом міг би собі такого хлопчину уявити...

Так починається критична оцінка, естетичний розбір твору. І, очевидно, галицький колтун відразу зажене бідного ентузіаста твору в глухий кут, своєю логікою припре до муру і викаже всій публіці, як на долоні, які глупі речі пописав автор. І чим тут ентузіазмуватися?..

Такою ж схемою послуговується при своїй оцінці і Труш, пишучи три довжелезні фейлетони про короткий нарис. І остаточно зробив з Яцкова комплектного дурака, який не знає сам, що пише. Наприклад: Яцків пише про кукання зозулі, але Труш виказує, як на долоні, що він не має поняття про се: кукання зозулі — се "звуки виразно горляного характеру", а Яцків написав щось зовсім інше. Дальше: Яцків описує, як чоловік побив жінку, прийшовши вночі п'яним додому. А Труш зараз пояснює: "але ж, люди,— те все неправда, бо чоловік, як приходить вночі від коханки до сім'ї, а ще до того в п'янім стані — то не із заміром і смілістю оббити жінку, а жінка знов, уже здалека занюхує цілком запитого чоловіка і не буде мовчки приймати ударів чоловіка, а в потребі копне його ногою...". Відтак ще Яцків описує побиту жінку. А Труш: "Інтересна річ, що автор нічого не згадує про голову жінки. Таж такий хам як б'є, то б'є і по лиці, як місить "біле тісто" обцасами, то не щадить і лиця. Жінка мусіла мати поранену голову, з носа або з губів, певно, текла кров, під очима видніли синці, а на чолі, певно, можна було доглянути знаків попротиканої шкіри". Ага! Яцків хотів мати з своєї побитої Раданихи образ matris dolorosae[1], а побите лице йому не пасувало!..

[1] Скорботної матері *(латин.)*.

Ви бачите, як Труш все знає: і позу письменника відразу занюхав, і про горляний характер кукання зозулі, і про те, що чоловік, як прийде п'яний додому, то не б'є жінки, але жінка його, і про те, як чоловік повинен бити жінку: так, щоб поранити лице, щоби кров йшла носов. А то чорт зна що описує автор — не бійку. Впрочім, як треба, то й годинник Труш виймає, аби на мінути вам виказати, як страшно Яцків заплутався. Він, наприклад, обчислює протяг часу події, описаної в другім розділі ескізу, почавши від слів "горлиця воркує" до вечора, аж до моменту, коли Раданиха заснула. Отже, дослівно:

"Описи краєвиду стоять поза межами часу, а спомини нічної події можуть тривати дуже коротко, скажім, 10 мінут. По пробудженню сиділа Раданиха на краю ліжка, глядячи тут перед себе, не довше 20 мінут. Разом півгодини, а найбільш — годину, коли продовжити час задуми. Коли сиділа серед тишини, як постать Божої Матері, було, по вказівках автора, уже по годині 12 полудня. По полудню відпадає шонайбільше година на задуму, оглядання синяків на своїм тілі та бігання по хаті, а сцена із сином не могла также довше тривати як годину, на що вказують певні данні кінцевого оповідання. Описана автором цілоденна акція ескіза могла, отже, тривати найдовше три години. Тут треба мати на увазі, що Раданиха мусіла встати пізно о годині 8 або 9 (на селі!) і що заснула зараз, або півгодини по заході сонця, отже, о год. 7 вечора, бо подія відбуваєся в перших днях мая, коли сонце заходить коло чверть на 7. Що діялося в протязі трьох годин — знаємо, цікаво тільки, де поділася решта дня 10 до 11 годин".

Знаменито його пригвоздив — що?

А ще тільки наведу уступ з закінчення, де критик починає реасумувати свої уваги.

"Перечитавши "Самотній огонь",— пише Труш,— відніс я враження, подібне до того, яке я виніс одного разу з третьої класи поїзду зі Львова до Бродів. Там сиділи баби та оповідали собі ріжні історії. Там пізнав я, як пороли живіт мужови Грицихи з Куткоря, як друга баба була занята коло операції болячки корови, як-то "цвіркнула" "матерія" з протятого місця на неї і на синка; або як-то одного разу на ярмарку станув кінь "фрунтом" до неї, а ногами втяв в лице жидка, по якім ще довго червоніла калабаня крови на землі. Слухачки слідили з великим зацікавленням оповідань, бо їх якраз такі сильні факти беруть, як подобаються служницям брукові газетки, переповнені бруковими подіями".

Правду кажучи, я той уступ не зовсім розумію. Виходило б ніби, що Яцків любить грубі ефекти, так, як баба Грициха. Се ординарно. Але чому ж перед тим Труш вимагав від Яцкова, власне, тої ординарности, коли хотів, щоби Радан добре вибив жінку, аби кров текла носом і лице було поперетинане?

Ну, але досить. Се *"естетична оцінка"*. "Klękajcie narody i bijcie się w pyski!"[1] — в Галичині народився новий критик! Критик, який, помимо того, що заявляє про свою дбайливість о будучі покоління, помимо того, що не може стерпіти низького інтелектуального рівня і дикости української нової літератури і критики,— кільканадцять літ дивився спокійно на ту дикість і не виступив на боротьбу з нею! Критик, якого не було кільканадцять літ, в часі котрих заподіяно багато кривди і насильства літературі і людям, що її обслугували, коли траплялися розбої на гладкій дорозі і не було кому подбати про "під-

[1] Ставайте навколішки і бийте себе по писку! *(Пол.)*

ростаючі покоління" і захистити їх перед затроєною атмосферою нової літератури! А тепер, коли та література дихає тільки остатками, коли заводяться всякі Raubritter'и[1], а люди з-під темної звізди мають сміливість виступати в імені українських письменників, — тепер Труш бачить небезпеку в "Самотнім огні" Михайла Яцкова!

III. З історії галицького колтунства[2]

Чим можуть бути "спомини з життя", показали найкраще св. Августин, Руссо, Ґете. Се стовпи чисто літературної мемуаристики, які дали твори цінні не лише для одного покоління, але для століть, твори, цінніші навіть від їх романів. "Wahrheit und Dichtund"[3] Ґете затьмила його роман про Вільгельма Майстера, і хіба тільки "Faust" нарівні голосним останеться в дальших століттях. Цілий життєвий механізм відкривається нам в тих споминах, бачимо формування і наростання людської душі — і сі документи можуть для нас бути дійсно більше цікавими і вартими, як "белетристика", оперта на штучних конструкціях, далека не раз від всяких переживань і лакома на ефекти. Людина, така, як Руссо, пройшовши більшу частину свого життєвого шляху, дійсно мусить відчувати потребу висказати себе до дна, отворити свою "нагу душу", всі її криївки, навіть найбільший свій упадок,— і тут глибока етична ratio мемуарів. Дарма, що ми бачимо одну тільки душу, відірвану від всіх інших,— вона сповідається перед нами і за ближнього свого до всіх, хто не може або не уміє висловити свого змісту і почувань "перед широким світом"...

Що хотів сказати своїми споминами Олександер Барвінський, і яка рація їх написання?

Пан радник двора Hofrat — Олександер Барвінський — індивідуальність майже ніяка, а бодай не така, щоб могла бути "откровением" для поколінь. Щира "сповідь" з життя йому непотрібна і навіть небезпечна, всі тайни його можуть поміститися в передсмертній сповіді перед попом, як прийде час на те... А кому буде цікаво знати докладну історію його життя по його смерти? Одним словом: чому і для кого писав свої спомини О. Барвінський?

В переднім слові маємо таку рацію їх писання: "На моєму віку довелось мені пережити не одно, зустрінутися і познакомитися з визначними людьми, приглядатися розвиткові і поступові культурних народів і самому бути учасником змагань нашого народу українсько-руського до витворення условин для його самостійного єствования, розвитку і поступу. Життя посеред тих обставин було для мене школою, в котрій я чимало дізнався, багато научився, як би можна і наш нарід двигнути з занепаду, пособити його розвиткові і поступові та довести його до становища поруч інших культурних народів. "Хочу добра руській землі" — бажання Володимира Мономаха стало моїм бажанням, а

---

[1] Лицар-розбійник *(нім.)*.

[2] *Олександер Барвінський*. Спомини з життя. Перша часть. Образки з громадянського і письменського розвитку русинів в 60-х рр. XIX ст. додатком переписки Ст. Новаковича, М. Лисенка і П. Куліша (з 10 портретами і двома картинами). — Львів, 1912. — С. 336.

[3] Поезія і правда.

слабі сили свої звертав я на потреби свого народу і quid potui, fesi[1] , лишаючи іншим, fasiant meliora potentes"[2].

"Досвід, зібраний протягом мого віку, помічення, які я поробив в тій школі життя, бажаю полишити нащадкам, щоби користувалися ними, оскілько вони добрі, а обминали їх, оскілько вони хибні. Треба нам учитись від культурних народів, переймати від них все краще, користуватись досвідом старших людей і на підвалинах, ними положених, класти дальші цеголки народної будівлі".

"Моє життя обіймає спору частину в історії народного розвитку, а спомини, які починаю списувати, можуть пояснити в дечім не одну сторінку не зовсім виявленого нашого народного розвою, бо сі стрічки не мають іншої мети, як щиро і правдиво зобразити ті відносини, яких я parva pars fui"[3].

Köstlich — was?![4]

Така скромність, смирність. А разом з тим, таке святе переконання, що великий досвід життєвий обов'язково потрібний для будучих поколінь. "Хочу добра руській землі",— пише пан Барвінський. Він трудився для культури свого народу, для витворення условин для його самостійности. І ще на початку споминів дає мотто з послання апостола Павла: *"Подвигом добрим подвизахся"*... Але чи лише турбота за добро народне і будучі покоління каже писати йому спомини? Здається, ні. Скромність пана Барвінського, який пише fesi, quod potui[5], — стає зараз на початку якась підозріла. Підозрілою, власне, робить цілу справу друге мотто на початку споминів, сим разом по-німецьки:

Wenn einst nach vielen Jahren
Mein Name wird genannt,
Dann wird man erst erfahren:
Den haben wir verkannt[6].

Коли хоч один раз по довгих літах моє ім'я буде згадано, тоді тільки переконаються, хто раніше не був признаний.

Що се? Чому се мотто тут стоїть? Діяч, який прожив свій довгий вік для добра руської землі, скаржиться? Його не розуміли, ображували, не пізнали в ньому батька вітчини? Він відкликається на суд історії? В будучности його ім'я і слава мають "возсіяти", молоді покоління мають направити помилку старого? То тому писані спомини — сповідь для будучих українців, які мають реабілітувати пам'ять і подвиги пана радника двора?! Хі-хі...

Як кумедно "зловився" чоловік і зрадив себе. Такий скромний і благочестивий, розпочав від Володимира Мономаха і цитатів із Св. Письма, а скінчив так... смішно. Амбіція чоловіка їсть, не дає йому спокою, рот мусів би роздертися, поки він скінчив би говорити про себе і свої подвиги для руської землі,— а він мусить говорити цитатами з Письма Святого про свою благочестивість та скромність. Таке строге виховання, що до старости літ чоловік не забув про педагогічні максими всіх старих тіток: будь все чемний і скромний! Але, з

---

[1] Що міг, зробив *(латин.)*.

[2] Хто може, хай зробить краще *(латин.)*.

[3] Була менша частина *(латин.)*.

[4] Витончене — що?! *(Нім.)*.

[5] Що міг, зробив *(латин.)*.

[6] Коли хоч один раз по довгих літах моє ім'я буде згадано, тоді тільки переконаються, хто раніше не був признаний.

другого боку: які услуги віддає не раз чоловікові хитра скромність. Він стає перед гуртом людей і каже: я смирний раб Божий, маленький атом; але я знав багато визначних людей, жив довго і бачив не одно,— я маленька, скромна частина історії нашого народу; послухайте, що я вам розкажу... І так пан Барвінський знайшов хитру рацію і почав писати свої спомини. Він згори заповідає: я ніби не про себе хочу писати, я маю важніші справи. Мої спомини — се "образки з громадянського і письменського розвитку русинів в 60-х рр. XIX ст.". Я переписувався з С.Новаковичем, професором університету, і пізніше — навіть сербським міністром, з М. Лисенком та П. Кулішем!

Отже, послухаймо, що має нам сказати пан Барвінський.

Caput[1] 1. *Моє родинне село*. Тут довідуємся про Шляхтинці, де уродився 8 червня 1847 року пан Барвінський. Далі йде вичислення членів цілої родини і їх становищ, словом,— ціла родословна. 2. *Моя початкова наука*. Наперед, очевидно, в сільській, т.зв. тривіальній школі. Учителем був Яким Гамуляк. "З шкільних приборів,— читаємо,— остала мені в тямці невелика, чорно закрашена дощина, на котрій, з одного боку, був намальований осел, а коло нього купка калу, з другого — свиня, що заїдала якусь нечисть. Отсю табличку, як мені говорено, давніші веліли учителі цілувати ученикам за кару, але наш учитель Гамуляк не уживав сеї таблички в тій цілі. Мабуть, отець мій забрав її, бо опісля вона опинилась в пивниці моєї мами, яко покришка горшків з молоком". Дальшої судьби тої дошки не знаємо[2] і довідуємося далі про переїзд до школи народної в Тернополі, і докладно про патріархальний характер директора Смішкевича. І ще про "совітника Хоминського, що був дуже скупий і щодо одягу свого доволі занедбаний". Впрочім, на настоювання товаришів справив собі шубу, в якій пан Барвінський бачив його ще в 80-х рр. у Львові. 3. *Гімназійні науки*. Мотто: Non scholae sed vitae discimus[3]. Далі оповідання про поміщення в Тернополі і "криву Гандзю", яку родичі висилали з Шляхтинець, щоби пильнувала "паничів". Вона уміла безліч казок, розкрила, отже, "багату скарбницю народної словесности". 4. *Мої гімназійні учителі*. 5. *Тодішня наука руської мови в гімназії*. Глава надзвичайно-spannend. Ефект збільшується ще оповіданням про жартівливого ученика Слоневського, "який написав одному товаришеві-жидкові на шкільну задачу молитву "Достойно єсть". 6. *Життя руської шкільної молоді в 50-х роках XIX ст.* Crescendo[4]... "Літом ходили ученики у вільних від науки порах купатися в Сереті, недалеко Петрикова. В суботу по полудні приходило там до купелі також чимало жидів з міста. Ученики, наспівши на той час над Серет, кидали не раз у воду одіж і шмаття жидів, що сиділи в купелі, бо ученики уважали се місце купелі своїм станом посідання, набутим протягом тижня. З того доходило до суперечки, а не раз до бою. Ученики ставали в боєві ряди і напирали на переважно численнішу товпу жидів, котрі, тим часом, поодягалися і намагалися ударити на учеників, узброєних, звичайно, в палестри. Особливо визначилися в тих геройських подвигах п'ятаки, а їх проводирем був Гіцькевич, і гнали жидів з-над Серета

---

[1] Голова *(латин.)*.

[2] Жаль, що не заховалась вона в "родиннім архіві" Барвінських — президія християнсько-суспільної партії повинна її відшукати і умістити в своїх актах. — Прим. зецера.

[3] Не для школи, а для життя вчимося *(латин.)*.

[4] Захопливий *(нім.)*.

т.зв. широкою улицею аж до міста, де відтак ученики розходилися домів, нагнавши страху синам Ізраїля, котрі тоді були смирніші і боязливіші, як тепер. Ті часи називали ученики "Heldenzeitalter"[1]... 7. *Січневе повстання польське і вплив на руське життя.* Руський бал. Богослужіння за митрополита Яхимовича. Тут все ясне. Поляки програли повстання, розпочалися дні жалоби, а спровоковані тим ученики-русини в Тернополі (пан радник був тоді в VI класі) справили "руський баль" — "перший прояв розбудженого на Поділлі серед руської освіченої верстви життя",— а відтак задемонстрували свій "патріотичний настрій" поминальним богослуженням за померщого тоді Яхимовича. 8. *Засновини "Громади" між руськими гімназистами.* Гімназисти перестали бити жидів і заложили "Громаду", аби "заправитись до народної роботи в будучині". Часи були небезпечні, отже, громадяне уважають, "щоби себе чим-небудь не зрадити". 9. *"Громада" була рідною школою — "рідної мови(?!), літератури й історії".* Громадяни читають Д. Зубрицького "Kronika miasta Lwowa", аби відслонити "das verschleierte Bild zu Sals"[2] — рідну минувшину. Минувшина будить, очевидно, романтичний настрій, і всі дуже радо люблять співати пісні Тимка Падури "Козак пана не знав звіку". Питомець духовного семінара у Львові д. Танячкевич піддержує духа громади своїми "пламеннними" листами. 10. *Руський Народний Театр.* Іспит зрілости. Вакаційні поїздки. 1865 року приїздить до Тернополя "руский народний театр", і своїми виставами — "Наталка-Полтавка", "Щира любов", "Гаркуша", "Верховинці" — будить "одушевлення і народну свідомість". 19 липня 1865. О. Барвінський здає іспит зрілости в гімназії і тут "почин нової в моїм житті доби".

Отже, зачинаю далі a capite. Caput 11. *Виїзд до Львова на університетські науки.* Пан радник їде до Львова на філософію. Дорога з Тернополя до Львова тяжка, везе його жидівська "балаґула", візник кличе до пасажирів "chap dich beim druczek"[3]. Якось доїздить, нарешті, до Львова, церков св. Юра робить велике враження. 12. *Розбитки львівської "Громади". "Вечерничники" і "Метники".* Пан Барвінський бажає "познакомитися з людьми, що стояли у Львові на чолі нашого літературного і умового життя". Пізнає гурт людей, що групувалися коло двох органів: "Вечерниці" і "Мета" — отже, Климковича, Горбаля, В. Машкевича, Заревича, О. Левицького, Л. Лукашевича. Але лише Лукашевич "був між ними виїмково точний і сістематик, а в своїх звичках, до певного ступня, аристократичної вдачі". "Раз якось,— оповідає пан Барвінський,— зайшов я до Горбаля і застав там Лукашевича, як курив дороге циґаро (він був урядником асекурації і, як сам мені говорив, видавав річно около 400 кор. на тютюн і циґари — курив найліпші сорти). Коло бюрка сидів Климкович, а був також Шашкевич, та при сій нагоді йшла розмова про всякі справи. Лукашевич докурив циґаро до половини, кинув його в кут на землю, а Климкович в сій хвилі піднявся з місця, підніс недокурене циґаро, застромив у циґарницю і докурив до кінця". Тут кінець розділу. 13. *Віднова львівської "Громади".* Довідуємося тут про товаришів пана Барвінського і про їх найвищий щабель кар'єри, а також, що його вибрала "Громада" війтом. 14. *Приїзд*

---

[1] Нароцуючи силу *(іт.)*.

[2] Завуальованого портрета з сіллю *(нім.)*.

[3] Хап тебе з листівкою *(пол.-нім.)*.

Олександра Кониського до Львова. Перше моє з ним знакомство. Се діялося восени 1865 року. Кониський приїхав "з молодою жінкою і товаришкою Курляндкою і жив тут кілька місяців в Європейськім готелі. Майже щодня заходив я з Горбалем, Лукашевичем і Львом Лопатинським до його гостинного двору". 15. *Засновини часописи "Правда". Життя академічної молоді.* Редактором став Лукашевич, пан Барвінський помагав. "Лукашевич дістав за свій щирий безкорисний труд від нас на пам'ятку в день іменин срібний годинник та, урадований нашою прихильністю і вдякою для нього, угостив всю "Громаду" перекускою, спровадженою з ресторації Матульової, котра була на долині в камениці, де містилась редакція "Правди", в ринку на III поверсі ч. 19, коло камениці М. Димета, та, може, й більше видав на се, як стояв наш подарок". В дальшій части про "життя академічної молоді" маємо докладні звістки, як вона харчувалась і де. Отже, пільзнерів, окоцімів або Muncher-Spatenbräu[1] вони не знали, так само вина і горівки, хіба в свято. Їсти ходили до славного тоді "ojca Tomasia"[2], при ул. Баторого, який за 27 крейцерів давав поливку, кусень м'яса і мучну страву. В році 1867 прибули до Львова два брати пана Барвінського, і відтоді стали ходити на підвечірок до кав'ярні Юза, "а за заощаджені гроші передплачували ми нове тоді повне видання творів Шіллера і Ґетого, котре й донині находиться у мене в родинній нашій бібліотеці". 16. *Взаємини з Сербами, з Україною і Буковиною.* Тут єсть такий цікавий уступ: "Вранці був я усе вже в редакції ("Правди"). Бував звичайно також Желехівський, котрий мав там зложену в торбі чвертку гречаних круп, які привіз собі від вітчини з Кудобинець, і з них варив собі смоляками в череп'янім горнятку кашу, а, з'ївши з т.зв. корнбротом за 2 кр., ішов на виклади на університет. Остап Левицький помітив сей щоденний звичай Желехівського, і зайшов уже перед 8-ю год., мабуть, голодний і безгрішний, в редакцію. Коли Желехівський вийшов на долину купити в склепику, що й донині там є, корнброт і там чогось довше забавився, виняв Левицький з печі горнятко з кашею, може, ще й недовареною, посолив, замішав і без омасти з'ів, поки ще Желехівський вернувся". 17. *Знакомство з Воробкевичами.* Дуже сердечно воно було з початку, відтак, коли один Воробкевич помер, а другий переселився до Черновець, приязнь удержувалася листами. 18. *Університетські науки.* "Побіч історії,— пише пан Барвінський,— займався я, головно, слов'янською філологією і письменством і дбав про вивчення московської, чеської і сербської мови, щоби читати твори, в тих мовах списані, а все те осягнув я власною пильністю і працею". Не диво, що за працю і пильність професори любили пана Барвінського, а проф. Малецький навіть не питав його при колоквіальнім іспиті, а відразу дав знамените свідоцтво. 19. *Робота по бібліотеках. Наші змагання до розповсюдження Шевченкових творів.* Сам титул розділу говорить за себе. Наслідком "наших змагань" появилися у Львові 1867 року поезії Шевченка в двох томах. 20. *"Правда" головним осередком змагань народовців.* Тут маємо оборону тодішніх визначних галичан, які, по словам "д-ра Франка, запутались у грошевих обрахунках", особливо з Кулішем. Пан Барвінський присягається і за свого брата, пок. Володимира, і за Партицького, що нічого подібного не могло статись, а слова д-ра Франка — се тільки "безосновний підзор". "Правда" стала тоді огнищем українсько-руського письменства всієї

[1] Мюнхенське пиво *(нім.)*.

[2] Отця Томазія *(пол.)*.

України" — сам пан Барвінський писав до неї свої перші праці, на які звернув увагу тодішній краєвий інспектор д-р Евзебій Черкавський, якому відтак пан Барвінський, разом і редактор "Правди", заносив до бюра кожне нове число "Правди" (власне, як передплатникові), причім оба вели учені розмови. Накінець, довідуємося в тім розділі, що рада шкільна краєва на засіданні 30 серпня 1868 року заіменувала пана Барвінського заступником учителя в бережанській гімназії. 21. *Освічена верства руської суспільности в 60-х рр. XIX ст. — духовенство. Життя руського духовенства і його відносини до українсько-руської народної ідеї. Як ми несли народний прапор у сі круги суспільности? Тарасові поминки у львівській "Громаді".* "Для мене і моїх братів,— розказує автор,— розкривалося поле для розповсюджування нашої народної ідеї на північнім Поділлі. Тут мало що неперервним пасмом розкинені були численні парафії в Тернопільщині, майже прямо сумежні з собою, а в части також в Збаражчині і Золочівщині, на котрих сиділи наші вуйки з родини Білинських або й дальші свояки". Тодішнє духовенство одиноке оберегало в 60-х рр. XIX ст. народне життя. Але що не було тоді ще "Руських Бесід", як тепер, то те народне життя скупчувалося по праздниках, весіллях та іменинах, де збиралося по 50-60 люда свояків, сусідів, офіціалістів та польських попів і тривало "не раз два і три дні". 22. *Моя перша учительська посада в Бережанах.* Цікаво знати, очевидно, що таке було тоді Бережани. Отже, автор інформує, що вони були тоді відомі "як вельми дешеве місто (т. напр., $^1/_2$ кіло воловини стояло 7 кр., баранини, якої там задля відпустів у оо.Бернадинів було подостатком, стояло 3 кр., а стіс грабового дерева з лісів гр. Йосифа Потоцького 5 р.), то я хату з харчем платив місячно 22 з. р., що на всі інші видатки оставало мені 14 р. 75 кр. Тим-то я був приневолений глядіти ще побічного зарібку і учив географії і німецької мови в женскім конвікті пані Пшестшельської за 12 з.р. місячної". Скоро автор ввійшов в свою педагогічну працю, сьогодні багато його учеників є радниками, він почав працювати коло виготовлення підручників шкільних, одним словом, дбати про народні справи. Але треба було готуватися до учительського іспиту. Бережани для того були зовсім невідповідні, і він старається о перенесення до Львова, хоч директор заявив, що без нього не може обійтися. Скінчилося тим, що 29 серпня 1871 року перенесено його на його власну просьбу до учительського семінара до Тернополя. Тут кінчиться перша частина споминів пана Барвінського.

Отсе зміст тих споминів? Читач думає, що я сміявся весь час, переповідаючи зміст, що згори завзявся викпити автора. Але я скажу: як по дорозі трапилось багато смішного, то я тому не винен, я реферував тільки, найчастіше віддавав навіть слово самому панові радникові двора. Я нарочно вибирав смішні уступи? Так, але що я винен, що вони там є і аж просяться, щоб їх пустити в курс. Я обіцяв показати те, що має нам сказати в своїх споминах пан Барвінський. І я тої обіцянки додержав,— виписав все найцікавіше, чого ми були б абсолютно не знали без тих споминів. Не перечу, що я поминув свідомо багато уступів, які характеризують наше життя в Галичині в 60-х рр. XIX ст., але нащо було підносити і повторювати ще раз те, що пересічний інтеліґент знає й так з історії літератури, факти, про які розказали нам вже другі люди, а ще більше нам розкажуть. Ні — те все не цікаве і не ориґінальне, а що найважніше: показати, як розвивалася психіка, що так скажу, "барвінщини". Тепер я вже, наприклад, знаю, чому витворилася, нарешті, християнсько-суспільна партія, чому мусів виходити такий орган, як "Руслан", чому пан Барвінський єсть таким,

яким єсть. Хто з українських мужів був би так ревно дбав про народне добро, хто був би жидів стримував в їх руйнуючій для нашого народа роботі. Хто заступав би інтереси українського шкільництва в раді шкільній краєвій, хто дописував би до "Reichspost"[1], хто, нарешті, носив би титул Радника Двора?

Остаточно: треба було таки тих споминів. Не був би сам Барвінський дав доказів своєї плиткости ума, доказів, що одинокою метою його життя була кар'єра,— не був би сам виявив всієї своєї глупости,— треба би було її доказувати, шукати за фактами, наражуватися на закид інсинуації, злоби, зависти. А так він сам себе змалював, як не треба краще. Маємо чудовий тип, змальований у всіх подробицях. Хто уміє сю книжку читати — знайде багато поучаючого матеріалу. Довідається передовсім: як і чим жили наші люди, хто накидувався нашому громадянству на проводирів. Знати се — се значить пізнати один розділ з історії нашого громадсько-культурного життя, що так скажу. Так, і пан радник має до певної міри слушність, називаючи свої спомини "образками з громадянсько-письменського розвитку русинів в 60-х рр. XIX ст.",— вони дійсно дають ефектовну картину того життя.

Ждемо на заповідженні дальші спомини,— знов будемо мати свіжі образки. В свій час я їх зреферую для заінтересованих "Галичиною".

P.S. Половину книжки (ст. 165—336) займають "додатки", власне, листи Ст. Новаковича, М. Лисенка і Куліша. Про ті додатки я тут не говорю — се дійсно цінні в не одному документі, особливо численні листи П. Куліша. Видрукувані в час, коли були писані, вони могли викликати живий фермент і рух літературно-критичний, дискусію,— в них повно темпераменту і сміливих оригінальних думок про українську літературу і українських письменників. І варто було би їх використати для наукової праці або бодай зреферувати, аби не пропадали тут, в нещасних "Споминах" пана Барвінського.

IV. Історія одної пощочини і її моральъ...

Дня 28 н. ст. листопада відбулася у Львові судова розправа проти відомого письменника Михайла Яцкова. На підставі параґрафу 496 засуджено його на 3 дні арешту з заміною на 15 корон гривни за те, що "чинно зневажив" головного редактора "Діла" Василя Панейка. Звичайно — ця справа занадто дрібна, аби про неї тут писати; хіба одного засудив вже суд, який судив Яцкова, визначаючи більшу кару. Але — коли я все-таки хочу про се писати, то не з тої причини, аби подати нову "сенсацію" нашого літературно-громадського життя — єсть "кращі" сенсації, від яких волосся дубом стає, — а тому, що й той судовий епілоґ справи Панейко contra Яцків має надзвичайно цікаву і з кождого погляду важну "преісторію". І ту преісторію я хочу розказати, а читач сам поробить собі відповідні висновки. Отже, "з кінця".

Артист-маляр Іван Труш дуже собі несподобав, що деякі критики занадто вихвалюють Михайла Яцкова. Уважаючи це за явище дуже грізне для нашої літератури, він рішив запобігти небезпеці і ще минулого року виступив в "Ділі" з рядом фейлетонів п.з. "З области нашої нової літератури"[2], де, признавши наперед, що тої літератури не знає і не хоче знати, просто в

[1] Райхспост.

[2] "Діло". — 1912. — Ч. 236, 243—245.

негідний спосіб обійшовся з одною з новель Яцкова ("Самотній огонь") і оплюгавив його, заслонюючись формою "критичного розбору"[1]. Зрозуміла річ, що вільно було Яцкову образитися за таку "критику", а тим більше вільно було йому реаґувати на неї. Реакція з боку Яцкова була тим більше потрібна, що писав ті фейлетони не хто інший, тільки Іван Труш, артист, а до того ще з деякою "минувшиною". І от Яцків рішив виступити відразу і в своїй обороні, і в обороні других, позбирав разом всі факти діяльности Труша і написав новелу п. з. *"Смертъ бога"*, яку й видав з початком цього року. В новелі, звичайно, не був названий Труш, говорилося про артиста Борсука і про його "сдѣлки". Яцків ужив тут того самого способу "помсти", який уживається в літературі скрізь, починаючи від Ґете-Шіллера ("Xenien"), Байрона, Гоголя, Турґенєва, Достоєвського і т. д, і т. д. Ріжниця поміж Яцковим а вичисленими людьми тільки така, що коли вони "мстилися" на своїх ворогах, малюючи їх типи в творах, то ті вороги мовчали і сиділи тихо, а коли се зробив Яцків (проти якого стоїть т. зв. "компактна більшість"),— то се названо "пасквілянством", негідного автора роботою і засуджено його на смерть як письменника. Зробив се в першій мірі А. Василько, який чомусь був переконаний, що тільки Труш може мати рацію, і в "Раді" постарався "знищити" Яцкова за такий вчинок[2]. Перечеркнув просто творчість Яцкова, та й кінець.

І відси починається, власне, "сама справа". Був би Василько мав сатисфакцію, що впорався відразу аж з двома шкідниками (Яцковим і Євшаном), які забули за всяку літературну етику, а головне, забули піти повчитися тої етики у "Раді" і у Василька, був би й Труш мав сатисфакцію, що його реабілітовано і дозволено бути суб'єктивним (хоч не один потерпів від радянських критиків за свою "суб'єктивність"), — ну й кінець. Але знайшовся ще "der Dritte im Bunde"[3] редактор "Діла" Василь Панейко. І, як казав колись Гейне:

...wenu wir in Kot uns fanden,
So verstanden wir uns gleich[4],—

— Панейко сейчас пізнав "свого", вирізав з "Ради" статтю Василька, аби дати її читачам "Діла". Вирізав, дав сенсаційний заголовок: "Пасквіль і його аматори", і видрукував — додавши від редакції ще й таку вступну замітку:

"У відповідь на критичну аналізу одного свого твору, надруковану в своїм часі Ів. Трушем у нашій часописі, випустив п. Мих. Яцків у світ редаґований в белетристичній формі пасквіль п.з. "Смерть бога". Ми не хотіли сим пасквілем

---

[1] Не спинююся довше над тими фейлетонами Труша, в свій час я писав про них докладно, подаючи виписки з них,— див.: "Українська Хата". — 1913, № 1. — С. 3-17.

[2] "Новини нашої літератури" — "Рада". — 1913. — Ч. 198-199. При сій нагоді позволю собі сказати кілька слів і pro domo sua. Отже, Василько наперед "згіршений" тим, що я, пишучи про твір Яцкова в "Літ.-Наук. Вістнику", відкрив, що Борсук = Труш. Отже, я тоді писав і повторюю тепер, що не відкрив, властиво, ніякої тайни, а зробив тільки те, що й без мене могло знати і знало багато читачів. В творі Яцкова подано багато цитатів з писань Труша дослівно — хто читав фейлетони Труша про Яцкова (не говорю вже про "Будучність" і "Артистичний Вістник"), а відтак, твір Яцкова — той знав, що Борсук = Труш. В інших пунктах не хочу розводити балачки з Васильком, боюся його "літературної етики", яка позволяє йому бути арбітром, хоч переслухав він тільки одну сторону і не читав фейлетонів Труша; не хочу також робити поправок і простувати фактів, якими оперує Василько,— забороняючи, напр., в ім'я літературного кодексу писати авторам авторецензії; правду кажучи — шкода на се часу, та й ніяково говорити чоловікові те, що він повинен сам знати. Там, впрочім, "теорія" накручується відповідно до потреби.

[3] Третій у спілці *(нім.)*.

[4] Як тільки знайшлися в болоті, сейчас себе пізнали.

спеціально займатися; ми бачили в ньому (як майже в цілій "поетичній творчости" Яцкова — від непримірного ошкальовання знайомої загально родини в "Огні горять" розпочавши, через шкальовання пок. директора і поодиноких функціонарів "Дністра", через калюмніаторські напасти на поодиноких людей з нашого громадянства на сторінках україножерної польської преси, аж до останнього, поки що, пасквілю "Смерть бога") — всі знамена того самого суспільно-психічного явища, яке обсервуємо в "революційній" літературній творчости" О. Шпитка ("Wiz i perewiz"), Дем'янчука, Тивоновича,— з-поміж наших, відомого Ст. Брандовського — з-поміж польських "письменників", і яке заслугує в цілости на осібний розгляд. Лишаючи собі такий розгляд сього явища до пізнішого часу, хочемо нині навести тут голос про Яцкова і його адораторів, який вийшов від людини сторонньої — від редактора київської "Ради" п. Ан. Василька в ч. 198—199 тої ж газети. Уваги його п.з. "Новини нашої літератури" подаємо тут з незначними скороченнями". *Ред.*[1] Я додав цілу ту замітку, жалую, що не можу докладніше подати до неї коментарі для ужитку читачів з рос. України. Мусів би докладніше сказати про такі постаті, як Дем'янчук або Брандовський, аби в відповіднім світлі поставити ту образу, яку нанесло "Діло" Яцкову. Страшно подумати: *українського письменника,* якого перекладається і шанується в чужих країнах, — український національно-демократичний орган порівнює з найбільше ординарними, бруковими типами, з національними зрадниками! *Українського письменника* національно-демократичний орган стягає в клоаку, де місце для людей, про котрих не згадується в порядним товаристві, котрим ніхто не подає руки, не говорить, не полемізує! Тож "Діло" ані словом не реаґувало на брошуру Тивоновича, в якій він говорить про крадіжки провідників національно-демократичної партії! "Діло" денунціює Яцкова перед дирекцією інституції, в якій він заробляє на хліб, денунціює перед товаришами бюровими, видумує клевети, аби до кінця опоганити нелюбого редакторові "Діла" чоловіка!

Два дні після появи тої замітки в "Ділі", Яцків зустрів редактора Панейка в "Cafe Central". "Чи ви відповідаєте за ту замітку, яка була поміщена про мене в "Ділі"? — "Відповідаю!" Тоді Яцків "чинно зневажив" Панейка, ударив його в твар.

А тепер історія починає бути найбільше пікантна. Після того як звістка облетіла місто Львів і в скаліченій формі дісталася до газет — виступає товариш редакційний Панейка, відомий публіцист, пропаґатор анархізму і др. страшних річей — і пише статтю "Самоосудження"[2]. В ім'я культури він остро осуджує поступок Яцкова, кличе на поліцію і взиває Яцкова до покути:

"Його поступок треба публічно нап'ятнувати, щоб відчув се, що такі вчинки, як його, не є допустимі, та що він мусить дати за нього і покривдженому, і ображеній суспільности експіацію, коли він має бути йому прощений"...

"Письменник і взагалі публічний діяч повинен мати в собі настільки моральної сили, щоби перенести і найнеприхильнішу оцінку своєї діяльности, маючи довір'я до публічної опінії і, в разі потреби, послугуючись самообороною в пресі, а в крайнім випадку, громадським судом"...

"Вчинок Яцкова кваліфікується до карного суду, і там він за нього відповідатиме. І я спершу сумнівався, чи стоїть про вчинок п. Яцкова говорити

[1] "Діло". — 1913. — Ч. 226.

[2] "Діло". — Ч. 229.

публічно і чи не досить буде поступити з ним так, як поступається з першим-ліпшим напасником, який нападе когось на вулиці, т.є. віддати його в руки власти, покликаної до береження горожан".

Я буду мати ще пізніше нагоду покористуватися цими "цінними" увагами Лозинського, тому не хочу стримуватися над таким "пікантним" матеріалом... анархіста, який так фатально помилився в виборі "життєвої ролі" і пішов служити національним демократам замість сповняти функції тих, що "покликані до береження горожан". Отже, далі:

На другий день гурт знайомих редактора "Діла" прилучився до виводів п. Лозинського і помістив в "Ділі" протест проти Яцкова. Підписалися: проф. Р. Залозецький, А. Жук, Ів. Кревецький, др. В. Охримович, др. Л. Цегельський, др. В. Щурат[1]. Очевидно — се гарно "виручати товариша в біді", протестувати, тим більше гарно, коли се робиться в ім'я "культури". Гарно! Я лише спитаю тих панів: де була Ваша культура, коли Труш містив свої фейлетони в "Ділі"? Де була Ваша культура, коли Панейко написав таку плюгаву — навіть для "Діла" заплюгаву — замітку про творчість Яцкова? Чи Ви тоді не бачили скандалу, не збудилося в Вас почуття культури? Аж тепер Ви знайшлися з своєю "культурою"?

Отже, забагато було того українській академічній молоді, і вона зійшлася 18 жовтня на збори, на яких, основно, передискутувавши справу, висловила свій жаль, що Яцків мусів таким способом зробити собі сатисфакцію, але, разом з тим, рішучо осудила провокаційну замітку "Діла", осудила також статтю Лозинського і тих панів, що під нею підписалися на другий день після її появи. Накінець, ухвалено резолюцію:

"Вважаючи інцидент з п. Яцковим не як відірваний факт, а як діло систематичного нищення редакцією "Діла" наших письменників, академічна молодь протестує рішучо проти того рода поступовання, якому не місце в ніякій культурній суспільности"[2].

В дискусії на тих зборах студентства виявилися цікаві "подробиці", які подав до відома зборам референт тої справи. А власне: "Діло" з 6 січня 1912 року, отже, так ще недавно,— помістило статтю п. з. "Символізм в творах Яцкова", де були висловлені, між іншим, такі думки:

"В українській літературі дають М. Яцкову його символістичні твори цілком відокремлене місце. М. Яцків, як реаліст, стоїть поруч з Франком, Стефаником, Коцюбинським і іншими. М. Яцків, як символіст, не має собі подібних в українській літературі. Такі речі, як "Білі вівці", "Дівчина на чорнім коні", "Готуріди" — ставлять Яцкова поруч з видатнішими символістами світової літератури — Едґаром По і Андреєвим".

"І популярність М. Яцкова серед українського громадянства зростатиме поруч з *культурним зростом сего громадянства*".

Отже, в 1912 році в січні Яцків стояв поруч Франка, Коцюбинського, Стефаника, Едґара По, Андреєва,— в тім самім році змінюється редактор "Діла", керму "публічної опінії" бере в свої руки Василь Панейко, і Яцків під кінець року стає — після статей Труша — письменником безвартним, а в 1913 році, після того, як Труш і сам Панейко стали персонажами новели Яцкова, — Яцків стає поруч Шпитка, Тивоновича, Дем'янчука і Брандовсь-

[1] "Діло". — 1913. — Ч. 230.

[2] "Шляхи" — орган українського студентства. — 1913. — Ч. 8-9. — С. 115—116.

кого. Який культурний переворот — Umwertung aller Werte — приводить за собою зміна редактора "Діла"!

Але все ж таки винуватим остався *тільки* Яцків. Збори студентства і його резолюція? Але ж "Діло" зараз на другий день поставило українську молодь в курячі лапки ("молодь"), і правда, і невинність осталася таки за ним! Де ж би правда могла перейти в чиї руки, коли панове з Ринку ч. 10 виарендували її на віки-вічні і стали заводити культуру! І "Діло" стало таке певне своєї правди і культурности, що почало дедалі подавати ще кращі "кавалки" в справі Яцкова. Наперед редактор Панейко почав писати обіцяний розгляд пасквілянтської роботи Яцкова, дістави від своїх аґентів "матеріал"[1]. Ті три фейлетони дуже цінні, особливо в своїй теоретичній часті, де Панейко викладає, що таке пасквіль. Пишуся під його виводами обома руками. Пишуся і тішуся: тож Панейко не робить, властиво, нічого іншого, тільки *доказує* всім передплатникам "Діла", що, дійсно, як автор замітки про Яцкова, він *заслужив* на "чинну зневагу". А се що, пане Лозинський,— чи також не "самоосудження"? Дивно мені: так далеко загнався Панейко, що в своїй теорії пасквілю забув про "Діло", забув про те, що, як редактор, розпочав, власне, "еру пасквілів" і дав найбагатший матеріал для теоретика; забув про ті орґії, які виправлялися в "Ділі" і виправляються далі за його "панування". Аж після трьох фейлетонів раптом зостановився Панейко, побачив, що робить, і — не договоривши до кінця того, що хотів сказати,— урвав свій "розгляд". Після теоретичної части треба було дати бодай кілька фактів "пасквілянтства", тут він мусів побачити, що ті факти в самому "Ділі", і — урвав, нічого не сказавши, крім того, *теоретично оборонив позицію Яцкова.* Добре й се.

Свою дальшу практику — після тих статей Панейка — "Діло" скоро показало, знов же таки розбовтуючи справу Яцкова. Факт настільки пікантний, що мушу окремо спинитися на нім. Отже, в справі Яцків — Панейко я написав лист до товариша Богацького, редактора "Української Хати". На мій лист т. Богацький відповів відкритою карткою, яку я дістав 4 дні пізніше, як повинен був дістати. Справа опізнення картки зараз же й вияснилась: вона помандрувала наперед до — "Діла", хоч була адресована деінде. В "Ділі" спрепаровано з відповіді т. Богацького загальний зміст мого листа до нього (відповідь була так писана, що, дійсно, можна було се зробити, очевидно, в загальній формі, не в деталах, які пододавала і повидумувала редакція "Діла") — видрукувано той зміст в формі фактивної дописі "принагідного кореспондента" з Києва[2] і — "оскандалено" Євшана! Чого більше треба?[3]

В своїх статтях про "один епізод" писав Панейко: "Охорона інтимностей фізичних, духових, родинних, а навіть товариських,— є одною з передумов людського співжиття в цивілізованім громадянстві. Охорону таку дає новітнє людство навіть злочинцеві". Три дні пізніше редакція "Діла" використовує приватний лист, аби боротися з ворогом, від якого вимагає "джентльменства" в боротьбі, а якому сама не признає навіть прав злочинця,— коли говорити словами самого "Діла". А тепер, пане редактор, скажіть: *кого* б'є ваша теорія пасквілю — *мене чи Вас*?

---

[1] *В. Панейко.* Один епізод. — "Діло". — 1913. — Ч. 235, 236, 238.

[2] Див.: "Діло". — 1913. — Ч. 241.

[3] Згадаю ще факт аналогічний, який мусів статися якраз Яцкову: закритий лист приходить на адресу Яцкова, дістається в руки редакції "Діла", його розрізують... і відсилають з дописком: "через помилку отворено". Дійсно, помилка!..

Приходить, накінець, день судової розправи. На нещастя "Діла" і Лозинського скваліфіковано учинок Яцкова не як "карний злочин", а як звичайну "pyskowk'y". Очевидно, треба було бути певним, що Яцкова засудять. Бив? Бив! Отже, маєш таку і таку кару. Такої розправи в суді я сподівався. Тим часом, вона була інтересніша, навіть "пікантна". І я не жалую, що пішов. Насамперед, бачу, що прийшов сам М. Лозинський в заступстві Панейка, як конціпієнт одного з львівських адвокатів. Чую відтак,— коли розправа почалась,— що Лозинський поінформувався і "мельдує" судії, що Яцків вже був не раз перед тим караний за подібну провину. Слухаю оборони Яцкова, який доказує, що не міг собі іншою дорогою знайти сатисфакції і *мусів* так зробити, як зробив. З розмахом починає, накінець, свою промову Лозинський. Отже, жадаєте укарання оскарженого? — різко перериває судія. Треба було сказати: так. І судія відчитує засуд: *3 дні арешту з заміною на 15 корон гривни!*

Sage und schreibe[1]: п'ятнадцять корон,— на думку суду,— варта честь редактора "Діла" Василя Панейка! Я готовий був на голос розсміятися. Але в сій хвилі почув, що паленію з сорому за... пана Лозинського. Чую його голос: я зголошую відклик супроти низького виміру кари і заміни арешту на гривну. Так сказав анархіст Лозинський[2].

Тут поки що кінець тій справі. Очевидно,— "товариський обов'язок" вимагав від Лозинського, аби він підбив трошки ціну чести редактора "Діла", з другого боку, — "в ім'я культури" мусів домагатися, аби Яцків таки сидів в арешті (очевидно, не три дні, а більше), а не платив грошей, — і тому ніби справа формально не закінчена, але, по суті, вона вже перейшла всі студії і вичерпалася. Закінчення її — виступ "українського анархіста":

Adventavit asinus, pulcher et fortissimus[3].

Я був веселий цілий день після засуду Яцкова — помимо волі. Я не винен, що були такі ситуації в тій усій справі, які мусять мати комічний ефект. Але "мораль" тої афери зовсім не весела і не настроює до сміху. Ох, ні! Більше можна би тут плакати, якби плач що-небудь поміг.

Я здаю собі справу з того, що в результаті ціла та афера Яцків—Панейко "дрібна", коли брати лише їх "фабулу". І тільки тому я її розповів, що поза нею укривається ціла трагедія наших сучасних культурних стремлінь. Не в "Ділі" і не в Яцкові тут діло, а в тім, що трудно на Галицькій Україні жити: атмосфера настільки смродлива, обставини настільки капарні, що всяка творча праця неможлива стає. Хто має сильний кулак, відвагу хоч би інтриґами вибиватися на видну позицію в національній праці, хто має силу тероризувати публічну опінію і безсоромний настільки, що свої думки називає висловом тої опінії, хто має настільки грубі нерви, що може виносити пощочини, не моргаючи на них навіть оком. Хто, врешті, запишеться з душею і тілом тій мафії, "лицарям темної ночі", що репрезентують всякі "комітети народного добра",— той має шанси і може безкарно працювати на "народній ниві" і наживатися. Кождий інший, як попаде тільки в підозріння "мафії" і рабінату, що він "видючий"; що ніколи не засімілюється до типу "Fledermausseele"[4] і буде глядіти на пальці,— той не має що робити.

---

[1] Ні багато, ні мало *(нім.)*.

[2] Нарочно подаю звістку і про розправу: справоздання її було теж обширно подано в "Ділі"; але хоч обширне — то "тенденційне", лагідно кажучи.

[3] Прийшов віслюк, гарний і могутній *(латин.)*.

[4] Кажанячі душі *(нім.)*.

Не перебільшую. Бачу добре механізм нашого громадського життя в Галичині, настільки добре бачу махінації всяких "передових людей" тих, що обслугують "машину", що готов накінець призвичаїтися до них, як до чогось "нормального", що інакше не може бути.

І тому: останній час, аби прийшла обнова того галицького *смітника!* Останній час, аби була прочищена атмосфера хоч би й кулаком, яким мусів здобувати собі право праці український письменник. Хоч би і насильно, але нехай би вже раз те багно вилетіло в повітря, аби бодай дальші покоління не виростали скалічені, а випростувалися на весь зріст, віддихнули і забули ту страшну змору, яка налягла на теперішню українську дійсність в Галичині.

"ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ"

I

Кілька днів перед смертю Коцюбинського вийшла остання збірка його оповідань — "Тіні забутих предків". Хотілося писати про ту збірку як про останній етап його творчої думки, освітлити її критично в зв'язку з попередніми етапами, установити той пункт, на якому спинився письменник в своїй дорозі. Несподівано прийшла смерть — Коцюбинського Україна поховала,— "Тіні забутих предків" — лебедина його пісня...

І тепер, над свіжою могилою, не можна вже писати про останню збірку Коцюбинського як про "літературну новину". Мимоволі стає перед очима весь чоловік і артист, бачиш його цілого і всю його творчість, мимоволі всі враження скупчуються довкола одного моменту: він умер! І тут вже нема місця для критики: тут, де мимоволі бачиш посмертну маску чоловіка.

На могилі автора "Тіней забутих предків", певно, вже засіялася трава. Подумаєш се і страшно стає. Тож та сама рука не напише вже "На камені", "Цвіту яблуні". Тож українська література мала одного тільки Коцюбинського! І не можна увільнитися від тої сумної рефлексії: Коцюбинські сходять з поля нашої літератури,— а де на їх місце нові Коцюбинські,— де молодь, яка би після сумних похоронів перебила тишину, принесла багато радости, свіжих сил, розмаху? Де молода літературна ґенерація, свіжі, дужі таланти?!

Коли се пишу, то не хочу тим натякнути про який-небудь антаґонізм поміж поколінням молодим а покійним автором. Навпаки. Антаґонізму не було, і з-поміж письменників старшої ґенерації Коцюбинський був чи не одинокий, який не тратив від того, що старівся літами. Він був "сучасний" так само на початку своєї літературної діяльности, коли перекладав Потапенка і писав "Хо" або "Задля загального добра" — половина 90-х рр. — і в 1912 році, коли друкував "Тіні забутих предків". "Дух часу" нічо не вдіяв йому, нові ґенерації літераторів, хоч більше галасливі, не могли зіпхнути його на другий план, він йшов рівною лінією весь час, давав твори щораз більше зрівноважені та артистичні і був загально шановний і почитуваний як талант. Критика українська не виписувала йому пеанів, то правда, довкола його не було, одначе, ніяких полемік, за весь час не було двох суперечних думок про його творчість; він не кидався в вир літературного життя, його ім'я не було бойовою сурмою до нападу на старі традиції і пережитки літературні, від його виступу на ниві

української літератури не починається новий період,— але його постава в українській літературі була достойна, і Коцюбинського всі називали гордістю нової української літератури, за життя він був признаний класиком. І от такого, власне, автора нам треба було, а найбільше треба було тепер, в найновіші роки.

Леся Українка, Ольга Кобилянська і Михайло Коцюбинський — се наш літературний ареопаґ, найвища інстанція. І добре, що вони єсть. Треба, щоби хтось був вищий понад всякі спори, понад гурти, гуртки і кліки літераторів, критиків, рецензентів, понад вічні спори, зависть, понад весь той хаос, який лежить в основі літературного життя. Тут люди себе за чуби водять, здобувають собі місце всякими можливими способами — ті слухають тільки свого внутрішнього голосу і дають твори, які приносять правдиву насолоду та духовий відпочинок для кождого, хто хоче покріпити свою душу мистецтвом. Тому вони — ареопаґ. На долині хаос, і поки з того хаосу народиться новий геній, поки зійде "tańcząca gwiasda"[1], як каже Пшибишевський,— поки сформується талант — вони вже подбали і годні дбати про те, щоб в скарбниці рідної літератури не було пустки. Вони на те, щоби література могла перебути час формування, не одну остру і небезпечну кризу талантів, вони реґулюють літературний дух і життя серед розбиття та зневіри, дають приклади монументальної сили, високих артистичних змагань та духової культури.

І коли вмирає такий талант, як Коцюбинський,— ціла ґенерація молодих талантів лишається сиротами. Нема кому стояти тоді збоку і спокійно, безпристрасно дивитися на їх працю, нема кому бути ареопаґом. А щоб не було розгардіяшу, щоби ефемериди не проголошували себе творчими геніями і не захоплювали в свої руки власть люди недостойні — треба ареопаґу, авторитета.

Очевидно, не сам тільки талант творчий становить ту силу авторитета, завдяки якій письменник чи артист може бути безапеляційною інстанцією, до котрої можуть вдаватися дві противні і ворожі собі сторони. Тут треба високої, мудрої душі, такту великого і характеру. Винниченко теж великий талант, з сучасних літераторів найбільше читаний і популярний, але він не буде ніколи судією, ніхто не піде до нього за рішенням в спорі, він сам ще не готовий, сам мусить ще битися; не натрапив на той пункт, який становить рівновагу і дає внутрішню силу характера. А Коцюбинський був знайшов ту рівновагу, йшов певною та непохитною дорогою, рівно, спокійно... Вся творчість Коцюбинського заокруглена, гармонійна.

II

В сучасній літературі багато гамору, багато темпераменту, істерики, навіть "чревовещанія". Тому так легко пізнати "пана по халявах". Письменники не знають ніякої дискреції і дуже багато балакають про тайни людської душі, але так, що болять нерви у читача. Тим зраджують не раз і голосні автори своє походження. Занадто багато стукають кулаком по столі.

У Коцюбинського тихо — так тихо, що не знаєш, відкіля починати "критику", на що звернути свою увагу поперед усього, як дібратися до психології того мовчаливого таланту, перечитуєш цілий ряд оповідань, ніде удару кулака в стіл, ніде ніякої недискреції про самого себе, здається, ані один нерв не

[1] Танцівна зірка *(пол.)*.

дрижить самовільно і зрадливо, коли він творить. Ох, то страшно так над собою панувати! Се ж фізично мусить руйнувати творця — так зовсім стати паном самого себе і своїх нервів, які в творчості такі збиточні і так легко обдурюють автора, підсуваючи йому за натхнення свої химери... А Коцюбинський все-таки був паном над собою, над цілим своїм духовим організмом. В творчості він затрачував себе самого — ставав німим свідком того, що творив. Він входив весь, без останку, в матеріал, з якого творив, і ніхто не смів бути свідком його таємних дрижань душі, його внутрішньої радости творення, німих схлипувань задля людського горя, досади, гніву. Всі афекти були неначе вбиті на той час. І не можна знати, що діялося в його душі, коли він списував страшні картини революційної доби, картини погромів та насильства: він в них живе тільки як артист, не зраджує ані одним натяком своїх людських почувань. Герой, кат, святий чи кровопийця, погром чи торжество ідеалу — яке йому діло! І ката, і героя він любить як артист. Зриває з них останню заслону, всі сили напружує, щоб заглянути в безодню їх душ, побачити їх нагими, такими, якими вони є перед самими собою і своїм сумлінням, а поза тим нехай життя їх судить. Він артист — чоловіка тоді нема.

В результаті, виходили перлини української новели, твори, неначе виточені з одного куска мармору, чисті, шляхетні в своїх лініях. Се так, неначе хто відкриває перед нашими очима заслону з білих, пишних монументів, і ми бачимо їх відразу готовими, чистими, без одної скази. Цілий ряд таких фіґур. Але в свою робітню нас артист не впускає ніколи, не починає варити страв вже тоді, як ми прийшли на пир, всякі приготування дискретно закриті перед нами.

III

А все ж таки бачимо весь час, як він *працює*. Творчість його не елементарна, не береться тільки з надвижки духових сил і не вибухає несвідомо, помимо його волі. Вона йому дається коштом великого напруження нервів, великого панування над собою і над своїми змислами. Творчість Коцюбинського починається там, де він себе належито приготовив, вишколив себе, коли певний, що серед дороги не заломиться і віддиху вистане на весь час... Здається, ні в одного українського письменника не було такої строгої субординації творчих сил засобів...

Се, очевидно, могло бути трагедією письменника, бо приводило до боротьби дві ворожі собі сили. Аби давати тільки те, що виходило з найвищої гармонії та рівноваги, Коцюбинський мусів, що так скажу, втинати сам себе, ставати ворогом своїх змислів. Він забагато діставав вражінь, а мало, тільки частину, репродукував їх в своїх творах... Змисли його були до певної міри його ворогами. Вони — вічно *голодні*, вічно потребують чогось нового; витончені, артистичні змисли відкривають для себе поживу скрізь по дорозі, вони, як автомат, відбирають враження з зовнішнього і внутрішнього світа — се постійна обсерваторія, яка не дає відпочинку чоловікові, робить його перечуленим, уважним на все, безсонним. Найбільша втома, мука, глибокі трагічні переживання,— і вони мусять бути зареєстровані в тій обсерваторії, артист мусить про все пам'ятати, знати те все. Так постійно мусиш чувати, бачити, слухати і відчувати все — в той час, як хочеться просто віддихнути повною груддю. Для письменника-артиста — се радість, носити в собі стільки матеріалу, але організм не все може витримати таку гору. Найперше, все стає "матеріалом", і трудно тоді стриматися від експлуатації самого себе. Остаточно не можна дивитися на світ

і на людей тільки, як на матеріал. А потому мучишся тим, коли забагато матеріалу... Горою тяжить на плечах, а сконсумувати його таки не можна... Те все хоче знов ожити, засяяти пишними картинами, а не стає віддиху і немає тепла, щоб можна тому всьому привернути життя... Чуєш утому і безсильність.

Змисловий апарат Коцюбинського занадто інтенсивно функціонував, і він не міг подолати весь зібраний матеріал. Чується се виразно в останні роки його творчости, коли він найбільше писав. Тут стиль його вже не такий спокійний, а більше гарячковий, уриваний. Автор неначе бажає, щоб більше вражінь нараз захопити, і вже нервами починає приспішувати творчу працю. Разом з тим, відкриваються в тих творах перспективи на його, досі заховану дискретно, психіку... Віддих скорший, але коротший, утома, нема сили за одним разом — aus einem guss[1] сотворити образу...

З останньої збірки се найбільше видно.

IV

В творах Коцюбинського багато світла, широкого, вільного простору. З його творів можна навчитися любити життя, природу і людей. І се великий, внутрішній зміст його творчости. Він життя бачить таким, яким воно єсть, і не скриває картин нужди, горя та упадку чоловіка. Але понад тим всім багато сонця, буйна природа, радість живого сотворіння. Коцюбинський солідаризується з тою радістю і співає хвалу життю. На руїнах Мессіни він усвідомив собі, чому. "Була весна, море було спокійне і синє, небо — так само, сонце обливало помаранчові сади по горбах",— коли він оглядав сірий труп міста, колись пишної Мессіни... Він розуміє, що мусіло діятися в ту страшну ніч землетрусу, він тепер ще вичитує страшний, божевільний жах очей, розхитані стіни, вогонь, трупи. Але тепер, по році, життя пішло дальше, як перед тим, люди ті самі, не змінились, нічо не змінилось на руїнах... "Я раптом побачив далекі, зелені гори, залиті радісним сонцем, помаранчові сади, безконечний шовковий простір блакитного моря, і душа моя проспівала над сим кладовищем хвалу життю..."

Так, він любив життя, сонце, природу і співав йому хвалу. І тоді, як був вже зламаний фізично, не переставав йому співати. Ave mare, morituri te salutant![2] Над гробом стоячи, посилав привіт морю.

ІВАН ФРАНКО І ГАЛИЦЬКА УКРАЇНА[3]

На урочистім святі не час і не місце подавати докладне оповідання, оперте на документах і джерелах про відносини Івана Франка до тої суспільности, серед якої він жив і працював. І те, що я хочу сказати, се буде лише загальна схема, кілька загальних уваг, які, одначе, на мою думку, треба сказати, власне, тепер. Всякі ювілейні почування і настрої виливаються, звичайно, в стереотипну форму. За кождим разом громадянство складає комітет, збирає якийсь фонд, уладжує концерти, констатує одноголосно, що ювілянт розпочав нову добу,

---

[1] Монолітний *(нім.)*

[2] Добридень, море, тебе вітають приречені на смерть *(латин.)*.

[3] Невиголошена промова на академії в честь Ів. Франка на II з'їзді українського студентства.

відродження нації, розбив хмари і скалу тупоумства, був каменярем, генієм. Коли ближче тому всьому приглянутися — можна лише сконстатувати, що громадянство вибирає собі найлегшу і найвигіднішу дорогу, почуття свого генія способом дуже дешевим.. Воно делеґує бесідників, які мають сказати ряд запальних промов, канонізують ювілянта на батька народу і тим способом, зробивши його "своїм найбільшим", делікатно обходять всі дразливі квестії, які коли-небудь були поміж ювілянтом а суспільністю, зручно тушує правдиві свої відносини до нього, пластиром заліплює всякі немилі спомини, рани, злочин. Се факт майже типічний при всяких ювілеях. Наперед, коли молодий автор чи діяч суспільний не має за собою нікого, крім своєї сили і волі йти своєю дорогою, — над ним насміхається "monsieur Publicum"[1], коли стає сильнішим і занадто дивиться на пальці, іритується, дише злобою, бойкотує, інтриґами старається його спутати, національні згінники виганяють його з храму і пятнують, як Герострата, нарешті, стараються йому відібрати кусок хліба — так дієть ся, поки такий "блудний син" не доживе до 25 чи 50 років своєї діяльности. Тоді згінники несуть йому вінці, кадять гарними промовами, признають авторитетом, з сльозою в очах говорять про трагічні молоді літа, прожиті серед реакції, апатії своїх і т.д. і т.д. Не диво, що Гамсун перед тим, як збиралися святкувати ювілей 50-х уродин, він втік в ліс і гнав від себе "земляків"; видно,— не міг стерпіти тої останньої образи.

Психологічно се дуже цікавий факт — таке відношення публіки до визначних діячів в часі їх ювілею. Вручать тобі в старі, безсилі руки гетьманську булаву і прокламують вождем, а відвічальність за те, що тебе спутали молодого і здорового, скидають на якусь реакцію, занепад народного життя, культурний застій. І тепер вже публіка, коли розгрішила сама себе, може собі позволити на все, бо вона святкує ювілей. Культ Шевченка виродився тим способом в Галичині в найбільш образливі форми, став систематичною щорічною компрометацією національних почувань.

Не хочу тут говорити суспільности ніякої Strafpredigt[2], хочу лише сказати, що з занадто легким серцем публіка наша іменує своїх діячів геніями, сповнивши на них злочин. Від ювілею з 1898 року Франко називається найбільшим сучасним письменником в Галичині, каменярем поступу і вічно революційним духом. Говорять се навіть ті сови і кертиці, які засідають в національнім сінедріоні. Говорять, побачивши 125 сторін спису Франкових творів, побачивши, що не можуть вже байдужно минати ґіґантську працю. Тоді лишається лише одно: взяти з чоловіка ті всі заслуги на себе, аби було можна похвалитися успіхами національної думки, національною літературою і наукою. Говориться: ми маємо такого заслуженого і великого чоловіка, *наш* Франко. Франко таким способом стає *нашою* власністю, а далі навіть *нашою* гордістю, *нашою заслугою!*

Про все інше забувається. Забувається особливо про те, що ми робили, аби Франко не був нашим, чим ми були, коли Франко хотів бути нашим, говорити до нас, в нашім імені, в наших справах. Забувається, що ніхто інший, тільки ми чи наші батьки елімінували його з-поміж себе, не давали вступу в товариства, які були отворені цілими ночами на національно настроєних картярів,— говорю тут про "Бесіду",— не приймали в члени такого товариства, як "Просвіта", до якого може належать кожний мужик... забувається, що наш професор

---

[1] Шановна публіка *(фр.-латин.)*.

[2] Докірлива проповідь *(нім.)*.

університету, історик літератури Омелян Огоновський боявся передати Франкові дрібку грошей, присланих Драгомановим, бо Франко сидів тоді в тюрмі. Забувається, накінець, що ніхто інший, тільки ми, не давали йому ніколи спокою, бо не могли переболіти його самостійної думки та критики, ми виганяли його з "Зорі" за поміщення "неморальних" співомовок Руданського, ми присилували його працювати на хліб у чужих...

Але минає двадцять п'ять літ праці серед такого уїдання своїх, серед турбот о хліб насущний,— ми бачимо 115 сторін з бібліографії творів Франка. І кажемо: нехай живе *наш* Франко. Найтупіше галичанське рило тепер кричить: *наш* Франко! Логіка така: він серед нас виріс і трудився — отже, він наш; він — речник наших народних змагань та ідеалів, він наш каменяр і вождь — він наша кров і кість. Минає тепер 40 літ письменської діяльности Франка — Галичина плаче з прихильности до ювілянта. Ті самі, що колись не приймали його до "Просвіти", готові його іменувати сто раз почесним членом, закладають бібліотеки його імені, нараджуються, яким би способом якнайкраще "почтити нашого ювілянта", збирають гроші на ювілейний дар, задумують збірне видання його творів...

Ті всі гарячкові заходи,— які, інша річ, не віднесли досі особливого успіху, вказували би на нечисту совість, якби якась совість була у тих, що ведуть керму українського життя в Галичині. Се зовсім звичайний брак пам'яти галичанина і його безличність. Він все лізе цілувати Юдиним поцілуєм, коли не може злобою побороти. Він збере 10 000 корон на ювілейний дар — і запише в історію: ми все уміли шанувати своїх великих людей і цінити їх заслуги. Ми... і т.д. Виголосивши палку бесіду, він з вдоволенням ще сконстатує свою великодушність, милосердіє і всі добрі прикмети і закінчить тостом: нехай живе самостійна Україна! Але якби він так побачив або почув, що той, для якого він дав 10 сотиків на ювілейний дар — з домаганням, щоби обов'язково імена жертводавців були видрукувані в "Ділі", — сказав якесь прикре слово критики,— ох, який страшний жаль він буде носити в своїй душі, як нарікати буде на невдячність? Бо ж він — член суспільности, як же ювілянт може не говорити суспільності компліментів за таке угощення ювілейними торжествами!..

Так — можна зненавидіти галицьку суспільність за її традиційно хамське відношення до своїх передових людей, за злобу та вічні інтриґи,— але вже рішучо гидко дивитися на милостиню, яку дає та суспільність своїм безсильним, вже скаліченим життям, каменярам...

Колись Франко написав вірш — "*Милосердним*":

Нехай і так, що мов черв'як,
Затоптаний в багно життя,
Оскорблений, унижений,
З гнівом в душі вмираю я;
Нехай і так, що в старіця мов,
Похилий мій нужденний вид,
Та все ж ваш дар непрошений
Глубоко грудь мені ранить.
Нехай і так, що добрі ви
І чесні ви, і щирі ви,
Що з милосердя даєте
Старцеві милостині ви;
Та милостині вашої

Я не благав, я не просив,—
За що ж ви дар той тичете,
Щоб руку мні наскрізь палив?

І хто ж вам право дав таке,
Щоб милувались ви сейчас
Над кождим, у кого лице
Не так щасливе, як у вас,
В кого уста безкровнії,
Погас в очах веселий жар,
І одіж драна голосно
Говорить: бач, се пролетар?

Хто знає, може, драний той,
Блідий, нужденний пролетар
Не хоче милости, вважа
Пощочиною всякий дар?
Хто знає, може, слова лиш
Прихильного від вас він жде,
А може, найвдячніший вам
За ваше мовчання буде?

А може, дар той, за котрий
Вас ваша совість похвалить,
Його важким униженням,
Мов п'ясть, до долу повалить?
А може, за той дар, що в вас
Із милостивих рук плине,
Він милість вашу дешеву,
І руки ваші проклине?..

Варто було в цілості навести той вірш, бо він, як не можна краще, малює і висловлює ті всі думки, які я підніс. Се вислів не лише Франкових думок і почувань. Се скорбний, розпачливий гімн всіх тих, що обставинами життя були примушені приймати "милостиню" від такого громадянства, як галицьке, а які були і будуть безсильні навіть тоді, коли схочуть запротестувати та відкинути таку милостиню, за яку мусять платити гордістю своєю.

І хто знає, чи такі вибухи, як сей,— не будуть одиноким доказом тої тернистої дороги, якою мусять йти такі люди, як Франко. Колесо історії йде по трупах і кістках, але історики люблять аж занадто часто накладати пластир там, де слідна рана. І колись буде історик брати в заслугу українському громадянству в Галичині, що воно видало Франка, і ніхто не подумає навіть про гріх, який те громадянство здібне було сповняти день в день на своїх кращих одиницях. В крайнім випадку, знайдеться слово "реакція", яким історик все пояснить і затихомирить всяку совість.

От чому я, товариші, взявся говорити сьогодні, на свято Франка, на таку тему, як відношення його до суспільства, серед якого він жив. Я не хочу, щоби галицька українська громада, справляючи ювілей Франка, при тій нагоді розгрішила себе. Тому треба їй нагадати про її гріх. Поки вона не спокутує його — не повинна мати відваги приходити на свято з брудними сумліннями. А говоримо се громаді ми, українська молодь. Ми не приймали участи в злочині, ми все були перші там, де починало світати новими думками, новими

настроями та ідеалами — ми ще чисті. І чистими душами можемо пошанувати тільки ми великанську сорокалітню діяльність ювілянта!

Чи не так, товариш?..

З ПРИВОДУ ДРУГОГО ВСЕУКРАЇНСЬКОГО З'ЇЗДУ СТУДЕНТСТВА

В днях 2—4 липня н. ст. відбувся у Львові другий всеукраїнський з'їзд студентства, скликаний центральною організацією української академічної молоді — "Українським Студентським Союзом". З'їзд скликано в ювілейний рік Франка і переривано академією та концертом в честь ювілянта. Як учасник того з'їзду, хочу дати тут декілька своїх уваг та помічень. Докладніші справоздання подавали свого часу щоденні українські газети, текст резолюцій видрукували "Шляхи" — орган Союза — і я не хочу спинятися на подаванні інформацій. Не хочу також входити в критику резолюцій, винесених з'їздом, та в їх глибший підклад, а користаю з нагоди, аби сказати дещо про саму українську академічну молодь відповідно до того враження, яке вона зробила і могла зробити на з'їзді на кождого з учасників.

Перед кількома роками я був також пильним учасником *першого* всеукраїнського конґресу студентства. Мимоволі порівнюєш його з другим, хочеться знати: як далеко пішла молодь за ті роки, оскільки змінилася її фізіономія, *як* змінилася. Насувається багато порівнянь та аналоґій.

Другий з'їзд був численніший від першого. "Український Студентський Союз", дитя першого з'їзду, видно, зробив своє: зорганізував академічну молодь, взяв її в свою евіденцію, згуртував, оскільки се було в його силах. І на отворення конґресу явилася молодь численно, поприїздила з найдальших закутин краю. Рух, гамір, стихійний підйом духа, як все, коли зійдеться більший гурт. Серця росли в ожиданні хвилі урочистого отворення, відтак, при привітах делеґатів, телеграм. Далі реферати, матеріал для пізнішої дискусії, обрахунок того, що молодь зробила за останні роки. Ввечері святочний концерт в честь Франка. Молодь постаралася дати все, що мала найкраще в скарбниці своїх почувань,— і концерт з 2-го липня — се поки що Höhepunct[1] ювілейних свят. На другий день — дальші наради, читаються реферати про теперішнє політичне положення нації, духову культуру народу і становище молоді в тих справах, пополудню — святочна академія в честь Франка. На третій день не можна було покінчити всього і вичерпати порядку денного з'їзду — і резолюції голосовано аж на четвертий день. Заінтересування було до кінця велике, неослаблююче, ніхто не жалував, що нарушив свій порядок життя і цілими днями сидів серед натовпу на кріслі, слухаючи реферати. Накінець, пішли на гріб Коцка, жертви з 1 липня 1910 року в боротьбі за свій університет.

В результаті, картина з'їзду уявляється широка, програма його багата, виявилося багато запопадливої молоді коло справ не лише своїх, *станових*, але загальнонаціональних. Але те все було в *мінорних тонах*. Бракувало *нерву*, замало енергії в словах бесідників, замало огню, запалу, *переконання*. Пригадую собі перший конґрес: там люди скакали собі до очей, йшли формальні

[1] Кульмінація (нім.).

баталії за слова, за резолюції, виявилися індивідуальності, які уміли форсувати свою думку, резолюції меншости переходили під якимсь психічним примусом, який вони були здібні виконати на масі. Тут, на другому з'їзді, того не було. Молодь *суєтилася*, але сильного слова не уміла сказати. Були моменти, коли вона виявляла навіть брак відповідної орієнтації, ждала неначе якогось слова збоку. Були місця зовсім *порожні*,— були, нарешті, ексцеси думки і темпераменту, але не ті, на які здібні молоді Drauflosgänger[1], а ексцеси заблуканих посеред дороги...

Те все багато дає до думання. Я розумію: на з'їзді більшість молоді була "новиків", навіть таких, які ще не знають академічного життя. Старі ветерани поступали поволі з арени, нові ґенерації кінчать скорше свої студії,— і те, що було на з'їзді, — в головному нарід без досвіду, без відповідної орієнтації. Вони ще не вжилися в давні традиції академічного життя, не перейшли хресного огню і на власній шкурі не відчули того, що їх старші товариші. Одним словом, не навчилися ще читати тих сумних, кривавих букв, якими записана історія боротьби українського студентства за духові і національні свої інтереси.

Але не та молодість і недосвідченість тривожать і тривожили в час з'їзду. Щось інше. Щось, що можна зрозуміти і відчути, знаючи життя тої молоді за останні роки.

Серед самої молоді щораз частіше почувається нотка, яка переходить в сум та безпорадність: ми переживаємо якусь *кризу*. Щось урвалося в нас; наш розгін спинився. Кривавий рік 1910 — се найвище напруження енергії. Після пам'ятного "*процесу 101*" реакція захопила молодь, роздробила її, якось поволі і непомітно утікала з неї сила, наступало *розчарування*. В чому? Не знати. Ніхто не думав про се, але кождий *відчував*. Апатія почала обгортати і всмоктуватися в душі найкращих одиниць. І навіть час, коли справа українського університету, за котрий молодь кров свою проливала, здавалося, ввійшла в останню, конкретну стадію, коли пішли балачки і вижидання відручного письма цісарського про основання окремого університету в найближчих роках, а польська молодь почала знов свої провокації,— навіть тоді українське студентство не пробудилося з своєї апатії, хоч чуло, що треба щось робити, починати якусь акцію, чимсь задокументувати своє становище. Доброї волі не бракувало, але *сили* і ясної гадки не було...

Деякі факти останнього часу все-таки відкривають нам рану того становища молоді, кидають на нього світло. І коли говорити про з'їзд, то про них в першій мірі треба згадати, бо вони нам багато дечого пояснюють...

Власне, найважніший факт — нещире, коли не сказати більше, відношення до студентства всієї української суспільности в Галичині. З початком 900-х років студентство знаходилося зовсім в іншому положенні. Молодь ділала в своїх справах на *власну руку*, рішала сама про себе і уміла піти навіть проти загальної опінії, проти "батьків народа" (як під час свята панщини). То були часи самостійної молоді, вся увага суспільности була на неї звернена, акція її в справі самостійного університету тішилася спочуванням цілого громадянства. Але, в міру того, як справа наближалася щораз більше до конкретної стадії, коли звільна почала переходити на парламентарний ґрунт, отже, в руки парламентарних послів, — положення молоді також почало мінятися. Запал

[1] Беручкий до роботи *(нім.)*.

слаб, слаб й "темп" життя молоді. Посли щось ніби робили у Відні, вели якісь переговори щораз з новими кабінетами, справа комплікувалася, молодь раз у раз доставала накази уважати і не робити ніяких "промахів", аби не попсувати справи. Студентство все-таки робило ті промахи, на польські провокації відповідало, в 1907 році прийшло навіть до кривавої бійки. Ті виступи були немилі для опікунів молоді, бо вони самі не знали, як оправдуватися за них в Відні. Але, з другого боку, мали в тім своє оправдання перед самими собою,— мовляв, через свою гарячу кров молодь попсувала свою справу, яка була вже "на добрій дорозі". Взагалі, молодь тепер мусіла бути дуже чемна і послушна. Наші репрезентанти у Відні дали до пізнання, що не думають покривати ексцесів молоді... і помагати ій тоді, як сотки з-поміж неї стратять надію на кар'єру. Коли треба буде якої акції, яка би поперла їх старання у Відні, то вони найліпше се знають; поки що нехай молодь бореться "леґальними средствами". Крім того, нехай учиться, веде просвітню організацію по селах, а в потребі, йде на політику і аґітацію. Се значило те саме, що стати наймитами панів послів, які потребують мати в часі виборів добрих аґітаторів. Молодь дійсно пішла в найми, в 1907 році кинулася з цілим запалом в виборчий вир і від того часу не обходиться ніяка кампанія виборча без "академіків". Справу університетську пересунено з "арени принципіальної академічної борби" на арену "реальної політики всього(?) українського народа", як називає се проф. Дністрянський[1]. Такою формулкою, може, й можливо зацитькати своє сумління, але дійсного змісту не мала та "реальна політика всього українського народа" — се були маленькі, дрібонькі торги, бундючні виступи дома, а страх перед власною тінню у Відні.

Pojechali gross und wild
na wiedeńskie szlaki —
Przyjechali klein und mild —
Zgadnijcie: kto taki?[2]

Се стара сатирична пісенька на двох польських послів: Ґроса і Вільда; але вона дуже добре підійшла й до нашої парламентарної репрезентації. "Реальна політика" аж надто добре показала свої наслідки, бачимо, які плоди вона принесла. І за той маразм суспільно-політичної думки мусіло галицьке громадянство бити поклони своїм представникам, а молодь мусіла відслужувати їм аґітацією за "гаряче попирання" університетської справи. В додатку — ніхто не вдоволений тою службою. Фактично, "академік" потрібний тільки на час виборів, тоді йому платять, дають їсти і пити, ходять, як коло "збитого яйця". Але потім вже його не завважують, бо всі заняті важнішими справами. А коли дадуть нужденне місце, в якому бюрі чи інституції, платячи 50 корон в місяць, то вимагають, аби мав гарне, каліґрафічне письмо, умів писати на машині, стеноґрафувати і т.д. Наслідки сього: крайня матеріальна нужда та незабезпечення молоді, як се найкраще виявилося недавно на анкеті. Але коли на тій анкеті в справі матеріальної підпомоги молодь почала жалуватися перед репрезентантами старшої громади, батьки не дали нічого, а тільки вилаяли

[1] З нагоди другого всеукраїнського студентського з'їзду. — Шляхи. — Ч. 7.

[2] Поїхали великий і несамовитий на віденські шляхи, — приїхали малий та лагідний — здогадайтеся, хто це *(пол.-нім.)*.

добре молодь: але служите, нічо нам не даєте, за що вам будемо помагати? Молодь настільки була прибита, що не здобулася на гідну відповідь.

Але молодь відчуває своє положення наймитів. Ще минулого року, на загальних зборах Українського Студентського Союза, піднеслися острі голоси, перейшла навіть резолюція (чомусь не видрукувана в газетах) того змісту, що пора перейти до праці для себе, подбати про якусь самостійну *культурну* роботу, а не бути наганячами. Мотиви тої резолюції були зовсім ясно поставлені, а власне: ті, котрим ми служимо, — занадто мало нами опікуються, занадто використовують наші сили, не даючи взаміну майже нічого. Резолюція перейшла, але дуже скоро прийшли події, які викинули її з пам'яти: гроза європейської війни після того, як на Балкані загриміли гармати. Правительство раптом стало ласкаве, посли попали в захват і почали ширити австрофільську орієнтацію, вигукуючи на весь голос. Знов молодь пішла за ними і почала висміювати ті самі "культурні цінності", які сама ухвалила проводити в життя. Були гуртки, зовсім п'яні від своїх власних комбінацій; їм здавалося, що вони вже вступають на шлях безпосереднього здійснення ідеалу Самостійної України. Тепер поволі протверезжуються від того "орієнталізму". Але треба сказати — він сильно її "здезорієнтував". Се показалося на конґресі. Одна і та сама молодь здібна була ухвалювати резолюції, *протилежні* по змісту. Делеґати, які не вміли сказати кілька слів привіту, силувалися на високі ноти, а разом з тим, не розуміли змісту читаних рефератів. У своїх власних справах молодь заплутана, посторонні впливи ще більше причинилися до дезорієнтації, кождої хвилі той, хто пильно слідив за нарадами, мусів бачити і чути, що в житті нашого студентства немає ніякого орґанізуючого центра, ніякої провідної думки, організації, опертої на ширших підставах, що нема навіть досвідчених одиниць, які уміли би репрезентувати її, бути її річниками і тішитися її довір'ям.

Те все — наслідки "політичного" виховання молоді, засад "реальної політики", якою її кормлено в останніх роках. До політичної діяльности на власну руку вона не доросла, тим більше, коли взяти під увагу брак старших, досвідчених одиниць серед неї,— і до нинішнього дня вона робить ту саму безглузду "політику", яку їй подають деякі "прихильники молоді" зверху, з посольських кругів. Поза trom-ta-drata! та "політика" не йде, очевидно, не дає ніякого національного, ані горожанського виховання та світогляду, бо вона не має ніяких національних ідеалів, а деморалізує тільки молодь, загулюкує її, притуплює "орієнтацію". З другого боку, вона віддалила молодь від найближчих справ, які повинні і мусять її найбільше обходити. Вона має, в першій мірі, свою справу університетську, про яку не сміє забувати. А прецінь забула, і то — в останні часи — ґрунтовно, так само, як її забули посли. Ждуть, поки розплутаються справи балканські. Правда, конґрес ухвалив цілий ряд резолюцій у справі університетській, поставив цілий ряд жадань до правительства, попробував урґувати парламентарну репрезентацію і т. д. і т.д. — але те все діялося і сталося неначе pro forma тільки. Представники тої репрезентації на конґресі могли заховати повний спокій, коли пробували їх "критикувати". Молодь дала себе переконати, що справа університетська перейшла вже в останню стадію, конкретну, спустилася на те, що університет все одно буде,— лишається справа обсадження катедр. Сотні студентів вже мріє про катедру,— тому ліпше не виявляти свого темпераменту, аби не псувати собі виглядів на кар'єру.

Але про *темперамент* можна бути спокійним: його у теперішньої молоді майже нема. Се теж показав конґрес. Студентство удає, що круг інтересів його поширшав, і се вповні можливо. Але, що внутрішнього огню та запалу до ніякого з тих інтересів нема — се факт. Запал солом'яний, дискусії паперові, слова високі та круті, виголошувані не раз аж дискантом, але без енергії, без переконуючої сили і молодечого патосу; вони не йдуть з досвіду життя, не виявляють самостійної думки, не мають безпосередньости, душі. Взагалі, нудно було сидіти три дні на конґресі, хоч кождий чув свій обов'язок тут сидіти і слухати, бо тут рішалися важні справи.

Але студентство все-таки сується, шукає собі виходу якогось, відчуває своє ненормальне положення. Вистане поговорити з першим-ліпшим з-поміж молоді, аби переконатися про се. Думка керманичів студентства не перестає працювати в напрямі двигнення загалу з тої "мертвої точки". Вони напружують свої сили, шукають за способами і за тим "пунктом", який би за живе взяв думку молоді і привернув її до нормального життя. Чи се вдасться? Мусимо в те вірити. Але санація тих нездорових відносин мусить початися від скинення з себе опіки, про яку я вище говорив, та пошукати інших самостійних і незалежних підстав свого життя і розвою. Мусять скріпитися основи чисто *особистого життя*. Ніякі організації, товариства, гуртки не сміють бути тільки чимсь офіціальним; не сміє бути ніякої диференціації, виплеканої штучно, не повинні дробитися сили тільки на те, щоби більше людей могло верховодити. Тут жива, молода кров, чиста душа і незрадливе, товариське серце повинні бути тими елементами, які єднають всіх до одної акції. Дальшим поколінням молоді треба дати стяг несплямлений. На конґресі молодь повинна була се відчути. Треба сподіватися, що відчула, бодай кращі одиниці з-поміж неї. Зійтися разом хоч би лиш на те, аби побачити свою безсильність та загулюканість, — також багато значить. Тому конґрес, який би він не був, повинен принести добрі наслідки.

"ЧЕРЕЗ КЛАДКУ"

(Про найновішу повість Ольги Кобилянської)[1]

Творчість Кобилянської ціню найбільше тому, що вона не має нічого спільного з "літературою", ані з літературним ринком. Правда, у нас завелася вже своя літературна біржа і деякі служащі тої біржі — критики — уперто не признають тих талантів, які не дістали від них вступу до неї. Але від того такі таланти, як Кобилянська, тільки стають більш цінними. Їх "курс" не може підноситися, ані падати, вони не зависимі від настроїв тої біржі, які можуть мінятися кождої хвилі. Хто сильний настільки, що не поспішає і не форсує, аби дістатися на літературний ринок, хто *на самоті* творить — той вибрав найкращу дорогу. Для нього немає небезпеки ані страху, що цінності, які він вкладав в свою творчість, розміняються, пішовши в оборот поміж широку публіку, зітруться і з часом в устах тої публіки стануть банальними. Кобилянська ніколи не полювала на розголос — чого вже сьогодні жінки, як Карін Міхаеліс, навчилися — ніколи не сходила з свого шляху, хоч се і поставило її творчість

[1] Видання укр.-руської Видавничої Спілки. — Київ—Львів, 1913. — С. 384.

до певної міри *на боці* і відвело її від загального русла нашого літературного життя. Може, се тільки причинилося до *грубих* помилок критиків, які розглядали ту творчість, тих критиків, які уміють жити тільки *нинішнім* днем, а не мають *нерву* для дня завтрішнього. Але, як кажу,— творчість Кобилянської зовсім нічого не тратить від того, коли хтось навіть скучає при ній, для кого вона *не модна*. Хочу відразу сказати, що й для сеї, найновішої повісти не сподіюсь розголосу серед широкої публіки. Вона не для *публіки* — і се її характеризує.

Повість Кобилянської, як кождий художній твір, має свою логіку, свою архітектуру. З погляду тої логіки — се не "укінчений роман, або новомодна повість", а *тонке, містерне прядиво*. "Буду прясти свою білу вовну, доки схочу",— може про себе сказати авторка. А хто цілу свою душу вкладає в працю, дбає про те, щоби прядиво було тонке, ніжне та гарне, той не боїться закиду "*старосвітства*". Тонке прядиво, гарно виконані узори, вишивки — не можуть бути старими. А впрочім, "мені "старосвітство" подобається,— говорить герой повісти на самому початку. — Воно має в собі щось успокоюючe, щось поетичне, добре. Нагадує лагідне обличчя матерів, журливість і странність батьків, якоюсь поезією перетканий світ і щось — безжурного. Так відчуваю бодай я старосвітськість. В мене і музика в хаті старосвітська. А знаєте, яка? Не голосна, як, може, ви собі то уявляєте, а спокійна, така, що мов шовком розпливаєсь по душі — і губиться мріями"... Дійсно, можна бути тільки глибоко вдячним за ту музику. Як далеко вона веде нас від базарного завивання катаринки, від нервів і гістерії у всіх її проявах,— від того всього, що так люто почало підгризати і нашу літературу в останні роки!..

* * *

Тут, впрочім, не засидишся, ся музика не усипляє, а вічно нагадуючи про красний світ, про гармонію, красу,— нагадує тобі самого тебе і твій головний обов'язок: боротьбу за свою красну душу. Вона відграничує тебе від "всього голосного, болючого, негармонійного", охороняє твою душу, але й *вимагає*, щоб ти був добрий, щоб ти боровся за свій зміст, за свій розвій, щоб ти вдирався на ту дику скалу, де віє свіжий вітер, і душа може бути обновлена і чиста...

Се зміст усієї творчости Кобилянської. А тут, в повісті "Через кладку", вона ще тільки гарячіше говорить, ще більш завзято *взиває до тої боротьби о самого себе*. Тому се не повість і не література тільки, а релігійна проповідь про те, що "єдино єсть на потребу" для людської душі, щоби вона вийшла ціла і не заболочена з життєвої мандрівки. І ми в центрі тих всіх настроїв, питань та проблем, які насуває повість Кобилянської.

Герой повісти, Богдан Олесь, пише на початку: "Мене змучило і не вдоволило ще (з винятком поодиноких хвилин) моє дотеперішнє життя. Обдерло зі всіх надій, зі всіх мрій, скарбів моїх,— те, що лишилося ще в мені, жадне лише спокою, гармонії і поезії. Чи повірив би хто мені, що я не такий вже молодий мужчина, тверезий в своїм заводі, бажаю ще поезії від життя?" Се пише 35-літній урядник, який зробив досить добру кар'єру в своїм фаху, але не добув щастя особистого. Тепер, коли йому починає долягати пустка, коли він опинився на мілині,— він починає відчувати свою старість, хоч чує в собі ще досить сил, щоби розпочати нове життя. Але яке? В якім напрямі? Тоді, як він був ще студентом, "як належав до різних товариств, ходив гордий, мов

князь, з лентою на грудях, співав, захоплювався... аґітував,— покликував до бою і ненависти, ораторствував, де б не лучилось, огненними барвами — і малював, вкладаючи все своє "я" в будучність, вірив і присягався в ідеї і був молодий", — тоді він був сильний, вірив в себе, йшов наперед і не боявся. Що ж з ним сталося тепер? Чому його душі грозить заламання, чому він відчуває свою старість, чому, хоч життя його не побило, він опустив свої крила і починає тоскувати? І в минулім тільки може знайти собі розраду, поезію, молодість душі і порив?

Чи не правда: тут нема ніякої катастрофи? Але життя розбиває людину, не стручуючи її з великої скали у пропасть. Воно не дає йому — Богданові — ніякої трагічної маски. Воно укладає йому рівно день за днем, рік за роком, направляє його шлях на просту, спокійну лінію, не дає йому ніяких особливих зворушень, нещасть, дає йому навіть вигоду і матеріальне забезпечення,— але робить його старим, випорожнює його душу, запал, відбирає йому *зміст*. Воно каже йому бути сірим, в'ялим, безцвітним. І тут починається та тиха, "підпільна трагедія", якої ми не завважуємо, живучи з людьми, бо вона схована на дні. Але тим більше вона *болить*. Вона відбирає ціль життя: вбиває духове життя. І тепер починає людина *шукати за собою, за своїм змістом*. Богдан шукає за *своєю дорогою і своїм життям*.

Він знаходить *Маню* Обринську, і вона його рятує. Чи тому, що він її любить, що вона стає, нарешті, його, що вона сама, накінець, не противиться йому і рішає йти з ним разом? Коли б се було любовним романом, що написала Кобилянська, то так. Герої витерпіли кілька літ розлуки, тужили за собою, він, нарешті, увільняв її, вони вінчаються і настає загальна радість, вони щасливі! Але те, що тут написала авторка, се не "Des Meeres und der Liebe Wellen"[1], се не оповідання любовної інтриґи, а життєва драма, *боротьба* людей, які знають чи відчувають взаємну любов до себе, але не можуть зійтися разом. І коли, накінець, вони подають собі руки, то не тому, що *люблять* одно другого, а тому, що *достроїли* свої душі, що перейшли життєву пробу і побороли всі перешкоди в *собі*. Аби любов не була банальна і лише пустим словом, треба виховати себе до неї, відчувати в собі право до неї. Богдан боровся з собою кільканадцять літ, поки здобув душу "царівни" і знайшов доступ до неї. Але се вже закінчення,— головна річ, се ті розбіжні дороги, якими йшли ті двоє, та страшна *блуканина життєва* Богдана. Чому він, помимо всіх своїх достоїнств, характеру, здібности і освіти, не міг досягнути своєї стежки, чому йшов шляхом буденщини і мусів ним йти, хоч відчував його пустку? От се проблема повісти?

Герой сам доходить причин. Але — стрінувши її, ту, котру він любить, а котра горда на те, щоби падати йому в обняття, як кожда, що тільки жде на жениха. *Заслужи собі мене* — неначе говорить вона своїм захованням. Я знаю свою дорогу і можу собі вистачити сама, я не зломлюся під ярмом любові і безжалісно, без одного слова мину тебе,— а коли ти заступаєш мені дорогу і хочеш, щоб я перед тобою отворила свою душу — то заслужи собі мене. І він, після того її захования супроти нього, починає *бачити* себе, розуміти, відчувати. "Я — інтеліґент-мужик, що не вилупився ще цілковито з всіх *лушпин мужицтва*, і тому і діла, і поступовання його ще отяжілі, безправні і недалекосяглі, що топчуться на одному місці без ширшого горизонту, крім

[1] Хвилі моря і кохання *(латин.)*.

погляду в заплакану традиційну минувшину і вузької перспективи будучини". *Мужик!* "Безідейний, котрому лежить ще в крові підданство, підлість, покора, прокляте безсилля, і котрого досі задовольняла пересичена буденщина".

З отим-то мужицтвом, з тою психічною невиробленістю і грубістю — найтрудніша справа. Дійшовши до того пункту, Кобилянська не задержується на одній фігурі Богдана, а трактує справу цілу загально, як справу суспільну, як органічне недомагання цілого нашого життя, як *нації*. Тут тільки найкраще можна бачити, яку кривду робиться письменникові, називаючи його не суспільним духом, і тому переходиться до порядку дневного. Бо, в ґрунті речі, всі ми "суспільники", т.є. всі ми люди, живі організми. Я тікаю від юрби і гамору, від поганої музики, від злих людей, від скуки життя, від фарисейства ближнього, вибираю собі тихий куток, йду на самоту, "зриваю з життям",— але тільки тому, що я *не можу,* органічно не можу *так* жити, не хочу пропадати і затратити себе. Але я весь час думаю про інше життя, про можливість інших обставин того життя, мрію про інакші відносини свої до людей і людей до себе, я весь час ношу під серцем свій ідеал, плекаю його, бережу, і при першій нагоді, коли почую себе досить сильним,— покину свою пустиню і стану проповідувати його, ширити, навертати людей, хрестити їх на іншу віру. Я — *суспільник.* Я ж роблю се не для себе. Для себе я *мовчу,* сам собі вистачаю,— але коли я говорю слово — то *для людей*, хочу перекинути міст поміж своєю душею і душею ближнього, аби зійтися і *спільно* піти до одної цілі, коли він прийме мою руку. Я громадянин — бо я *ображений* тим життям, яким живе громада.

Ображений на життя та ідеали, якими живе українське громадянство,— не Богдан. Він репрезентує його, власне, живе ним. А починає йому говорити про іншого чоловіка і іншого громадянина брат Мані — молодий Нестор, ніжна, біла душа, хлопчина з вищими інстинктами і голубиним серцем. Він цілою душею протестує проти вічної програми і клича — праця для народа, т.є для мужицтва. "Чи нам не спинатись,— говорить він,— в наших змаганнях понад здобутки для *мужицтва*? Не відриватись (в тоншім змислі) від нього, становлячи з себе себто інтеліґентів, другу, окрему верству, котра вимагає і *для себе* праці, науки, штуки і інших здобутків культури? Хоч не багато, а ми для того свого народа (мужика) бодай, як не вже щось зробили, *то робимо.* А для інтеліґенції? Для нашої інтеліґенції ми ще нічого не зробили. Я мрію про те, щоб в нас було якнайбільше глибокої, поважної інтеліґенції національно-культурної, а, по правді, з того всього ми ще досі поза мужиком не бачимо майже нічого більше. В тім велика часть нашої властивої хиби. Я питаю,— що може бути для людини кращим ідеалом, як не власне людина? Гарна, трудяща, укінчена людина, в тисячах шляхетних постатях? А, між тим, яке нутро сучасного українця? Чи взагалі відкрите воно вже? Українець його не знає, поминувши вже найглибшу глибінь того нутра. Він не прийшов ще навіть до пізнання своєї власної сили через призмат правдивої інтеліґенції — культури, до пізнання, може, і великого призначення свого народа. Взагалі говорячи, ми є народ, що ще себе не віднайшов. Тому — як годен він масу, себто весь народ організувати, *доки він сам себе не зорганізує.* Спершу — як одиницю, відтак — як масу, а вкінці — націю?"...

Така його програма. І програма авторки самої, яка з дивною ніжністю малює тип Нестора і протиставить його Богданові. Бо, власне, до нього в першій мірі відносяться ті слова, його вони дотикають до живого і непокоять душу в її

найдальших глибинах. Він же мужик[1]. Він в першій мірі не годен позбутися свого психічного мужицтва, сидить в нім, як в шкаралущі. Тому світ йому такий тісний, життя проходить так марно. Він не знає, куди йому йти, за чим шукати, не знає, як використати свої сили. Він не уміє знайти самого себе, тому не знаходить своєї дороги в житті, не організує себе, тому не знає, до чого йому взятися, аби дати зміст своєму життю. І се не Богдан тут змальований авторкою. Се вся наша т.зв. інтеліґенція, сіра маса, яка тим тільки різниться від маси мужицтва, що інакше убрана. Се та сама безідейна, труслива, непорядна і груба для справ дійсної культури "публіка", яку вона сама бачить в мужиках. Наш інтеліґент з мужика скоро буде соромитися сірака, в якому ходить його батько, але не скоро покидає його психіку, не уміє визволити себе з-під тиранії, і в ґрунті речі остає таким самим мужиком. Культурою духа він буде погорджувати, буде недовірчиво і по-хамськи відноситися до неї, він здібний продати себе за "миску сочевиці", бо не навчився цінити своє власне достоїнство. Тому ми так недалеко зайшли як нація, так мало інтенсивне наше національне чуття, так мало розвинене почуття і стремління до своєї національної культури. Французький послугач більше має національної гордости, як ті, що у нас накидаються на провідників народа і повзають на череві перед "народом" на виборчих вічах...

Але *Маня Обринська* — се інший, зовсім інший світ. Вона і її брат Нестор. Се люди нового типу. А коли вони для пересічного читача занадто поетичні, виідеалізовані та "нереальні" — то лише тому, що такі дуже рідкі, і, працюючи над собою, не беруть участи в виборчім руху і не виголошують бесід про "працю для народа". Вони працюють для народа,— працюючи над собою, організуючи себе і приносячи себе йому в дар: свою правдиву культуру душі. Культуру нації будемо колись оцінювати тільки їх культурою, їх *присутністю* в наш, такий безідейний, підлий час.

Очевидно, Маня не спішиться кидатися в обняття мужика Богдана. Жінки у Кобилянської ніколи не спішаться з визнанням своєї любові, ані з тим, щоб чимскорше вийти замуж. Вони забагаті духом, *загорді*. Власне, *горді*, а не зарозумілі зарозумілістю гуски, як більшість нашого жіноцтва. Вони уміють цінити себе, тому ніколи не "летять" на першу приману мужчини,— його красу та безглядність. Вони можуть перейти вулицею попри бандитів,— найбільше цинічний погляд мужчини і ординарного еротомана відіб'ється від них і не лишить ніякого сліду. Інтенсивною працею над собою, вихованням себе, організованням своєї душі в напрямі чистої духової культури, нарешті, вродженою чистотою душі, вони побороли в собі ту, що так скажу, нижчу, змислову природу, вони уміють панувати над своїми пристрастями та афектами — тому вони такі сильні. Женщина сама винна, коли на неї паде нечистий погляд,— вони не бояться такого погляду. В душу їх ніхто не зможе вдертися, коли вони самі добровільно її не отворять тому, хто заслужив собі їх. Ах! — і тому вони такі не модні — ті жіночі типи Кобилянської. В своїм житті вони не мають ані одної авантюри, ніхто не причепився їх ніколи на вулиці, запрошуючись за провідника додому,— все "гріхи" в очах загалу, бо женщина не повинна бути така "скучна". Але, власне, вони мають відвагу бути такими, бо вони *багаті* духово і не тратять нічого, не вийшовши замуж. Вони настільки багаті і самостійні, що не потребують записуватися в "еманси-

[1] Повість Кобилянської була первісно названа навіть "Мужик".

пантки" і тим способом добувати собі своїх прав. Їх право — вони самі. Маня говорить до Богдана: "Я поважно стремлю до того, аби здобути собі власними силами якесь становище в суспільности — і, віддаючи йому свої услуги, *стануги собі самій ціллю*... Я не знаю. Може бути, я уявляю собі самостійність жінки надто принадним і завидуючим, а в дійсности воно не є так. Може, колись я навіть і розчаруюся, але поки що в мене стільки охоти, енергії, запалу, мені так хочеться поміряти, зужиткувати свої сили, розмахнути крильми, погордити мужською ласкою, котра іноді завдає жінкам стільки болю упокорення"...

Дійсно, хто любов трактує тільки як проблему пола, котрий мужчина годен принести тільки свою ласку, той не має приступу до таких душ. Аби Маню здобути, заслужити собі на її любов, мати право увійти в її душу — треба визволити себе, стануги на відповідній висоті. Звідси й починається та довголітня боротьба поміж Богданом та Манею, боротьба тільки для них обоїх зрозуміла. Він, той уроджений мужик, довго не уступає, бореться. Йому здається, що він мусить її побороти. Коли вони стрінулися на кладці і не хотіли вступитися одно другому,— він думає, що поборов її, коли взяв в свої руки, обернувся з нею і позволив далі йти, *не уступаючи* їй. Так само може йому здаватися, що має її, коли майже насильно стягає з коня, садовить її в свої сани і по дорозі цілує. Але вона тверда і неподатна. І таки він мусить перейти *на другий бік, через кладку, до неї*... Тоді аж знайшов *свою білу мрію,* коли він виріс з тої тиранії, яка держала його в своїх руках і зависла на цілому житті — з тиранії своєї матері, дикої, грубої сили, і з шкаралющі свого мужицтва.. Тільки тоді, коли він перейшов на її бік і її віру, яку вона плекала в собі ціле життя,— тільки тоді вона виявила свою жіночу натуру, "закинула мовчки обі руки на його шию, на хвилину опустила голову... мов спічнула на його груди і прошептала дрожачими устами: тепер *ти* мій світ і його я не покину! — будь мені ним свідомо"...

* * *

Які правдиві слова іспанського письменника Піо Бароха, якими він починає одну з своїх повістей: "Обставини, серед яких проходить нинішнє життя, роблять більшість людей безбарвними та неінтересними. Сьогодні майже ніхто не переживає чогось, що варто було би розказати. Пересічний чоловік плаває в океані вульґарности... Громада убирає життя, ідеї та тугу всіх в однакову, сіру одіж"... І скільки праці, нервів, брехні та самоошуки йде на те, аби зробити себе інтересним,— на які авантюрничі дороги пускається нова література і якими линвоскоками стають модерні автори, аби знайти інтересний тип. Як вони секціонують чоловіка, вишукують його слабі сторони, хворобу душі, його деґенерацію навіть, аби тільки напружити жадібні сенсації та інтриґи, нерви читача, дати щось "інтересне", пікантне. Тут, в повісті Кобилянської, все просто — einfach aber vornehm[1]... Вона не перетягає ані одної струни, не форсує ані разу, не старається "заінтриґувати". Люди не ходять на котурнах, не мають поз, але вони й не банальні. Банальне тільки життя, серед якого вони живуть. Чуємо скрізь ту банальність, вона муром, китайським непрохо-

[1] Простий, але вишуканий *(нім.)*.

димим муром облягає життя індивідуальности. Але той мур становить заразом границю на користь тої самої одиниці. Він становить границю "білої мрії", значить її світ. Кобилянська уміє відграничити свій творчий світ, своїх людей, замкнути їх в крузі, куди не доходить банальність життя. Поет — той, хто з банального життя уміє вичарувати поезію, хто уміє знайти в тому вирі мрію і своїм творчим умом збудувати для неї захист, як ластівка своє гніздо під берегом бурливих хвиль ріки... Струя пливе собі, але я *не мушу* плисти з нею, коли не хочу. Я не хочу плисти разом з тим всім намулом та сміттям, яке несе бистра хвиля, я хочу бачити відбиття свого обличчя в ясному, прозорому, тихому плесі... Воно не рве, але воно *глибоке і прозоре*.

Така остання книжка Кобилянської — така вся її творчість. Се протиставлення тій нечистій, нескристалізованій струї сучасного літературного життя на Україні, а разом з тим, коштовний вклад в нашу культуру. Щасливий, хто може утішатися тою творчістю, знаходити в ній розраду і силу до боротьби за самого себе.

НАЙНОВІША ЛІРИКА ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ

I

Писати про сучасну українську поезію в Галичині — се значить писати про її розклад і, хто знає, чи не про останні її дні. Ніби "вірші" друкуються, виходять збірки, являються все нові імена, але від того не стає краще. Читати їх — одна скука і досада. Всі вони сірі і скучні, як галицька дійсність. І всі вони носять на собі те фатальне п'ятно, той специфічний жест, яким визначується галицьке життя: вони такі далекі від якої-небудь культури! Якось все, що тут виходить, — згори нецікаве. В кождім прояві поезії відчувається тут її непотрібність, навіть курйозність, коли хочете. Нехай появиться в Галичині геніальний поет в сю хвилину: кому він буде потрібний, кому буде цікаво його зустріти? Все наше життя в Галичині за останні роки пішло так, що всяка поезія стала, фактично, непотрібна, навіть для тих, що пишуть поезії. Поезія? Нащо вона нам? — так може кождий галичанин сказати з чистим сумлінням. Він має тепер іншу роботу: мусить добувати гроші на посаг своїй доньці, робити політику, парцелювати, кандидувати на посла, ходити на засідання всяких "комітетів громадського добра", бути аґентом еміґраційних товариств і висилати мужиків до Америки — і не перечислиш всієї його роботи! А тут поезія і література всяка, яка йому зовсім не потрібна! Колись, як він буде мати гроші і час,— тоді він скаже жидові за гроші писати поезії, а теперішні поети, їй-Богу, повинні чим іншим зайнятися, тільки не такими дурницями... Ну, і поезії нема, можуть мати люди спокійний сон. Єсть тільки недобитки давнішої "Молодої Музи" та дехто з молоді, що перебувала колись в Кракові і Відні і тими чужими споминами живе й досі. Але то все недобитки, люди, які один по другому щораз більше замовкають і поволі акліматизуються до галицького життя, по декількох виступах...

Серед таких обставин появилися в Галичині дві збірки поезій, про котрі хочу сказати кілька слів. Перша з них — Василя Пачовського[1] — появилася ще в маю і відразу зробила на публіку враження скандалу. Появилися в галицькій пресі довгі рецензії, які однодушно не лише осудили збірку Пачовського, як безвартну, але й денунціювали автора перед шкільними властями,— Пачовський учитель в ґімназії,— за ширення неморальности, і кпили собі з його жінки, якої портрет поміщений в збірці. Треба було ждати аж на петербурзьку "Рѣчь", яка сказала про ту збірку об'єктивне слово. І тепер, коли ті початкові пристрасті уляглися, можна спокійно розглянути її.

Василь Пачовський — поет в початках сього століття, був в Галичині поетом дуже популярним і "многонадійним". Згадати лише статті Івана Франка про його першу збірку "Розсипані перли", ентузіазм молоді після того, як поет видав "Сон української ночі". Те все через кілька літ минуло, разом з відпливом літературної хвилі в Галичині, хвилі, з початком 900-х років, дуже бистрої і живої,— упадав і Пачовський. 1907 рік, коли група галицьких поетів і літераторів, зібраних у "Світі", дістала перший болючий удар від людей, що звали себе голосом громадянства,— той рік був і для Пачовського переломовий. Від того часу його звізда почала заходити, тепер він зовсім знівечений. Очевидно, сам він багато винен в своїм упадку. Він і всі його товариші, що разом виходили на шлях літературний. З великим розмахом входячи в літературу, вони зразу взяли приступом свої позиції. Але забули відтак, що треба себе обезпечити від нападу ворога і відібрання позицій,— почали відразу бенкетувати. Бенкет скінчився — наступила твереза дійсність, а вони самі опинилися "за брамою раю". Тепер кождий з них зокрема зв'язаний і розбитий. Але тоді був час забезпечити себе. Придбати якийсь культурний капітал, виховувати себе, здобувати ґрунт, організуючи себе, плекати артистичну культуру, аби можна відтак противажити всі нівеляційні впливи життя на літературну думку. А вони шуміли, забавлялися власною молодістю, пускали ракети під небо, не бачили навіть тих, що хотіли бути їх громадою "вірних". Той момент пройшов, як пройшов молодечий запал, енергія,— тепер дійсно "патріоти" готові віддати поезію жидам в оренду...

Не вернеться заквітчана в червоні маки
Гаряча молодість моя,—
І жовчю сміх мій, як сонце з-поза мряки,
Потусклим золотом сія.
Затронеш дещо з хвиль, записаних кервою,
І жаль пробудиться в душі.
Сльоза тремтить і жаль — з безрадною тугою
Хтось шепче спомини в тиші:
Гей, Ладі й Марені терновий огонь мій горів,
А танець ішов наоколо!...

Так починає свою "ліричну драму" Пачовський. Єдности, одної безперервної лінії, яка дозволяла би давати тій збірці назви "ліричної драми",— не бачу. Се просто збірка лірик, писаних від 1907 року,— тоді вийшла передостання збірка Пачовського "На стоці гір", і тільки, мабуть, тепер відповідно упорядкованих в циклі. Назва ліричної драми — се хіба бажання надати тим лірикам

[1] *Василь Пачовський*. "Ладі й Марені терновий огонь мій". Лірична драма з ілюстраціями. ("Новітня бібліотека", ч. 15—18). — Львів. — 1913. — 200 с.

один *стиль*, але внутрішньої єдности і логічного розвою драми in exspost[1] дати не можна. І тут, в тім формальнім "непорозумінні" Пачовського, маємо відразу пункт опертя для загальної характеристики його поезії, а спеціально сеї збірки.

Пачовський має гарну й вироблену форму, його слово легке, дзвінке і, сказав би, крилате. Техніку поетичну він опанував і вміє вірш нагинати після своєї вподоби: від поважної строфи до мадриґалів і безжурної свавільної пісеньки. І *стиль* свій має поет, його відразу пізнати серед цілого гурту других поетів. Але сама його психіка як поета — не глибока, не багата і обмежена до кількох акордів. Його поле лірика вузьке. Єсть настрої, яких Пачовський не розуміє, які йому зовсім чужі,— зате другі, йому питомі, він повторює раз в раз, повторює, сам того не помічаючи. Він має свої любимі настрої, акорди, навіть слова, він може запалитися огнем тільки в деяких любимих місцях, тільки деякі думки роблять його думку "крилатою",— поза тим він стає на не свій ґрунт, бере фальшиво, непотрібно. З роками стиль його щораз більше вироблявся, але, разом з тим, почали щораз більше світити "порожні" місця в його поезії, його любимі мотиви і думки робили враження idee fixe. Форма досконалилася, але палітра ставала щораз більше бліда, занадто "виношена". І тому в ґрунті речі враження найновішої збірки Пачовського мимоволі прикре, як прикрий вид реквізиторії, де відложені речі, які нас колись бавили, захоплювали, навіть чарували, але тепер вони не до "ужитку". Все одно, що балева сукня, якої не вбереш після того, як скінчився карнавал...

А от Пачовський, власне, не вміє позбутися того настрою карнавалу, не вміє на другий день перейти до другого життя, не вміє взагалі переходити до другого настрою. Еластичности, яку має кождий глибокий і правдивий лірик, розуміння усіх проявів життя і уміння на них реаґувати — того у Пачовського нема. Уперто він тримається одного моменту, його старається тільки всякими способами зафіксувати, поза тим він на життя *нечулий*. Він насильно витягає старі, вже уживані декорації на сцену, ще раз ними любується, хоче збудити "карнавал". І тому в результаті враження робить прикре: він хоче показати і визвати перед нас "духа" в білий день, серед гамору вулиці. Заярке світло полошить тільки "тайну", все те, чим поет хоче нас засуґестіонувати,— а душа людська серед товпи не світить сяйвом укритої краси, а стає почорніла.

Прочитайте з найновішої збірки отсей вірш:

Ти з докорів моїх ридала,
І впали дві сльози твої
На ручку,— я спив їх устами,
За серце стиснуло мені.
Зчорніли від них мої мислі,
І в глум замінився мій сміх —
Як женщину гарну стріну я,
Глумлюся і мислю про гріх.
Той гріх твій зчорнив мені душу,
Хоч іскряться очі мої —
До кожної з шептом солодким,
Зі сліз твоїх в'ються змії...

[1] На показ *(латин.)*.

Все появиться почорніла душа тільки, і поет дасть лише матеріал для акту обвинувачення себе самого, кілько раз буде отак в білий день визивати духів. Тільки Гайне умів про такі речі говорити, заховуючи відповідний тон дискреції. З кождим, хто хоче його наслідувати в його відзивах про жінку, станеться те саме, що з Zauberlehrling'ом[1] у Ґете: під неприсутність учителя викликав духів, а відтак не вмів їх позбутися. Die ich rief die Geister, kanu ich jetzt nicht los![2] Становище — хоч сядь та й плач. Такий Zauberlehrling — Пачовський...

...А я се борюся з собою,
Чи маю віддать тобі душу,
Чи маю іти там, де мушу,
Де мушу, *бо кличуть до бою.*
Я гордий спинався на гори,
А ти мені шлях заступила,
Так *жити з тобою* несила,
А геть відійти — чую горе,
Душа моя плаче чогось...

От що становить фатальний пункт поезії Пачовського, от що вічно робить і буде робити крик публіки! Поки елемент любовної лірики був окремо виділений від елементу патріотичного — як "Розсипані перли", а відтак "Сон української ночі", коли вони не були разом перемішані — доти вони не разили і не ослаблювали внутрішніх позицій автора. Тоді, на початку своєї поетичної кар'єри, він готов був стелитися барвінком у ніг женщини, але відтак будив в собі гордого духа і гарячий патріотичний порив,— тепер ті національні кличі та ідеали його сильно підірвані зовсім "не мужеським" становищем супроти женщини:

Чи дух мій не поклик гетьманів злеліяв
Для мого коханого краю,
Тепер ті всі мислі гей вітер розвіяв,
З-за тебе з жалю заниваю...

Я рішучо не можу погодитися на таке помішання двох речей, які не належать і не повинні належати до себе. Не можу зрозуміти потреби патріотичних заяв і вигуків там, де нам жінка стала ногою на шию і кріпко держить в своїй власті, а ми тільки стогнемо з болю. При чому тут той патріотизм, отой поклик гетьманів, як женщина в нас має його зараз же задавити? Ні, ніколи Пачовський не буде мати рації в своїх нападах на жінку, нікого ніколи не переконає, що українка спровадила "ослимачення" народної душі, що вона — причина нашого погрому національного. А коли се глибоке його пересвідчення, про яке він не раз в своїх творах,— почавши від вірша "Українській дівчині" в 1903 році,— заявляє, то чому у нього не найшлося настільки консеквенції, щоби виелімінувати з своєї творчости отой, власне, маразм, який вносить жінка. Коли вона спутує великана своїми пестощами, коли вона розбиває нашу мрію, ідеали наших гетьманів, коли вона не дала здійснитися покликам Мазеп, Гордієнків, Богданів, Дорошенків,— то чому сам автор на її лоні думає свої

[1] Учнем чарівника *(нім.)*.

[2] Хоч я й гукаю духів, а ще не звільнився! *(Нім.)*

патріотичні думи?! Невже не знайшлося у нього сили покинути женщину цілком і не підходити до неї після того, як він її так страшно осудив? Отут, власне, той фатальний пункт, який робить всю творчість Пачовського, з ідейного боку, "нездоровою" і розкладовою. Його лірики, зібрані в сій збірці,— се тема "сама для себе",— як поет, Пачовський повинен був розуміти, а бодай відчути. Яке вражіння була би робила поезія Овідія, якби він був змішав разом свої "Tristia"[1] і "Ars amandi"[2]? І так само: з яким вражінням можна відійти від збірки Пачовського, коли тут перемішані і "ars amandi", і обридження до жінки, і боротьба душі, і любовний захват, і зрівняння жінки з самицею, а серед всього того зойк зараненого серця, затрата мужеської гідности і... кличі великих гетьманів?! Ще раз кажу: як церква єсть місце, де не можна торгувати, так само єсть місця, де не можна проголошувати великих і святих слів. Окремо — церква, окремо — торговиця, а окремо — жіноча спальня.

От чому я й кажу, що Пачовський сам завинив, що його збірку галицька публіка так прийняла. Публіка — публікою, до неї претензій мати не можна, аби вона уміла культурно реаґувати, але всякий письменник мусить числитися з своїм сумлінням і уважати на кождий крок, аби за нього відтак можна брати відповідальність. Пачовський зайшов в останній збірці в глухий кут, пустився йти наосліп, без ніяких орієнтаційних знадобів, які повинен мати український письменник! *Ідейно* він тут фатально спотикнувся. Вслід за тим він мусить спотикнутися і зайти в глухий кут *також як поет*, пустив в світ книжку, не зміривши її наперед своїм людським й артистичним сумлінням. Одно й друге тут треба брати разом, бо помилка артиста веде за собою помилку чоловіка, і навпаки.

Як би там не було, збірка Пачовського дає доказ того, що я говорив на початку. Гнила атмосфера громадського життя в Галичині привела упадок і культурних вартостей, приводить далі розклад кардинальних основ літературного життя. Навіть у людей, які подавали колись надії, затрачується орієнтація, загублюються високі стремління, здоровий інстинкт та сумління артиста. Ще крок — і дійдемо до повного і загального маразму, потопчеться й те, що було надбане старшим поколінням.

II

Перейдім тепер до збірки Мелетія Кічури[3], яка появилася недавно,— а побачимо те саме, тільки в іншій формі.

Кічура, який дебютував перед трьома роками збіркою "Без керми",— літератор віденської школи. Його поезії зовсім не мають або мають дуже мало в собі українського "духа". Якби не мова,— впрочім, досить не українська,— то автор міг би бути й поляком або німцем. Се наслідки чужого виховання, яке галицький українець так скоро переймає, аби тільки затерти бодай зверха своє правдиве походження. Виховання се, впрочім, чисто формальне, психіка — "галицько-українська", тільки що одягнена у фрак.

Свого часу я мав нагоду писати в цім журналі про першу збірку Кічури. Порівнюючи її тепер з новою, треба сказати, що вона робить далеко краще

---

[1] Скорботні пісні *(латин.)*.

[2] Наука кохання *(латин.)*.

[3] *Мелетій Кічура*. Tempi passati. — Строфи. — 1908. — Коломия, 1913. — 156 с.

враження, як отся. Особливої творчої сили й там не було, але було бодай більше старанности, більше зверхньої елеґанції, "строфи" мали більше шику. І там була робота, але робота більше старанна, більше літературна. Там чулося подих бодай німецької сучасної поезії, проби артистичного смаку і примірювання, тут вже в'їдається в зверхню палітуру галицька провінція. Образово кажучи: "krawiec z Wiednia"[1] тратить пам'ять модних фасонів і починає шити звичайні сардачки для "провінції". Тільки, примірюючи їх, ще говорить про "первый сортъ"... Проба:

Химерні ми, злочинними руками
Чи раз в годину шального призвілля
Товчем кришталь і топчемо ногами
Під буйні співи дикого похмілля.
А злине час весілля, чару, блиску,
Ми ранимося гострими щербами,
Лежачими на гідному смітниську,
Припавши к ним жаждучими устами.

Як бачимо, се звичайний собі вірш à la Твердохліба "o tramwaju marzycielu"[2], виписаний без потреби, але шумний, "велеречивий". Коли би шукати за думкою і образом,— треба би розплутувати наперед його граматично, образи відцифровувати слово за словом. Що в результаті лишиться? А се вірш не вибраний спеціально, він один з многих, *типічний*. Назвав би його навіть *програмовим*, і то не для самого Кічури, але до певної міри всіх "сучасних творів" в Галичині. Бачу в тім, власне, ту спільну їм всім охоту, заїлу охоту вибиватися понад "сіру масу" при помочі ефектовної пози і ще більш ефектовного виступу. Вони неначе спеціально шукають за нагодою до такого виступу, подібно як наші посли-парламентарії шукають за нагодою до interwiev-ів[3] — мають на се приготовлені слова, думки, образи, цілий "сценарій". Знайшовся случай — поза моментально готова.

Се явище має, очевидно, глибшу причину: власне, *пустку* душі. Можна їм вірити, що сучасне життя їм дійсно надоїдає і дається взнаки. Воно безоглядно і безпардонно здирає з людей маску, змиває всі фарби, якими вони стараються закрити себе, воно й не жаліє таких "творців". З популяризацією мистецтва й літератури щораз більше вони обезцінюються, публіка не дуже має охоту розбиратися там в чиїйсь душі і слухатися її жалів та скарги. Публіка йде мимо, а "сучасний творець" лишається сам. І поки йому не наскучить дивитися на себе в дзеркало, він спокійний, але відтак самотність його виганяє з хати, він мусить показати вивчену перед дзеркалом позу, мусить мати адораторів. Йде на базар. А щоби якось виявити себе, виріжнити серед "товпи", він мусить ефектовно виступати: отже, в результаті пускається на комедіанта, який показує свої фокуси перед "публікою". Дарма, що те все крикливе, несмачне, понижуюче гідність,— він мусить "робити театр" з самого себе, завертати очима, розповідати про себе. Бо що він зробив би сам дома, поміж чотирма стінами, якби він позбувся своєї пустки? Я не кажу, щоби ті люди і ті "артисти" були зараз безхарактерними,— хоч і се часто буває; ні, вони можуть робити се в найліпшій вірі, безкористовно і щиро, як Мюнхгаузен щиро розповідав

---

[1] Кравець з Відня.

[2] Про трамвай-мрійник *(пол.)*.

[3] Інтерв'ю *(англ.)*.

про свої пригоди. Але, власне, тому що вони так переймаються своєю роллю і щиро вірять у неї,— вони роблять шкоду. Вони — фанатики, і для них немає, нарешті, ніякого арґументу. В результаті, доходимо до сумного досить факту: в обороні мистецтва, його прав і законів виступають разом з одиницями, дійсно, творчими і з високим умом — комедіанти, всякі фетишисти слова, люди, не відповідальні за свої вчинки. Прилучаючись до табору борців за мистецтво, оперуючи тими самими словами, видвигаючи ті самі кличі і пропаґуючи ті самі вартості — вони наносять шкоду для мистецтва більшу, як його вороги: вони його компрометують, вони засмічують високі ідеали низькими інстинктами, стягають їх на торговицю і здібні навіть убити геніальний талант, коли той попаде з ними в конфлікт, пробуючи їх від себе прогнати. Се та ж сама публіка, що, видрукувавши один вірш, горлає "во всеуслишаніє": ми, поети! Що, зліпивши невдатно кавалок глини, на кождім розі вулиці проповідує: ми, артисти,— і готова на місці застрелити кождого, хто не повірить в її велику місію. Власне, оте мистецтво й отака література "процвітає" в Галичині. І через них затратилися правдиві критерії в оцінці мистецьких та літературних творів. З хвилею, коли не стало в літературній критиці Франка, який безпощадно ганив всяку бляґу і позування, і ціла юрба ґрафоманів могла безкарно, не боячися нічийого авторитету, вдертися в "святая святих" літератури,— доля її в Галичині була рішена. Літератори самі стали гірше "публіки" і, взиваючи надаремно ім'я Боже, доконують на літературі страшної операції...

Се друга сторона медалі, коли говорити про занепад літератури в Галичині. Загальний напрям громадського життя, але й брак карности та безцеремонне обходження з великими речами з боку самих літераторів — ті два фактори разом зложилися на те, що тепер маємо в літературі.

Я розпочав від збірки Кічури. Не хочу всі мої попередні уваги віднести в цілости до неї. Коли про неї говорю взагалі, то тільки тому, що вона серед сучасної галицької поезії — явище "виїмкове", виявляє бодай формальну старанність та інтеліґенцію віршописця. Але автор все-таки фатально заліз в той круг назначеної мною вище атмосфери і не може видобутися з неї, определити себе бодай в якусь малу індивідуальність,— він таки не може не ходити по линві, замість широко, на всю грудь і щиро, віддихнути...

Очевидно, слова, поодинокі строфи сеї збірки, коли їх читати *дослівно*, говорять що інше, ніж те, що я сказав вище. Взагалі, поезія Кічури, читана дослівно, свідчила би тільки на його користь і виявляла би небуденну психіку. Наведу, наприклад, отсей вірш:

Не замикайте брам і світла не гасіть!
Мине година, дві, я верну знов до Вас,
І будемо гулять, аж вирне сонця світ,
Аж гамірливий день на сон закличе нас.
Яке пусте життя! Як мало гарних хвиль,
Як мало шалу в нім і пристрасних бажань,
А блисне промінь де, освітить тільки гниль
Й безпросвітну, страшну буденности вітхлань.
Освітить лиш ряди блідих, безкровних мар,
Що в закутках брудних ведуть чудний танок
І зводять хриплий спів під дзвін розбитих чар.
Ні! Ні! Я мушу геть! Та не гасіть свічок,
Мине година, дві — і я без дум, бажань,
Поверну знов до Вас, пірну в буденну твань...

Що? Хіба не інтересний мотив, не оригінальний тон? А як автор, споглядаючи на нужденну, "безпросвітну, страшну буденности вітхлань", видобувається на висоту, як будить вищий порив духа! Але вистане прочитати цілу збірку, прочитати, очевидно, не слова, а вухом зловити тон,— в якім же іншім освітленні стає той вищий порив, оте споглядання з висоти на буденщину! Я зовсім не боюся назвати того тону — засипуванням очей читача піском. І те засипування — річ також дуже характеристична у поетів типу Кічури. Се метода, правда, зручна, але занадто стара і часто уживана, аби дати себе здурити нею. Коли хто хоче зробити себе за всяку ціну інтересним, глибоким і трагічним,— одним словом,— постаттю вищого, найчастіше накладає маску "демонічної" натури. Се має суґестіонувати публіку, тримати її на шнурку. Коли вже ув'язана добре, йде дальше по тій дорозі: починає говорити голосом "не от міра сего", таємного, як волоцюга, що вдає з себе принца, викраденого з колиски колись циганами, старається говорити такі історії, від яких мороз йшов би поза шкіру слухачам. Таким способом публіка дійсно переконується, що се справедливий принц. Не знаю, чому сю методу вибрав Кічура, але що вибрав її — се факт. Роль трагічна тим часом не до лиця йому, як не до лиця, впрочім, і всі другі одяги, позичені, а не свої. Нічого не поможе кокетування з Достоєвським, ані з "діонісійськими" вигуками, ані із скептицизмом,— бо те все, нарешті, зноситься, обпаде і покажеться відомий, старий вигляд на... звичайну, пересічну психіку знудженого галицького інтеліґента, який бачив трошки світа.

Так виявляється, що галицька дійсність поки що сильніша від "поезії", безцеремонно проглядає з кождої нової проби літання. Треба твердий горіх розкусити, аби на такому проклятому Богом ґрунті бути поетом, вишукати місце на Парнас і оборонити сю позицію від безперервного напливу нечистих струй...

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. КОНТРАСТИ. ЛІРИКА. НАКЛАДОМ ТОВАРИСТВА ПРИХИЛЬНИКІВ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ, НАУКИ І ШТУКИ. Київ, 1912, 110 с.

Вже шостий збірник поезій за два роки. "Огнецвіт", "Метеор", "Ураган", "Сон-трава", "Білий Гарт" і, нарешті, "Контрасти". Поет просто не дає опам'ятатися публіці в своїх враженнях, ще з одного вона собі не здала докладно справу, а тут вже він подав нове, не дає часу упорядкувати свої думки. Се й вийшло на шкоду авторові. Тільки перша збірка, властиво, зробила враження, хоч не була найліпша, дальші приходили заскоро, забагато вражінь було нараз, і тому одні серед других затиралися і тратили свою силу. Майже неможливим стало бачити всі тонкості кождої збірки зокрема, виловити якусь провідну лінію, доглянути процес творчий. Не було ніякої перспективи, так потрібної в оцінці літературних явищ. Те все трудності, в яких "завинив" сам поет, і сам через те викликав враження, що повторює себе, переспівує, стає монотонним.

З другого боку, ота скорість і раптовість творча Чупринки скоро викликала занепокоєння і тривогу навіть, що творчі сили його скоро спалахнуть огнем і вигаснуть. Очевидно, ніхто не міг би був сказати, і тепер навіть не може сказати: не тратьте, куме, сили, спускайтеся на дно! Але враження весь час накидувалося і накидується само: а що, як се дійсно метеор на нашім небі

поезії, і ми, обсервуючи ріст тої поетичної сили, яка раптом спалахнула перед нами прекрасними огнями небес, обсервуємо разом з тим її занепад,— як той огонь западеться раптом в землю і на небі лишиться тільки через якийсь час світляна смуга, а відтак знов ніч, темна ніч?..

Такі настрої і думки будить поезія Чупринки — і треба сказати — вони оправдані самим змістом тої поезії.

Чупринка належить до тих творців, які виявляють себе цілком, безглядно, в один момент викладають *всю* свою душу,— він подібний тут до людей, які здібні кождої хвилі без вагання заризикувати всім своїм життям. Так колись казав Макс Штірнер, починаючи писати свою книжку про "Одинокого і його власність": "Ich hab' mein' Gach' auf Nichts gestellt"[1]. Мені все одно. Я нічого не маю, крім самого себе, не можу нічого стратити, і тому все кладу на одну ставку. Кождої хвилі я *готовий* на що б то не було, не думаю себе оберігати для ніяких дальших ідеалів і цілей, я весь тут, в данім моменті, і таким лише я можу бути: цілим в одній хвилині, не роздроблюючи себе на частки, не розвиваючи своєї душі постепенно, систематично. З того боку дивлячись на поезію Чупринки, знайдемо її, очевидно, "*монотонною*", скрізь бачимо цілого Чупринку, те саме глибоке дно, ту саму психіку. І, власне кажучи,— се її найбільша цінність, її абсолютна щирість. У всьому наскрізь модерний Чупринка,— в тім однім не модерний, що абсолютно не любить ніяких костюмів, ані маскарад, не бере на себе раз пози пересиченого життям, другий раз — знов того, що кричить: нехай живе життя, що не вештається нікуди за ніякими настроями і переживаннями, не експлуатує своєї творчої інтуїції, вмовляючи в читача, що знає, про що ліс говорить і шумить хвиля, або мріє трамвай,— він все сконцентрований сам в собі і не потребує дурити ані других, ані самого себе.

І оте вічне сконцентрування своїх творчих сил і почувань виключно на самому собі робить поезію Чупринки не раз майже прозаїчною. Вона як сильний наркотик, що вбиває свіжість ума і настроїв, закриває всякі вигляди на зовнішній світ, не дає ніяких горизонтів. Я сказав би, що *чувства природи* у Чупринки немає, змисли його неначе зужиті, нечулі на зовнішні враження. Комунікація організму з природою неначе припинена, поет відтятий від світа, полишений тільки сам собі і сам собі мусить вистачати. Дійсно: яка тут прозаїчність, обмеження терену творчого! А порівняти такий стан з поезією, наприклад, *Олеся*, то почувається вся його тверезість. Поезія Олеся без широкого, пишного тла природи немислима: се все одно, що спів солов'я на ринку ярмарочнім, а не в гаю. Йому потрібне те тло, все багатство природи, барв, сонця, цвітів,— йому потрібно maximum запалу та екстази, оп'яніння, що так скажу, аби почути себе творцем. Тут, у Чупринки, ані сліду того, що називається поетичною *екстазою*. Екстаза — се певного рода стан засліплення, несвідомости і непочитальности, воля творча замовкає і кермує нею якась невідома сила, візія,— поки поет не пробудиться з свого сну і не поверне до звичайного, прозаїчного життя. Екстаза творча,— се багатство і ширина душі, але вона, разом з тим, вимагає вічної молодости, вона не допускає до розвитку *умових* сил поета, його інтелекту, не дає йому свідомої орієнтації і кидає на поталу, як тільки молодість духа відцвіла. Дівування скінчилося — приходить час

[1] Над порожнечею поставив я будівлю *(нім.)*.

дівчині йти заміж, карта життя замкнена, і горе її, як вона при дітях і при кухні потоне в слимачім животінні та буденщині.

А тут ота концентрація, вічна *чуйність* духа, вічна свідомість самого себе, майже реальне відчування себе. Всі мої сили в мені самім, я не потребую ніякої опори поза собою, я *маю* себе. Я сам собі світ і природа, сам собі бог і доля. Пункт творчости, таким чином, тут передвигається, всякі зверхні атрибути поетичности пропадають, поет *сам з себе* мусить творити, сам мусить бути виключно і творцем, і *матеріалом творчим*. Так часто надуживана фраза про жертву себе самого для творчости набирає тут правди і сили. Тут фразою не можуть вийти слова Чупринки про "ціну крові", дійсно звуки купуються тут тільки за "страшну ціну". За ціну самого себе. І тут, де людина, стоячи на вічній сторожі і у вічній безсонности духа, стає око в око своїй долі, чує її в собі — вона переступила раптом Рубікон, опинилася "jenseits von gut und Böse"[1], вона порвала всі зв'язки з нашим життям, не має нічого спільного і не міститься в рамах тих категорій — добра і зла, етичний змисл. І Чупринка опинився там по тамтім боці, а, неначе глузуючи з комбінацій "світла" і "тіні", кличе:

Знаю, знаю,— темні тіні
Служать фоном для святині,—
Ніч для зірок золотих,
Тільки ж я не розбираю,
Де доріженьки до раю,
Де мій подвиг, де мій гріх!

Значить, ґрунтом поезії Чупринки, її джерелом єсть тільки пережиття самого себе, свого змісту, горіння, як він сам називає той процес. Гори, поки не згориш. Але душу свою розпали аж до *білого гарту*, щоб почути себе до дна, пізнати себе до ґрунту. Мукою окупиш знання самого себе, отой страшний досвід, викупаєшся весь в гріху і будеш знати всі степені упадку,— але знайдеш себе, будеш мати *знання*. Супроти твоєї долі і знання її шляхів упадають гріх і святість, як дві етичні альтернативи, з котрих одну треба вибрати, упадає всяке: або-або, отой примус вибору, який установляв Kierkegaard,— тут —

в вихрі грішного життя
мусять чисті душі впасти! —
Гріх і святість, ти і я —
Небом послані контрасти.

Дальші консеквенції і перспективи такої філософії можуть йти тільки в однім напрямі, який я почасти зазначив на початку,— в напрямі фаталізму. Фаталізму не як віри, очевидно, в якусь силу поза нами і кермуючу нашою волею помимо нас, а, власне, любові своєї долі — того, що Ніцше назвав amorfati. Поза переживання самого себе стає людина байдужою до всього іншого поза нею, вона йде настрічу своїй долі спокійно, бадьоро, бо знає її. Отже, гріх чи святість, упадок чи підйом, молитви чи богохульство — все одно. Все має одно *боже* джерело, все моє. І тому я не боюсь ніякого упадку, ніякого гріха. Нехай життя моє йде лише вже по площі похилій, я не буду

[1] По той бік добра і зла *(нім.)*.

сперечатися і ставляти опору, не стану на сцені, як "освистаний актор",— своїй власній долі я коритися буду; але, власне, тому я остануся собою, остануся цілим і заховаю ненарушеними свої власні святині, моєї гордої самотности ніхто не нарушить. Я все-таки заховаю в душі здібність пориву і молитви, хоч я в екстазі своєї голови перед юрбою не схилю...

І тут, власне, в захованні і збереженні самого себе, помимо страшної ціни крові, заплаченої життю,— тріумф творчий Чупринки. Гріх землі, зло, досвід і знання — власне, те все, що творить нігілізм сучасної душі і робить її подібною до вигаслого вулкану, — скріпляє неначе його позицію. І він може писати в "Останній розвазі":

Любий краю!
Все, що маю,
Я візьму з собою сам,—
Все зневір'я, зло і тугу,
Всю отруту і наругу,
Всі докори і прокльони
Для своєї оборони
Однесу я небесам.

В таких перспективах я бачу поезію Чупринки, власне, останню збірку. Установлюючи орієнтаційні лінії і розглядаючи той момент, на котрім тепер поет спинився, я, очевидно, не міг вичерпати всього матеріалу, який дають "Контрасти", і поминув зовсім формальний бік справи; але двох праць нараз я не в силі був зробити, а та перша мені видалася важнішою. Впрочім, і на се ще час, карта його творчости незамкнена.

"ЗА СИТУАЦІЯМИ"

I

Повість[1] Кобилянської написана ще в 1913 році. Друкована була ще перед війною в київській "Українській Хаті", поки не вийшла відбиткою. Війна розбила всякі літературні зв'язки з Україною, і, таким чином, повість прийшла аж тепер до Галичини. Війна стала також причиною, що майже ніхто не звернув увагу на появу нового твору Кобилянської (один тільки Єфремов відізвався про неї, очевидно, по-своєму), як взагалі літературні справи мусіли зійти на останнє місце з усіх справ. Публіка набрала того переконання, що в часі війни, після старої засади: inter arma silent musae[2] — не повинно, властиво, бути ніякої літератури, крім "воєнних образків" та звітів з поля бою,— з другого боку, автори, навіть такі, що не мусіли вбирати мундиру, чомусь думали, що не повинні писати нічого іншого, як твори на "воєнні" теми, де були би зображені бої, походи, стежі, ґранати, стрілянина і т. п. І з нечисленними виїмками наша "література" в Галичині крутиться в часі війни переважно довкола Січових Стрільців. Всякі мистецькі задуми — "не на часі".

---

[1] *Ольга Кобилянська.* "За ситуаціями". — Повість в 3-х частях. — В-во "Життя й Мистецтво". — Київ, 1914.

[2] Коли бряжчить зброя, мовкнуть музи *(латин.)*.

Само собою зрозумілим стане супроти того, що навіть тепер, коли воєнна дурійка потрохи вивітрила людям з голови, такий твір, як повість Кобилянської, нікого не зогріє. Тут немає нічого, що било би на нерви, немає героя, який серед найбільшої небезпеки для життя продирався би через ворожі лінії, роздобував важні плани і поміг до розтрощення ворожої армії,— в ім'я "вільної України". І можна напевно сказати, що український читач,— навіть непересічний,— "з патріотичного обов'язку", як тільки прочитає твір Кобилянської, буде ним глибоко розчарований і жалуватиме, що твір вийшов такий невдатний.

З другого боку, треба наперед сказати, що найновіша повість Кобилянської справді "бліда". По прочитанню її не можна позбутися враження, що твір не виношений під серцем до кінця, не виношений до того часу, коли його написання стає *творчою конечністю*. Се історія, розказана в невідповіднім настрою, в невідповідний час, невідповідним людям. Для того, щоб якийсь твір "вдався", т.є. знайшов собі дорогу до созвучних душ, се справа чи не першорядна. Я задумав і ношу в душі щось значне, велике. Але сказати сього я не зможу, поки воно не буде "готове" в мені. А присилує мене хто-небудь розказувати перед часом,— я не знайду відповідного вислову, форми, не матиму відповідних фарб, а всьому бракуватиме того настрою, який наповняє твір від першого до останнього слова, неначе *несе* його, дає йому життя і віддих. У Кобилянської справа стає ще тим трудніша, що вона не бере нічого з життя, а *все з себе*, що не вибирає з множества життєвих ситуацій і типів і не описує їх, а *творить* типи, творить ситуації і мусить надихати їх не лиш своїм життям і віддихом, але живити їх кров'ю свого серця. Чим більше вона обходиться без *життєвого тла*, тим більше мусить дати їм з власного, індивідуального життя, тим більше мусить мати творчого розмаху і сили, аби дати творові свіжі фарби, а своїм персонажам — тіло і кров. І нехай прийде лиш мале творче умучення чи утома у такого автора, як Кобилянська,— твір мусить вийти блідий, без ритму і темпераменту, як казка, яку оповідається тим, що не вірять в ніякі казки.

А все-таки повість Кобилянської така визначна поява в нашій літературі, що варта її послухати, аби прийняти в дарунок казку про велику буйну жіночу душу.

II

Знов оповідає нам Кобилянська про одну з тих жінок, яких ми стрічали у всіх попередніх її творах. Сим разом, одначе, се не готовий, зрівноважений тип, повний достоїнства і шляхетних поривів, свідомий сам себе, як "царівна" або Маня Обринська,— сим разом Кобилянська вертає до хаосу, з якого має народитися "танцююча звізда", аби тут відшукати ті струни, що дзвенять в душі її героїні. Тут ми бачимо, як народжується, виринає перед нами в щораз виразніших зарисах химерна, сама себе несвідома душа жінки, яка в житті не має ніякої іншої основи, як тільки "триб за ситуаціями", яка годна кермуватися лиш внутрішнім голосом душі, чимсь несвідомим, що опановує її цілу, наказує їй, сильніше понад все інше. Се молода, безідейна під зглядом національним, безпринципна в суспільно-політичному житті, індиферентна до всього, що не єсть музикою, Аґлая Феліцітас. "Виростаючи в домі дикої хаотичности, противних полюсів, вічних суперечок, торгу, хоріб, акторства і

неуцтва, дитинного плачу, сміху, співу і т. ін. — вона була витвором свого milieu[1]. В нічім не стала, з винятком консеквентного замилування до музики, акторування несвідомого нахилу до ритму і гармонії взагалі, впрочім, до нікого не приставала",— трудно їй, очевидно, з таким характером жити з людьми, тим більше, що дома вона чулася чужою; а ще трудніше знайти відповідну созвучну їй душу, яка би її зрозуміла. І вона являється перед нами, як сфінкс, як королівна в казці, котру треба *збудити*, аби побачити її правдивий образ і всі ті гарні можливості розвою її душі, які в ній поки що *дрімають*. Молодий москвофіл, Андрій, залюблений в Аґлаї Феліцітас, що найбільше її розуміє, відчуває ту лінію, по якій піде духовий розвій любої дівчини, прочуває навіть те, що вона, пішовши своєю дорогою, колись забуде його, мусить забути, аби бути лиш сама собою. "Ти будеш велика артистка і забудеш мене. В тобі є триб перебувати заєдно свіжі ситуації. Я тебе вистудіював. З тебе артистка. *Але не пропадай*, не пропадай, хоть би що було, ти музик і актор"... Андрій умирає на сухоти, а Аґлая Феліцітас пішла далі, назустріч своїй невідомій долі, щораз виразніше чуючи в собі голос і потребу нових ситуацій. Вона починає усвідомляти себе, пізнавши двох братів,— професора Чорная, у котрого вона якийсь час слухає викладів, і "авантюрника" Йоганнеса, котрого пізнає в домі своєї товаришки Іванни. Поміж ними обома і Андрієм, котрого все-таки вона не зараз забуває по його смерти, хитається її душа. Як весняна вода, грозить Аґлая Феліцітас кождої хвилі вийти з берегів, вийти з себе, аби душею злитися з ким іншим, неначе її духова буйність стає її тягарем,— і за кождим разом якийсь внутрішній голос чи сила жене її назад *до себе*. Вона не може знайти порозуміння з людьми, навіть з тими, котрих любить. Вона тужить за Андрієм, її тягне до професора Чорная, тягне її щось і до Йоганнеса,— але, разом з тим, вона не може з ніким духово зійтися, її туга віддаляє її від усіх. І страх вона має, що може переступити якусь границю, з-поза котрої не зможе вже завернути, а за котрою її мрії розлетяться у порох. Вона *хаос*,— і треба би руки майстра, аби з того хаосу уформувати щось одноцільне, гармонійне, людину, яка мала би свій осередок. І каже їй її замужня товаришка: "Тобі треба чоловіка, котрий би тебе зреформував, а то інакше і швидко не буде,— доки — не віддашся. І не так чоловік зрівноважить тебе, як, скоріше, твої діти, коли будеш їх мати",— та Аґлая Феліцітас чує і знає, що се не так. І знає, що тут її ніхто не розуміє. Вона любить професора, чується добре під його опікою, але лиш в далечині. "О, якби то було можливо,— мріє вона,— щоби то так було, як ми читаємо в казках, де лиш стоїмо *по тім боці від реалізму в любові*. Але чи ми не можемо себе до того виховати?"... І каже до товаришки: "Коли б я за його вийшла, тепер вийшла, то під його дотиком я би перемінилася в м'ясо і кров і моє захоплення музикою розбилось би так, як кавалок стисненої землі. Що би мені і йому з того прийшло? Може, другі не так відчувають. Але я одна так. Подружжя вбило би щось в мені, а, може, і в нім. Тому, Іванно, кращі мрії, кращі ті стремління, котрі нас в висоту піднімають, чим рука в руку йти певним кроком до ще певніших розчарувань. Ми не могли б більше мріяти за незнаним і гарним... Ні, ні, Іванно, не говори мені ще нічого про подружжя, ні з тим, ні з іншим. Нехай буде так. Хай буде широко перед нами... широко, аж до крайности. Інспірація в мене до музики, а в його — до наукової праці, попустила би в щоденних відносинах до себе.

[1] Середовище *(латин.)*

Або він взяв би мою особистість під свою власть, або я його. Наші почуття ступіли би, і де той дальший розвій, про котрий стільки пишеться і говориться? Ні, ні, Іванно, оставмо то все. Так, як воно є *тепер*,— є найкраще. Я розумію *одну* злуку. Але вона не є також правдивою. Без тої любові, котру, приміром, я відчувала для Андрія. Нас розлучила смерть. А життя, наколи б воно було нас і злучило,— то чи було б поставило нас обох вище? Боюся, що ні".

Те саме вона говорить і професорові Чорнаєві, що хоче її брати за жінку. Ні, вона не заміняє мистецтва за подружжя. Вона не прийме, хоч би й найкращої, неволі подружнього ярма, не прийме хоч би тому вже, що його любить. Вона не хоче, щоби та любов, ставши реальною, збуденніла, набравши м'яса і крові, убила тугу за чимсь кращим, захоплення музикою. І після того, який великий у Аґлаї Феліцітас *страх перед реалізмом життя*, можемо бачити і оцінити силу того захоплення, яке вона має для своїх богів. Їй легше зрезиґнувати з того, що називається "особистим щастям", гармонією родинного життя,— аби лиш не ослабився звук тої струни, яка божественним голосом відзивається в її душі і становить всю її істоту. Ліпше вже хаос, в якому голосно ридає одна струна, ніж т.зв. гармонія і лад серед прози життєвої. Ні, Аґлая Феліцітас піде таки *своєю дорогою*. "Своїх богів,— каже вона,— я люблю так, що кидаю амбіцію, гордість вниз і знаю лиш їх. *Що мені все інше, коли я стою в середині полум'я звуків?*" І се одинока *правда* її душі.

III

Такий тип, як Аґлая Феліцітас, рідко, майже ніколи не доходить до рівноваги; рівновага — була би стаґнація в його духовому розвою, отже, затрачення того всього, що єсть поезією, шуканням, красою, поривом, переживанням високих настроїв. Такий тип жінки й не піддається життю, як не піддається геройський тип мужчини,— хіба прийде така буря, що його зломить. І коли Аґлая Феліцітас почула небезпеку для себе в тім дрібнім, прозаїчнім житті, що грозило затіснити їй горизонт і обмежити їй свободу, коли й відносини її до професора Чорная вияснилися настільки, що не можна було їх дальше продовжувати без небезпеки для своєї свободи,— вона рішила попрощати всіх і виїхати до Відня. "В акцію, в ситуації", сильні, героїчні ситуації, що поривали би, вимагали сили, випивали би останню краплю крові з лиця,— в ситуації". Їй так тісно, задушно, безвідрадно. А вона чує в собі стільки зайвих сил, котрих нікуди діти, її так щось виважує з рівноваги і спокою, що вона не могла би вже стерпіти дальшого животіння, і кинулась би найрадше з головою в вир, аби спробувати свого щастя. Вона хотіла би свободи, далекого простору, де могла би виявити всю свою буйність, гратися з зорями, або "котитися, як хвиля в морі, або вітер, що заким зіпреться,— поперевертав вже дуби, повиривав їх з корінням вгору"... Найкраще, я хотіла би бути морською хвилею, котра переливалась би по два рази там, де другі зсуваються лиш раз; заким піду тим шляхом, що другі раз".

Так *буяє* Аґлая Феліцітас, тішиться надміром своїх сил, котрих не має де подіти, в своїй дитячо-невинній безжурності і легкодушності визиває свою долю,— поки трагічно вузол не починає затіснятися над нею, і доля не дає пізнати, що й її вона цупко держить в своїх руках. Той прощальний вечір Аґлаї Феліцітас, що мав бути вечером щастя для неї,— приносить іншу, несподівану розв'язку драми. Вона, що в своїй любові до професора Чорная

уміла поставити границю, в котрій чула себе свобідною, через припадок і непорозуміння попадає в підозріння, що віддалася його братові, Йоганнесові. Не уміла себе тримати в руках, як каже її своячка Іванна. І тепер мусить навіки покутувати свою нерозважність. Він не простить їй вже, не повірить, тим більше, що брат його — його найбільший ворог. А для неї пропала її мрія, щось урвалося в ній. Вона хотіла бути з ним з'єднана тугою, тою тугою, що вишляхетнює наші почування і перетоплює їх в дороге каміння, а росте і набирає тим більше сили, чим дальше предмет туги. Тепер те все розбилося, розвіялося. Нічо не помагає й те, що вона приходить до нього, говорить з ним. Їх любов умерла, умерла, опоганена брудним підозрінням. "Щось було сильніше від нас",— каже він. Була якась несвідома, діяльна сила з її загадочними помічниками, за яку ніхто не відповідає. Вона з'єднує і ділить людей, вона примушує їх бути активними помимо їх волі, напомацки кермує ними і веде їх назустріч їх долі. Вони всі троє — Аґлая Феліцітас і оба брати, йшли разом, корячись тій силі, а в суті речі, вони були відокремлені від себе, і остаточно кожне пішло своєю дорогою. "Тепер, хто знає, хто побідив? Хто втратив, а хто здобув, хто найвище стане?"— каже професор.

І так покінчилася та драма. Йоганнес зник знов в чужині, професор посивів над своїми книжками, Аґлая Феліцітас стала таки славною піаністкою і до трьох років померла.

IV

Те, що Кобилянська хотіла дати нам в Аґлаї Феліцітас, се чи не найкращий жіночий тип і чи не найвища струна в її творчості. Та, на жаль,— авторці не стало сим разом сили і свіжих фарб на палітрі, аби твір взагалі, а тип Аґлаї Феліцітас зокрема, викінчити. Ціла повість як така єсть радше почерком, начерком , в якому тільки головні черти накинені і тільки найважніше зазначено. Сам стиль має замало гнучкости, замало пластики, аби освітлити з усіх боків таку феєричну постать; аби живописувати таку химерну, чудну квітку, треба би якоїсь рухливости цілої сценерії, аби схопити всю рухливість і хаос тої душі, треба би хіба підкладати щораз нове тло, щораз нове дзеркало, в якому вона відбивалася би. А стиль Кобилянської *тут* заповажний, засолідний, академічний — і обстанова цілої повісти убога. Найбільше шкодить тут Аґлаї Феліцітас те, що вона, властиво кажучи, не має в цілій повісті чи драмі — відповідних партнерів. Така натура, як її, може виявлятися найкраще не серед тиші, а серед бурхливого життя, яке давало би багато руху, багато контрастів і, врешті, типи і людей, гідних її, яким вона могла би *протиставити себе,* зміритися з ними, вступити в боротьбу. А тут вона неначе екзотична квітка в теплярні. Вона має добру, люб'ячу руку, що підливає її і плекає, але не має простору ані повітря, серед котрого вона розвинула би всю свою пишну красу. Коротко кажучи: тема тут занадто драматична, вимагає безперервної акції і людей, дійових осіб, а Кобилянська лиш *оповідає.* І тому, поза Аґлаєю Феліцітас, немає, властиво, других дійових людей. Єсть Андрій, але про нього замало авторка сказала, щоб він міг виступити як жива дійова особа, про яку так часто згадує Аґлая Феліцітас. Професор Чорнай, хоч докладніше описаний,

але все-таки так мало, що не має в собі нічого живого, не виявляє зовсім своєї індивідуальности самостійно, лиш хіба у зв'язку з тим, що говорить і думає про нього Аґлая Феліцітас. Наживіше вийшов таки "чужий Йоганнес"; се одинока — побіч героїні — постать в повісті, що має тіло і кров і може виступити, як партнер Аґлаї Феліцітас. Він має найбільше з усіх досвіду, інтеліґенції та зрозуміння для найніжніших дрижань душі,— без порівняння, більше, як його штивний брат,— хоч, з другого боку, він і виведений в неконче гарному світлі. І не диво, що, власне, він, а ніхто інший, приносить розв'язку тої драми, т.є. мимоволі визиває її. Він один орієнтується в ситуації і розуміє наскрізь душу героїні, хоч не все делікатно доторкається її струн.

Те все недостачі, які помічаємо і в других творах Кобилянської, а які випливають з того, що вона не могла опанувати творчої техніки. Особливо се видно в довших повістях її, з виїмком "Землі" та "В неділю рано зілля копала". У Кобилянської дуже часто зміст твору такий важкий, що не входить, не вміщується в рамці, в які його дає авторка і розриває їх,— або, з другого боку, рамці підібрані завеликі для даної теми, і вона мусить бути розтягнена, аби їх виповнити. Сяк чи так — виходить нерівність і непропорціональність в розміщенні образів. І хто знає, чи сама авторка тут винувата, чи не завинили тут радше ті, що на самім початку не лиш не подали руки молодій авторці, що сама, без нічийого проводу і "напутствія" мусіла обійтися, а ще досить неделікатно відправляли її від своїх дверей. З усіх українських письменників нової доби Кобилянська була найбільше самотня в своїй літературній діяльності, сама і тільки сама шукала собі доріг. Творчої техніки не виробила собі, зате усі її зусилля йшли в напрямі змісту. І за весь час своєї діяльности вона не кинула ані одної думки, яка була би пересічною, яка обнижувала би рівень літературної творчости. І все її думка змагала до висоти, до ушляхетнення почувань та найглибших інстинктів, до плекання краси. І тисячу раз неправі ті, що все-таки не перестають горлати про викривлення естетичного смаку та про безґрунтовність творчости Кобилянської. Вона має сильніший ґрунт і твердіше стоїть, як всі їх партійно-соціально-політичні ідеології, бо основується не на програмах, що міняються за кождим разом відповідно до того, відки вітер повіє, а на живому духовому організмі, на великій тузі і потребі людської душі, що шукає собі дороги від прози та порожнечі буденного життя в ширший, вільніший світ... І того змісту творчости Кобилянської, а з тим і найновішої її повісти, не зможе ніхто і нічим обезцінити, ані подати в сумнів.

ФРАНЦ КОКОВСЬКИЙ. СЕРДЕЧНІ СТРУНИ. ПОЕЗІЇ. Наклад М. Петрицького. Львів, 1907, 61 с.

Поодинокі відділи сеї маленької книжечки уложені один по другім так, що творять разом цілість, в якій настрої приходять в порядку — постепенно, і читається книжечка через те, як певного рода маленьку драму з зав'язкою, інтриґою і розв'язкою... Такий уклад добрий через те, що не нудить при читанні, а вірші Коковського можуть нудити, та, з другої сторони, тота залежність одного циклу від другого затирає зміст, властивий кождого зокрема.

Так, наприклад, у відділі "З тюрми" усувається майже на другий план тюрма, а виходять інші спомини, про дівчину.

Зачинає збірку цикл "Коваль" (ст. 1—12), посвячений "коханій",— найбільше погідний і бадьорий з усіх. З завзяттям кличе поет:

Я возьму в руки величезний молот,
твір праці сотні рук і сотні долот
і при ковалі Твого щастя стану
і Тобі долю викую, зак зв'яну (ст. 3).

І кує те щастя, долю поет, а корона "щасна" вже далі й готова; поет наглить:

Куйся, вінку, куйся ясний,
моє щастя, раю мій,
поки я сильний і пцасний,
доки я в країні мрій... (ст. 6).

Хоч утома велика і піт з чола ллється, але вінець вже готовий:

На головку вінець вложу,
Тобі щастя, раю мій,
на головку Твою ложу...
Поведу тебе в вирій,
злотом критими шляхами,
моє щастя, раю мій.
А високо понад нами
розмаю я верхи гір,
а над горами верхами
сторожу поставлю з гір... (ст. 11).

"На від'їзднім" вже хмари суму застеляють небо погідне поета. Не вірить у своє щастя, не вірить, аби воно тривало і тоді, як він поїде:

На наше щастя важке спаде лихо
І Ти забудеш про мене так тихо... (ст. 16).

Її, може, з ким іншим звінчають "на Поділлю", а поет не знає, чи ще коли її й побачить. І так по від'їзді здавалося:

...на мойого щастя небосклоні
поволі гасла остання надія... (ст. 20).

В "тюрмі" (ст. 21—28) давня любов, то лиш згадка давніх, щасливих хвиль... Кругом понуро і сумно — в серці "щось дуже студено":

Хотів б ти далеко десь відси втікати,
далеко за гори, за синєє море,
до рідні, коханих, до рідної хати.
Хотів б ти розради для серця придбати,
на хвилю втишити своє серце хворе —
та годі — ту замки, і мури, і крати... (ст. 25).

Дальше "Балада" (ст. 29—33), чи не найслабша з усього в цілій збірці, є дальшим етапом в розвитку смутку і зневірення: представлена ясними красками любов пафа до своєї пані (обоє сидять на самотньому острові) минаєся,—

Остав одинокий з тугою-журбою
паф — в серце незгійне вселилося горе
і смуток глибокий — він нудив собою
і з туги сам кинувся в море... (ст. 32).

"На руїнах" (ст. 35—44) тріумфує вже Гайне-сатирик:

O, König Wiswamitrea,
O, welch ein Ochs bist du,
Dass du so viel kämpfest u. büss est,
Und alles für'e eine Kuh.

Авторові здається, що сміхом зможе здавити у собі "давні спомини навіть любові нещасної", коли каже:

Сміюся з всього... Нехай огонь гасне
у моїй груді, як згас на престолі
моєї церкви... Кладуся без волі
на грізні хвилі життя і десь в ясне,
чудове місце плину, де доволі
скоро забуду кохання нещасне,
де прозабуду усі свої болі —
сміюся з всього, нехай огонь гасне... (ст. 39).

Так само, як В. Пачовський у своїй любовній драмі "Розсипані перли" (1901) хоче скептицизмом та іронією в стилі Гайне привернути свою розхвильовану душу до рівноваги!.. Коковський кладе навіть свою давню любов на карб дитинства та молодечих мрій, котрі "не входять в рахубу"... Дорога давня, на якій вірилося "собі, людям, Богу" — вона вже "зникла безнадійно" — автор навіть знайти її не сподівається, хоч бажає...

"Осіння симфонія" (ст. 45—52), присвячена М. Яцковому, найбільше сумна:

вже чимраз то ближче ями,
щораз ближче вже грабар (ст. 50) —

і тому:

час покласти душу хвору
на спочинок, час вже, час (ст. 49).
Кинь сей світ, конай поволі
і забудь давнє життя...
з ним не стрінешся ніколи
там — в країні забуття (ст. 52).

Тут кінець сумної "драми". Бажання всякі вже з душі уступили — поет лишився сам зі своєю сумною душею. Лиш би спокою треба і тиші! Їх буде він шукати на лоні природи, у горах рідних, на сумних ланах Поділля.

Скорше зникне Черемош глибокий,
скорше висохнуть хвилі ревучі,
чим забуду вас, гори високі,
чим забуду вас, цвіти пахучі —
не забуду вас, гори високі (ст. 57).

* * *

Правдивої поезії у Ф. Коковського нема! Автор назвав свою збірку: "сердечні струни",— і тим добрим названням схарактеризував себе добре. Се справді лише поодинокі струни, що бренять окремо одна від другої, хоч як я старався їх пов'язати так, аби один настрій випливав з другого. Одного головного акорду в тих "струнах" нема; нема і одного настрою! Власне, те, що називається "Stimmung"[1], коли будемо оцінювати вірші Коковського після правил модерної естетики,— воно становить доперва поета,— все одно, як тота загальна нута відзивається. Вона, власне, й є тим, чого бажаємо від кождої людини, а тим більше, від поета, коли їх маємо за людей, вищих понад звичайну міру,— є індивідуальністю. Індивідуальности у віршах нашого поета не бачимо, хоч він і не перший раз виступає на полі поетичному. Він дався пізнати, як вельми симпатичний молоденький поет перед кількома літами ще у "Дзвінку",— відтак містив оригінальні твори і переклади у "Буковині" (переклади головно з польських поетів: Ю. Жулавського, К. Пшерви-Тетмаєра, Т. Міцінського і ін.) та "Руслані" (тепер у "Новім Зеркалі"),— пробував навіть писати наукові статті (пр., про анархізм у органі учителів "Промінь"),— а поступ здається невеликий: індивідуальности поета з-поза численних віршів не видко. Поступ хіба кращий є у віршуванні[2], і поет може володіти з часом такою формою, яка є у Карманського або Щурата. Зрештою,— як кажу,— то поет ще дуже у своїй поезії молодий, навіть не раз дитячий. І тому не можна поважно числитися з ціхою, яка становить оригінальність одиноку поета: з сердечністю. Сердечність тота каже через пальці дивитися і не вірити у поетові слова про великий біль та трагедію, виключає, значить, щирість і глибину, яка у лірициі мусить бути, не кажучи вже про те, що викликає не раз добродушну усмішку у читача.

І так — поезія Коковського, хоч має багато симпатичних рис і струн, рідко коли виходить понад звичайну міру і не вражає, ані не будить таких самих струн у душі читача. Назвати можна її автора хіба лиш "поетичним", бо місця йому, як поетові в такому змислі, як ми його розумієм, визначити ще не можна. Та осудити безглядно знов поки що його не можна: дорога перед ним ще далека — будемо бачити дальше!..

"КНЯЗЬ САРМАТІЇ"

(Поема Миколи Чернявського)[3]

Як один з головних закидів проти новочасної, т.зв. модерністичної, літератури подавала й подає позитивістична критика сей закид, що тота молода література, хоч числить багато робітників, але має мало талантів правдивих, і другий закид, важніший,— се що сі письменники не можуть здобутися на більші композиції, які були би доказом їх справжньої творчої сили. Закид сей дасть

---

[1] Настрій *(нім.)*.

[2] Хоч і тут треба ще дещо виткнути: пр., штучність в будуванні строфи з ухибленням думки або часте уживання т.зв. "enjambement". — *М. Євшан.*

[3] Див. Л.-Н.Вістник. — Том XLII. — 1908. — С. 459.

віднестися також до української літератури, так до нової, як і до старої. Не тому, що вона не має справдішніх талантів,— вони є,— але тому, що ті таланти не мають змоги, примушені обставинами життя дати тілько, скілько могли би дати. Передовсім, потрібно спокою для свобідного розвитку їх таланту, після засади хоч би й Ґетого: "Es bildet das Talent sich in der Stille"[1]. А тим часом українське життя послідніх часів було таке неспокійне та денервуюче, що від письменника годі жадати, аби в такий час давав щось більше, як самі дрібні твори, головно, твори на тему дня.

Те нервове життя української суспільности у послідні роки стало причиною, що повість зійшла цілком на другий план, а видвигнулася, передовсім, на перше місце новела, яка здобула собі видних представників! А коли виступив який автор з більшим твором, то міг викликати справдішнє здивування серед читачів, що серед такого бурливого часу може в контемпляції віддатися своїм артистичним пориванням. Таке зацікавлення збудив у мене й молодий поет з України Микола Чернявський, що послідніми часами дуже багато випускає у світ своїх творів, поетичних і прозових, а у послідній книзі літературно-наукового Вістника видрукував довшу поему під вищеподаним заголовком. Ся поема,— се, здається, саме полудне творчости поета.

* * *

"Князь Сарматії" — се твір, який у всьому, почавши від вірша, а скінчивши на способі малювання образів, у всьому нагадує повість поетичну, модну з початком минулого століття, а впроваджена, як новий рід творчости поетичної, через великого Байрона. Хоч повість поетична, річ давно вже перестаріла і не будить тепер ніякого інтересу не лиш у другорядних своїх представників, але навіть у першорядних, бо хто без нуди читає нині повісті поетичні байроністів польських, хоч би брати Словацького або самого Пушкіна й Лермонтова,— то все ж таки має в собі елемент, який буде все свіжий і не старіється ніколи, іменно психологічне тло, на якому відбувається ціла подія.

Хоч всі ті поеми й історичні, тло історичне або епоха лишень зазначені, а самі події дуже скупі; зате психологія героя завсігди забирає найбільше місця і є головним предметом оповідання. Так і у пана Чернявського. Він сам признається, що перечитував пам'ятки нашої історії, які відносяться до постаті Юрія Хмельницького, і з самої поеми, заосмотреної у історичні замітки, ми се бачимо, однак се не є його головна ціль. Про головну ціль автор говорить сам, що, "відкинувши геть усякі зайві жалі й запізнені поради й догани давнім діячам історичним, подивився на нещасного чоловіка оком чоловіка й брата" і що "він не мав на меті досліджування історичних фактів; його цікавив в історичному діячі *чоловік*, людина, в широкому значінні сего слова". Як бачимо, то поет поважно і дуже серйозно відноситься до справ і завдань письменства, яке й має показати *життя і чоловіка*, і не трактує його, як саму форму, саму наррацію. Відповідно до тої заяви, рами оповідання поетичного, очевидно, станули менші, бо відповідає весь непотрібний тут авторові баґаж історичний та описовий, а сама акція стане вужча. Те, що становить зміст поеми, дасться переповісти коротко.

[1] Талант формується серед тиші *(нім.)*.

* * *

Героєм тут "нещасливий чоловік і безталанний гетьман, безславний син великого батька" — Юрій Хмельницький, якого характер в дечому підхопив наш поет так само, як польський письменник з "української школи" Михайло Чайковський (Садик-Паша) у своїй повісті "Hetman Ukrainy"[1]; сама поема — се "пучечок імортелів на його безвісну могилу".

Отсе вже Юрій Хмельницький в послідніх роках свого життя. Кілька разів за свого життя мав він владу, як український гетьман, і за кождим разом він назад опинявся під возом! І тепер, коли він, блідий чернець, сидить в убогій келії у Стамбулі, мелькають перед ним дні його гетьманської влади. Приспаний черв'як не дає йому спокою і гризе його душу. І чернець Гедеон зривається навіть, аби відібрати у ворогів все те, що набув його батько Богдан. Та з боротьби його будить опівночі стук і яничари, виламавши замок монастиря, забрали до падишаха сподіваючогося смерти ченця. Але не на смерть його взяли з монастиря, а на те, аби був назад "князем рідної країни" з титулом князя сарматійського, який прийняв від султана! Лиш, мабуть, не на щастя собі. Той страшний розлад та люті війни не дали йому вдоволення. Мрії всякі його пропали...

І бачить скрізь самі руїни,
Политі кров'ю, і шляхи
По нивах, збитих копитами.
І бачить він: старі гріхи
Новими зміцнені гріхами...
І дума: "Горе, горе нам!..."

Булава його замучила скоро, хоч він не довго її ще держав. І дальше вже мучився він під її тягарем, у боях проводячи рік за роком цілих вісім літ!! Він стратив віру у все на світі і вже лиш конав у спустошеній, мертвій країні... І коли він ходив вночі по своєму гетьманському саді в Немирові — його душа плакала і страждала, коли тіло не могло спати:

За сорок три-чотири роки
Я слова доброго не чув,
І *чоловіком я не був.*
І що мені сей світ широкий?..
Нема нічого в нім мені.
Хіба я чув прихильні речі?
Хіба мені хоч раз у вічі
З коханням віченьки ясні
Хоч раз єдиний подивились?
Хіба за мене учепились
Хоч тільки раз, коли я ждав,
Малі дівочі рученята?
Мене цуралися дівчата...
О, чом в ченцях я не пропав!
Який гетьман, вояка з мене?
Але який я і чернець?
Душею й тілом я — скопець!..—
І він регочеться шалено.

[1] Гетьман України *(пол.)*.

В розпуку попадає нещасливий гетьман!

Проклятий я, проклятий я:
Навіщо, матінко моя,
Мене на світ ти породила —
Каліку, виродка?.. Чому
Таким, як другі, стать несила
Мені непцасному?.. Кому
Від того шкода?..

І рано знайшли його слуги в саді, мов неживого, і віднесли у палату.

Один лиш промінь ясний падав на душу Юрія від чудової краси Юдити, котру він лиш два рази бачив і полюбив. Але з нею одружив тепер свого сина могучий жид на цілу Україну Орун, а справляючи гучне весілля, навіть не попросив о дозвіл князя! Запалав ображений Юрій гнівом і кинувся рятувати для себе той ясний промінь душі, і ждав лиш ночі. І —

якесь таємне зло
В його душі весь час жило.
Воно то спало, то вставало,
І хвору душу дратувало
То слави маревом хистким,
То кров'ю, помстою, усім,
Хто ворогує проти його.
Тоді не жаль було нікого.

Душа того слабого, нездалого і скарловатілого духом гетьмана, що, однак, не затратив в собі почування людини, яка стремить до всього ідеального, душа його пристрасна та заразом маловитривала на всякі нещастя, нестійка, в'яла та немічна, душа, що ніколи не має задоволення і пересякнута глибоким песимізмом, гризла сама себе, відчуваючи всяке пониження,— вона сей раз мусіла закипіти великим гнівом на жида, бо, попри всі свої прикмети, вона мала ще й велику охоту до життя і до щастя, а крім того, велику і майже хворобливу амбіцію гетьманську. Юрій докінчив своєї пімсти страшної, а його слуги всю ніч шукали посеред згарищ за старим Оруном і його сином з невісткою, і мордували стару жидівку...

Як лютий звір, гетьман реве,
Кріваве тіло б'є ногою...

Але й Орун присяг помсту на гетьмана. Він мав у турків значіння і вплив більший, як Юрій, і раз він постановив його знищити, то згуба гетьмана була певна! І в часі, коли він, утомлений більш, як звичайно, заснув і мріяв любі сни свого дитинства, Орун післав з Кам'янця посіпак турецьких, і вони гетьмана скували в кайдани і повезли, де було треба!.. А за якийсь час зібралася у Кам'янці рада судити Юрія, і він не боронився, а мовчав, немов у сні. Лиш Орун говорив довго, а баша кричав: "винись!"...

І Юрій очі вгору звів
І скрізь навколо козаків
Похмурі лиця помічає.
Сумні й грізні стоять вони,
Сини походів і війни,
Орли і Соколи Богдана...

І тим орлам почав Юрій, нагло, до глибини серця зворушений, сповідатися зі своїх провин. А признаючись у своїх гріхах, які починив на шкоду матері України, кликнув до них:

Судіть мене, пани громадо,
Чиніте *праведний свій* суд!

Однак за хвилю засудив баша гетьмана, і його проваджено на аркані на міст на смерть. А орли Богдана мовчали. Схопили були руки їх за шаблі, та скоро опустилися. У смерті гетьмана не бачили утрати. Тому чоловікові ніхто і в годину смерти його не спочував. А він, умираючи, дивився на своїх і бачив те. Але мусів умирати!

І глянув він на світ востаннє,
І жаль останнього прощання
Наповнив серце. Підійшли
До горла сльози, і від болю
Нещасний Юрій застогнав:
Він весь би світ віддав за волю,
За час життя усе б віддав!
Шморгнула враз петля... Звалили
На міст лицем... Останні сили
Забились в нім, але дарма:
Ще мить,— і все покрила тьма...

* * *

От і кінець поеми. Автор її довершив те, що хотів довершити, і показав нам характер людини, чи радше саму людину, котрої характер ми могли, хоч би й з поданого змісту, бачити та пізнати. Автор показав нам людину, в котрій бореться два елементи, два змагання, цілком собі противні, які й мучать тому його: змагання закоштувати життя у всіх його видах, життя повного, гарного й щасливого, змагання, не ограничене нічиєю волею, ані заказом, змагання сміле й самовільне, яке зветься: Wille zum Leben[1], і другий елемент його натури, наскрізь суперечної, що плутається у темних льохах власної душі, елемент, що бореться на життя і смерть з тамтим і робить Юрія нещасливим. Се те, що звемо запереченням тої волі до життя, песимізмом. Лиш той песимізм у Юрія — се ніяка наукова формула в роді теорій Шопенгауера або й Гартмана, ні, се почування наскрізь щире і правдиве, і тому воно майже пригнічує нас своєю правдою, викликує якесь прикре почуття, наче несмак,— се почування глибоке, що береться з глибини душі, елементарне та спонтанічне, котре, здається, й не має своєї причини у невзгодинах життєвих, а є вже природжене, у крові і кості Юрія, се той "Jammer der ganzen Menschheit"[2], який вирива́ється із зболілого серця Иова праведного, або із грудей прикованого Прометея, або Фауста! Кажу,— такий самий лиш елементарний і щирий той крик душі, бо, впрочім, не має він того етичного рівня, що песимізм тамтих, і з ними не можна його рівняти ніяким робом. І хоч як хотілося б зачислити Юрія до гамлетівського типу, котрого ще немає у нашій літературі (трохи Гамлетового духа має у собі трагедія Карпенка-Карого "Сава Чалий", але й того твору не можна сюди числити), то все

[1] Жадоба життя *(нім.)*.

[2] Плач усього людства *(нім.)*.

ж його не можна в однім ряді з тамтим поставити, власне, задля браку тої етичної рівноваги. Юрій, помимо трагічного справді свого життя і положення, не викликає своєю долею трагізму, так як і не викликала жалю у земляків його смерть. Така постать, над котрою можемо мати лиш хіба милосердя, належить все ж таки до типів уємних, і є несмачне. Чи вина в тому авторова? Була би його вина, і він побільшив би число творів, які служать як причинок "für Ästhetik des Hässlichen"[1], якби взявся був ідеалізувати героя. А він сего не зробив, лиш показав нам об'єктивно долю людини нещасної. Значить, зробив те, що наміряв зробити, і більше від нього не можна нічого жадати!

Чи задоволив пан Чернявський і інші вимоги смаку естетичного і чи дав справді твір артизму, якому не можна би поставити ніякого закиду? Здається, що ні! Вже через саму свою довжину він не міг вийти одностайний у всіх своїх частях, і тому мусить мати свої слабші партії, а через те і враження після того твору є ослаблене, начеб се була випадкова всіх настроїв і всіх слабших і кращих місць поеми. І навіть враження поодиноких сильніших партій ослаблює монотонність якась, викликана, здається, одностайним, машинковим розміром вірша, а тота монотонність справляє, що слабші місця виходять такі нудні, і читання цілої поеми за одним разом є досить трудне! Але за се я не хочу ганьбити автора цілком! Він показав багато сили вже в тім, що виконав намірений план — написав довшу поему. А слабі місця трапляються у більших поетів, як Чернявський... Своєю задумчивою повагою, якоюсь ґраційністю та щирою простотою сеї поеми він зуміє знайти собі читачів, а навіть любителів, які її з великим інтересом возьмуться читати. Тим більше, що сама тема взята з часів козаччини, по році 1677, коли почав наближуватися час "руїни",— значить, з того періоду нашої історії, коли нарід український проявив найбільше сили, хоч потому поступив час дуже страшний для України... Немовби з жалем дивиться поет на той час, коли

В степах нещасної країни
І лях, і турок, і москаль
До бою зводили дружини,
Поїли кров'ю ласу сталь.
І крякав ворон над полями,
На свіжих трупах сидючи,
І дим хвилястими стовпами
Звивавсь, до неба пливучи...

І от Микола Чернявський стане в першім ряді поміж тими поетами українськими нової доби, що взялись співати про козаччину.

СИДІР ТВЕРДОХЛІБ. В СВІЧАДІ ПЛЕСА. ("Молода муза", випуск VIII). Львів, 1908. 73 с.

Зміст: 1) Ікарів плач. — 2) Хризантеми. — 3) Жовнярські похорони. — 4) З гір.

У вступі говорить М. Яцків про молодого поета і його кар'єру. "Жаль, розважна задума, творчі блиски тремтять в тих строфах, як цінне вино в грецьких амфорах, і золотом, то знов рубіном до сонця спадають, гіркий усміх і кров нагадують, а там далі веселка з водограю клониться на кипарис. Та найбільше в сій збірці смутних, синіх красок".

[1] *Для естетики огидного (нім.).*

Видко, як поет силується на ніжність, — та натура його радше зимна:

Пізнав я той смуток, що скроні не клонить,
І сльози, що в серці на дні леденіють,
А сліз тих зіниця ніколи не ронить...
...Слова каменіють... (ст. 9) —

признається поет. Хоч на дні у нього видко смуток і то глибокий, і слабість, і муки,— однак наверха показує велику енергію:

О, будь твоя пісня — дорожний граніт!

Той "крик душі" йде у нього в парі з зарозумілістю і ганьбленням всіх видимих та невидимих ворогів. Що більше — поет каже, що не може не терпіти, бо

так терплять тільки душі високі.

Сама його пісня не має з життям нічого спільного, а взята з царства фантазії, але перемішаної з рефлексією. Вона, як на лірику, замало навіть суб'єктивна, без крові та темпераменту. Всюди холод, хоч у тому холоді виходять пісні гарні, зрівноважені й гармонійні.

"Твій спів — будь веселка, будь сонце і сталь. Най люди забудуть всю людську печаль" — отсе неначе знак, під котрим розвивається поезія Твердохліба у сій збірці. Весь настрій її зводиться до вірша "В свічаді плеса": ...йдуть щораз ширше, розходяться круги хвиль на озері глибокому, щораз ширше ринуть півколесом по спокійному плесі, немов з гнівом. Той гнів кругів водяних — се пристрасть, почуття індивідуальні, темперамент поета, скорий до гніву, але гніву безсильного, невиявленого[1], то поет — чоловік, то сторона сатирична його поезії, що не раз переходить у ненависть до людей. Сонце ясне та його проміння, що освічують те плесо,— се тота сторона ніжна, веселчана поезії, що грає кольорами і красками різноманітними... Переважає всі інші краски срібло,— срібло променів сонячних. Але, коли надходить захід сонця, то плесо водяне вкрите не сріблом, ані ясною, веселчаною краскою, а лиш краскою багровою, ясніє золотом і пурпурою!.. Яке воно не є, те світло,— все ж таки плеса не гріє, воно дає лиш зрадливий відблиск, а в дійсності вода студена, теплим промінням сонця не нагріта. Така ненагріта тим зверхнім блиском і поезія Твердохліба.

Але чи загалом можна назвати її поезією? Чи може бути поетом той, що не має серця, душі? Чи можна поважати тоту енергію, котра виходить із злих інстинктів, котра сповняє все після машинкових правил і має волю виконання, коли ходить о представлення себе в найліпшому світлі, а тим часом сама перед собою признається, що сил, властиво, немає, що все — лиш поза, що все зависиме від фатума, мойри, що

Змінчиві людські думи йдуть,
Душа думками грає,—
І мруть, і йдуть, і йдуть, і мруть,
І цілі в них немає!..

---

[1] "В душі великий жаль тремтить,
Хоч сліз не скочує на вії.
Жре серце біль і грудь ранить,
Ран час не лічить ні події".

Сам себе поет роздирає, і тому видні поза зверхньою елеґанцією глибокі риси, що роблять нам автора не симпатичним лиш! Бо той зрезиґнований чоловік, з ранами в душі, ніколи не загоєними, той безсильний 22-літній молодець,— він розвиває в XX віці у поезії свій "камінний знак", силується на ґранітну постать, на рівновагу, на класичний тон! Хоче дати ілюзію енергії та сили. За те, власне, й остро нападав колись Гайне (у своїх "Reisebilder"[1]) на німецького поета з орієнтальною закраскою Платена, що сам, перегризений та зламаний у душі всякими невзгодинами, наслідувати хотів у ліриці Ґетого, Горація, Петрарку або перського Гафіса (базелі). Таке само й у Твердохліба, лиш дивно, чому він вибрав собі за патрона Словацького, котрого дуже гарно перекладає, а котрий цілком не може уважатися за "ґранітну стать"! Наш поет позабув на дуже важну річ ліричної поезії, на природний тон, без котрого поезії й нема! Він добрий перекладчик (зі Словацького,— у однодівці,— "Привезено зілля з трьох гір на весілля", 1907), він може виробитися на майстра форми і слова, хоч тепер він робить насильство дуже часто над словом, посвячуючи його для форми,— однак тепла поезії у нього мало, а навіть є деякі признаки, що більше й не буде. Все мається при читанні враження, що поет на таку поезію себе силує, а не плине вона йому з душі, як у Пачовського.

Твердохліб явився, як бачимо, дуже не на часі. Навіть дивно, що в теперішні часи знайшлася на Україні така людина в часи гарячкових змагань, зденервування старих і молодих. Побіч наших молодих модерністів — се поява незвичайна, бо мало з ними має у їх спільности, хоч під їх фірмою виступає. Душа у нього інша, як у них, а те, в чому він може зачислюватися до модерного руху загалом,— то се лиш пересадна якась стилізація місто уживання простих слів. Симплістів, видко, не любить поет і осмішує себе не раз такими "модернізмами":

На веретені мого серця
Смуток сріблисті тче десені.

А що ж! "Auf der Galerie meiner Seele, stand ich mit dem Revolver in der Hand!"[2] Такі звороти, як сей, ціхують вже лиш безсильного епіґона модернізму, що у своїй слабості і безсильності задивлений вже у інший, будучий світ, котрий тьмиться йому пурпурою у очах. Твердохліб виступив відразу, без перших проб, мужчиною! Та зробив враження химерного хлопчика. Називати його поезію "лялькою з розбитою головою",— як зробив Мочульський,— се вже заостро і несправедливо.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. ПОЕЗІЄ, РОЗРАДО ОДИНОКА.
Львів, 1908. ("Молода Муза", ч. 9).

Поезіє! Розрадо одинока,
Товаришко незрадлива, сердечна!
В днях радости — подруга ясноока,
В біді — повірнице моя безпечна.

[1] Дорожні образки (нім.)
[2] На галереї свого життя я стояв із револьвером у руці!.. *(Нім.)*

Отсі слова і внутрішній характер збірки показують на культ поезії у автора; культ поезії не як доктрини, але поезії живої та творчої, яка дійсно зможе заступити людині приятеля, красу і любов, показати новий світ! Тота поезія є дійсно розрадою одинокою, коли зважити обставини сучасні, на які автор так виразно натякає... Вони дійсно ненормальні, коли вже другий поет скаржиться так вимовно, що потеряв посеред них щастя! Коли в попередніх збірках був самий смуток німий, котрого причини безпосередньої ми не бачили,— тут кричить жива душа і протестує, а слово у поета "розізлилось", коли побачив і переконався, що і у нас починають "люди" держатися методи: "по сьому бути!" Ті самі люди, що у других "ганили параґраф і кнут", вони "ширили культ народної облуди і болотили чесні ідеали"! І так сум і розчарування поета у отсій збірці ще більше яскраво вибиваються наверх! А він ще знаходить у собі кілько сили, що кличе до народу: "Не хиляйте вділ прапора!" Життя поета серед нашої суспільности стає дійсно незавидне!

Протест поета проти "облуди" та темних сил є у отсій збірці новим, на всякий случай, дуже різко поставленим мотивом. Впрочім, мотиви нам відомі з давніших творів: малюнки з природи, яка тепер, однак, не є таким бальзамом, як давніше, а радше лиш темою до нових пісень, осінні настрої, спомини з давніх літ, думки про народне горе, сповіді сумні самого автора, його філософія, ще більш сумна ("кожда стежка веде до могили"), яка перепроваджує паралель поміж долею людини, а цвітів, любовні мотиви,— все те нам відоме у Лепкого! Так само, як там, смуток глибокий різьбить матеріал поетичний у нього. Лишень, що тут більше консеквентно, як перед тим, перепр. думку, що все *мине,— остануться пісні!* Власне, той культ поезії зазначений на початку. А бачимо далі: знова збірка не лиш не вища, але навіть нижча від попередніх щодо нових мотивів, нових форм, нових красок. Однак, моя думка така: хоч вона й не ширша від тамтих, але глибша! Тут менше рівноваги та того класичного тону, який панував перед тим,— в такій суспільності, на яку нарікає поет, не можна не "розізлитись", не стратити рівноваги,— але є більша безпосередність у віддаванні своїх чувств, емоції щиріші, більше теплі... Вистачить порівняти хоч би його "поезії патріотичні", давніші з новими. Каже поет:

Забудьте ви мене і заступіть собою,
Прикрийте хмарою лукавих злобних слів!
Я певний, не один над книжкою моєю
Замислиться і — задріжить душою,
Зриваючись до кращих лучших днів.

Отже, не кидаймо каменем!

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО. ХВИЛИНИ. ЗБІРКА ПОЕЗІЙ. НАКЛАДОМ УКРАЇНСЬКОЇ ВИДАВНИЧОЇ СПІЛКИ У КИЄВІ, 1909.

Зараз на початку є дедикація: "Вельмишановному Вчителеві Миколі Федоровичу Чернявському сю невеличку книжку присвячує вдячний автор 1908 р.". Наперед зацитую в цілості дуже характерний вірш: "Немає сил", який є виложенням поглядів поета на характер чи роль поезії. Ось його кредо артистичне:

Немає сил втікти від гучного життя!
Душа болить і рветься геть у височінь,
Бажає там поринути без вороття,
Як в сяйві сонця ночі тінь...
Покинь життя навік, від нього відсахнись,
Кохайся і живи в довічній лиш красі,
Лиш їй самій кади, вклоняйся і молись,
Покинь життя принади всі!..
Немає сил... Бо серця думи потайні —
Усі! Усі! — з життя вродились і умруть
В йому,— вони лиш відгуки його сумні:
Нема його — й вони заснуть!

Так бачимо тут немов боротьбу, яку можна би назвати борбою поміж обов'язком а уподобанням, між традиційним, старим а новим світом! Впрочім, можна би назвати се скрупулятністю, скажім, непотрібною. Поет чи артист, як чоловік, може мати свої обов'язки, яко артист має свободу бути самим собою. У Черкасенка, як кажу, є одно і друге. У нього є велика сила та сміливість в уживанні нових форм, але тота свіжа струя є реґульова деякими догмами традиційними. І се не раз псує свіжість та повноту образу... Черкасенко взяв "батьківську бандуру" і каже:

Все на ній силкуюсь, хмурий,
Заграти гарно, *як батьки*.

Він оправдує своє становище:

Чи сплю я, чи встану,— у очах мені
Все ріки братерської крові,—

і він, немов з конечности, мусить співати на "старі теми", як батьки! Отже: про "Голода царя" у спеку, коли мужик йде на "чужі жнива", про шахтарів[1] та їх нужду страшну, про "обідрану хатину"... Але поет не стратив догори з очей, куди має йти... Не стратив, бо має силу поборотися з тим порядком, має духа молодого, дужого, і надія є!! Хто зберіг огонь душі, в кого така сила і "юнацтво мрій", як у поета, той не стратить дороги, не нещасний, знає, що буде "потім":

В кого серце молодеє,
Травень там панує.

І той має сили поборотися; той скаже, як поет:

Дужий я!.. Я сонце бачу,
Пітьму ночі розіб'ю.

Отут й друга черта, тут вираз його сили, енергії потенціальної його духа, яку може вилити у дальших творах. Лиш без несміливости, без заосмотрювання в етикету "народного поета", що хоче бути, "як всі". Поет накликує:

Годі спати, час вставать!
Ось поглянь в віконце:
Час роботу починать —
Скоро зійде сонце.

[1] "Тихо у вогкій пітьмі. В шахті на дні. Стіни ридають німі, Мокрі, брудні".

ФРАНЦ КОКОВСЬКИЙ. НАСТРОЇ. Чернівці, 1909, 64 с.

За найцінніше з цілої книжечки уважаю я вступне слово Богдана Лепкого. Зовсім справедливо говорить він у ньому, що "мусимо стреміти до доброї злагоди між обома половинами життя, бо розвиток фізичного існування коштом поневолення душі зробив би з нас націю хвилево, може, навіть сильну, але плитку і погану, доробкевича з хамською душею". І доказує далі, що повинні пособляти розвоєві поезії та стрічати кожну збірку не з упередженням та байдужно, як се робить наша суспільність і "критика". "Прочитай, "поважний чоловіче", хоть один вірш на тиждень, прецінь читаєш дневники щоднини, подумай, розваж, може, він зворушить в тобі яку задубілу струну, може, він пригадає тобі яку гарну хвилину з тих добрих, давніх часів, коли ти любив і тужив, коли ти зривався до бою за добро, коли летів за красою". Я вірю, що поезія зробить на читача такий вплив, що зможе навіть повести його далі, на дорогу кращих змагань до краси та добра. Але поезія! Та поезія, що є після Шлеґеля (A.W. Schlegel "Vorlesungen über schöne Litteratur u. Kunst"[1]) "живим виразом цілого духового і тілесного чоловіка, єдністю та гармонією його сил". Не треба, очевидно, ждати від всякої поезії, а тим більше від такої, про яку у вступі говорить Лепкий, якоїсь досконалости у формі та всяких тонкостей, які радше вбивають правдиве джерело творчости, але *мусить* в ній бути безпосередність, той інтимний сердечний тон, що є першою і найважнішою умовою до збудження чувств у читача, до таємної розмови серця його і творця... Де сього тону немає, де поет не може виказатися перед читачем, що його мова дійсно є випливом творчої конечности, а не примхою та позою,— там не можна й говорити й про найменший вплив поезії на найніжнішу навіть душу. Такий випадок є зі збіркою Коковського. "Сердечні струни" під сим зглядом стояли далеко вище. *Що поет говорить про себе* в цілій збірці ліриків? В чому виявилася його індивідуальність? Де є висказане се, що каже виливатися з душі його поезії? Чим захоплена душа поета, що діється в ній? Не можу знайти ані одного вірша, який міг би говорити щось про автора, про який можна би сказати: тут частинка душі поета. Поет говорить про любов, тугу, переживання, багато,— навіть дуже,— дає з чужого поля, є вірші, де поет і про себе говорить, а все-таки ми не задержимо в душі його слова і згубиться воно, не лишаючи навіть сліду. Причина не в сьому, що поет пише про речі старі, про які писали багато поетів, без порівняння, краще, як пише Асник:

...jasność jutrzenki, wdzięk wiosny
Ziemia i morse i niebios sklepienie.
Młodość, tęsknota i zachwyt miłosny,
Roskosz i boleść, walka i zwątpienie,
I każda śpiewa kochanków rozmowa —
wiecznie jest nowa![2]

І всякий поет зовсім не потребує шукати і видумувати нових тем,— зміст всякої творчости в самому житті,— а воно таке багате! Але убожество і слабість поета йде, головно, з його нездібности переживати в собі сього, що

[1] *А.В. Шлегель*. Лекції про красне письменство та мистецтво.

[2] "Прозорість ранку і весняний чар, земля і море, і небес скленіння. Молодість, журба і захват кохання, втіхи і прикрощі, боротьба і розпач, і кожна закоханих розмова — ніколи не старіють" *(пол.)*.

життя дає, — з неуміння висловити тайни речей. І тому такий поет, навіть про себе самого говорячи, не зуміє висказати себе, не зможе збудити відповідної струни у читача. Се тайна творчости, якої не научиться ніякий поет, якому вона не вроджена, не виссана з молоком матері. У Коковського даром шукати за поезією.

АНТІН КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ. ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ НАРИСИ. Наклад і друк Е. Вайденфельда і брата. Станіславів, 1908.

I

Наша критична література ще цілком, а цілком убога. Здається,— час був, щоби вона вже розцвіла до того степеня, на якому її можна сміло повірити, що промощує шлях рідному письменству та розсвітлює його виднокруг. Та наші редакції дбають передовсім про те, щоби критика служила, коли не виключно їх фамільним інтересам, то бодай їх партії. Поза тим є ще лиш "критичні розбишаки", які уважають за свій обов'язок нищити все, що впаде у їх лапи написаного особисто їм несимпатичними людьми,— і наймити, які за ласкавий усміх пана готові плюгавити всіх, хто стає йому на дорозі. Очевидна річ, що ні один з тих, що пишуть "критики", не знає обов'язків "критика", і, не здаючи собі справи, пишуть гумористичні екскурси, памфлети та лайки, а не те, що треба. Той стан нашої критичної літератури треба, конечно, взяти на увагу, коли роздивлювати нариси Крушельницького. В іншій літературі вони були би, може, й непотрібні через те, що не визначаються особливими достоїнствами,— у нас вони виповняють, бодай в дечому, велику прогалину. Автор їх сам свідомий недостач своєї книжки, яка є лиш збіркою поодиноких, нічим не зв'язаних з собою нарисів, і її характер виправдує у передмові: "Сій книжці не достає історично-літературного освітлення, яке я уважав тут злишне, немає тут також огляду естетичного боку обговорюваних писань, якого особливо кінцеві остаточні виводи можуть бути, на основі поодиноких писань даного автора, невірні для повного образу його творчости. При оцінці кождої книжки я старався піднести те, що найбільше замітне чи для автора взагалі, чи для якоїсь части його писань". Нариси критичні Крушельницького,— се враження з поодиноких творів — навіть менше значних письменників — найновішої української літератури. Тут подибуємо справоздання з творів Франка ("Мойсей", "Semper tiro", "На лоні природи"); Василя Пачовського ("Розсипані перли", "На стоці гір" і другі); Богдана Лепкого ("Осінь" і "Кара"); Дениса Лукіяновича ("Від кривди", "За кадильну"); Модеста Левицького ("Оповідання"); В. Винниченка "Дизгармонія") та Олександра Козловського ("Мірти й кипариси") — і промову: "Ідеали Т. Шевченка й сьогочасне українське життя", яка до збірки, властиво, не належить, а є поміщена лиш з конечности. Читач тут не знайде сміливих та оригінальних характеристик обговорюваних авторів, хоч треба було сего вимагати в кількох случаях, ані ніяких загальніших виводів, *ані всього того*, чим гіпнотизують деякі польські критики-фейлетоністи своїх читачів, тут панує скрізь тверезий, може, не раз нечулий на красу, та сухий аналітичний ум автора, який часом дуже подрібний подає розбір згаданих творів. В тому й уся його сила. Автор хоче бути в своїх розборах посередником поміж читачем а письменником,— і відси випливає другий характеристичний рис збірки: тон справоздання, в якому рецензент послугується багато цитатами

з обговорюваного твору, а коли характеристику його часом подає, то тими саме цитованими словами. Вартість поодиноких розділів не однакова: одні давніше вже осуджувано (прим., в краківській "Krytyc-i") — другі (пр., розділи, присвячені творам Франка) є докладні і є дійсно цінні. Одно ще треба замітити: обговорюючи творчість давнішого свого друга Василя Пачовського, автор вийшов чомусь з рівноваги і, крайньо остро оцінюючи його еротики, переступив границі, дозволені в літературній критиці. Впрочім, книжка свобідна від таких екскурсів, які робить Єфремов у своїх літературних статтях. Загалом, книжку Крушельницького може прочитати з пожитком кождий, хто лиш цікавиться справами рідного письменства.

"УКРАЇНСЬКА МУЗА". ПОЕТИЧНА АНТОЛОГІЯ, ІСТОРИЧНА ХРЕСТОМАТІЯ ОД ПОЧАТКУ ДО НАШИХ ДНІВ. ПІД РЕДАКЦІЄЮ **ОЛЕКСИ КОВАЛЕНКА**. Київ, 1908, 1280 с.

Під таким заголовком вийшло впротягу минулого року 12 випусків видавництва, якого ціль,— як заповідає редактор у передмові,— дати "повну картину розвитку української поезії, живу історію української творчости". Проба видання такої антології, а заразом історичної хрестоматії, безперечно, дуже хосенна і заслуговує на похвалу. Не багато перебираючи поміж десятками та сотками всяких поетичних збірників, в такому виданні знайде читач найкращі речі даного автора, які вистачать для його характеристики, побачить ідеали, які передавало одно покоління другому, зможе слідити за розвитком національної свідомости, за тим, як поодинокі поети, а то й групи їх, розуміли свої завдання супроти народної маси, як її духові провідники, яке було у них розуміння краси,— а остаточно зможе рішити про степень розвитку українського народу та про його право увійти у сім'ю культурних народів. Тільки видання такої антології-хрестоматії є заразом незвичайно трудне. Треба уміти вибрати з кождого автора такі речі, які дійсно зможуть дати його духовий образ, треба, відтак, визначити йому відповідне місце серед поетів, відповідне до його заслуг і таланту, не перецінити, ані знизити його вартости, не визначити менше значному авторові більше місця, як другому, більше заслуженому, і навпаки,— наконець, треба рішити, чи дійсно якийсь автор має право увійти в ряди поетів. Бо дуже багато є таких, що пишуть поезії тому, що не мають іншої роботи, і тому нічим не цікаві для нікого. І про се я хочу дати кілька своїх уваг щодо видання д. О. Коваленка. Вибір з авторів не все щасливий (се відноситься, головно, до найновішої поезії), або односторонній. Значна частина нині живучих авторів буде, певно, незадоволена з вибору своїх творів у д. Коваленка. Відтак, непропорціональність місця, яке займають поодинокі поети. Не хочу думати, щоб д. Коваленко навмисно давав більше місця поетам з рос. України, як галицьким (Старицький, другорядний поет, забирає далі стільки місця, як Франко, Артемовський-Гулак, більше, як Шашкевич, якого автор скорочує,— Леся Українка удвоє переросла буковинського поета Федьковича і т.д.),— а зверну увагу його, що вражіння таке мається по розгляді "Української Музи". Чому ті, що положили менше заслуг коло рідного слова, мають фігурувати в антології коштом других? Кождий повинен мати своє місце. А потому найбільший закид, який можна зробити редакторові антології, то сей, що не має якогось сталого плану у виборі самих авторів. Є поети, які написали по кілька стихів і погасли, і їх бачимо у антології, другі знов, не менше талановиті, з більше виразною фізіономією, відпали. Чому тут знайшли місце такі зовсім незначні, часом і невідомі, поети, як Іван Галин-Буцманюк,

Вівторок, І. Ружний, В. Мальований, Олександра С., О. Галка, М. Загірня і др.? Прецінь вони нічо не значать в поезії, ніякого напряму не характеризують! А коли вони вже є, то чому немає вже також Верхратського, О. Партицького, Луки Данкевича, Ів. Гушалевича, Ксенофонта Климковича, Євг. Згарського, Вол. Навроцького — із старших, а О. Шпитка, Л. Гринюка, М. Лозинського, І. Федорченка, М. Венґжина, К. Гриневичевої, Віри Лебедової — з молодших? Чому подав автор вірш К. Ценґлевича, а опустив далеко важнішого від него Тимка Падуру? Чому помістив О. Колессу, а не помістив такого самого, як він, поета К. Студинського? А коли увійшли до антології молодо померші поети О. Плющ та Доброхольський, то чому опущено І. Осадчука? Чому немає молодого поета з-поміж бачванських русинів — Гомзова? Очевидна річ, я цілком не хочу всіх їх переперти, щоб вони були в "Українській Музі", тільки кажу, що, як поміщено одних, то треба вже помістити й других, яких я повичислював. Треба, щоб була якась стала точка в оцінюванні авторів. Дальші уваги мої відносяться до приміток, доданих до кождого з поетів, які подають відомості про життя та твори письменників. В них також немає пропорції, бо говориться часом менше як треба, і навпаки,— і загалом, вони надто сухі та неупорядковані. Наконець, за похибку уважаю те, що, прим., Корсун, Думитрашко і ін., що належать до ранішнього періоду, поміщені аж на кінці; не можна було їх забути на початку, бо тут вони шкодять планові видавництва. Так, бачимо, що "Українська Муза" має хиби, і як антологія, і як хрестоматія, хиби, яких не повинно бути. Я зазначив на початку, і розумію трудність в редаґуванні такого видання, розумію обставини, серед яких в Росії приходиться працювати коло нього, а все ж таки можна було уникнути деяких помилок. Впрочім, не треба говорити про те, яку вагу може мати "Українська Муза". Навіть в такому виді, в якому нам представляється, заслугує на ширення. Тоді друге видання може вийти краще. Зверхня форма в антології гарна. Прикрасою є портрети авторів, котрі, однак, повинні бути ліпші.

1868—1908. "СІЧ". Альманах в пам'ять 40-х роковин основання товариства "Січ" у Відні. Зібрали і видали д-р З. Кузеля і Микола Чайківський. У Львові, 1908, 538 с.

Пам'ятковий характер збірника, зазначений видавцями у вступі, відбивається і на його літературній части, про яку я тут виключно буду говорити. Сорокалітній ювілей, у старших членів "Січі" будяться спомини про життя у Відні, про товаришів, про змагання до освіти. І кождий може сказати в таку хвилю разом з *С. Яричевським*:

Не раз я ще думками
В той милий край злітаю,—
При синьому Дунаю,
Де мріяв до безтями.

Не відбилося се так у поезії, як у прозі. Лиш С. Яричевський намагався достроїти свою музу до характеру збірника: але тому, може, й є його "Поклін родині" такий штивний, бомбастичний, і риторика заступає в ньому правдиве поетичне чуття. Другі поети нічим не уступили в своїх поняттях про штуку і не старалися свого співу достроїти до ювілейного збірника.

Богдан Лепкий подає тут, крім речей передрукованих, відтак, у збірці "Поезіє, розрадо одинока" ("Товаришові в горах"), довшу фантазію — "На

свято". Поет їде в зимову ніч, серед метелиці, до теплої батьківської хати, збиваючись з дороги. Коли він в почутті сили та кріпкої волі продирається серед темної ночі через сніги та хуртовини, виглядає, мов Міцкевича Фарис, достойний, кріпкий. Та закінчення, в якому поет прощає свою молодість, придавлює те враження і дає фантазії елеґійний характер, який нам відомий з усіх других його творів.

Іван Франко дав з свого стола дві окрушини, які мають характер послідньої збірки з 1906 р. "Туль, цар єгипетський", великий та гордий своїми побідами, чи не нагло убитий слугами. Смерть його показує, як нічо не значить людина супроти подуву фатума. В творі знов "Зороастрова смерть" розказує поет, як пророк, умираючи, просив Оріона, щоб спалив своїм огнем його тіло, а земляки щоб заховали його кости. Доки будуть ті кости, дотя перське царство удержиться.

В творах *В. Пачовського* бачимо деякі нові черти його фізіономії як поета та патріота. "Моє трой-зілля" — се немов якась сумна сповідь, почуття самотности та жаль до всіх тих, що називаються сучасною українською суспільністю. Долю поета прирівнює до долі жебрачки, викиненої з власної хати:

Український поете, ще можеш ти дожити
В країні зависти того, що та старуха —
З твойого "Святая Святих" будуть тебе гонити
Собаками анафальбетами... За гордість твого духа!

Стаючи проти сучасних порядків в українській громаді, заглиблює поет свій зір в минувшині України. "Ніч 27 червня 1909 року" має нагадати українцям про 200-літню річницю полтавського бою. Поет тої думки, що такий день повинен дуже заважити в нашому житті:

В ту дивну ніч на морі України
У городах, в містах і селах блис нараз
У кожній хаті блиск — і всі чертоги
Пробіг якийсь огонь, як іскра, як алмаз —
А всі у сні узріли предків тіні
Скровавлені... І всі зірвалися на ноги
У всіх хатах — від Сяну по Кавказ!..

Чи дійсно не замовчить наша суспільність сього великого моменту?! З відомих письменників знаходимо ще поезії *Миколи Вороного* з циклу: "Amoroso"[1]; вони мають викінчену форму, зате трохи студені; *Сидора Твердохліба*: сей дав ориґінальні "Три сурми", занадто котурнові, а тому мало прозорі в думках, та частину перекладу з поеми Ю. Словацького: "Смерть Гатфи", однак, переклад не має легкости стилю та плавности ориґіналу, і лишає враження чогось тяжкого; наконець, *Льва Лопатинського:* його "Тризна" — чи не найслабша річ у збірнику. Цікаво зате стрінути нового поета *Остапа Грицая.* В його віршах виступає виразно зарисована вже фізіономія поета, з більшим закроєм, з нахилом до оброблювання більших тем, ґрандіозних постатей. У віршах з циклу "Моя сповідь" поет, задивлений в ідеал вічної краси та піддержуваний нею в житті, чує свою відрубність від всіх тих, що заслонюють собою сонце, від плазунів; "Цвинтар" — настроєвий малюнок; "Noctis imago"[2],

[1] Коханець *(ім.)*.

[2] Образ ночі *(латин.)*.

се щось вроді Новаліса "Hymnen an die Nacht"[1]: у обох туга за ніччю, що є бальзамом для їх хворої душі; "Наполеон" його — якийсь могучий демон боротьби, понурий, бо прочуває упадок (1812). З усіх віршів молодого автора видко аристократизм, повагу. Проза збірника виходить далеко слабша. "Василь-чудотворець" д-р *Ярослава Окуневського* та "Метаморфози" *Гр. Цеглинського*, се січові спомини, які кидають багато світла на людей та товариське життя нашої молоді у Відні. Писані з бравурою та теплом, вони мають вартість лиш як спомини... *С. Яричевського* "За вітчину, за короля", се також спомини про її часи, коли гімназисти ляхи й русини зводили завзяті бої і мирилися відтак, і йшли на квасне молоко. Жаль за тими часами спроваджує елеґійний тон тих дитячих згадок. *В. Темницький* помістив два нариси з 1901 року. Характер часу (панування Пшибишевщини) відбивається на них. Нещаслива любов двох молодят ("По тернистім шляху") та сумна доля окалічілого при будові колії діда ("Дід") — описані поетичним, але пересадно цвітистим стилем; йдучи за перестарілим уподобанням не називати речі так, як вона зветься, а заходити з усіх боків коло неї, стає причиною накопичення слів, вишукуваних сцен, і так сама тема губиться поза тими подробицями. *Осип Турянський*, розповідаючи в нарисі "Де сонце" про дружбу старого діда з чотирилітнім внуком Миханьом, ударив в сердечний тон та прикрасив нарис свій наївністю, хоч для прикраси поетичної фікції натягнув декуди правду. Другий його нарис "Курка", з укр. життя на Волині,— се немов фотоґрафія з життя: як хитрий мужик не дав за хрестини попові своєї курки, але таки попову. Так само копією з життя є нарис *Остапа Турянського:* "Ей, коб мене були вчили". Довідуємося з нього, що куми говорять в гостині у Василя, справленої для сина матуриста. Читач починає нудитися тими всякими фотоґрафіями... Шпитальна картина *Ярослава Гординського,* річ в нашій літературі не нова,— своїм змістом пригноблює. Не з дійсністю, а з фантазією стрічаємося у *О. Назарука:* "Два сни Наполеона Бонапарте". Вони взяті з двох епох його життя: коли був малим хлопцем, що мріяв, і коли досягнув вершка своєї слави. Фантазія ся краща, як всі інші попередні нариси і оповідання Назарука разом. До цікавого висновку можна дійти по перечитанні цілого збірника: вийшли добрі діячі суспільні, вчені, люди, що совісно сповняють обов'язки свого покликання, а найменше вийшло тих, що стоять поза роботою дня, що бачать дальше,— правдивих, талановитих письменників-артистів. Все самі лиш проби, з виїмком декількох речей старших відомих поетів.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. ЧОРНІ КРИЛА. Оповідання. ("Молода Муза"). Львів, 1909. 105 с.

"Нині спалив я за собою всі пори життя, аби мати волю на нову весну. І день за днем горить за мною, а завтра підіймуся молодий і свіжий. Нехай се слово буде безсмертне! В нинішнім дні тисячі літ, а в мені — ви всі, мої живі і мертві Браття і Сестри, ваша туга, боротьба, прокльони й поклони".

Десять років минуло, як автор взявся зображати "царство сатани", де панує підлота безмежна та поганство юрби, де душа артиста кривиться з болю та попадає у смуток бездонний, не можучи собі знайти виходу з тої дикої атмосфери "треклятої случайности-судьби" та ярмарочного гамору — у за-

[1] Гімни на честь ночі *(нім.)*.

тишний гай, святе царство, де тіні холодять чоло... Він взяв до рук батіг іронії та слова свого важкого та пекучого та став немилосердно бити всю плоскість та безхарактерність душ наших, філістерські змагання нашої суспільности... Задихався був з умучення, ослаб. Душу мав чисту, незамарану болотом та гниллю життя. Але розвився у ній смуток цілого покоління... Бив безхарактерне міщанство в житті — і побачив, що удар був лиш "плазом меча". І засумував, ослаб, задихався... Та треба було назад піднестися до боротьби і відтяти гідрі її голову. А коли не відтяти цілком, так не дати їй зв'ялити цілком Душі!! І, немов фенікс відроджений, збудився запал у поета, а слова, наведені на початку, є доказом почуття внутрішньої його сили! Пускається орел до дальшого лету!!.

Бачить поет, що злим шляхом іде наша суспільність. Не йде, а ведуть її... "золоті тельці, міняйли, фальшівники публічної опінії, злодії народа"! Ті самі, що їх представив Антін Володиславич. І питається поет: "Чому суспільність дає водитися за ніс директорам цирку, комедії, мажибредам обрусів, побожним екзекуторам і всяким іншим плантаторам?"... І от маєте ще одну — ефектовну, коли хочете,— пощочину для нашої суспільности. Але, властиво, сама вона собі винна; бо "кожна суспільність має те, на що заслуговує",— пригадуються слова авторові з одної попередньої збірки! А "від сотворення світа не кинув у нас ніхто клича: вироблюймо характери! — Але знаємо інституції, в яких за ідейність карають, а підлота і безхарактерність є условієм до впливів і добробуту". І говорить автор далі: "За весь час моєї праці я мав нагоду утвердитися в правді Франкових слів, які бризнув він кров'ю серця перед чужими в лице нашій суспільности. Часи відтоді не змінилися, кепська політика, баланси натягані й латані кривдою робочих, молодих сил народа, нові економічні фрази зі старою системою синекур для свіжо "перепрацьованих" джиґунів,— цілий той брудний, гендлярсько-єзуїтський крам, що запаршивив суспільність, стоятиме ще якийсь час серед нашого загалу вище, як штука, і вважатися буде за одиноку підойму культури й духа народа. Так затьма вкрила безодні творчого духа й нині поезія та штука потрібна лиш для одиниць.

Я не хочу обговорювати тут докладно цілої збірки. У попередньому слові, "до моїх приятелів", є цілий Яцків, що встав наново сікти прозу та плоскість грубоскірців, злодіїв та коміків! Більше запалу, ширини, вірлячих злетів, більше характерности та пошанування прав Душі!

"Вгору мечі! Нехай живе творчість! Нехай воскресне між нашим поколінням бич божий в обороні поезії і штуки!"

Так шукає собі артист свободи та віддиху серед гнетучої атмосфери того царства, де "чоловік Пану-Богу зовсім не вдався", а вдалися лиш підлі плази... І з тої його боротьби з буденщиною, з тої засвітової туги поета за новим чоловіком і життям — плине свіже, бистре джерело його творчости.

ФИЛИП МИСЬКО. В ЗАДУМІ. Поезії. Львів, 1908. 91 с.

Коли який сирота-парубок, що йому повинно життя усміхатися, возьме сопілку, свою повірницю-товаришку, і під вечір, коли все затихає, почне переливати у неї цілу свою душу, а в звуках сопілки мішається радість з журбою, задума з веселим настроєм, горе бурлаки з піснею життя молодого хлопця, нещастя з щастям, і виразно вибивається з всіх тих звуків бажання життя щасливого, широкого,— так і в отсій збірці молодого автора, з-поміж

усіх сумних пісень та мотивів, які стрічаємо з-поміж того пригноблення, яке дає зрозуміння усієї підлоти життя в сучасних обставинах,— вирива́ється один найбільше могучий акорд, один поклик: покинути ціле те підле життя, а взятися жити життям кращим, весняним, де б ми могли відчувати лиш щастя і радощі. Над тим бадьорим покликом треба уважніше зостановитися, бо він відбиває аж надто від цілої нашої нової, наскрізь песимістичної поезії і вносить до неї немов свіжий подих запашних цвіток з поля.

Отже, чути наперед у його відрадному гомоні, його співі, як би яку давнішу верству, якусь легоньку резиґнацію, яка випередила його теперішній стан та психіку поета: хоч він відбиває від сучасного песимізму, однак, знати, що він також дитя того часу, що й він до нього належав! І він знає того життя усю невідрадність, підлість, усі його трудні обставини, увесь його сумний досвід, і він ним умучений, відчуває весь його біль. Але він не став плакати, роздряпувати ще більше ті рани та показувати з зойком та вереском ті шкарадні струпи, він кинув те все й пішов далі. Він зрозумів, що, доки у людини палає огонь, доки вона бажає щастя собі — доти вона й молода! Так пощо ж передчасно старітися, прискорювати час зими, місто впиватися радощами весни?! Отсе й становище, з якого вийшов весь світогляд поета у сій збірці, світогляд консеквентний наскрізь, зрівноважений уже! І коли інші поети стараються відчувати весь біль не лиш людської, але й усякої іншої екзистенції, коли навіть тота свіжа, вічно молода природа, "allheilende Natur"[1], як казав Ґете, не лічить їх, але ще більше додає болю, то наш поет противно: старається відчувати у хвилях знеохоти та суму тоту радість у всьому, що довкола нього, радість у природі, і нарікання його сейчас пропадають. Отже, молодість, молодість, молодість, огонь і бадьорість духа!!

Навчи мене, соловію,
забувати люте горе,
най свою тугу розвію
на шумні діброви, бори...
Навчи мене, соловію,
свого радісного співу,
може, збудусь мої мрії
без нарікання, без гніву...

І кличе поет: "Впиваймося даром весни", бо незабаром минуть її чари, кріпімся її молодістю свіжою, її вічно молодим духом...

І кличе поет:

Тільки серця кріпім,
у завзятті святім,
а кидаймо зневіру від себе...
та добудьмо всіх сил
наших рук — наших крил...
чей всміхнесь нам голубеє небо...

А розуміючи світ, уміючи відчувати у ньому не "lacrimae rerum"[2], а його радість і щастя, і бачучи те щастя своє лиш у щасті природи і щасті других, розуміючи тільки "світ розрадуваний", молодий, який він мусить любити

[1] Всецілюща природа *(нім.)*.
[2] Світові сльози *(латин.)*.

"ненаситними очима",— поет будує собі свій окремий рай, окремий світ, за котрим тужить його спрагнена щастя душа:

У тім раю святім
замовкає журба,
затихають гадки
про буденне життя...
У тім раю святім,
без крихітоньки зла
молить Бога о мир
утомлена душа...

А той світ його — се ніяка містична контемпляція, не лети "надчоловіка" у сферу фантастичного, невідомого, се ніяке бажання нірвани, спокою, раю, де пробувають самі душі вищі, ні — його ідеал не сягає так далеко, а веде просто таки до — життя!! І за характеристику того ідеалу треба поставити отсі слова з його поезій:

Я ношу в серці велику тугу
за чимсь промінним, погідним, веселим,
за чимсь, що душу будило б зо сну,
що б її до сонця... до життя завело...

Отже, в його царстві — ідеал життя! Очевидно, не вигідного, пасожитного життя філістра, не ідеал ніякий міщанський,— бо те життя наскрізь неначе удуховлене, ідеальне, святе має бути, воно має купатися своїм вершком у чистому лазурі неба, але коренем вростатися у землю. Ідеал життя широкого, життя у всьому!..

З тим усім видко у Миська деяку обмеженість не лиш у ідеалах, але й в мотивах. Пісні про хлопську долю, про нові ідеали життєві, про історію кохання нещасного, яке майже у кождого з наших поетів однаково представлене, весняні пориви, вечірні думи, життя колосистих піль, нарікання самотнього бурлаки, елеґійні тони,— отсе й увесь репертуар, який, хоч робить враження одної цілости, хоч пронизаний наскрізь одним духом, хоч заокруглений, але скромний, досить вузький. Мотиви не всі свої ориґінальні, є й позичені, головно, з репертуару народного. Загалом, враження старої пісні, співаної на новий лад! А хоч немає повторювання, ампліфікацій, побільшування — і всюди природність, натуральність, всюди ужито не більше слів, як треба, думка висказана коротко — однак є декілька пісень, які тісно не належать до цілости того світа авторового, а роблять лиш враження дуже милого, наївного, ніжного щебетання.

Гей, похилились білі берези
та понад шляхом верхами...
та й заросили мені дорогу
до мого дому, до мого роду,
дрібними сльозами.

Та поломилось терня дрібненьке,
та й посхилялось верхами...
а я баную за своїм родом,
та й заливаю гіреньку долю
дрібними сльозами.

Бракує поезії Миська те саме, що й співам солов'їним Олеся: не скажу — умотивування її, аби ми бачили, що вона мусить бути лиш такою, як є, і що загалом мусіла бути, не скажу глибини, але бракує їй дозрілости якоїсь, поваги! — загалом, якогось мужеського тону. І тому вона є ще лиш "задумою" над тими питаннями, які все будуть інтересувати штуку і людство, але не є ще справжньою розв'язкою тих питань. Оттим-то треба признати світогляд поета ще за недовершений,— не щоби йому бракувало якої "Weltklugheit"[1] — ні, але він іще замало сильний, тривкий сам собою!..

Се, очевидно, не можна почитувати за хибу поезії, тим більше, що тут і знаку нема якоїсь претензіональности. Випустив свої твори поет — "думи без шуму, без глуму",— як сам каже,— а ті думи зі змістом "без нарікання, без гніву". Знайдеться все тут, крім тих претензій модних поетів. Тут немає тої модности, і я боюся навіть за свого поета, за його тихість, яку назвати ще можуть "старомодною", і тим почитуватимуть її за гріх супроти програм новочасної, європейської поезії. Правда, тут немає тої сили слова, що у інших нових поетів, у котрих, правду кажучи, вона роблена, але є зате справжня умілість з тим словом обходитися, нема патосу, але є щирість не роблена, є сердечність, є "настрій",— нема болю у кождій стрічці — лиш жаль, нема розпуки, лиш смуток природний. І нема огню пристрастей, ані крику — лиш скарга, яка говорить сама з себе, нема галюцинацій та труп'ячих привидів, а мрії, справдішні, чарівні мрії. Коли видко не раз утому сучасної людини, то, однак, не видко тут її страшного звироднення, яке бачимо у сучасній польській та російській пореволюційній літературі, а яке починає переходити й до нашої; а навіть у бажанні долі золотої, яке є головним акордом поезії Миська, не видко великого крику. Бо навіть радість, основна частина його світогляду, виходить у поезії "безгомонна". Як би знак, що ми, сучасне покоління декадентів, відвикли чи й загалом не вміємо сміятися, ані тішитися так, як герої Гомера, аби з радости текли аж сльози з очей...

УЧИТЕЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ ЗА РІК 1910.
Наклад Видавничої Спілки українського учительства в Коломиї.
З друкарні А. Кисілевського і Ски. Коломия. Київ, 1910, 215 с.

Редакція альманаха заповіла наперед, що головну вагу вкладе на ті з присланих матеріалів, що характеризують, передовсім, сфери нашого учительства та його життя. Тому-то й рідко де в цілій другій часті (першу займає драма А.Крушельницького) подиблемо вірш або оповідання, які не відповідали би тим інтенціям редакції. Дуже інтересно бачити, як пишуть учителі народні про себе, як розуміють свою працю, свої стремління. Оповідання чи нариси сього збірника всі зображують учителя народного трохи чи не першими робітниками на полі нашого культурного та суспільно-національного життя, героями, мучениками нашого відродження, титанами, які все змагаються з перешкодами і жертвують всім щастям своїм, працюючи для народа. Такий Єфрем Лісенко — про нічого іншого й не думає, тільки про те, щоби служити вимріяним в молодості ідеалам, вести мужиків "на стрічу світлу, на стрічу ясному дневі". Але піп відвертає від нього людей, Єфрем з журби занепадає на здоров'ї, а потім божеволіє (Л. Вільшенко "За волю народа"). Другий молодий

[1] Обачність *(нім.)*.

учитель, що мріяв також про служіння ідеалам,— мусить сидіти з револьвером у школі навіть, щоби бути безпечним перед мужиками (К. Кракалія "Ідеали"). Знов, іншим разом, найбільшим ворогом такого ідейного учителя стає сама шкільна власть і переносить його (В. Гребенюк "Дві учительки"), або просто нужда матеріальна, брак найелементарніших потреб життєвих убивають його змогу працювати (І. Волинець "З учительського життя"). Отсе загальне тло тих відносин. Та, на жаль, оповідання дуже слабкі переважно. Автори страшно наївно відносяться до тих своїх героїв, як би їх перший раз відкривали людям. Характери шаблонові, герой — "людина, перейнята святими, невинними, чистими, мов сльоза, ідеями", а його ворог, очевидно, "чоловік консервативних поглядів, без чуття та інтеліґенції, грубий в поведенні та безхарактерний". З того погляду особливо прикро вражає оповідання "Дві учительки". Інші оповідання виходять поза сферу учительського життя (М. Слободи "Тайни" і С. Савуляка "На відробок" — останнє чи не найлучше ще зі всіх). Є ще з прози дві статті. В одній ("Tempora mutantur et nos mutamur in illis"[1]) п. Маленький пише про національне виховання і спосіб науки, друга ("Народна пісня та школа" Е. Бобаничівної) говорить про вплив народної пісні на малих школярів. З віршів тільки деякі звертають увагу. Перше всього, гарячі в своїх призивах до праці та з піднесеним настроєм вірші П. Тенянка та ніжні в своїй простоті форми і почувань вірші І. Виговського; далі — перекладений вірш "У сільській школі" М. Миколаєва. Поза тим, байдужно читається Л. Вільшенка, Голубця, Дмитра Макогона, ну — і хоч би Яричевського — великий "Камінь мудрости".

Головна річ збірника — "Тривога", драма в 3-х діях Антона Крушельницького. Щербатий і Олена зналися віддавна, навіть жертвували навіки собі свої серця. Та сталося так, що Щербатий десь відійшов на довший час, а по Олену прийшов приятель його Верх і взяв її за жінку. От вони й живуть собі щасливо. Приходить Щербатий — Верх запрошує його жити у своїй хаті, щоби жінка менше скучала, коли він майже все перебуває поза домом, відданий праці громадянській. Тим моментом, коли наново розгоріла любов Щербатого та Олени, й починається драма. Властиво кажучи, тут маємо дві драми: одна — згаданої пари, а друга — Верха. Тоді, коли Олена не може придавити в собі таємної любові до Щербатого і віддається йому — Верх на якомусь засіданні сам, один, як Ібсенів доктор Штокман, зводить останню боротьбу з загалом "народних робітників", що хочуть обсадити якесь місце в банку нібито заслуженими, а, в дійсності, підозрілими індивідуумами. Верх закладає протест публічний — і наслідок з його такий, що його всі бойкотують. Тепер він може віддатися зовсім життю родинному. Та несподівано нова тривога в'ілася в його душу. Коли Олена хоче мати від його сина, він навіть діткнутися її боїться, бо констатує факт, що організм його нищить *не знати звідки* набута хвороба. Він чує, що його шастя, його життя змарноване на все, а виходу ніякого немає. З свого горя сповідається вірному другові, який одинокий йому лишився — Щербатому. Сей бачить відразу, який буде кінець всього. В розмові з Оленою признається, що бруд життя діткнувся його тоді, коли він з розпукою пішов був від неї; кінчить самовбійством. Верх тепер починає відчувати, що Щербатий забрав до гробу якусь тайну, яка для його мусить бути відкрита. І не перестає думати сам і питатися Олени: чому він застрелився? Нишпорить цілими днями

[1] Часи міняються, і ми міняємося з ними *(латин.)*.

в його переписці та других паперах. Знайшов якісь рецепти. На підставі їх роз'яснив йому лікар цілу справу: Щербатий застрелився, бо став причиною нещастя Верха. І аж тепер Верх звертає свої підозри на жінку, яка тим часом старається укрити наслідки свого гріха. Але правда, яку він остаточно відчуває, як певність, для нього страшна. Він убиває жінку.

Автор намагається, щоб його твір якнайбільше підходив до типу нової драми. Що більше: скажу, що весь він виріс радше на якомусь теоретичнім ґрунті, який чуємо і в будові, і в способі ведення акцій, і змісті. Тому, хоч його неоригінальности я не возьмуся доказувати, але й оригінальним його назвати не можу. Тут і Ібсен, і Шляф, а найбільше — Пшибишевський. Не кажу, щоб від них взяв автор зміст для своєї драми, але се річ видима, що він хотів тільки так, як вони, писати, сотворити твір штуки того самого типу. Тим позбавив його всякого ефекту драматичного, зробив його книжковою драмою, річчю сухою, безкровною. Я думаю, що ся драма д. Крушельницького зовсім схиблена.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. НАЧЕРК ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ. Книжка І (до нападів татар). — "Загальна Бібліотека" ч.ч. 1—6. Коломия, 1909. 320 с.

Хочу сказати кілька слів не так про сам підручник, як радше про ту нову дорогу, якою автор пішов, пишучи його, ці нові вартости, які хотів він надати епосу староруського письменства; а відтак, оскільки вдалося авторові примінення цього нового способу. Безперечно, ця дорога, якою передовсім старався йти автор та вести нею читача, інша, ніж та, що в історії літератури покійного Огоновського; автор хотів збудити у читача передовсім якусь, немов поетичну, струну, яка побудила б його до задуми над старим письменством, дала йому передовсім відчути його духа. "Треба їх (цебто твори староруського письменства) читати і вчитуватися, *треба відчувати перспективу далекого часу". Уявою і чуттям* автор хотів передовсім схопити цю перспективу далекого часу в сухих, на перший погляд, хроніках та других пам'ятниках староруського письменства. Але до цього треба було вслухатися, конечно, в пульс тогочасного життя в давній Руси, треба було їх подихом оживляти ті хроніки, щоб міг вийти з них цей відгомін старини. І автор це зробив. Намагався відчути "тую поезію життя, яку їй давали поганські обряди, співи, казки і забави". І коли став на такому становищі, як бачимо, не бібліоґрафа, а синтетика цілої доби, автор мимоволі намагається малювати широкими почерками, широким стилем, який схоплює в кількох рисах дух цілої епохи, виявляє нахил до ширшої характеристики. Ось, приміром, його характеристика дохристиянської поезії: "Таким чином, відкривається перед нами, як який старий, сильно полинялий образ, цілий світ дохристиянської поезії, де забава, штука, релігія і життя зливалися в одну цілість, де Дажбогові внуки зі співами на устах йшли зустрічати весну, де молодь збиралася між селами на весільні ігри, де покійників славлено піснею на тризнах, а вірна жінка-любовниця з жалю за мужом відбирала собі життя, вірячи в дальший, спільний побут за гробом. Тільки це якийсь величавий старий мозайковий образ, котрий творці нової штуки робили, розмітуючи поодинокі камінчики по всім усюдам так, що теперішньому дослідникові, котрий рад би його назад зложити, не легко ці дрібні частини позбирати. Деякі з них впали між стрічки пожовклих хронік, інші полетіли з

прокльонами черниця-аскета, а ще інші вплелися між вічно зелені листки цього нев'янучого, нашого вінка, що зветься народною поезією, і цвітуть там, і обновлюються з кождою весною народні обнови, зміняючи дещо з своєї первісної краски і зі свого давнього аромату". Ось стають перед нами в освітленні поета апокрифи, їх дух: "Старо- й новозавітні апокрифи, разом узяті, творять величаву, релігійну епопею, яка має за собою довгу і нелегку до зрозуміння історію. Цей епос йшов на схід і захід, як оповідання, леґенда, казка, малюнок, а *паломництво та походи хрестоносні* пособили його незвичайно широкому розповсюдженню. В дорозі дробився або ріс, розливався, як ріка на широких просторах, то знова, як гірське озеро, манив до себе вічною загадкою: що міститься ген, глибоко, на дні?.. Нарід любив їх, бо вони були твором уяви народів, відблиском народного погляду на справу віри, вірою і поезією разом". Ось автор, вслухуючись в нинішні гагілки, підходить до схоплення духа княжої поезії, відчуває їх відгуки: "А ти, стоячи збоку та приглядаючися їм, линеш в далекі літа, чуєш нерозривну злуку теперішности з минувшиною, відчуваєш вічність цього, що красне і, може, не одну, не одну добру гадку, не один гарний порив завдячуватимеш цій щасливій хвилині". Або, наконець, як поетично унагляднює нам автор і зміст, і духа, і ідею "Слова о полку Ігоревім": "Хто любить і розуміє голос давнини, най сяде в тіні того дерева мислі, най наставить уха і відчинить серце, а може, вчує, як ген-ген далеко шумить степова трава, як в грізну, чорну ніч незвісними дорогами сунуться, в сталь закуті, Ігореві війська, як лисиці брешуть на їх червоні щити, як виє пожерливий вовк, як Бог тьми, Див, кидається з дерева на землю, і як хоробрий, неустрашимий князь взиває: "На Дон, Дон нас кличе! Ходім голову положити за рідну землю або шоломом напитися з Дону!" Одним словом,— тут пише поет,— поетичне чуття веде рукою автора, коли пише ці місця. І коли був би так написав на кільканадцяти сторонах шкіц про староруське письменство,— то така література була б вповні ориґінальна, була б поетичним подвигом Лепкого. Але автор свідомо звужує такий виднокруг, визначує своєму таємному потягові до поетичного зображування якнайменше місце, резиґнує з своєї естетичної методи. У вступі говорить справді автор про "завдання розслідити, як почуття естетичне об'являлося у нас в творах словесних, як розвивалося у них чуття та як росла уява, значиться безумовним постулатом літератури покласти красу, до котрої рветься дух людський, а котрої докази дав і наш нарід в своїх прекрасних піснях",— але зараз сам говорить про невідповідність цього методу. Отже, з цього, що автор взявся писати історію літератури, не рішившись, якою дорогою має переходити її шлях, *вийшла механічна зліпка двох методів*, мішанина поезії з сухим бібліографічним матеріалом. Став посередині дороги,— а це посереднє становище привело до правдивого хаосу в книжці. Уклад зовсім не ясний, не такий, який повинен бути в популярній літературі; матеріал стоїть тут неупорядкований, не перетоплений в душі автора в одну цілість, пройняту одним духом. Індивідуальність автора приголомшена — розгони стилю та політ думки, які були в вищенаведених місцях, здержані. І такий брак відваги, нерішучість, ця посередність відчувається скрізь у цій книжці — очевидно, не на її користь. Автор говорить кількома наворотами, що не можна уважати староруської доби в літературі за мертвеччину, але сам, з свого боку, не уміє викресати огню, освітити цей період блискавкою та показати, що дійсно вона не була мертва. Поза інстинктовим відчуттям деяких сторін староруського життя та творчости (найкращий розділ

про "Слово о полку Ігоревім"), поза поетичним схопленням деяких моментів — *брак самостійного опанування матеріалу*. Сказав би *я*, що автор приступає до цієї доби з певними сучасними пересудами, бачить часом те, що хоче бачити, але замало вирікається самого себе, замало входить та вглиблюється в старину, а більше мірить її виписками з істориків літератури та істориків (найбільше М. Грушевського). І так, в дійсності історії літератури, хоч би й у такому скромному виді, як Лепкого,— не маємо. Остається хіба зміряти вартість цієї книжки, як підручника, призначеного для ширших верств. Але тут спеціалісти най скажуть своє слово про її науковий бік, а щодо пожиточности, то виявиться вона після того, як прийме цю книжку ширший загал, і оскільки користатимуть з неї ті, для котрих вона написана.

Б. ГРІНЧЕНКО. БРАТ НА БРАТА. Оповідання. Львів, 1910. Накладом автора, 66 с.

Сумною повістю обдарував нас наостанку Грінченко...

Учитель Євген Корецький з жінкою зустрічають свободу. Довгі літа дожидали вони її, працюючи в своїм селі над народною освітою; довгі літа борикались з темнотою та безпросвітком, витривало зносили своє невідрадне положення як народних діячів, так, як уміють зносити його тільки Грінченкові герої. Працювали щиро, виховували покоління за поколінням, терпіли і мучилися — і працювали з віданням далі, дожидаючи жнива. Дев'ять літ праці в одному селі! "Праці щирої, повсякчасної, такої, що всі її радощі й болі стали їх особистими радощами й болями. Навіть кохання їх, подружні справи — так тісно злучилися, переплелися з тією працею, що все те творило одно ціле — часом гірке й тяжке, але, разом з тим, таке гарне, таке позолочене сяєвом радісних надій!.." І от приходить той, дожиданий у мріях момент, все порушилося в своїх основах,— під'яремні воли, що досі терпіли, дістають змогу скинути те ярмо, здається, будиться і настає нове життя... вільне, щасливе, братерське життя... Повстають якнайкращі надії, що ті, кормлені великими думами, раби збудяться тепер, в той момент і виявлять себе гідними нового життя, свідомо зможуть творити самі своє щастя і будуть об'єднані новою, великою любов'ю і братерством! Такі думки збудила конституція!

І все загинуло!

"Тільки блиснув перший промінь волі й надії на краще життя, той самий народ, во ім'я якого відбувалася та дивна боротьба, відповідає на сей промінь погромами, убиваючи своїх оборонців і прихильників та слухняно йдучи на налигачі за тими, що завсігди водили його в тяжкому ярмі. Він під'яремний, тепер він виразно показує, що він раб не тільки споконвічний, але й довічний, безнадійний!.. І хіба тоді, коли могуче сонце спалило б сю осквернену землю, винищило б кодло вічно похилених рабів і дало б життя новій, не рабській породі,— тільки тоді можна було б чогось сподіватися. Але воно, сонце,— воно не прийде і не спалить, і все буде, як було: буде раб і пан, кров, і погроми, й кайдани!.."

Отсе тло тої трагедії, яка відбувається в душі Євгена, переслідуваного за те, що сіяв зерно науки і братерства між народ, і поневіряного та битого тим самим своїм народом, що, вкупі з погромщиками, не лиш руйнує за одним замахом всі його мрії та плани, але й настає на його життя... Усе тут правда говориться; правда без ніяких прибільшувань і патосу, без обурення... Грінченко розказує се, як звичайну, буденну історію, проти якої людина не в силі

протестувати, супроти якої тратиться всяка віра! Поза сумним голосом автора, поза його тихою скаргою, може отворитися тільки безодня, цілковита зневіра у довічного раба, похилену, подлу його породу! Де ж тут вихід, як тут вірити?..

Утікаючи з свого села, Євген без жалю до селян їде від них... Всідаючи до поїзду, він думає: "він винесе мене на ясний день... на ясний день здійснених надій". І поїхав. "Все, що трапилося, здавалося тільки одним моментом з великого діла, *а кінець його міг бути тільки один*"... І кінчить автор оповідання: *"Хоч який болючий сей момент,— мусить пережити його, щоб загартуватися докраю"*...

"А поїзд линув могучим ходом, *пробиваючи темряву*"...

МИКИТА ШАПОВАЛ. СНИ ВІРИ. Поезії. Збірник перший[1] у Харкові, 1908. 144 с.

Поезія з років 1906—1908. Ціла книга пройнята духом того часу, пересичена його настроєм. Се витискає на ній характер, особливу печать: вона неначе набирає більше історичного значіння, як документ пореволюційної психіки і настрою одиниці:

Я почав тоді співати,
Як загрюкало над нами,
Як братів моїх із хати
Вели, скутих кайданами.

І в значній частині вона посвячена протестові проти насильства і неволі, обуренню на сучасне положення, а з другого боку, вигукам енергії, сміливого і бадьорого настрою одиниці, що готова піти на бій проти усієї злоби та нікчемности життя. Але се тільки зверхній характер тої поезії. Яка *внутрішня* структура тої психіки поета?

Властиво кажучи, тут не маємо враження чогось готового, закінченого. Поезія не виступає тут зовсім в своїй повній, скристалізованій формі, а представляється нам радше як процес творчий, в своїй переходовій фазі від творчого задумання до втілення в пластичний образ. Через те ми не можемо тут захопитися якимсь готовим вже настроєм, перспективою малюнка, бо те все автор тільки що приготовлює, йде до того: можемо тільки бачити, як він старається опанувати матеріал, переробити його, надати йому поетичну цілість. Він намагається доперва вийти з хаосу, просвітлити його поетичною думкою, знайти йому осередків, відповідну підшукати картину. Але в тому стремлінні до пластики,— самої пластики ще немає; бо немає ще тіла, сам нерв творчий. Немає також безпосередности, власне, тої свободи та легкости в передаванні думок. Самі картини не мають тої питомої собі пророчистої мови, яка сама собі здобуває доступ до серця читача; за тим мусить стояти сам поет. І поет висувається на перший план дійсно: сам за них говорить, хоче їх натхнути своєю тугою та показати їм дорогу. Але се поезії, як такій, виходить тільки на шкоду. Ми не хочемо бачити ніякого зусилля, нічиєї руки поза тим механізмом, не хочемо приготувань до того святочного моменту, а прагнемо моменту самого, бажаємо присутности своєї там, не доходить до уха ніякий дисонанс. Власне, в поезії людина хоче почути відгук якнайдальших акордів, знайти повне вирівняння

[1] Книжка була сконфіскована зараз по виході і щойно в марті сього року "поступила в продажу по снятії ареста".

та рівновагу, бо тільки тоді вона стає ритмом наших власних почувань і чарує нас своєю ігривістю. В поезії хочемо знайтися зовсім по "тамтому боці" життя і людської природи, звідки можна глянути на світ іншими очима, в іншій перспективі.

Отже, Шаповал в своїй поезії бере зовсім інакшу вихідну точку: бере те, що найближче. І відси провадити хоче на верхи, до жерла творчости:

Я не кажу про вічність вам краси,
Про сонця блиск, про чар квіток,
Про творчість руху й сміливих думок,
Бо *дух наш вже давно не був на небесі*,—
Байдужість є, нема краси...

Перше всього, він хоче добути органічну опору, підготувати ґрунт і атмосферу для вищих думок, для краси. Він хоче аґітувати за реальним воплоченням пісні, за життєвою її вартістю. Щоб вона була не тільки утечою, часовою утіхою, коли

В багні розпусти і нудьги,
Серед невіри і безтями,
Душа шукає береги,
Душа впивається піснями...—

але стала чимсь найближчим людині, чимсь *живучим* у людській груді. Бо те, що живе в слові і в душі,— живе і в житті, на ділі! І от те *"натхненне життя"* стає осередком творчої туги, будить у поета сміливі пориви, окрилює душу. І робить з його радше аґітатора краси в поезії, як дійсного поета.

"Мої писання — *не пісні*",— співає поет в епілозі своєї збірки. Дійсно, бракує тут елементу тої природної мелодійности, того співучого чогось, що в нашій груді гомонить безжурно так собі, голосно і нестримно, переламуючи всі перепони, не дбаючи про ніщо, того, що проявляється тільки в буйну годину. А поезія Шаповала бере на себе тільки трудне завдання.

ANTIN KRUSZELNYCKYJ. SZKICE Z UKRAINSKIEJ LITERATURY WSPOLCZESNEJ. Коломия, 1910, 69 с.

Автор хоче,— як про се говорить в передньому слові,— познайомити польську публіку з головними представниками сучасного українського письменства. І подає характеристики: Івана Франка, Василя Стефаника, Івана Семанюка, Леся Мартовича та Михайла Коцюбинського. Звичайно, попри сих письменників, єсть ще багато других в новій українській літературі, яких так само годилося б подати польській суспільності як типових представників. І навпаки, можна би зовсім легко декого поминути з названих автором письменників, супроти того, що вони являються представниками одної групи і разом скажуть польській суспільності менше-більше те саме, що міг би сказати один з них. Наприклад, звісна трійця, яку всі так привикли висувати разом: Стефаник, Семанюк та Мартович. Сам автор вищеназваної брошури вказує на залежність Семанюка від Стефаника. Нащо ж тоді окремо говорити про них, коли вони оба йдуть тим самим шляхом? Очевидно, коли беремо факт сам в собі, то не можна робити закиду авторові, що пише про Стефаника і Семанюка. Але, коли іде мова про репрезентування нової української літератури перед чужинцями, то се являється зовсім зайвим, тим більше, коли автор

поминув зовсім другу течію тої літератури. А є пречінь і її представники, і то цілий їх ряд! Говорити — хто, мені, здається, не треба; вони занадто всім відомі. І як би ми на їх не дивилися, все ж таки, стоячи на становищі автора, не можна їх промовчувати, як і не можна промовчувати критиці письменників найновіших, останніх літ.

Се одна слаба сторона брошури А. Крушельницького: односторонній вибір авторів як репрезентантів "сучасної української літератури". Про другий бік тих нарисів, який дотичить більше методи, хочу сказати кілька слів. Взагалі, я уважаю методу автора за схиблену, бо вона зовсім перестаріла. Сам зміст не може становити головної части критичного нарису. А, власне, автор весь майже час обертається в сфері змісту твору, рідко коли виходить поза його. Я говорю тут, очевидно, про передавання, *переповідання змісту як фабули.* Раз, що се річ зовсім легка, а друге, що спроваджує такі консеквенції, як плиткість осуду, повторення в слабшій формі того, що сказав сам автор твору. А потому така метода вводить механізм, замикає всі горизонти критичної думки. Твору не можна освітлити з відповідного боку, не можна оцінити його становища. Не говорю вже про те, що становище автора до твору і їх взаємні відносини будуть при такій методі зовсім не порушені. І тому все, коли тільки схочемо вийти від передавання змісту у сферу дійсно критичного відношення до твору,— не знайдемо нічого до сказання: лишаться самі тільки популярні і загальнодоступні фрази, банальні думки і погляди, утерті комунали. А ними зовсім не можна схарактеризувати письменника, нічого не можна сказати про його духову структуру і про напрям його думання. І моя власна думка така, що А. Крушельницький зовсім не характеризує тих письменників, про котрих пише. Цікаво, наприклад, завважити факт, що про Франка автор написав вже цілий ряд студій довших і коротших. А в кожній той сам брак дійсно критичного відношення, брак якоїсь перспективи. Автор знайшов кілька загальних думок, які, власне, нічого не говорять, і скрізь їх повторює, майже тими самими словами. А хіба ж можна схарактеризувати, наприклад, "Мойсея", тим, що, мовляв, в сьому творі поет знайшовся на вершинах своєї творчости? Або чи багато нам скаже автор, коли скаже, що сю поему можна щодо укладу її поділити на три часті, а далі перейде до передавання змісту? А так робить автор скрізь, і скрізь хоче вдоволити читача самими голими, загальними схемами і диспозицією. Тому й образи тих письменників, яких хоче він намалювати, зовсім бліді, нічого нам не кажуть.

М. Л. КРОПИВНИЦЬКИЙ. ВУСИ. Комедія в II діях. (Позичка з оповідання "Вуси" Олекси Стороженка). Полтава, 1910. 108 с.

Старі, добрі часи! Як гарно колись жилося, як вигідно доживав свого віку який-небудь там наш поміщик, віддавши свої молоді літа "безпорочній" службі. Ніщо тоді не тривожило людину, ні за що не треба було змагатися, до нічого не треба було йти, рискувати своїм життям. Все готове тобі подають — і в своїй хаті тобі добре жити. Там хтось за тебе працює, а тут, у хаті, чого тобі треба? Головний капітал життя: смачні страви, всякі наливки та горілки єсть, а це й найважніше. Звідси йде вся солідність старіших звичаїв, вся життєва романтика! Чуєш твердий ґрунт під ногами. Все інше чудово якось достроюється, неначе само собою; виростає гармонія в світогляді людини, рівновага. Весь день просто раюєш; нудишся тільки тоді, як немає з ким випити та побалакати. Але добрі люди одвідують. Душа в веселому гурті ясніє, бадьориться. Вип'єш з товаришами кілька графинчиків, пішли жарти, гомонить пісня. Для душі

такі хвилі — райська насолода. Серед возвишенного настрою вона починає діставати крила: хочеться зробити щось благородне, жертвувати комусь свої услуги,— одним словом,— зацвітає ідеал. Тоді ти здібний покинути хоч на тиждень теплу піч, і жінку, з котрою наплодив скілько дітей, і сусідку свою, колишню кохану, з котрою проводиш гарні хвилі за "миріяжем" та закрашуєш поезією молодости свою старість, — і ти хочеш послужити громаді, доконати великих подвигів на громадській ниві! Треба ж берегти свої традиції, обстоювати за свій ідеал дворянський! Починається активна діяльність. Гордо, з піднесеним чолом і сміливою думкою, підкручуючи свої вуси, ставиш перші свої кроки. Головна річ в тім, щоб ти не соромився ні перед ким за свою глупоту та умів перехитрити хоч би й лакея; щоб все було виконане з бравурою та розмахом ситого і вдоволеного поміщика і щоб ти й не підозрював навіть своєї тупости, а бачив в ній солідність. Найтяжче нещастя може тебе стрінути, але ти стій твердо! Лихо може стрінути кождого. От з примхи чи своєї несвідомости може сказати тобі предсідатель, що треба обголити вуси! Це правда: страшна трагедія! Раз, що вуси — вся "суть твого буття", головна колись ще принада для жіноцтва; а друге, як тепер станути перед жінкою, перед сусідкою, перед всіми, хто тебе досі любив і шанував! Можеш попасти в страшну розпуку, пекло будеш мати у себе дома. А що найважніше: стратити можеш апетит, і не до душі будуть тобі всі страви і наливки. Одначе, ти "не піддавайся біді". Сміло неси наперед свою ослячу тупоумність і глупоту, гордо став своє дворянське чоло! За два місяці таки переможеш ворога, трагедія минеться! В своїй громадянській роботі треба все переносити витривало і вірно служити... "Правда, що ти багато таки знаєш, тільки не того, що слід би знати. Ти пам'ятаєш, якого числа і місяця був обід у господина исправляющого должность директора департамента неокладних сборів, і які страви подавали на тім обіді, а того, що може визволити чоловіка від наглої смерти, ти й не знаєш!.. Тобі, певно, ніколи і в голові не роїлось: що за Богом молитва, а за царем служба ніколи не пропадає. *Що я за п'ятнадцятилітню безпорочну службу вислужив собі то, що ніяке превосходительство на світі не збриє мені вусів, от що!*

Ох, старі, добрі часи! Сорокові роки минулого століття, та недосяжна тепер мрія! Та весела і задоволена ситість, привітлива гостинність, той розмах життєвий, та буйна романтика, а при тім солідність і твердість в переконаннях, порив до служби безпорочної і наш славний, високий, "галушковий" патріотизм! Цілі покоління миналися і гинули, поки йшла та патріотична робота, можна сказати — вироблявся зміст і напрям нашого історичного життя,— і витворився, врешті, такий чудовий тип українського діяча, расовий плід історичного духа! Так вигідно було лежачи сповняти свої обов'язки, так легко була розв'язана наша задача, проблема нашого існування! Де ті люди тепер поділися, куди дівся той дух століть?! Гине старовина, гине наша справа! І над гробом сорокових років захотілося заспівати старенькому Марку Луковичові свою лебедину пісню, щоб елегійні звуки рознеслися на всю Україну. До останнього часу беріг старосвітчину, можна сказати, найбільш завзято. Останній Могіканин, останній бард! Хай же спочиває собі тихо. Най буде поховане з ним і те все "добро", яким наділював нас. Той расовий тип українця, консумента, що умів тільки пастися! Так — тепер минулося на все. "Alle gûten Dinge liegen wie Kühe aûf der Wiese" — всі добрі речі лежать, як корови на пасовиську — такий погляд установив *для нашого* часу німецький філософ. І ми з чистим

сумлінням можемо позбутися тої солідности та порядности, щоб тільки не бути римигаючими коровами та волами!

І можемо з найбільшою лютістю шпурнути від себе всі шпарґали і всі черепки, які так довго і так побожно зберігалися во ім'я нашої народної справи і славилися як святощі, і післати прокльони тяжкі українофільському міщанству, що нас так пригнічує. І з огидою оминати те, що отут, в цій книжці.

ЮРІЙ КМІТ. В ЗАТІНКУ Й НА СОНЦІ. Коломия, 1910. Галицька Накладня Якова Оренштайна, "Загальна Бібліотека", ч. 26—27. 112 с.

Се вже другий томик оповідань того самого автора — з життя мешканців найменше, може, знаної закутини нашої землі — Бойків. Коли прочитувати ті дрібонькі фотографії життя, вслухатися в його мелодію, а радше його немелодійність, подавляючи сірість та трагізм живих душ серед злиднів буденщини, — пригадуються мимоволі слова одного поета і критика німецького, який говорить: тільки на загальнолюдському тлі можна оперти трагедію. Писати трагедію міщанську,— як Геббель,— писати трагедію всіх тих, що не належать до вищих сфер духових людства, всіх бідняків — се contradictio in adiekto[1]. Питаємо: чи дійсно ті люди терплять тільки тому, що не мають що їсти, тільки тому, що давлять їх матеріальні злидні? "Люди гриють трохи в затинку, а трохи на сонци; так било і так мусить бить",— говорить одси Бойко. Мені здається, що людина, яка так говорить, вийшла вже поза обсяг інтересів чисто матеріального існування; що людина та, поза з'їданням хліба насущного, хотіла би ще кудись інде стреміти, жити ще для чогось іншого. І тут так само, як деінде, трагіка в психіці людини, психіці придавленій, приголомшеній. Тут люди живуть також своїми настроями, мрією, розвивають також свою питому поезію... Уходять при тім коло своїх справ, похнюплені, в тайні закутини душі вгризається жура. Людина чує щораз більше на собі ярмо долі, страшний фаталізм, і не бачить виходу. Так "похнюплені раби" промовляють з тих стрічок, мучені серця.

Автор мало говорить сам від себе, не інтерпретує нічого, не пояснює. Майже тільки фотографує. Але при тім уміє вжитися глибоко в настрої мужика, поза зверхніми проявами життя відчути напрям думок і почувань його. Він йде до самого джерела психіки Бойка, там, де він сам ще не розуміє себе, де тільки щось починає будитися в ньому, домагатися голосу. І поза стенографічним віддаванням розмов, подій та ситуацій,— зовсім виразно віддає той голос, ті задушевні струни. Кожде оповідання має свій питомий, одноцільний настрій, має свій осередок в самій душі. Хоч се ще не сама творча самостійність, не само ще уміння орудувати матеріалом творчим, ще не само мистецтво. Але це ґрунт для нього, його вихідна точка. Автор не має ще сил до активного виступлення, не вийшов ще з самого тільки переживання, майже ще не відлучився від самого об'єкту творчости, але тут, власне, й його сила. Тут єсть, власне, те, що єсть правдою, а власне: одна лінія з життям, перебування його осередку.

---

[1] Суперечність у визначенні *(латин.)*

ДВІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ: ВОЛОД. ТИМОЧКО. Мертві пісні. Львів, 1910, 62 с. ЮЛ. МІСЬКЕВИЧ. Сон іява. Львів, 1910, 48 с.

Die heitern Vögel werden wiederkommen; Ist aber einem Volk die Freude fort Und *aus dem Herzen* ihm das Lied genommen, So kehrt ihm nie zurück das schöne Wort.

Lenau

У нас і досі ще пісня не залунала. Раз занедбана, вона через довгі віки мусіла мовчати в груді людській, а обставини життєві все змагали до того, щоби показати всю її химерність та непотрібність. Кождий її порив був тільки далеким плачем, або звуком кайдан, або незмірною тугою... Така й наша поезія. Була не одна душа, яка поривалася, була не одна грудь, яка могла заспівати, але пісні не було. Єсть в українському народі великої сили пісні, але ніхто їх не видобув, не показав і не зложив їх у мелодію. І життя його мусить іти без мелодії, без ритму, мусять марніти ті сили, що звертають весь його хід, дають йому напрям і зміст. Його життя — ненастроєна скрипка.

Були проби її настроїти. Але результати не вдоволили нікого. Ще більше: почувся тільки якийсь фальшивий звук, який, ударивши в життя, вніс ще більшу дисгармонію. Я говорю, очевидно, про нову нашу поезію, про ту, що, недавно виступивши з новим кличем, хотіла ввести реформу. Се був тільки порив, який не відповідав фактичним силам творців і мусів довести до краху. А ще тому, бо в душі їх таки не було відповідного ґрунту. В їх задумах творчих гніздилося вже безсилля, неміч, які не могли чей же зродити пісні.

Тепер, коли та течія вже проплила, а на її місце приходить інша, більше свіжа та сильна, ми можемо краще розуміти стару і ліпше бачити ті причини, які довели її до безголов'я та повної дезорієнтації. Той розлад характеризує дуже добре польський критик Хмельовський, коли відзивається так про нові напрями в літературі європейській взагалі: "Вони причинилися радше до хаосу образів, понять, стремлінь, розкуйовдили уми, почування, сумління, розшарпали душу, але її не привели до спокою. Напружували фантазію та почуття, але на те, щоб показати марність наших вражінь та поривів, щоб роздробити, розложити на атоми нашу душу і позбавити її безпосередности у відчуванні себе та світа. Єсть бажання віри й неможливість вірити; єсть охота піднестися понад буденність, але, разом з тим, свідоме чи несвідоме залаження в болото змисловости; єсть бажання якоїсь великої синтези, а разом з тим нахил до аналізу найдрібніших наших почувань; єсть велике виніження і заразом нахил до брутальности, бажання щирости і при тім вишукана облуда, так, як побіч природности — штучність; одним словом, дивна мішанина величного і буденного, духових летів та змислових вирафінувань, великого смаку та уподобання в дивацтвах; ніжного співчуття навіть для рослин — і закаменілого егоїзму супроти ближнього; мішанина злуди якоїсь всесильности — і почуття цілковитого безсилля, хвилевих поривів енергії — і постійного ослаблення волі; мішанина зітхань за минувшиною, летів до будучини і любові в тій летній теперішності, яка в дійсності зовсім не існує". Я кажу,— се було колись — і тепер ми вступили в нову добу. Але духи старшого покоління покутують ще довго серед нас. І на тих, власне, епіґонах ми учимося розуміти його, пізнаємо весь механізм. У них найкраще бачимо все те, чим воно жило, в

чому було сильне і в чому слабе,— у них ярко представляється картина його занепаду...

Названі дві збірки поезій — се, власне, епіґони тої, вище схарактеризованої, течії. Всього того, що в поетичних первоцвітах автора ударяє, звичайно, новиною, тоном — тут немає. У всьому чується *стара пісня*: у формі та змісті. Хочеться висловити щось дуже інтимне, своє тільки, на свій тільки лад, а під руку підходять знані вже шаблони, які увійшли в кров і кість покоління, підходить манера — і попсувала все діло. Вся картинність образів, ориґінальність і те, що називається змисловістю стилю, — пропадає: навіть тоді, коли з формального боку взагалі не маємо нічого закинути. Слова проходять коло наших ушей, і ми слухаємо їх байдужно якось, як щось звичайне, щоденне. Така поезія неначе мертворожденна: приходить якась зів'яла, без внутрішнього огню і темпераменту, і любить ходити серед гробовищ та примар. Як співає Тимочко:

Підем *у край труп'ячих мар*,
Де дзвонить дзвін усім мерцям,
Де вже минається життя.
Підем, вповиті смутком хмар,
В незнаний світ, підем ген там,
Де вже кінчається буття,
Підем *спокійні, безнадійні* —
Підем мертві...

І взагалі, коли навіть взяти обидві збірки самі для себе, окремо від певної літературної традиції,— то не можна признати обом авторам ніякої вартости. Наперед — брак вишколення чисто формального, неуміння висловитися, не згадуючи вже про сам вірш як такий. А вслід за тим — неуміння дібрати для висловлення певного тону, безвиразність і безбарвність, які переходять місцями просто в поетичний нігілізм. І коли у Міськевича чути несміливість у вислові, недоговореність і натяки тільки,— а не справжні поетичні образи,— то Тимочко грішить навпаки: занадто грімким словом, неначе старається перекричать самого себе,— а голосним повторуванням, страшними словами заступити малюнок. І в результаті — у обох маємо до діла радше з якимсь необробленим, зовсім сирим матеріалом, як з творами поетичного чуття і фантазії.

Але, власне, як на певний матеріал, і то не лиш поетичний, треба й дивитися на ті збірки. Було б дуже несправедливо відкидати без ніякої уваги навіть найнезначніші плоди чужого духа, не зрозумівши попереду їх та не входячи бодай в те, *чому* вони появилися і що вони хочуть сказати. Се вершок нетолеранції читача, коли він з іронічною усмішкою кінчає читати або просто листує тільки твір, і з недовірчивою усмішкою дивується, коли йому сказати, що і в осуджений нами твір автор вкладав свою душу і своє серце. Колись Мультатулі дуже гаряче протестував проти того варварства читачів: "Але чи ти не знаєш, потворе, тигре, європейцю, читачу, що ти провів цілу годину на обгризанні мого духа, як зубочистки? На поглочуванні та пережовуванні м'яса і костей власного роду? Людоїде, в тім була моя душа, *моя душа*, яку ти перемолов, як корова траву. Те, що ти там проглотив, як лакітки,— се було моє серце! Бо я в тій книжці зложив те серце і ту душу, а на сю рукопись упало скільки сльоз, а кров моя так утікала з жил, як я писав, і я тобі те все даю, а ти купуєш за дешеві гроші і кажеш: гм!.."

Отже, байдуже не можна пройти попри обидві збірки, не звертаючи уваги на їх, як на документи, в яких все-таки можна щось знайти для літератури і життя. Перше всього — вони відбивають певний настрій не так самих авторів, як взагалі настрій літературний,— а також кидають світло на *наші обставини,* серед яких творча думка мусить у нас розвиватися і які, власне, вироблюють той настрій. Треба сказати, що настрій обох збірок наскрізь щирий, такий, що не закриває нам зовсім психіки поетів, а виявляє її такою, якою вона дійсно й є. Вони зовсім не завдають собі ніякого примусу у виповіданні своїх почувань і не ставлять нічого поміж собою і своєю поезією. Навпаки,— вони уміють зовсім вірно схарактеризувати навіть свої пісні та зазначити їм відповідний круг. Як уміє Тимочко позбутися всяких ілюзій щодо сили своїх пісень, коли зараз на початку й каже про їх:

Мертві ви, пісні! Біль життя
Злеліяв вас в моїй душі,
І ви прийшли, мов без чуття
На світ — такі сумні...

Або як уміє об'яснити Міськевич, так сказав би, подвійний напрям своєї поезії також в програмовому вірші:

Для вас хай будуть ті пісні,
В яких побіди звук лунає,
В яких журби тюрми тісні
Любов до ближнього ламає.
Собі ж співаю всі пісні
Про рани житейські, криваві,
Про те, що снилося ві сні
Однак, не здійснилось на яві...

Можна сказати,— вони добре розуміють своє становище супроти життя, знають і те, що вони являються побореними. Їх пісня виросла з болю та сліз, з хворої душі. І в тих признаннях чуємо неначе голос оправдання себе, бажання скинути з себе відвічальність, що пісня їх *така.* Починають, одначе, і протестувати — тим, власне, оправданням себе, і скаржитися. На кого? За що?

Се тільки два документи, які, може, припадково тільки вийшли у світ. Документи не так поетичні, як життєві. Я не думаю, щоб з обох авторів вийшли поети, бо ж не можна сказати про кождого, хто в молодості пише поезії, що буде поетом. Але з сими збірками справа стоїть інакше. Тут зложене в них те все, чим жила в молодості душа, всі думки і змагання, які виходять поза обсяг звичайних і буденних справ,— лебедина пісня молодости. Очевидно, тут тільки фраґмент тих junge Leiden[1], які турбують душі, частина сповіді молодих людей. А кілько єсть ще других таких серць, що так само почувають, так само терплять та усихають,— примушені здавлювати в своїй груді тугу і жаль? Кілько є таких цвітів, що в'януть по битих дорогах, марнуються по болотах та багнах, замість того, щоб їх підняти та плекати?..

Се не лірика, не шукання за ефектовними фразами. Єсть поза тими двома ще тисячі таких самих збірок, тисячі тих самих почувань. Сі дві — се тільки їх репрезентанти. А загляньте до цілого ряду поетичних проб

[1] Молоді жалі *(нім.).*

молодих людей, до проб, по більшій части, невдалих, незручних та ще наївних,— до сих соромливих ще, несвідомих випливів чуття перед самим собою, а ще більше загляньте до їх душ таки, до їх захованих від світа думок, зрозумійте їх і відшукайте в найдальших закутках душ їх правдиві почування і настрій, а побачите одне тільки: велике нарікання, страшну скаргу; побачите, як вони мрій своїх і ніжности своєї не можуть виявити, не мають до чого притулити, мимо найгарячіших бажань; як з непорадністю і страхом мусять укривати їх перед людьми і закопувати, щоб не викликати тільки їдовито-іронічної усмішки; як тим самим позбуваються вони надії знайти відповідний для своєї діяльности терен. Колосальна маса духових сил, любові, поривів іде намарне, бо не знаходить собі приміщення серед так званих сучасних обставин серед нашого громадянства. Серед них вільна людина розвиватися не може. Де над нею від дитинства не панує мертва буква, всякі попівські і "патріотичні" формули, які признавати і їм піддаватися може тільки ідіот або хитрий пірат,— там панує всемогучий божок — тверезий розум! Той розум, що своїм цинізмом та грубістю витискає з душі всі ніжні почування та насмішками заморожує всякий відрух людяности в чоловіці і стає великим насильством над "непрактичним", над кождим, хто не має купецьких дрібностей та крамарських інстинктів. І так, во ім'я тих практичних "ідеалів", людина позбувається всіх змагань дальших і ширших, ограничує свої людські почування, боїться свого "ідеалізму",— одним словом,— нидіє та дичіє! Або коли не має сил зірвати з таким життям, а чує разом з тим його гидоту,— ламається і веде життя "змарнованого" чоловіка. І так поволі витворюється *життєва атмосфера,* ялова, убійча і страшна для кождого, хто свідомий її насильства, і для всього, що йде до боротьби за ідеали дальші, ідеали кращого життя.

І от, власне, той *поетичний елемент,* що живе в груді людській, за кождим разом протестує проти наруг та насильства *такого* життя. Протестує або скаржиться. Скаргу підносять оба автори. З їх голосу ми бачимо те тільки, що, дійсно, вони мають чого — і мусять скаржитися, коли ще тільки не стратили тямки чоловіцтва; що, дійсно, серед такої атмосфери тільки така пісня може зродитися. Співає Тимочко:

Коби ви глянули у душу
І обнажили скарб чуття,
Тоді б пізнали, що я *мушу*
Співати лиш про біль життя.

Се нічо інше, як неміч порадити собі з тою величезною струєю *життєвого хамства,* яке всевладно у нашому громадянстві запанувало та витісняє щораз більше принцип естетичний для парцеляцій і банку і злобно насміхається з усякої поезії. Се розпука і сум, що пісні нема місця, що поезія — засуджена на вічний голод. Нічо інше, як тільки те й говорить Тимочко, посилаючи в світ свої пісні:

Вас породив бездомний жаль,
Туга і плач закованих рабів,
Взарані зжерла вас печаль
Й картини чорних днів.
Ідіть побиті, горем биті —
За вами піде скорбна туга.

Ідіть у світ, *голодні діти,*—
А там? — *стріне вас сміх, наруга...*

Те саме й відчуває Міськевич, коли звертається з закидом:

Для вас *мій плач — пеан побіди,*
Моя молитва — храм хвальний
І *гарний привід до наруги:*
Моє чувство — се кришка міді,
Тільки мідь — цінні жемчуги,
Що з них гордів мій дух страждальний.

І за такі і тим подібні слова перший-ліпший рецензент, з фаху люстратор крамниць, який вірить у велику будучність свого народу, вичитає поетові науку за його плач і, як дурне телятко, почне розтоптувати всі цвітники поезії...

Найгірше, одначе, те, що серед такої атмосфери і самі творчі душі викривляються. Вже не казати про те, що найбільше з них починає нахилятися до паламарської культури, яка є одиноким родом культури, любленим у нас загально; ані про те, що приходиться замовкать, щоб не наразитися на п'яний сміх. Але дійсно: у вираз почувань навіть у найтоншого артиста починає вкрадатися фальшива струна, ненатуральність та викривлення. Родиться щось дійсно нездорове, закрадається якийсь туман в душу, щось таке хворобливе, як поганий сон, що нас гнете серед глухої ночі. Все дістає особливе освітлення, як би від магічної лампи, якісь калікуваті форми. І знов за приклад служити можуть наші поети. Тільки тим можна пояснити ту "пліснь гробів" та цвинтарну атмосферу, яку бачимо в поезії Тимочка, його, наприклад, такий вірш, повний сили у виразі, але, разом з тим, страшний, як привид:

Проснувся знов болючий стон
В моїй душі —
Розплакавсь знов понурий звон
В глухій тиші —
Стоять старі осінні пні,
Старі черці —
І сняться знов чогось мені
Бліді мерці...

А всі ті обставини ведуть до одного. Не тільки в життя, але і в поезію вкрадаються щораз більше дисонанси — безголов'я заходить і сюди. Ясних образів щораз менше. Приходить не тільки уподобання всього понурого, чорного, але просто скрегіт, який заглушує все і стає ціллю самого для себе. Мелодія тоді пропала.

І так я знов вертаю до того, від чого вийшов. Докладніший розгляд обох названих збірок показує тільки те, що вони — явище цілком не припадкове, а оправдане нашими обставинами, що більше, що се продукт тої убійчої атмосфери громадсько-літературної, яка все тільки підкопує правдиву творчість. Пісня, як з одного боку, пробила собі деякий отвір з-під леду апатії та хуліганства нашої інтеліґенції,— так, з другого боку, опиняється щораз більше в такій невиносимій обстанові, що просто попадає в стан звироднення. А се значить, що дожидаємо не веселого гомону ранку, коли прокидаються всі буйні сили організму, а заглиблюємося в ніч і пітьму, де всякий голос стає глухий

та відразливий, як голос сови. Бо так воно все було: що пісня була показчиком життя: вона мірою його смутку та радощів, людських достоїнств та гріхів, дзеркало минувшини і будучности...

ЮРІЙ БУДЯК. БУРУНИ. Київ, 1910. 127 с.

Пригадується мені таке порівняння Kierkegaard-a[1]: "Як у великій посилці риб єсть крайня верства, яка стає потолочена та псується,— як при опакуванні овочів придавлюються та гниють ті екземпляри, які лежать на самому краю; — так в кожній ґенерації єсть кілька людей, які лежать занадто на краю і терплять через опакування, яке захищає лиш тих, що лежать посередині". Те саме з поезією Будяка: вона здорова по своєму організму, кріпка та відважна, але зле опакована, наражена скрізь на удари, вона своїм видом зовсім не приманчива, погаратана, небита. Наверх вона зраджує повне занедбання; можна би про неї сказати, що вона *зле вихована*, різка, навіть груба в своєму вислові. Взагалі,— вона належить до поезії популяризаторської, тенденційної. Тому вона, по більшій часті, дуже прозаїчна, спутана бажанням проповідувати. В стилі — повний брак всякої ориґінальности: автор уживає того, що вже було багато раз уживане і трохи чи не вийшло з уживання; а все ж таки говорить він те старе з певною гордістю, самопевністю, так, як би говорив се перший раз, часом аж до наївности, яка особливо виходить наверх, коли автор *описує* щось: з видом, ніби перший звернув на се увагу. Вся сила автора таки там, де він ударяє в *соціальний тон*. Тут і виявляється весь його характер творця. "Закутий в страждання сумної землі",— автор ніколи не підноситься в облаки, в містичні країни, а лишається при землі, як вірний її син. На те, щоб співати про дисонанси життя, про злодійства людей-вовків, про нужду та непорадність "найменших братів", які затрачують в собі чоловічий образ. Вірші на ті теми — се запальна проповідь, повна гніву та визову. Strafpredigt[2]. Скрізь пробивається в них одна думка, одна тенденція автора — його *гуманітарний ідеал*.

Ох, люди, люди! Чом вони
Не можуть жити, як сини
Одної матері-Землі,
Без хижих зморщків на чолі?
О, чом тоді, як їм Земля
Свої всі скарби наділя —
За повний гною хліба шмат
Іде з ножем на брата брат?

Можна би на позір знайти в тих правовірно-побожних проповідях значну дозу песимізму. Але се не песимізм; се радше *погорда чоловіком*, як таким, як індивідуальністю. Се звичайна прикмета всякої проповіді, в данім випадку,— проповіді гуманітарних ідеалів: втоптувати в грязь чоловіка, думати про його якнайгірше. На те, щоб вірити, очевидно, в абстракцію, у так зване людство і його поступ, словом, в кумир. Автор співає:

Багато йде і вийде в путь
І найде *царство Боже:*

[1] К'єркегора.
[2] Докірлива проповідь.

Людина звіром може буть,
А людність — буть не може.

Автор не то не вірить, а просто не може припустити, щоб можна було жити не *для ідеї*. Але треба сконстатувати, що *проповідування* чогось, хоч би й найбільшої ідеї, не може бути змістом поезії, а тільки публіцистики, популярних брошур. І щоб бути поетом, треба якраз станути на противну позицію, як стає автор, скинути з себе весь баґаж і сказати собі: тепер віддихну і буду собі співати! Елемент не то публіцистичний, а й всякий інший, коли він починає бути педагогічним, взиваючим до чогось та проповідуючим,— стає ворожий і далекий всякій *поезії*.

Жаль, що такі старі "істини" треба й тут повторяти. Автор же годен опертися на самому собі і дати нам те, чого від нього, судячи по його силі, можна сподіватися. У Будяка єсть, власне, серйозність і сила, тверда підстава всякої поезії: і нам треба ждати.

МЕЛЕТІЙ КІЧУРА. БЕЗ КЕРМИ. Строфи, заходом Богдана Лепкого. Накладом Володимира Кушніра. Краків, 1910, 181 с.

Яка може бути поезія при всьому своєму виробленні формальному, але без *внутрішнього запалу* і огню, найкраще можна бачити на збірці Кічури. У нас вона явище нове. Поетом у нас донедавна був той, хто умів тарабанить римами і бив, неначе в бубон, при всякій нагоді. Тепер ми поступили далеко наперед. Поет успів вже набути значну артистичну культуру, виробив в собі смак і не галасує вже, а вибирає з-поміж страв куски смачніші, ліпші. Місце ліричних впливів заступає якась дійсна вдумчивість поетична, настрої не такі вже банальні і стереотипні, інтелект відограє щораз більшу роль. Словом, щораз менше поетів розпатланих, смішних а la Підкова, а єсть вже культурники, цінителі краси, більше тонкі і шляхетні. Але се тільки один бік справи. А другий? Другий такий, що та нова поезія приносить вже відразу зароди смерти і являється менше або більше фальшивою позолотою — трупа. Вона родиться на світ хвора, вона не знає захватів, а обертається тільки в кругу рефлексій, безцільних роздумувань, зовсім як ті діти, що їх називаємо altklug[1], які заскоро розвинулися. Новий тип поета у Кічури сидить при бюрку, викурює одну папіроску за другою і пише "еротичні стишки". Але він нудиться серед тої роботи. З повним правом сміється з його "кістяк пожовтілий" десь в кутку... А найважніше те, що сам він мусить признати йому те право. В серці його нічого майже не лишилося, самі злами тільки, він се знає, але він хотів би бути щирий, висповідатися. Так родиться *поезія свідомої самоошуки*, напівщирости та простоти, то знов вирафінування та фальшу. Всередині там холод і байдужість.

Дійсним батьком такої поезії, як Кічури, буває *пересит культуральний*. Поет приймає забагато вражінь і, щоб так сказати, не може їх перетравити. Через те ті враження затрачують свою свіжість та принаду, стають безцвітні. Вони перестають навіть цікавити, стають банальною та буденною стравою. Коли цікавлять, то не своїм змістом, не тим, чим вони дійсно є, а радше своїм дотиком, моментом свого зіткнення з душею поета, коли їх вперше відчувається,— одним словом, вони цікавлять своєю формою. Се головне: поет

[1] Мудріший од своїх літ *(нім.)*.

хотів би все тільки коштувати, посмакувати їх, бо пережити їх не годен. Так родиться епікурейська жилка, добирання смачних кусків. Поет хоче вже тільки того, що йому ще не обридло: чогось надзвичайного, нового, ніким не доторканого. А ті екзотичні цвітки — треба здобути собі. Поет стає *туристом*. Поезія стає родом спорту, забави. Йому треба ж якось травити свої переживання, враження, і він робить далекі дороги в далекі країни. Йому треба забути про свою неміч, а забути можна тільки в такій блуканині. Йому треба ошукати себе, знайти десь ілюзію, здібну заповнити скуку та пустку душі. І він будує воздушні замки, хрустальні палати, оточує себе скрізь зверхнім багатством та пишнотою, засліплює себе зверхнім блиском та позолотою. Він *примусово творить собі настрої*, вибирає відповідні пози, обдумує, примірює, словом, в поезію вводить якийсь науковий, аналітичний метод. На те, щоб мати змогу серед того штучно зробленого образу хвилину забутися, знайти ілюзію мрії.

Довічний чаре мій! О, чудодійна сило!
Прийми і мій поклін! Твої щоденні дари
То промінь золотий, що продирає хмари,
То чудотворні ліки на душевні рани,
То запашистий квіт, *хоч все вже перецвіло,*
То в гробовій тиші воскресшії пеани.

Все дарма! І остання пісенька відзивається вже зовсім безнадійним акордом:

Однак, дарма, дарма! *Не паном ти собі,*
З мрійливим усміхом на спалених устах
Весь вік ловитимеш *бліді, блудні огні,*
Аж доки без душі покотишся на шлях.

Се фінал, а не той, який дав Кічура своїй збірці, тої *артистичної поезії розкладу та смерти*.

ЯКУБ КОЛАС. ПЕСЬНІ ЖАЛЬБИ. Вільня, 1910, 123 с.

Кожда поезія простонародна як така — безособиста, несвідома. І поки вона остає власністю всіх, поки не диференціюється і не дає виразу почуванням індивідуальним тільки, вона являється надвижкою життя народного. Вона вистачає сама собі, має свій змисл у буйних вигуках, в мелодії, в безжурності. Вона може бути сумна чи весела, погідна чи понура, але її радість чи сум кінчиться в ній самій таки, вони не усвідомлені масою, не стають імпульсом до реформи або протесту; людова пісня — ясне плесо води, яке відбиває в собі небо все, чи пливе вода болотами, чи через зелені ниви. Але коли від імені всього люду почне говорити хтось один, коли одиниця, викормлена народною піснею, усвідомить собі зміст того співу, всіх їх, і на тому ґрунті збудує храм *своєї* поезії,— то в ній основним акордом буде сум. Кождий образ буде родити в душі поета жаль, буде торкати його до пориву, підшіптувати буде якусь місію; поет опинюється сам, розглядається тривожно, думка бажала би відлетіти кудись далі, повести кудись всіх, виправити їх з пут щоденного примусового животіння серед злиднів. Людова поезія стає, таким чином, *поезією національною*. Бере на себе широкі завдання, кладе собі програму.

У поезії здібного білоруського поета Якуба Коласа сей, власне, момент усвідомлювання виступає дуже яскраво, стає неначе центральним. І з нього виростають всі інші характеристичні риси психіки самого вже поета. В нашій, українській, поезії такі моменти були також, коли виступили Шашкевич,

Шевченко, Федькович; вони, можна сказати, повторюються в менше або більше подібній формі скрізь, де починає виростати національна самосвідомість, де всі серця знаходять собі свого вибранця, і переливають на його всі неусвідомлені турботи, глухий жаль та недолю. Але тому, власне, той вибранець, той поет, що взяв на себе біль всіх,— стоїть, до певної міри, на роздоріжжі. Він не може себе класти на перший план, не може відділить себе і бути собою тільки, а, з другого боку, не може знаходитися на одній лінії з тим ґрунтом, на якому виріс, не можна йому злитися в одно з усіми, за кого він говорить. Усе визначає також весь характер поезії Коласа — від самого початку сумної, навіть журливо-безнадійної та повної рани:

Не пытайце, не прасіце
Сьветлыхъ песень у мяне,
Бо як песню засьпеваю,
Жаль ўсю душу скалыхне.

Такий заспів. Але не про себе тут поет говорить, не про свої болі та жаль. Сам він сміявся б, жартував би; сам він не має причини сумувати. Він — співак чужого горя, і заспів кінчиться:

Нешчасьліва *наша* доля
Нам нічога не дала,
Не шукайце кветок ў полі,
Як *к нам* не прыйшла весна.

Отсе його поезія — се злиття журби індивідуальної з народною, їх спільна залежність від себе, се злиття своїх переживань з тим, що він відчуває в переживаннях своїх братів та цілої природи. Тільки те все, що складається в уяві його на образ рідної країни, її "болота гнили" та рани, її упокорення та упосліджения, сумні образи покути та темноти,— тільки те може бути джерелом його пісні. Се становить серця його рани та смуток. Се просто фізичне якесь зближення, якась фізична конечність віддихати тою тільки атмосферою. І чим більше ся ніжність і потяг неусвідомлені у поета, тим більше сильні.

Образы мілые роднаго края,
Смутак і радасць мая!
Што маё серце да вас парывае?
Чым так прыкованы я
К вам, маё ўзгорачкі роднаго поля,
Рэчки, курганы, лясы,
Поўные смутку і жальбы нядолі,
Поўные сумнай красы?...

Ся залежність поета вибиває на цілій психіці його, на усіх його індивідуальних поривах певного рода тихість та лагідну покору, дає його мові шляхетність та теплоту; образи набирають якоїсь розливности, ширини, переходять радше у тло для образу, у якусь його музику; думки затираються, розпливаються неначе у якусь мелодію пісні, в тиху журбу та елеґійність тону, ритм їх б'є щораз слабше. Поволі затихають всі інші голоси в душі поета, він позбувається неначе сам себе, дає голос тільки *серцю*...

Ночэчка мая ты,
Водблеск глыбіны!

Ты душу чаруеш
Сьпевам цішыны.
Многа ў гетым сьпеві
Оклічоў жывых:
Іх ня зловіш вухам,
Чуеш сэрцам іх...

Таким чином, лірика Коласа, оскільки набирає тепла, подиху чогось возвишеного в тоні та симпатії,— остільки звужується, тратить силу пластики та експресії. Вона стає *типова*, бракує їй особистої пристрасти та нерву, бракує концентрації поетичних образів, думок, почувань. Стиль не має ориґінальности, а брак сили в концентрації доводить до того, що цілі картини, а то й мотиви, являються неначе повторенням, відбиттям з ориґіналу, живуть якимсь запозиченим світлом. У поета нема ріжнородности в переживаннях. Він не може вийти з певного замкненого круга, не має сміливости ані сили до того, щоб "забутися", заглянути в дальші, хоч небезпечні, кути, бути піонером в нові країни, на хвилину бодай стати "волокитою"... Немає тої підприємчивости а охоти до ризика, яка знаменує творців. І його лірика наскрізь *пасивна*, віддана на ласку і неласку зверхніх обставин. Не вона розтоплює в собі життя і людей, а сама розтоплюється в них, зникає. І тому вона остаточно робиться монотонна і, скоріше чи пізніше, мусіла б довести до вичерпання і безсильности творчої або увійти як один з елементів у якусь іншу форму творчости. І тепер вона нахиляється до епіки, до чистого відтворювання життя...

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ. НА БІЛИХ ОСТРОВАХ. В-во "Життя й мистецтво". Київ, 1910, 64 с.

Молоденький пазь, залюблений у бліду королівну і її страдання. Він мріє про шовкові хвилі її волосся, про білі руки, про ласкаві її очі, в які хотів би вічно дивитися,— він хотів би все молитися до неї, служити їй, віддати за неї своє життя. ...Але він *жахається* її німого смутку, йому голова кружить від безодні її душі, яку він відчуває усією невинністю своєю, *він не спить по ночах.* Він би приніс їй квіток і благав би, щоб усміхнулася життю, він без вагання дав би свою кров за її усмішку, він став би *лицарем*, але... боїться стати смішним... і тому мусить мовчати. *Мовчати, ждати — і мріяти.* А тим часом перед його очима відбуваються великі драми, молода його душа відчуває весь безмір тихої трагедії і з острахом приглядається, як в душах розгораються пристрасті,— і перед ним труп блідої королівни... молоденький пазь *журиться* і заламує руки,— і все думає, що він винен в смерті, бо не був лицарем і не захистив своєї пані...

...Я вмію плакать лиш, журиться і любить,
Я вмію мріями лишень на світі жить...

І душа його тоді відвертається від життя — *йде на білі, тихі острови.* Раз на все... Бо там він далі живе з своєю панею, в кругу фей...

Так *невинна душа* в перший раз опиняється в блудному колесі життя, переживає свою *першу трагедію.* Це дуже цікавий етап і дуже повчаючий психологічний момент в розвою людської душі, момент, який приходиться кождому переживати, а якого ми не усвідомлюємо собі і, пройшовши коло його якось боязко, полишаємо його в далекому неначе тумані, скоро відсуваємо

від себе з якимсь потайним соромом і не замічаємо ваги його у формуванні молодої душі...

От маленька дитина, в перший раз бачучи вираз терпіння на тварі свого любого дядька, що все її пестив, стає безпорадна і мучиться. Вона, хотячи усунути зморшки з чола, журливо тільки розводить руками, цілою своєю істотою висказує співчуття. Таке смішне, дитяче, але любе і тепле співчуття,— яке не тільки не засмічує нам душі, але й боїться навіть тривожити її своїми пестощами... І такий дбайливий погляд очей, такий хазяйський, невинний, ніжний...

Очевидно, нікого це не обходить, і до голови нам не прийде, що і там в маленькій голівці йде гаряча робота, що ця дитина починає ночами не спати, роздумуючи уперто над тим, щоб привернути погоду дорогій людині. Але який цікавий образ стає нам перед очима, коли випадково попаде нам в руки документ такої *молоденької* журби. Тут перший раз людина хоче взяти на себе якусь одвічальність, має *відвагу до* терпіння, хоче зрівнятися з нами своєю дозрілістю. Як вона дуже хотіла б вилічити нас з нашого досвіду, як гаряче бажає переконати нас в реальності своїх мрій, своїх білих островів, як легко вона попадає в *інтимно-патетичний*, геройський тон, в якому так і чується вся свіжа невинність та безпосередність наївности. То ж то їй бавитися і говорити з цвітками, бігати і забавлятися в колі ровесників та ловити метеликів,— думаємо о такій хвилі! А забуваємо, як дуже легко раз на все образити молоду душу тоді, коли вона тільки що хоче отворити свій келих, як мало цінимо *важність тої хвилі*, коли *вперше встрічається наша, колисана досі казкою, душа з буденним життям* і його турботами...

Цей, власне, момент маємо в цілій його палаті, в усій правді, щирості та несфальшованості у збірці молодого поета.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. КИДАЮ СЛОВА. Нариси й оповідання. ("Народна бібліотека", 1—2). Чернівці, 1911, 78 с.

На початку маємо тут рід поетичної передмови, заспіву до збірки. "Орю,— пише про себе Лепкий. — Кладуться скиби чорні та глибокі; довгі-предовгі. А під тими скибами мої сили, моя молодість, моє все. Так день за днем. І тільки в тиху ніч, як місто вже і як клопоти задрімають, відчиняю вікно та дивлюсь на схід. Дивлюся і слухаю. Та око моє паде в пітьму просторів, а думка кане в сутолоку подій". І так далі. Тоном нібито бадьорим, з вигуками та зазивами, але кисло, в'яло, сентиментально. Поет, немічний і зів'ялий, сентиментальностями потішає сам *себе*. Правду сказав Альтенберґ: "Слабість не раз укривається під маскою розмріяння". Прикро слухати поетичні впливи душі людини зовсім не поетичної вже і до останку безсильної.

Дуже легко з органічної безсильности снувати клубок мрій і з почуття немочі своєї робити з себе жертву фатальности. Але се неправда, не підкріплена ніяким арґументом, що на автора "життя вложило ярмо на карк і казало орати". З морально фальшивих предпосилок виводить він лінію своєї творчости. Творець той, хто сильніший понад ярмо життя, той, хто визволив себе — має право говорити до других, а хто може тільки стогнати, той сам себе понижує, бажаючи витиснути у людей сльозу. Лепкий стогне вже тільки, а не творить. І остаточно ніяка тепла струя сліз не годна нас зворушити і витиснути сльозу.

Названа вгорі збірка відслонює всю незручність та неміч тої поетичности та ідеалізму в змаганнях творчих, якими окутував себе Лепкий. Звичайна дневникарська замітка або допис більше може промовити до серця, як отсі оповідання для народу. І більше може дати поради для тих, що йдуть на бездоріжжя, як сі моральні науки, убрані у форму белетристичної балачки. Бо головним моментом творчости не єсть наука як така, не єсть готова формула ані найідеальніша думка, взята в основу змісту, а сам акт творення, виконання твору. З себе мусить брати артист силу, а не з параґрафів та з катехитичних догм суспільного життя. І коли твір не має того другого, чисто артистичного моменту, коли не має того найголовнішого нерву, то він згори схиблений. Такими, власне, є оповідання Лепкого. Вони настільки бліді та безбарвні, настільки позбавлені всякого колориту та внутрішнього життя і сили, що про найменший їх ефект не може навіть бути мови. Організаційний момент настільки зник з тих оповідань, що навіть сам найпростіший змисл та почуття конкретних образів завмерло.

І менше всього надаються вони для читача з народу.

ЕЛЕҐАНТНІ ЖЕСТИ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОЇ ШКОЛИ

Я ще раз примушений забрати голос в справі антології української поезії, яку недавно видав в польському перекладі Сидір Твердохліб. Праці Твердохліба я не уважав і не уважаю, очевидно, за щось надзвичайне, про що треба б широко розписуватися,— і я, власне, писав свої уваги радше з *нагоди* тої антології, протиставляючи дві поезії, українську і польську, та їх зовсім відмінні основи. Я писав, власне, про те, що не можна затирати *фізіономії нашої* поезії, хоч би те затирання називалося й прикрашуванням її всякими средствами, які *формально* кладуть їх на вищий рівень. Я старався показати, що таке стилізування та декорація, які і робляться во ім'я вищої естетичної культури, відбиваються на нашій поезії радше шкідливо, як корисно, та убивають всяку творчу серйозність. З тих уваг висновки я зробив такі, що антологія Твердохліба — це не українська поезія, а польська радше, на українські теми[1].

Поза моїми словами, антологія ніякого відгомону не знайшла у нас. Я думаю, що зовсім заслужено. Але тут почався рух з другого боку. Якісь невідомі люди почали писати рецензії, почалася досить підозріла аґітація в закамарках нашої щоденної "преси", а відтак, чужої. І тоді почали йти з усіх боків нотації, наперед українській поезії і суспільности, а відтак і мені, як шовіністові, який хотів би, щоб українська поезія була все дівчиною з короткою суконкою... Остаточно я опинився перед фактом, зовсім новим в українській літературі. Це мене й примушує ще раз забрати слово в цій справі...

З нагоди антології Твердохліба починають індивіди з-під темної звізди говорити про "глибоку естетичну інтуїцію" та *"елеґантний жест західноєвропейської школи"*. Починають богохульствувати, дешевеньку роботу перекладчика зіставляючи з роботою Мікеланджело; а принижуючи чомусь українську поетичну думку, кладуть на першому плані всякі відпадки чужі, на-

[1] Див.: "Укр. Хата". — 1910. — Кн. 12. — С. 750—758.

зиваючи це вищою артистичною культурою. І це робиться зовсім свідомо, робиться навіть для реклами! А в парі з тими "лицарями темної ночі" починають йти й самі "творці", а радше той новий їх гатунок, який витворився досить недавно в Західній Європі. Це ті, котрих життя,— як каже Банґ,— становить "праця задля своїх речей". "Вони не жалують жадних сходів, щоб добитися якої замітки. Вони в усі двері входять задля критики. Вони вичікують в передпокоях задля якоїсь відзнаки". Їм треба того тільки, щоб про них все говорили і скрізь писали, а за обов'язок критика уважають навіть, щоб він писав про них тоді, як вони тільки почали писати свій твір. З найбільших дрібничок роблять вони справу першорядної ваги, роздувають свої вуглики, хотячи, щоб з них був великий огонь,— і всі свої, хоч би найбільше смішні амбіції, виводять на принципіальний ґрунт. Коли їм покаже хто двері, вони тоді прибирають аристократичні пози і заховуються так, начеб робили комусь ласку з того, що вони живуть на світі і ходять по землі... Так, власне, прийшло до того, що антологію Твердохліба зроблено трохи чи не європейської ваги...

Мені пригадується один дуже знаменитий факт, коли я бачу, як від двох літ відзиваються труби про ту антологію. Пригадується, власне, один жидок, репортер французьких газет, який за позичення йому від часу до часу кількох франків віддячувався нашим землякам так, що писав про їх праці похвальні замітки. Відтак, земляки ті замітки перекладали скрупулятно і в нашій вже пресі з'являлися статті про те, як-то французька суспільність прихильно приймає наші плоди духа. Нам, очевидно, дуже приємно чути про себе прихильні голоси, ми починаємо вірити у симпатію чужинців, а відтак, очевидно, з своїх зовсім приватних справ намагаємося зробити справу загальнонародну. І нікому не приходить навіть на думку, яка то прихильність до нас і що в дійсности ми обходимо когось так само, як собаку п'ята нога. Єсть крик,— і це вистачає; а чи це кричать "клакери",— це не береться під увагу. Письменникам, про яких я вище писав, треба лиш, щоб можна було зібрати якнайбільше уривків з всяких рецензій і говорити про прихильні голоси серед чужої суспільности, аби відтак легше знайти доступ у своєї. Отже, затрублено про те, як прихильно зустріли антологію Твердохліба поляки і як байдужо ми самі, яких ця справа повинна в першій мірі обходити. Очевидно, тут справа зійшла на фальшивий ґрунт, і робиться тут зовсім опінію про нашу наймолодшу поезію... Тому треба піднести виразно деякі моменти цієї справи і дати їм правдиве освітлення, щоб вчасти бодай розбити Мюнхгаузіаду.

Перше всього,— момент артистичний.

Антологія Твердохліба не єсть твором, який заслугував би на ту назву. Це збірка, перше всього, зле або невірно перекладених українських поезій. Так, зле перекладених! І хай собі всякі добродії рецензенти уживають яких тільки хочуть термінів, щоб цю працю зробити більшою, як вона в дійсности єсть, то факт лишиться вже той самий. Один, власне, рецензент пише тут про *співтворчий переклад,* про такий іменно "переклад, в якому він творець, на тлі оригіналу висказує свобідно свої власні імпресії й рефлексії. Перекладчикові вільно нав'язувати до оригіналу свої власні творчі аспірації". Очевидно, такі переклади мають свою рацію. Але хіба лише тоді, коли це буде дійсно співтворчий переклад. Бо може ж бути такий перекладчик, який ніяких творчих аспірацій не має, то й не має що нав'язувати. Це одно. А друге: який змисл давати цілу низку таких "співтворчих" перекладів, з своїми *власними* імпресіями, рефлексіями та аспіраціями і давати їм, наприклад, шумну назву:

антологія сучасних українських поетів. Думаю, що немає в тому змислу. І це чують самі навіть панеґіристи Твердохліба. Вони, власне, зазначують, що це антологія не репрезентативна, і називають її скромніше: *вибором* сучасних українських поетів. Ну, добре, нехай і так, але чому ж ті самі добродії, пройшовши зміст її, пишуть знов такі висновки, неначеб це була якраз репрезентативна антологія? Пишуть: "ми бачили *душу українського народа в її типових проявах*"? І забувають, що не може бути там душі українського народа, де на тлі української поезії старається перекладчик дати свої настрої та імпресії, не може бути там, де антологія не репрезентативна, де вибір поетів самовільний, де, врешті, душа навіть поодиноких поетів фальшована, а не правдива! Я ще раз кажу одверто: я не розумію змислу такої роботи, не розумію також, чому робиться з того справу принципіальну і читаються нотації цілій суспільности. Княжна Кочубеївна пише собі, наприклад, зовсім поганий вірш, Твердохліб чомусь перекладає його, полишаючи далеко кращих поетів і кращі твори на боці, в результаті з того поганого вірша робить зовсім змінений, свій вірш,— і це називається: один з типових проявів душі українського народа! І чи не робиться те все на те, щоб показати свою зручність та "елеґантний жест західноєвропейської школи"? Коли це дійсно лиш для жесту, то це дуже сумні наслідки науки, побираної в західноєвропейській школі.

А другий момент зовсім іншої натури.

Панеґірист Твердохліба пише про великі перешкоди та утруднення в роботі перекладчика, пише про те, "як дуже мусить числитися він з уподобаннями, способом думання і тисячними іншими невмолимими, нараз локальними, атрибутами психіки народа, для котрого перекладає". Так, безперечно, такі трудності єсть і мусять бути, раз береться перекладати на польську українець. І ті трудності, видно, поборов перекладчик, взяв під увагу "локальні атрибути психіки народа", для котрого перекладав, — і Kurjer Posnanski[1] може його похвалити, що своїм твором "nie zadrasnąt żadnego uczucia narodowego Polaka"[2]. От за що люди мусять хвалити перекладчика. І я запитав би: чи не краще було б, якби сам поляк взявся робити ту роботу, яку зробив Твердохліб? Він, напевне, не мав би тих, власне, трудностей, не потребував би з нічим подібним числитися і в'язатися,— і тому далеко більшу увагу міг би звернути на що інше. І тому мені треба сказати тут декілька слів про *національну гідність* кроку Твердохліба.

Коли з'явиться тільки який переклад з української літератури на польську, зараз це підносять поляки як міст до згоди поміж обома ворожими собі народами. Про той міст заговорили і тепер рецензії на антологію. Читаючи такі і тим подібні вислови, можна прийти до переконання, що тут не розходиться так про артистичну вартість твору,— а все тільки про те, чи він не має чого колючого для поляка. Поляки ніколи не інтересувалися нашою літературою як такою. Ми самі мусили майже все накидатися їм. І це сумно свідчить про нас. Бо ми самі мусимо аж агітувати, самі напрошуватися, щоб на нас звернено увагу. Що ж дивного, коли відтак перший-ліпший польський літерат виголошує нам науку і судить про нашу літературу

---

[1] "Познанський вісник".

[2] Не вразять жодного почуття поляка-народовця *(пол.)*.

так, як про літературу якого дикого племені із середньої Африки, яке починає ставити перші кроки в культурному житті. Що дивного, коли нас так згори, по-панськи трактують? Тому я думаю, можна б з чистою совістю залишити той шлях, бо ж трудно переконувати когось про своє право до культури, коли він згори нам його відбирає. Я думаю, далеко більше утішаючим для нас об'явом було б, коли б самі поляки почули вже потребу і охоту познайомитися з нашою літературою, і самі взялися її перекладати. Тоді не виходило б так, неначе ми жебраємо у когось опінії про себе, накидаємося,— тоді ніхто не мав би права так згори трактувати.

А так що маємо? Твердохліб дає польській публіці зле зроблений вибір з українських поетів. Один з наших "приятелів", Оркан, який сам не має ніякого поняття про нашу поезію, набирає про неї на підставі зле зробленого вибору, понять зовсім химерних, ставить зараз декілька трюїзмів і пише вступне слово[1], яке має за ціль знайомити польську суспільність з нашою поезією. Цілий ряд рецензентів, яких також годі підозрівати про знання української поезії, але навіть мови,— вироблює собі такі самі хибні поняття про нас — і таким чином, ми стаємо перед культурною Польщею, як діти, простаки та люди, ще наскрізь наївні. А тоді, коли ми вже самі опинилися в чужих покоях, самі в них вдерлися, а господар починає давати науки моральні, протестувати не випадає і запізно навіть. Тоді лишається терпеливо слухати і слухати — і мовчати.

Ceterum censeo[2] для нас нічого Твердохліб не зробив, пускаючи свою антологію. Навпаки, зробив навіть шкоду, бо, по-перше, забув про національне достоїнство, яке мати чей же не єсть гріхом, а по-друге: пустив про нас злу опінію. І я ще раз спитаю: яка була мета тої роботи? Чи не хотів перекладчик похвалитися перед чужинцями українською поезією? Хотів похвалитися відзивами чужих людей про неї? Коли так, то вийшло щось дуже кумедне, як з тим москалем, котрий хвалився, що говорив з самим царем, а коли його спитали, що він говорив, то він відповів, що цар йому сказав: пошелъ вонъ, дуракъ! З того виходить ясно, що не має права перекладчик їздити на національному конику, не має права репрезентувати української поезії перед Польщею, тим більше, що "душі українського народа в її типових проявах" не віднайшов сам і не уміє її віднайти.

З тим всім, отже, антологія Твердохліба лишається його приватним, щоб так сказати, фактом. Не можна нікому заборонити, очевидно, строїти фокуси та пози, своє убожество духове прикривати елеґантними жестами та називати те все глибшою інтуїцією естетичною, але можна і треба бити по пальцях, коли те все перестає бути приватною забавою і на афішах фігурувати починає на чужий, публічний кошт.

Отсе я й хотів сказати.

---

[1] Нехай мені вільно буде на цьому місці сказати про те переднє слово одну подробицю, якої я не хотів перед тим порушувати. Отже, друга його частина, та, власне, в котрій надає Оркан короткий шкіц розвою української поезії,— це *моя праця, а не його*. Оркан дав тут декілька тільки своїх фраз та речень. Яким способом підписався польський письменник під моєю працею, писаною навіть по-польськи і виданої С. Твердохлібові у відомій йому цілі, повинен вияснити, власне, сам перекладчик. Поки що я називаю це крадіжкою і подаю цей факт до публічного відома тоже як документ sui generis.

[2] Своєрідний *(латин.)*.

ТРАГЕДІЯ КОЗАЦЬКОЇ УКРАЇНИ[1]

Сюди, до "трагедії козацької України", тягнуло весь час Пачовського. Се була його, здається, стара мрія,— увійти в той темний світ козаччини, віднайти в ньому зачарованих героїв і показати їх в трагічному сяєві українській громаді; вивести від них основи національної думки, воскресити в молодому поколінні гордість тих героїв, збудувати на них національну драму. Він щораз більше віддалювався від еротичної лірики, яка дала йому славу, тратив щораз більше свавільну веселість та улягав чарам тої трагічної епохи: тут усвідомляв він неначе сам себе, віднаходив загублений ідеал, якого шукав в "Сні української ночі", тут він мав нагоду стрічати весь той казковий, таємний світ, яким овіяна ціла та епоха.

Цікаво, що від самих початків наша історична поезія та історична драма черпає свої мотиви, головно, з козацької епохи. Цікаво ще більше те, що на тому терені стрічалися найбільше протилежні собі думки та світогляди, намагаючись неначе знайти тут оправдання для своєї ідеології. І се свідчить найбільше про дійсну вагу тої епохи, про багатство її духового життя, про інтенсивність його, свідчить про те, що з козаччиною ми утратили дійсно один з найвищих моментів в нашому історичному житті. Яке багатство тем, випадків, катаклізмів, яка ріжнородність типів, груп, яка сила індивідуальностей, геройських подвигів, завзяття! Для кождого письменника, для найріжнородніших ідеологій був тут ґрунт, на якому він міг снувати нитку своєї творчої думки; що більше: на підставі того самого матеріалу дали Костомаров і Куліш два, зовсім протилежні собі образи козацької епохи. Таким чином, для нас козаччина була все тільки сумішкою зовсім розбіжних моментів, не доходила, властиво кажучи, ніколи до громадської свідомости; що в ній було святим і величним для одного, те було плюгавим та ледачим для другого. Козаччини, сконцентрованої коло одного великого моменту, об'єднаної одною тенденцією,— не було.

І так приходить Пачовський. Для нього — се великий національний Пантеон. Де для других тут був лише стихійний рух, який переходив в розбишацтво,— для нього тут єсть свідоме, національне життя; де другі бачили тільки ряд ефектовних картин, ряд оригінальних типів та колоритних постатей,— для нього се герої, творці національної свідомости, мученики. І він, очевидно, приймає усю ту ефектовність, оригінальність та поезію тогочасної епохи, але не бачить поза ними глибину духового життя, глибину трагічних переживань та конфліктів. Пачовський перший відкрив "трагедію козацької України" і відси почав творити *національну трагедію*...

Здається, якась творча туга неначе з'їдає того чоловіка. Душа його вкривається щораз більше чимсь чорним, чорніє срібло його свавільної пісні і твориться якийсь фатальний вир. Меланхолія скрізь визирає. І він вже не свобідний творець, а раб неначе тих таємних сил, раб того голосу далекого, який манить його кудись, веде в трагічні кручі. Він весь у власти *трагічних настроїв*, які йому малює його буйна, поривчаста фантазія. Вироблюється з часом в творчому пориві поета щось, що можна би назвати *трагічним нюхом*, любуванням в тих далеких перспективах. От чому Пачовського манило все і все тягнуло його щось туди, до тої козацької епохи, неначе при колисці хто нашіптував йому пісню про неї.

---

[1] *Василь Пачовський.* "Сонце руїни". Трагедія в 5-ти діях. — Жовква—Київ, 1911. — 214 с.

Але, власне, та творча туга віддалює його тільки від ідеалу його. Він не може опанувати тої атмосфери, яку серцем чує, не може дати форми тим настроям, яких далеку музику так виразно віддає. Мені здається, що поет таки не вийшов з тої першої стадії еротичного пожадання, яка знаходить своє відбиття в його початковій творчості, не здобув, не став власником того світа, за яким тужив тоді. Він і тепер ще тільки залюблений паж, який очима слідкує за стежкою своєї пані, в'яне з любовної туги, і метеликом готовий літати над її головою, стелитися барвінком у її ніг. Так, те все єсть і тепер в творчості Пачовського,— і воно віддалює його від мети. Він, що чує всім серцем світ трагедії, що стоїть у його воріт і ловить вухом голоси з тамтого боку,— він не має сили сотворити трагедії. Він не має таки можности дістатися до середини, увійти в саму глибину людського серця і душі, зжитися з нею. Щось боронить приступу. Се джерело його творчої меланхолії. Тої питомої, тужливої задуми, пекучого жалю за чимсь, безпрестанного пориву. А з них сотворення трагедії не може вийти. Може вийти тільки сотворення *настрою трагічного,* визначення головного тла, мелодії. Те все у Пачовського й єсть. Але самого нерву, життя немає. В його руках розбивається кождої хвилі той матеріал, з якого він має викувати цілість, розбивається, видаючи за кождим разом певного рода зойк,— і за кождим разом чуємо тільки поодинокі акорди його інструменту, а не повну пісню.

Національна трагедія. Я думаю, що забагато говориться, коли акцентується національність трагедії в данім випадку. Се само собою розуміється. Як українець, я не можу вийти з власної шкіри, не можу інакше думати, почувати, як в границях того, що називається Україною. У свідомого російського націоналіста Гоголя — відбилася прецінь в його творчості українська психіка, естетика того всього, що становить ріжницю українського типу. Увійшовши в українську історію, пишучи трагедію козаччини, ми тим самим пишемо трагедію національну. Тут несвідомо, хоч би й мимо власної волі, нав'язувати буде творець до сучасного моменту, до теперішньої національної психіки, несвідомо потягне нитку історії і зв'яже її з найглибшими своїми переживаннями, отворить перед нами вид на ті дороги, якими йшла і йде українська думка. Я кажу, що те все діється несвідомо, само собою; і коли хто спеціально підкреслює той момент, і, хотячи дати більше, висуває його на перший шлях, вказуючи рукою на нього,— той дає, властиво, менше. І се також причина, чому трагічний ефект драми Пачовського розбивається.

Трагедію переживає людина, яка може бути всім, чим хто хоче, але не переживає її українець як такий. Вона стратила би зовсім свою *конкретність*, стала би якимсь схематичним, воздушним турнієм. На чисто людському ґрунті вона родиться й виростає. І се дуже добре *чує* Пачовський, пишучи свою драму. Чує, коли розгортає перед нашими очима сімейну драму Дорошенка, конфлікт з матір'ю, коли дає пізнати трагічну любов Прісі до Семена Безрідного. І здавалося б, що сі моменти досить сильні, щоб на них уґрунтувати дальшу драму Дорошенка. Вони вповні вияснили би нам конечність упадку всіх мрій гетьмана про Україну. А прецінь Пачовський на тім не перестає. Кожда його постать, крім того, що являється ланцюгом в тій чисто людській драмі, крім ролі людини, що так скажу,— має ще якусь окрему роль, приділену їй автором, сповняє якусь символічну місію. І головне тут те, що ті символи не виростають тут самі, не являються для читача простою і конечною консеквенцією всіх тих характерів, а накинені автором згори. Вони самі говорять і вияснюють в словах свою роль, своє місце в цілій тій драмі. І тому се не символи, не живі

люди, а радше персоніфікації, оліцетворіння певних думок та ідей автора, уложені ним для контрасту. Здається не раз, що се не живі люди з тілом і кров'ю, а схеми, упирі. І здається, що перед нами не жива драма, не дійсний вир людських пристрастей, боротьби та трагічного борюкання, а ефектовно уложена автором група, лялькoвий театр... З того вийшло ослаблення, коли вже не убиття драматичного нерву в самому зароді, в його основах. Переладування, накопичення трагічних моментів в творі Пачовського не то що не прибільшило сили ефекту, а, навпаки, ослабило і зменшило його. Кожна особа тут двоїться на наших очах, щохвилі отвиряються перед нами нові перспективи, нові трагічні моменти, кождий з них грозить розростися в окрему цілість і розбиває головну нитку акції — і, як загальне враження, лишається якась зручна гра, хаос розбіжних образів, як в калейдоскопі. І се можна би назвати трагедією творчости Пачовського взагалі: він не може опанувати вповні матеріалу, він раб його. Він не так творить, як радше гонить за своїми образами, старається зловити їх та дати їм глибший змисл, він дається осліплювати матеріалові, теряється в ньому. Остаточно лишається цілість твору як така, тільки сурoґатом. А там, де повинна розпочатися конструкційна робота творця, праця коло згрупування поодиноких моментів,— він здібний лиш на певного рода творчу схоластику.

Відси й виростає в його творчості весь той зверхній баґаж, який найбільше відстрашує читачів, а самому авторові робить якнайбільше шкоди. Хто занадто лінивий, щоб хотів увійти в світ автора та зрозумів його дороги, хто позбувся чуття і пережертий цинізмом, готовий насміхатися над усім тому тільки, що сам не може позбутися деяких "гріхів", або хто, занятий тільки всякими партійними печалями, перестав серйозно трактувати все інше, хоч би се мало бути й серце людське,— ох! Як скоро знайде він тут нагоду розривки та глумливої радости з авторового стилю, з його ефектовних фраз, з сміливих зворотів та гри слів, з усіх тих феєрверкових прикрас, за якими він абсолютно нічого не побачить, як тільки шарлатанство. Тому шкода стає Пачовського і його серйозного таланту; шкода тих поважних творчих зусиль, оправлених в таку, скажім,— "нещасливу" форму.

Бо все ж таки в тій творчості єсть щось, що не тільки нас притягає до себе, але й будить щиру симпатію, віє теплом. І я так думаю собі, що вона колись скінчиться і прогомонить, а над любовною лірикою Пачовського буде таки хтось по літах сидіти і переживати ще раз свою молодість; що задумається колись хтось над трагедією козацької України і з вдячністю згадає про історичну трагедію Пачовського, що хтось, кому суджено бути в будучності будівничим народної душі, дати її синтез та надати їй внутрішню цінність,— також візьме на увагу пошукування Пачовського та його творчу тугу.

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ. БУВАЮТЬ ХВИЛІ. Поезії. Львів, 1910, 64 с.

Се друга вже збірка поезій молодого автора.

І знов багато з того, що я підніс при першій збірці, можна повторити тут. Поступ в напрямі самоусвідомлення зробив автор дуже малий. Коли б не дещо, що каже мені все ж таки сподіватися на його, то можна би й заперестати дальшої бесіди.

Фатальний вплив може мати поезія на поета. А радше "великі", загальнопризнані поети на молодих, початкуючих. Недаром говорив Уайлд, що всі

класики, властиво, спиняють розвій поезії. Бо родитися вона може тільки з власної душі, з власної постави творця до окружаючого світа, з *його* тільки способу реаґування на зовнішні явища його. А тут молодий "поет" знаходить вже все готовим, коли читає класика. Чим більше він подивляє його велич та чим більше любовно упадає перед ним на коліна, тим гірше для нього самого. Грозить небезпека, що він не зможе вже вийти з того чужого світа, не зможе увільнитися від нього і збудувати свій. А пречінь се конечне: треба зрадити учителеві, щоб можна самому ним стати. Каже навіть філософ, що се одинокий дійсний ученик, котрий зраджує свого майстра, бо він сам стає майстром.

Отже, власне, Голубець на такого вічного учня поезії. Він сам собою, своїми силами не навчився розпоряджувати. Він бачить і знає тільки те, чого уживають другі; він заліз у фатальний круг тої питомої сучасної українсько-польської поетичної парафіянщини і не може критично до неї поставитися, не може вийти на свій шлях. Навпаки, він з гордістю неначе пописується всіми тими вивченими поетичними фразами, образами, ефектами. Звідси та його крикливість, той естрадовий тон, який я зазначив при попередній збірці, а від якого він і тут не визволився. Так пропадає, властиво, весь ефект тої поезії. Читаємо і бачимо самі знайомі вже з усієї сучасної поезії картини, бачимо, як не раз по кілька таких картин чи мотивів автор силується зв'язати разом і утворити з того нову цілість. Але тут цілости немає ніякої, бо немає ніякого настрою навіть: настрій, що хвиля, розбігається, неначе щось постійно рушає картини з їх місця і мішає їх з собою. І маємо якусь сутолоку найріжнородніших настроїв, якусь ярмаркову гамірливість образів, бундючність фраз.

А поза тим всім єсть таки сила вислову; єсть якийсь постійний нерв; вправляє те все в рух якась енерґія слова і чуття! Видобутися б тій енергії наверх, знищити всі виучені, прибрані пози, і... ми мали би ряд картин сильних, сміливих та ориґінальних, хоч, може, й дивних, розбурханих! Так, власне, я уявляю собі ту внутрішню структуру автора. Щоб вона вийшла наверх, виявилася в повній силі, знищивши усю театральщину, треба,— я думаю,— великого зовнішнього натиску; треба переживань дійсних, глибоких, болючих, але не поетичних, запозичених, мнимих; треба мати дійсно раз відвагу піти пробоєм та зіткнутися з фаталізмом життя.

Отже, коли тут можна говорити про задачі які,— то скажу, що задача Голубця ще перед ним. Маємо лише поки що дві збірки "віршів", а не поезію...

ОЛ. НЕПРИЦЬКИЙ-ГРАНОВСЬКИЙ. ПЕЛЮСТКИ НАДІЙ. Том І, Київ, 1910, 126 с.

Знов "екзальтований віршовник"... Якось розводиться у нас їх щораз більше, витворюється навіть якась окрема атмосфера в нашій поезії. Щоб елемент поетичний йшов вгору і набирав через те більшої цінности, я не думаю. Навпаки, він свої цінності затрачує. Поезія продирається скрізь, скрізь її чути, вона стає популярною, але заразом тим більше абстрактною і зроджується, очевидно, на неї погляд, як на квітчасту фразу. І такою вона дійсно й є у всіх тих віршовників, навіть у екзальтованих. Я сказав би навіть, що чим більше та екзальтація виявляється в поезії, тим менше там може бути щирого натхнення, якогось конкретного поетичного пориву. Та сила, яка поетові каже творити, якій він щиро вірить і бере її за поетичне натхнення,— се чиста автосуґестія тільки. Він тут не творить під примусом, щоб увільнити себе від неспокійних, диких сил, а тому, що "творення будить в ньому певний стан

залюблення в самого себе, дає йому ілюзоричне життя у фантазіях, образах, мріях. І тому се поза: тут абсолютно немає внутрішньої логіки, образи фантазії не відповідають дійсним переживанням. Я назвав би такий рід творчости духовим ласуванням.

Поезії Грановського бракує концентрації чуттєвої, як всьому абстрактному. Потік екзальтованих звуків та образів може плисти в нескінченність, заливаючи все перед нашими очима. Хвилі тих барвистих поетичних картин перепливають попри нас, не виводячи нас з рівноваги, не пориваючи ані утримуючи. Вони тільки менше або більше пестливо ополіскують нас та легенько лоскочуть, власне, усипляють та заколисують нерви... Їх слухається рівнодушно, як монотонного, а безконечного хвилювання моря, журчання потока чи спадання капель дощу. Маємо тільки якесь безконечне, одноманітне тло, може, якоїсь опалевої, пересиченої парою мраковини, а поза тим не можемо удержати ані одного виразного пункту.

Отже, в духовому організмі Неприцького-Грановського немає того нерву чи енергії, які ми могли б назвати творчими. Всі сили тут приспані, привернені до стану повної пасивности. І се рішаюче: ми стрічаємо цілі десятки гладких строф, елеґантних картин, ми, повні признання, стаємо супроти деяких відрухів поетичної думки,— але в тому всьому автор занадто стає рабом поетичної фрази. Він шукає неначе пестощів у неї, послушно дається їй заколисувати, і вона його уносить, уносить... "барвистих хвиль коханого сина",— як сам себе називає автор. Так проносяться над його головою, неначе ключ далеких журавлів, всякі "барвисті мережки", "срібна павутина", "аметистові іскри", квітчасті китиці,— будиться оте химерне поетичне ласування в звуках, образах, настроях, яке йде в парі майже з притупленням свідомости.

Подих пахучий легенько задише —
Бризне росою... стебло заколише
Й міцним цілунком
Стисне в обійми
Пишну троянду надій...
Квіточка ніжна поволі гойдається,
В місячних промінях щастям всміхається,
Тче свою мрійну задуму
Плисом барвистого суму
Листячка рясного, темно-зеленого...
Всі пелюсточки побожно німії
Творять незримо молитву надії —
Й ллється потоком
Мова чутлива
Райдуги сяйва надій...

І тому я не можу вірити в патос, з яким трактує Неприцький-Грановський всякі питання "ширшої натури", даючи їм свої розв'язання. Так само, як *не можу* вірити у лицарську хоробрість та силу того, хто говорить про боротьбу, а не уміє держати шаблі в руках і весь час займається тільки тим, що збирає цвіти в гаю і підносить дамам китиці.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ. КАМІННА ДУША. Повість. Чернівці, 1911, 376 с.

Колись писав до Федьковича буковинський поет Воробкевич про гуцулів: "Жаль мені їх, далі ніхто не повірить, що раз по тих горах воля буяла, гуляла і ліси гуділи. Де ватажки ділись, а буйність козача, і любов щира, і дич лісова,

і струги з потоків, і ліси-праліси густі, і бербениці з червінцями, і топірчики, і тисові барівки цвітковані... все теє пропало, у безвісти запалось, бідний люд лишився, мов спорохнілі розвали бувших мармурових палатів, блідий, хорий, а бідний, що хорони Боже, чиста тінь своїх предків"... Тоді, коли слова сі були писані, один тільки Федькович співав про Гуцульщину, подавав останки того чарівного, повного поезії, світа. Відтак, мало хто звертав туди увагу, крім хіба Франка, який, між іншим, у своїй драмі "Камінна душа" обробив ту саму тему, що й Хоткевич та Марко Черемшина. Але тут, в малюнку теперішньої Гуцульщини, не було вже тих барв, які згадував Воробкевич: там той світ, неначе закопаний, лишився хіба в традиції та в піснях. І, власне, Гнат Хоткевич, заманений красою колишньої, як і не менше, природою теперішньої Гуцульщини, взявся неначе зреконструювати ту давню Гуцульщину, часи опришківства, картини домашнього, душевного і історичного життя гуцулів, їх психіку "покручену, нерозгадану, многогранну", всю буйність їх життя та індивідуалізм,— те все на тлі гуцульської природи та гір. Вийшла картина ефектовна, овіяна чаром поезії, по можности, повний образ минувшого життя. Мається не раз враження, що вся акція повісти, любовні пригоди попаді з Криворівні та Марусяка, всі особи повісти служать тільки за нагоду чи средство, щоб при їх помочі можна толкувати про всі сторони того життя, щоб через них виявляти і відкривати все нові його подробиці та всю красу природи. Вони неначе посередники чи медіуми, які мають дати нам повне зрозуміння того світа, представляти собою та своїми переживаннями всю його конкретність. Те все я назвав би радше *методом* у повісті Хоткевича, як самою творчою працею. І то методом більше *наукової* натури, від якого приложення залежить успіх твору. Безперечно, і тут, в повісті, приніс він Хоткевичеві багато користи, а, власне, поміг йому дати читачеві картину Гуцульщини. Але се часткова тільки користь, яку, скажім, можна досягнути і твором етноґрафічним чи нарисом побутово-історичним. Щоб дати твір артистичний, в повному того слова значінні, треба мати й творчу інтуїцію, вихідну точку брати не від методу, а від натхнення. Се, власне, й органічна хиба твору Хоткевича, хиба, яку він зручно уміє прикривати отим, власне, творчим методом.

Колись писав раз Хоткевич в одній критичній праці: "Почуття краси треба в собі виховувати; для того, щоби розуміти прекрасне, так само треба вчитися, як і для того, щоб грати на скрипці". Перше всього про самого себе тут говорить він. І я зовсім згоджуюся з тою думкою автора, тільки з таким додатком: коли те почуття прекрасного вже єсть в людині в певному неозначеному ще, потенціальному виді. Бо коли ні, то нічого не вартна вся наука і виховування себе. Почуття краси, виховуване та викохуване, буде тоді хіба істерією духа, певного рода періодичним пароксизмом, але ніколи тим, власне, нормальним станом, який виявляється в спостеріганні прекрасного. Хоткевич про сей другий момент, власне, нічого не говорить, а що більше: в своїй творчій праці його й не виказує. Вся його дотеперішня творчість, крім деяких поодиноких блисків, се, власне, уперте стремління до розуміння й толкування всіх тайн прекрасного, до виховування в собі арбітра краси,— без тої органічної підстави, на яку я вказав, і, скажім, теплоти організму творчого. Де він найвище навіть підносився і робив враження палаючого факела,— і там се було тільки "холодною екстазою", обміркованим ефектом.

Я от чому пишу про те все: в посліслові до своєї повісти пише Хоткевич: "*Строїтельства в нашій літературі нема!*" Через те він дуже песимістично

дивиться на весь доробок нашої літературної думки і кладе їй сумні гороскопи. Я також в тих справах не великий оптиміст, але коли йде мова про те "строїтельство", то думаю, що й воно не вирятує нас від загибелі. Бо, власне: що приніс в нашу літературу сам автор своїм строїтельством? Він же нічого й не давав як тільки *його*, весь час ним виблискував. Він режисер, він розвішує свої полотна, він пише коментарії неначе до самих найтемніших місць прекрасного, підглядає виїмкові його форми оком знатока: і що ж з того? Чи творчий рівень повищав, чи літературна думка зміцніла у нас від тих вічних його конструкцій? Ні, зовсім ні! І він сам дає на всю нашу роботу останніх літ важкий осуд. І нехай він не борониться тим, що "попав у число збойкотованих пресою письменників", що його все тільки постпоновано, що опинився у виїмковому положенні, бо не умів зносити "вибриків самодержавного самодурства, з одного боку, або юродивого кликушества недовчених семінаристів, з другого". Коли у нас те все єсть, і коли воно спинює працю письменників, то чей же не самого тільки Хоткевича, а й Кобилянську, Коцюбинського, Лесю Українку, Винниченка, Олеся, Чупринку... Отже, не виїмкове становище, бо й тамті мають почуття особистого достоїнства,— але брак дійсного творчого таланту, який Хоткевич закриває голосним "строїтельством", становить головну перешкоду в можности реформування літературної думки, в направленні її на інший шлях. Тому я не вірю в рецепту Хоткевича, в її силу.

Се одно. Друге відноситься до внутрішнього боку справи, до дальших консеквенцій, які можна вивести із згаданої основи в творчості самого Хоткевича. Повторюю, що немає у нього дійсного творчого натхнення, інтуїції. Єсть на їх місці радше щось, що можна би назвати творчим ревматизмом: холодне, але завзяте, навіть пристрасне і немилосердне довбання в житті та людській душі. Се є вихідна точка психології Хоткевича. Всі його сміливі екскурси з психології людини, протоколовані ним, найглибше сягаючі до дна душі настрої,— се екстаза нервів. Його люди в прийманні вражінь зовнішнього світа і сам автор в розкладанні тих вражінь на найдрібніші части, стають неначе епілептиками, корчаться в судорогах захвату, то знов болю, радости чи розпуки. І заховуються все, як ті, що безповоротно стратили чуття, стали виключені від всього природно-людського. Вони неначе гріють свої нездібні до запалу, а зате здібні до упертого відання в себе і в других, душі, тими огнями, штучно розкладеними автором, тим полум'ям страстей, до якого вони рвуться. І се нічого, що до тих героїв належить наївна попадя Маруся, свого рода Madame Bovary, що до них належать такі первісні натури, як Марусяк, увесь той гуцульський світ, нездібний до рефлексії та автоаналізи. Всі вони дотикають себе взаємно, ті люди, з певною рафінованістю, всі обдаровані надміром субтельних вражінь, як герої,— скажім, Пшибишевського чи Вассермана,— і опиняємося остаточно серед варштату психологічних калькуляцій автора, серед лабіринту ниток та нервових сплетів, якими зручно управляє автор і любується та знаходить забуття в тій роботі. Можна подивляти ту штуку автора, але все ж таки — се буде штука режисерська, а не інтуїтивне розуміння та читання в людській душі. Таким чином, в основі тої творчости, якої скристалізований вид маємо в "Камінній душі", найсерйознішому поки що творі Хоткевича,— лежить не об'єктивація артистичних візій, не змагання до втілення тих образів у пластичні форми,— а радше якась матеріалізація подразнень нервових через зовнішній світ, яка не має ніякого внутрішнього рівноважника. Тут і єсть те вічне розкошування та любування самого автора своєю роботою, та безустанна,

проклята свідомість творча навіть в найвищі моменти, коли може прийти іронічний, злий дух і злобно завважити авторові на всі екстатичні вигуки словами Красінського: dramat ukladasz! І Хоткевич, властиво, не виходить поза те вічне дотикування, обнюхування людей та предметів та втягування їх в свою лабораторію, поза психологічний експеримент. Тільки що його робітня отворена для всіх, хто може і хоче бачити, неначе виставлена на публічний вид. І коли дивитися на ту роботу, не можна увільнитися від враження чогось дуже прикрого, що мучить нас. Єсть щось ображаюче нас в тому вдиранні до найскритіших, ніким не займаних струн людської душі, в тому рафінованому експериментуванні, щось навіть грубе, коли се робиться з такою свідомістю, для побільшення зверхнього ефекту. Коли маю до кінця говорити, то скажу навіть, що в способі малюнку Хоткевичевого, власне, в деяких моментах, єсть далеко більше "порнографії", як він сам бачить, наприклад, у Винниченка. І се прикро не задля автора, а задля того, хто глядіти примушений на секціонування чоловіка. Бо не могло б бути не прикро, коли б, скажім, патентований майстер церемонії посеред якого урочистого походу отак почав публічно викладати про тайни краси присутніх принцес, хоч би й яка глибина була в самому викладі та його зручній конструкції.

Се було би сконстатування найзагальніших фактів з творчости Хоткевича. Потрібне воно було для нав'язання нитки поміж твором, вгорі названим, і усім попереднім його доробком, щоби зрозуміти характер того "строїтельства", яке мало би вирятувати нашу літературну думку від занепаду та дати їй ширші перспективи. І бачимо, що се ніщо інше, як пересунення центру творчої думки на її формальний бік, яке остаточно, як наслідок, приводить пустку внутрішню, експеримент психологічний та казуїстику чуття,— з чим та літературна думка так само мусіла би завмирати. Се, власне, показує повість "Камінна душа" якнайкраще.

JULIA VIRGINIA. AUSGEWÄHLTE GEDICHTE VON TARAS SCHEWTSCHENKO. Aus dem Ukrainischen von... Leipzig, 1911. Im Xenien-Verlag, 108 с.

Видання надзвичайно гарне, прикрашене автопортретом поета з 1860 року та 7 його малюнками. В передмові пише Юлія Вірґінія, німецька поетеса: "Поезії національного поета України, Тараса Шевченка, в Німеччині поки що мало відомі. Тут і там розсипані по часописах, або видавані брошурами, виходили, правда, менше чи більше добрі переклади декількох його поезій, не знаходячи, одначе, в ширших кругах тої уваги, на яку заслуговує великий, первісний талант лірика, якому належиться визначне місце у світовій літературі. Коли я рішилася отсими моїми перекладами по своїм силам вступитися за музу Шевченка, то зробила се з щирого запалу для того правдивого поета, поета, який, вийшовши з пониженого та поневоленого народу, якнайглибше відчув соціальну нужду не тільки свого народу, але взагалі недолю стогнучого під ярмом нещасливих соціальних відносин людства, і зобразив їх в безсмертних піснях". До перекладу свого подає Юлія Вірґінія досить обширну та вичерпуючу статейку — "Про життя та творчість Тараса Шевченка", писану, одначе, здається, на підставі старих матеріалів і тому з деякими, впрочім, дрібними, недокладностями, а до тексту самих поезій численні річеві пояснення. Сама книжечка ділиться на три розділи: на поезії перед засланням поета, в часі заслання і по засланні. При виборі Шевченкових писань узгляднено

всі важніші етапи в його творчости та ріжнородність його тем та мотивів. Я сказав би, одначе, що така всесторонність не причиняється до зрозуміння поетової психіки у чужинців: далеко не всім, чим зворушуємося у Шевченка ми, можуть зворушуватися й вони. Відноситься се, головно, до історичних та патріотичних творів його, які вимагають численних пояснень для чужого читача, щоб бути зрозумілими, і хоч би через те утруднюють "приступ" до поета. І взагалі, чим може репрезентувати нашу поезію перед Західною Європою Шевченко тепер,— то своєю лірикою, яка скрізь може йому отворити і мусить отворити серця. Але тут виходить друга трудність: трудність самого перекладу Шевченка на чужі мови. Навіть при найбільшій пильності та таланті перекладчика, його поезія в чужому виді тратить дуже багато своєї питомої краси і, скажім, свіжости. Його не можна перекласти вірно, і навіть в найкращому перекладі Шевченко стає іншим. Я не знаю, отже, чи зможе собі таки знайти наш поет, помимо трудности, прийняття в Західній Європі,— якого, впрочім, не знайшла досі слов'янська поезія взагалі,— але поки що пропасть велика. Се можна сказати, власне, і з нагоди перекладу Юлії Вірґінії, яка не досягає бажаного ефекту, хоч пильність та сумлінність її праці, як також інтимне розуміння Шевченкової музи, заслуговують на повне признання.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. БІЛИЙ ГАРТ. V збірник поезій. Пролог Олекси Коваленка. Київ, 1911, 32 с.

"Ненависть має так само свою тугу, як любов",— сказав один поет. У Чупринки виростає також з ненависти туга творча. Ненависть до всіх тих стежок, якими йдуть люди, ненависть та обридження до того корита, яким котиться все сучасне життя, неможливість з'єднатися душею з рідним, "проклятим" краєм — те все відібрало Чупринці ґрунт, вирвало його з осередку життя, зробило "декадентом" без віри в громадянські ідеали наші; але, з другого боку, зродило у нього тугу за своїм творчим ідеалом, виробило у поета *свідомість* самого себе, своєї долі, *поєднало* його з самим собою. Позбавлений всякої інтимности з рідним громадянством, тої інтимности, яка каже поетові брати на себе всі "гріхи" свого народу і будить в ньому віщі струни,— Чупринка мусів сотворити свою поезію з *самого себе* тільки. І отсей факт, як, з одного боку, рішив про характер поезії Чупринки, так, з другого боку, заздалегідь рішив *долю* самого поета як творця. Самим собою тільки жити, свої переживання брати за центр творчости, власним життям і кров'ю окуплювати свою поезію,— се значить бути вічно безсонним, вічно сторожити коло самого себе, брати відвічальність за себе, мати відвагу виявити свої найтайніші думи і не червоніти за них. Чупринка свідомий того. Він свідомий також і того, що його пісня не може жити довше, як живуть в його душі високі почування; що роль його скінчена, раз він перестав жити душею, раз погас його порив, і немає вже сили вложити своє життя і свою долю в звуки струн.

Ти не смієш жить на світі,
Раз твій жертвенник потух,

— висказує сю думку в досадній формі сам поет.

Ти пророк, ти світлий геній,
Ти блискучий метеор!
Ти не смієш буть на сцені,
Як освистаний актор!

І отся, майже ненормальна *свідомість самого себе*, яка у другого поета убиває в зароді поетичну думку, у Чупринки стає джерелом його поезії, дає йому щось з чару ясновидіння і остаточно творить всю його трагедію. Він мусить думати про свій кінець, про останній момент, як той спадаючий ангел, викинений богом з неба. Серед трагічного лету з неба до прозаїчної землі інтенсивність його почувань росте, у його немає ніяких думок, тільки настрій ним володіє, настрій спадаючого Абадонни,— але понад тим всім, мимо його волі, росте свідомість своєї істоти, свідомість кінця, коли він остаточно упаде і його лет, як лет метеора, скінчиться.

В поезії Чупринки щораз яскравіше виступає така свідомість і такий настрій. Спочатку переважав настрій шукання за чарівним цвітом, настрій боротьби, гордости, насолоди красою, протесту,— тепер те все бринить в його поезії також, але прибуває щораз більше якогось трагічного прочуття смертельного жаху, як у тих, що бачать вже свого трупа у сні, щораз більше настрою позагробового. Чи се не знак, що вже лиш з своєї трагедії може поет черпати для себе творчу розраду, що се вже останній мотив його, остання *щира*, добута з глибини душі струна? Коли так, то був би вже кінець! Можна перебороти в собі "смертельний жах" і розпалити в своїх очах "огонь надземний", але хто побачив свого трупа, той вже не зможе боротися. Поезія не може бути ґальванізованим трупом, а творча думка не виросте з залюблення в свої страждання. Хто сам чує, що паде, що ненадовго вистане сил до боротьби, не може вже збудувати наново свої сили на шаблоні "страдницьких ідей". Се був би жест омертвілої руки — і зрада самому собі.

ЯКИМ ЯРЕМА. МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ ЯК ЛІРИК-ПОЕТ. (З нагоди 100-літнього ювілею). Відбитка зі звіту ц. к. гімназії Франца-Йосифа І в Тернополі. Тернопіль, 1911, 36 с.

Студія Яреми дуже корисно відбиває від всіх ювілейних розправ про Шашкевича, які з'явилися в останніх часах чи не в усіх справозданнях гімназій з українською мовою викладовою. Всі вони, оскільки не приносять нових фактів, важних для характеристики Шашкевича і його часу, являються в своїй загальній часті фразеологією, переливанням з пустого в порожнє і взаємним цитуванням авторів розправ. А все ж таки загальної характеристики Шашкевича, яка була би відтворенням всього його світогляду, досі не було. І праця Яреми, хоч трактує спеціально про лірику його, наразі перша, котра може сповняти таку задачу. Взагалі, се найглибша і найбільше продумана річ, яку про Шашкевича сказано нашими дослідниками. Правда, в загальній оцінці він держиться традиційних думок — і з тими його думками можна би спорити,— але автор значно їх обмежує аналізом творчости Шашкевича, який проводить досить тонко, і, щоб так сказати, з тактом. Він усвідомлює собі занадто ясно, що "Шашкевич в національних справах був тільки дилетантом; що від чужих романтиків перейняв сам естетично-теоретичний інтерес до народа, який проявлявся в любові до пісні, мови, звичаїв і строю простолюддя, що живої душі

народа не знав і не розумів". Так само не переоцінює він творчого таланту Шашкевича, характеризуючи його як поета виключно ліричного, який міг будити тільки деякі струни вузькосуб'єктивні, близькі його настроям, а ударяв у фальшивий акорд, як тільки переходив на поле епіки. Поглиблюючи зміст своєї студії, автор таким чином доходить і до психологічних основ ліричної творчости Шашкевича, і тут вступає на поле, не тикане не тільки дослідниками Шашкевича, але нашою критикою взагалі. В тій самостійності досліду критичного і об'єктивности осуду, незалежного від ніякої школи, й лежить цінність студії Яреми. Варто ще згадати, накінець, про здогад автора, що на "Веснівку" Шашкевича міг вплинути стишок Ленав'а "Primula veris"[1]. Важне се може бути для тих, що розбиваються по всіх авторах і літературах за ґенезою та аналогіями. Я був би зовсім за думкою автора, дарма, що він висказує її в дуже обережній формі, більше стараючись відкинути думку про вплив "Pierwiosnka"[2] Міцкевичевого.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА. ТВОРИ. Книга перша. Видавництво "Дзвін". Київ, 1911, 217 с.

Коли б шукати за фактами, які збивали би теорію Тена, а ще більше російських критиків школи Добролюбова про зависимість письменника від оточення, про те, що творець ніщо інше, як тільки продукт життєвих обставин даного часу і висловлює думки та почування загалу,— то творчість Лесі Українки найкращим фактом проти тих теорій. Життя українське не відбилося в її творчості зовсім, не дало їй відповідних мотивів та струн, не виховало її думок та поглядів,— і те все вона здобула собі сама, довгим, майже тридцятилітнім, трудом. Її творчість — різкий дисонанс з епохою; становище її зовсім відрубне, вона стоїть одинока в нашій літературі і дає нам один твір за другим, твір, пересичений високою культурою душі та серця і повний великого, поетичного пориву. За той порив, повний конкретної і живої сили, без домішки фрази,— я люблю творчість українського жіноцтва, і люблю саму творчість Лесі Українки. "Жінки якось краще вміють задержувати поезію свого почуття серед життьової прози, ніж чоловіки",— пише авторка в "Розмові"; що се правда, приложима не лиш до життя, але й до літератури,— се показує, власне, творчість Лесі Українки. Яка мертвота панує в нашій літературі останніх років, яка безсилість того, власне, поетичного пориву, як скоро піддаються наші поети життєвій прозі, і по кількох злетах орлиних стають неначе обскубані. А тут не маєте ніде слабости, тут сила пориву не тільки не меншає, але росте, мужніє, всі струни весь час напружені, відзиваються звуком повним та пластичним. Яка прозаїчна, убога духом переважна часть наших поетів супроти того всього духового багатства, яке висипала перед нами Леся Українка!

Але через свій контраст до епохи, до українського життя, через свою відрубну позицію — її поезія і вся її творчість не має "популярности", не має навіть признання. Кождий згодиться, очевидно, з тим, що Леся Українка — се одна з найбільших наших поетичних сил, кождий похвалить, але так, як хвалимо ми сьогодні в історіях літератури всіх класиків, яких ми читати мусимо в гімназії, але не повертаємося вже до них в житті. Леся Українка занадто "класична" — так можна би сформулювати всю суть закидів проти неї. Що тут більше романтичного пориву, як у всій нашій літературі останніх

[1] Первоцвіт весняний.
[2] Первоцвіт.

років, пориву сильного, мужеського, а не плаксивого,— ніхто не хоче завважити. Отсей факт занадто цікавий, щоб не приглянутися йому ближче та не знайти його причин.

Полем попису Лесі Українки віддавна стала "драматична поема". Майже зовсім покинувши лірику, в якій вона сотворила не одну перлу, вона удосконалювала таку форму, яка найкраще могла би відповідати внутрішньому заложенню її творчости та виявити перспективи її духа. Драматична поема неначе сотворена для неї. Тут єсть місце і для лірики, і для епічного малюнку, і для драматичних колізій, тут можуть знайтися в гармонійній сполуці і об'єкти зовнішнього світла, і найтайніші дрожання душі. І тут тільки досягає поетеса пластики, дійсних творчих ефектів. Вона творить тут не тільки настрій, але вкладає в нього й *архітектоніку*, повну "простої" і строгої краси. Те все будить в її творчості струни тільки поважні, будить той урочистий тон, такий характеристичний для всієї її поезії. Немає тут проповіді, поетичних сентенцій, як у Шіллера, але та святочність і повага настрою, пуританська суворість мають все-таки якийсь питомий тон ніжности, думки неначе дістають крила, мимохіть проймаємося світом поетеси, живемо в душі її високих людей, серед їх трагічних зусиль вигнати невільницькі думи в громаді, неначе разом з її трагічними героїнями очищуємося від пилу землі і віднаходимо в собі внутрішнє достоїнство. Отже, єсть в творчості Українки велика і шляхетна *виховуюча сила*, сила, якої немає в цілій поезії нашій по Шевченкові, з малими виїмками. Се одно повинно зробити ту творчість незвичайно цінною для нас, як би ми свого виховання не шукали в партії, в зборах, прокламаціях, комітетах.

Але отой, власне, уклад її душі та серця, те стремління до повноти, пластики та архітектоніки — відпихає її від *реалізму*, від малювання дрібних фактів, від *сучасного* життя. Картини творчости Лесі Українки, очевидно, зовсім реалістичні, так само весь дух тої творчости сучасний, "модерний",— але для нашої громади треба того реалізму і сучасности вже в зверхній формі, вже в темах, які були би взяті з життя "бідного українського народа", малювали фабричні відносини, нужду на селі, поневолення. Ніхто не хоче бачити, що поетеса, втікаючи до старинної Палестини чи Єгипту, малює те саме поневолення рабів, нужду робітників, що будують храми, страшний Вавілонський полон, упадок народного духа в жидів,— те саме, що люблять слухати наші патріоти в сучасній нашій літературі. Але не тікати в Палестину, Єгипет, Вавілон, Грецію і всі інші старинні культури поетка *не* може. Се конечний наслідок всього складу її духа, про котрий я вище говорив. Інакше вона не могла би сотворити ані одного твору, який був би достойний її. Вона, як сама каже про себе в оповіданні "Над морем", лякалася все бруду, злиднів і всієї недолі людської, якій безпосередньо треба було дивитися в очі. І треба їй вірити. Не кождий може винести так по-геройськи брутальности дрібних життєвих фактів, отого "реалізму", як виніс, наприклад, Банґ. Треба мати нерви, і бути, в повнім того слова значенні, "безбожним". Тих двох прикмет у Лесі Українки нема. Її урочистий тон і архітектоніка не можуть зміститися в сучасному житті, не можуть погодитися з його роздертим, покривленим обличчям. І се не слабість її, а тільки свідомість своєї істоти і своїх цілей, коли вона йде в Палестину або поміж пуритан північної Америки і там віднаходить свої трагічні фіґури, а не в сучаснім житті. Так робили і роблять *всі* драматурги, перейняті повагою сучасної їм хвилі, щоб достигнути своїх цілей, почавши від Шекспіра, а кінчаючи на драмах Геббеля, Кляйста, Людвіґа

і Ваґнера. Кождий творець робить се не по рецепту, а йде просто за інстинктом артистичним. Комедія може брати свої теми тільки з сучасного життя, бо тільки, власне, дрібниці, всім з обсервації власної відомі, можуть причинитися до її ефекту. Але трагедія все йде в глиб історії і там віднаходить своїх героїв. Навіть Островський, який вже реаліст, пішов в історію і там тільки шукав за мотивами до драми, а не до комедії. І се зовсім зрозуміла річ і зовсім природна. Тільки історична перспектива може дати ту шляхетність форми і ту *чистоту тону*, гармонійну сполуку форми і змісту, якої треба, щоб не розбивати уваги читача, а скупити її коло головної дії. З тим, очевидно, безпосередній реалізм картини мусить пропадати, коли автор дійсно хоче достигнути своєї цілі. Щоб зілюструвати се прикладом, візьмім оповідання Лесі Українки, картини з сучасного життя. І тут, очевидно, єсть та сама Леся Українка, та сама рука їх писала. Але що вийшло? Оповідає, і більш нічого. Тої сили, яка єсть в її поезії та драматичних поемах, годі шукати; "Розмова" могла би рівнятися з "флорентійськими ночами" Гайне, якби не той скрегіт та дисонанс, яким тут відзивається *сучасне* життя. Як далеко тут стоїть авторка від того, що дала в поемі "Одержима", про любов Міріам до Христа! А пречінь в ґрунті речі се та сама любов, ті самі трагедії душі, та сама розпука і захват, одним словом,— той сам зміст!

Ні! Занадто фраґментаричне, як казав Гайне, сучасне життя, щоб з нього сотворити те, що сотворила Леся Українка в своїх драматичних поемах. Воно може бути тільки імпульсом, підкладом життєвим для тої творчости, може тільки нагадувати кождої хвилі про ту утрачену гармонію, яку ми звичайно вкладаємо у первісні культури. Ті самі культури, в яких обертається весь час наша поетеса. І вони не служать для пози тільки, для штучної прикраси та ілюзії; вони стали неначе органічним елементом її душі. Тими колосальними образами вона думає, спричинює весь ефект своєї творчости. Вони їй потрібні, як вода рибі,— для віддиху. За ними віднаходить творець *міт*, якого не може йому дати сучасна література і життя, а без якого творчість всяка й єсть тільки "літературою", а не мистецтвом.

Отсе думки, які мені насунулися при читанні сього тому творів Лесі Українки. Оцінюючи високе достоїнство її творчости взагалі, я хотів дійти до причин, чому та творчість, як "класична", занадто "тяжка" та "дерев'яна", не знайшла досі в нашій громаді такого відгомону, на який заслуговує по своїй силі та життєвій енергії. Причини видні ясно всім, хто згоджується з моїми думками: вони лежать таки в нашій громаді, яка не може ще поспіти за тою культурою, яка міститься в творах Лесі Українки. Отже, їх задача і вплив можуть бути виконані тільки в будучому. Знов перспектива невідрадна і болюча для всіх "людей завтрішнього дня".

ОЛЕКСА КОВАЛЕНКО. СРІБНІ РОСИ. 1910. СПІВ СОЛОВ'Я. 1911.

Скільки скарг та прокльонів і лайки йде у нас на голову бідних критиків та рецензентів з боку поетів! Скільки раз вони названі були катами, які вбивають молоді таланти, не уміючи їх оцінити, та вибивають не раз на ціле життя перо з рук! І скільки все-таки, помимо катів, розвелося в останні часи тих, що звуть себе служителями мистецтва і в найогидніше багно заводять нашу поезію, прикриваючи свою глупу та злочинну роботу високими словами! І не поможуть їм таки нічого вдіяти кровожадні кати. Помимо нарікання на

кровожадність критики, число "поетів" росте і росте, і, з презирством дивлячись на поетів, простає свій шлях. В крайнім випадку, вони потішать себе теорією одного сучасного російського письменника, загально уживаною в свою оборону, що, мовляв, критик — се невдалий художник, який мстить за свою неудачу дійсному художникові, і з величезним самозадоволенням "зазначують шлях пророкам".

І от ходить собі по світі "поет". Так само, як кожда інша людина, переживає те саме горе і радість, бачить ті самі предмети, що кожда інша людина, упиваючись ароматом того самого повітря. З маленькою тільки різницею: людина "звичайна" перейде собі, налюбується красою природи і задержить в пам'яті той радісний момент. Або й ні: просто перейде собі, кинувши оком на краєвид; заховає для себе свої почування й думки. А от "поет", побачивши гарний краєвид, сейчас наробить галасу, поки не збіжаться люди, а знаємо, хто збігається найскоріше на всяку сенсацію, і упоєним голосом починає "співати" про красу краєвиду. Побачить на полі березу, зараз про березу почне декламувати, жайворонка — то зараз і про його "заспіває"; так само "співає" про всі стрічні предмети, людей, життєві факти. І так далі в безконечність. І не кажіть, що в його устах той краєвид та береза, жайворонок стають зараз чимсь містичним, що його "спів" відкриває зовсім нові перспективи, яких око звичайної людини ніколи само не побачило би. Він називає тільки по імені ті предмети, які кождий бачить. На березу такий "поет" так і скаже, що се береза і нічого більше. Він тільки додасть до тої назви schmückendes Beiwort[1], щось таке високе та патетичне, що дає йому поетичний самообман. Кождий, наприклад, побачивши, що паде сніг, так і скаже: паде сніг. Але поет співає:

Білий, білий, білий, білий,
Пада, пада, пада сніг.

Я не жартую ані не видумую курйозного прикладу, щоб осмішити поета. У О. Коваленка[2] єсть дійсно цілих чотири строфи таких, вони мають заголовок "*Біла симфонія*", а епіґрафом служить цитата з Луцького: "Сипле, сипле, сипле сніг". Отсе єсть зразок "творчости" тих "поетів". Кажу "поетів", бо не один Коваленко так "співає". Багато тепер розвелося на співучій Україні таких поетів, і тому, власне, поезії немає. Очевидно, не всі так пишуть свої "симфонії", не всі констатують тільки факт. Вони возять з собою багатий арсенал поетичних фраз, полишених в спадщині дійсними поетами, люблять бути маґами, трибунами, психологами. І не тільки психологами людської душі, але й цілої природи. С. Чарнецький, станувши, наприклад, перед одною з гір Чорногори, так і кличе до неї на весь голос: горо! Я твій смуток розумію! Се, очевидно, робить тих "поетів" дуже важними у власних очах: вони чують в собі якесь посланництво, якусь волю і силу серед людей і природи. Коваленко "співає":

Я веселий, я сміюся;
Цілий мир мені вторує;
Тільки струн я доторкнуся,—
Місяць з зорями танцює.

---

[1] Епітети-прикраси *(нім.)*.

[2] *О. Коваленко.* Срібні роси. — С. 30—31.

А в який захват попадає він від своєї власної чарівної істоти у всіх своїх "прологах" до збірок, у які високі, піднебесні сфери підносить, щоб тим більше величною та божественною вийшла його "пісня"! "В опівнічну годину,— читаємо в "інтродукції" до "Срібних рос",— коли настає мент всесвітнього мовчання, коли все засипляє мертвим, спокійним сном, розкривається блакить небесна для очей чистих, кришталь них душ: тоді херувими і серахвими на тиходзвонних лірах і арфах ведуть мелодію одвічної надземної музики; тоді апостоли і пророки кидають на невгасимий жертовник ідеї, краси і правди свої змучені страдницькі серця, і в небі займаються нові огнисті криваві зорі; тоді поет і співець складають гімни таємній, вабливій, непереможній силі життя; тоді сходяться теурґи і ворожбити і ворожать, чи довго ще триватиме царство темряви, неправди і ворожнечі; чи довго ще люди мучитимуть душі братів своїх і руйнуватимуть оселі натхнення і радощів; тоді всі небесні сили і духи плачуть гіркими сльозами, а ті сльози падають на землю чистими Срібними росами, дрібними теплими дощами, змивають плями криваві, куряву смертельну і намул віків, загоюють рани сердечні і міцно скроплюють "Золотий Засів"[1] надій і думок променистих, благоговійно посіяних для щастя всесвітнього". Ви бачите, яке космічне значення має поезія Коваленка в його власних очах? Ви бачите, яке велике післанництво взяв він на свої плечі? Післанництво теурґа, ворожбита, апостола, співця, херувимів і серахвимів і всіх божеських сил!..

І нічого дивуватися, коли він думає, що дійсно знаходиться в обіймах творчости. Від тої самовпевненості чи самообману його вже нічого не вилічить, хіба смерть! Їй-богу, я остаточно готовий не вірить в злу волю автора. Хіба ж мало єсть людей опутаних, які живуть самообманом. Я зовсім вірю "поетові", який в одному місці сповідається:

Хто я? Де я? Що зі мною? —
Я не можу розібрать...
Хтось таємною струною
Кличе *грать, і грать, і грать.*

І Коваленки в нашій поезії грають, грають, грають... Зайшла на них духова епідемія, божевільний шал грати, і грати, і грати... Вони не визволяються від неї так само, як не можуть визволитися від фатума. Отже, слухаймо! Чому не слухати мужика, який в перший раз побачив золоті бані соборів і виливає свій святий восторг? Адже він не може інакше. Мусимо обійти його, не можучи слухати "телячого восторгу".

MICHAJLO JACKIV. NUCHIM A JINÁ PROSA/ Se svolenim spisovatelovym přeložil Jar.V.Burian ("Lidové knihoyny" Ročnik VI, sv. VI). Praha, 1910, 68 c.

MICHAJLO JACKIV. HORCICNÉ ZRNO. Z ukrajinštiny preložil a úvoden upatřil Karel Handzel. ("Světová knihovna", c. 896—900). Praha, 1911, 175 c.

Варто занотувати появу отсих двох чеських перекладів творів Яцкова, хоч би лише з огляду на те, що такі переклади вийшли. Факт для української літератури се дуже відрадний, коли вона починає находити читачів і поза своєю вітчиною, коли поодинокими її проявами починає інтересуватися ширша публіка, вже не лише своя, але й чужа. Вже, видно, хтось збоку починає

[1] Перша збірка О. Коваленка вийшла під таким титулом.

оцінювати її вартості і приглядатися їй ближче, починає її цінити. Крім того, факт перекладання, власне, Яцкова, сам собою інтересний тепер, коли маємо кілька його польських перекладів, отсі два чеські, а навіть проби перекладу на французьку мову — можна, напр., сказати, що публіка польська та чеська краще знають його твори, як, скажім, публіка українська в Росії. Правда, був сильний виступ Єфремова проти Яцкова ще в 1902 році, і не менше сердиті виступи пізніші київської критики,— і публіка могла би за плечі критики сховатися перед одвічальністю за брак орієнтації, але се абсолютно не може її виправдати. Ані її, ані сама критика, яка в певній формі творчости бачила заразу для української літератури та ополчилася проти неї, як проти варварського "нашествія". Тут єсть щось більше, як "помилка" критики і брак орієнтації у публіки, — тут тенденційність першої, а невироблєність смаку літературного у другої. Тільки тим можна пояснити, що одинокого тепер письменника, т.зн. дійсно творчу на полі літератури в галицькій Україні людину, не знають по тамтому боці, в той час, як чехи й поляки бодай вчасти собі його присвоїли. І на отсю аномалію я хотів перше всього звернути увагу, нотуючи вгорі названі чеські переклади творів Яцкова.

Щодо самих перекладів, то треба сказати, що їх автори доволі добре здають собі справу з того становища, яке займає Яцків поміж новішими українськими письменниками і в українській літературі взагалі. Кажу "доволі добре", бо вступи, якими попередили перекладчики збірки, не зовсім щасливі в деяких місцях,— особливо переднє слово Кареля Гандзеля, який, йдучи за фальшивими і безкритично прийнятими інформаціями, не все трафляє в двері. Але се прогріхи, яких допускаються перекладачі дуже часто, коли самі не знають ґрунту і атмосфери даної літератури і її авторів самі, безпосередньо, а мусять вдаватися до людей по інформації. Злої волі не можна їм закинути. Правда, оба перекладчики автора посварилися відтак, закидуючи один другому незнання української мови та нерозуміння навіть не раз самого смислу фраз в ориґіналі, але така сварка за переклади має, крім злих сторін, як кожна річ, ту добру, що будить взаємний контроль, а тим самим стремління зробити свою роботу якнайкраще. На тому ані Яцків, ані українська література зле вийти не може. Нехай вони йдуть поміж чеську публіку такі, якими єсть,— для нас відрадний сам факт, що вони їй стають потрібними.

ЯКИМ ЯРЕМА. МОЙСЕЙ. ПОЕМА ІВАНА ФРАНКА. Критична студія. Тернопіль, 1912, 59 с.

На стрічу ювілею сорокалітньої праці духа-творця новочасної України автор випустив отсю книжечку, в якій силкується дати вияснення того всього, що дав Франко в своїм творі. Проба дуже спокуслива, але, тим не менше, небезпечна, як взагалі всяка проба критичного відношення до творів, які уважаються за найвищий пункт національної свідомости в даний час. Дуже легко стратити всяке критичне відношення до твору, зачисливши його до "найкращих творів всесвітньої літератури", уважаючи обов'язком своїм прийняти в основу критики ентузіазм для автора. Обов'язковий ентузіазм дуже легко переходить в патетичну, штучну риторику, без глибшого чуттєвого змісту, або витворює щонайбільше ряд загальних определень та похвал, які переходять відтак у всі шкільні підручники, поки серед ширшого загалу не стануть по якімсь часі "общимъ мѣстомъ". Так, як було з поезією Шевченка. Аранжери всяких концертів,

вічеві бесідники скоро зробили з тої поезії дидактичне средство, джерело цитат, національний катехізм, а на Драґоманова ще й досі обурюються. Я вже не згадую про патріотичну нагінку на Корнія Чуковського, якому заборонювано висловлювати свій особистий ентузіазм для поета тому, що не був убраний в офіціальну українську форму. Отже, те все відпихає читача від таких студій, як отся, про Франкового Мойсея, тут чути вже офіціальний дух. Для автора се твір, в якому він хотів би бачити ряд догматичних формул, шкалу для оцінки всяких інших творів, твір, який "надається до подрібної аналізи та пізнавання артистичних чинників поетичної творчости". Се виглядає трохи на препарування твору до "шкільного ужитку молоді", обов'язкової, бо маючої "виховуюче значіння" лектури. І се дуже гарно — але... що станеться з самим твором, як по якімсь часі кождий ученик гімназіальний зможе відповідати на питання професора, зажмуривши очі: "Провідна гадка "Мойсея" — се конфлікт між національними почуваннями людини, а скептичними міркуваннями людського інтелекту", або: "Франко малює в Мойсею свою власну душу в повній ширині її дрогань від мужескости до діточої ніжности, від войовничої могутности до сентиментальної безсильности; Мойсей — се автопортрет поета, загорілого каменяра національного поступу та рівночасно тихого, жалібного лірика, вслуханого в розстроєні струни своєї душі"? Те все определення школярські, занадто схематичні, як і вся праця Яреми, і не можуть дати дійсного зрозуміння твору Франка. І коли я спинився на тій праці, то лиш тому, що метода, якою послуговується автор, і догматичне трактування поетичних творів у нас явище типічне, і для дальшого розвою нашої літературно-громадської думки не бажане. Від нього може вийти більше шкоди, як пожитку.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. ADAGIO CONSOLANTE.

З портретом автора і вступним словом ("Новітня бібліотека", ч. 4). Львів, 1912, 93 с.

I

Новий етап в духовім процесі автора відслонює нова збірка творів Яцкова.

Наверха вона неначе нічого нового не дає. Той самий Яцків, якого ми пізнали в давніших його творах. Та сама творча, вічна туга, те саме обгортання оком душі безмежних просторів думки і життя, та сама непосидючість, еластичність глибоковдумчивого ума, здібність до метаморфози. Але в тому всьому, десь на споді, коли вслухуватися у *віддих* тої творчої праці, добувається новий тон, а радше, новий відтінок в настрою автора. Щось тут глухо добувається з тої глибокої робітні духа, суєтиться неначе, домагається голосу,— і, нарешті, в картинах, які ставить перед нами автор одну за другою, бачимо, чуємо присутність нової сили.

Яцків належить до тих безоглядно щирих супроти самих себе і читача письменників, які вкладають в свої твори не лише готові вже, роздивлені докладно, вимірені та оцінені творчою думкою та інстинктом картини,— а дають ще їм за кождий раз, що так скажу, свій віддих, биття творчого пульсу в дану хвилю, биття серця. І по них,— коли серцем, а не умом читати,— можна лише прослідити, *вичути* кожноразовий етап творчого організму їх, оцінити *стан* творчого напруження.

І отак, прикладаючи вухо до грудей і прислухуючись биття серця, втягуючи в себе ті струї, які пливуть у жилах творчого організму, і те життя душі, якого відгомін маємо в творах,— можна почути той новий тон і новий етап.

Не хочу тут установляти якоїсь різкої границі: від дати видрукування нової збірки починати нову епоху в творчости Яцкова. Творчість — це життя, і, як життя, вона не знає наглих перемін, а дає певну суму настроїв, які рідко коли різко відграничуються від себе, мають тонкі, неуловимі переходи, відтінки. *Коли і де* совершився той перехід,— се річ невловима, хвилини того переходу людина не узнає: вона знає лише хвилину, підсказану чуттям і совістю, коли вона опинилася вже на другому березі. Тоді вона й бачить певні конкретні появи чи форми того, що совершилося невідомо коли.

Для мене був Яцків досі бойовиком, лицарем, який посвятив себе для боротьби проти життєвої тьми. Я ціню його високо і як артиста, як певного рода вищий організм духовий, але без тої моральної ніжности, без його совісти і того посвячення себе боротьбі, я не можу уявити собі фізіономії письменника, і не відчував би його ваги для нас. Його найніжніші, навіть найбільше тихі та скупчені тільки в самих собі мрії, навіть хвилини його чисто контемплятивного, далекого від життя, самопоглиблення (як розкішно вони зачаровані, ті хвилини, в дрібних мініатюрах автора!), будять неспокій і нервовість боротьби, пориву проти якогось темного та грізного царства. Відрухово думка автора вітрить скрізь якусь грізну силу, організм хвилюється чимсь, автор наступає на ворога, укритого десь близько. Так скрізь. І в тому лежить весь демонізм,— що так скажу,— тої творчости, її непрозорість дна, щось таке, чого ми ніколи не вияснимо собі. Картини виступають несподівано, кермовані невідомою нам силою, думка йде шляхом, для нас незрозумілим, асоціації творяться на підставі якогось невідомого нам правила. Сила вся творча неначе десь схована, ми її тільки чуємо в тих картинах. Автор неначе говорить нам тільки, малює для нас образи, подає нам до відома певні факти,— а думає *сам для себе*, независимо від реферованих перед читачем думок і подій. Отся таємність і укриття перед "дорогим читачем" творчих доріг будило все якраз велике довір'я до автора і примушувало до щирости. Він знає свою дорогу, він знає свою місію як творець. Коли він такий таємничий, то не з браку щирости до нас, не з неохоти говорення з нами, але з якогось вищого обов'язку супроти самого себе; він стремить до найбільшого скуплення і концентрації своїх сил, до тишини в собі і гармонії настроїв, він хоче заховати себе і свій творчий організм чистим від зайвого галасу, він мовчки насталює свою душу до боротьби на життя і смерть. Удари його гострого меча та паскудна кров потвори значити мають його шлях, а не балакання.

Таким дається відчувати Яцків в своїх творах; *так* схоплюєш мисленно всю роботу його творчої думки, його всі зусилля, напруження його творчої *волі*. Творчість Яцкова мимоволі визиває в нас такі настрої, витягає нашу думку на той шлях, заворожує неначе всю нашу волю і чинить її безвладною і спокійною.

І от щось неначе торкає ту спокійну волю і непокоїть нас в останній збірці. Мимоволі насторожуємо вуха, як від чогось нового і несподіваного, що дає про себе знати. Прислухаємося і чуємо, що автор сказав більше, як досі говорив, відкрив себе більше — і попередній образ його в нашій уяві став хитатися.

Це безперечно, що лінія, якою йшла творчість Яцкова, стала заламуватися.

II

"Віки караюся серед юрби, моя туга вупружила слух і ніколи не зачуваю акордів, які трафляли би до моєї душі. Живу серед погані без слуху, серед самих фальшивих звуків...

І знов клониться перед Твоїми святими тінями мій дух,— безсмертна Матінко моя...

Коли Ти промовила,— Твоє слово полоняло душу, коли отвирала двері — отвирала глибінь прочувань і тайн, коли йшла — в Твоїм ході чув я шелест розчарованого літа, ритм пісні, що тремтіла в Твоїй безсмертній душі.

Матінко моя кохана... моя творча Сльозо... Ти дала мені душу, а я ще не найшов слова до Тебе"...

Що це? Туга, яка доходить до останніх границь і готова підкосити сили духа, жаль за страченими серед фальшивих звуків життя роками, почуття безсильности дати тіло і слово для своєї творчої Сльози? Чого сується так той дух, який, як воїн, гартувати себе тільки бажав би, а не ніжитися, чого він забуває і покидає жовнірський гарт і йде до мами і до колін припадає? Чому та ніжність, і що вона має значити?..

Блудний син, який сходить в своїй мандрівці на бездорожжя, йде до батька просити о прощення. За маминою ніжністю тужить птах з підбитими крилами і ранений воїн. До мами йде тільки душа, яка чує свою невинність, правоту свого життєвого шляху, чистоту свою перед собою, яка, одначе, тяжко ранена в боротьбі. Бруд і поганство життя, з яким стає воїн до боротьби, таки наносять йому рану; вони випалюють її вогнем на його організмі духовім, випалюють рану доти, доки вона не доходить до самого серця. Тоді чує себе воїн обезсиленим, бруд життя опоганив його святиню душі. Через гноївку не можна пройти без заплямлення свого чистого одягу. Герой схлипує, побачивши на собі поплямлену білу сорочку, з якою мама в світ виряджала. Весь організм його бунтується, намагається стрясти з себе страшний, чорний тягар. Ці чорні плями життя, випалені на його душі і серці,— це не гріх сам, не провина ще, але це страшна свідомість присутности того гріха скрізь, скрізь це почуття невмолимости гріха. Душа здригається. Душа героя, який вийшов на боротьбу з гріхом. Як перейти пекло? Як заховати собі самому вірність до кінця, удержати в собі непоколебимою силу свого ідеалу, як тут, на землі грішній, воплотити чисто свою творчу сльозу?..

І герой, воїн, йде до *мами*. Йде виплакати на її колінах свій безнадійний біль, вилічити свої рани і покріпити силу свою до нової боротьби. Він прагне ніжности і ласки... "Поворож мені, Матінко,— шепоче він у маминих колін. — В далекій дорозі труду і горя найшов я серце чисте, як сльоза ангела, і душу творчу, як сон Бога, і станула вона, як йонська колюмна до нової святині, та одної ночі надлетів гураґан, повалив колюмну, і я тепер не маю на чім побудувати святині... Я в нічо не вірю, але в Твоє серце і Твою силу вірю. Поворож мені, Матінко, поворож"...

В збірці Яцкова надмір ніжности тої, яка серце крає. Його ніжність йде з глибокого смутку, з ран життя, з органічної, глибокої туги всього організму морального і творчого, з *невилічимої* меланхолії. Прочитайте оті перли глибокого чуття і ніжности: "Білого коника", "Мрію вірла" і "Журавлі", і скрізь там побачите ще глибші поклади життєвого, безрадного смутку. Здається навіть, що була би наївна і смішна та ніжність, той лепет безрадности супроти життя

без тої розпуки життєвої, яка там криється, яка дає тій ніжності глибоку мудрість та поезію. Людина бачить себе відграниченою і самотньою поміж людьми, як далекий острів серед океану, безрадно б'є тільки крильми, як птах в клітці, і сповідається з своїх ран. Нічого не може її розважити, тільки плач на маминих колінах. Одинока нездобута редута людини, програвшої на цілій лінії кампанію з життям, — це почуття і свідомість своєї правоти і чистоти серця; отже, здібність реаґувати серцем, свої сердечні почування заховати свіжими.

Я би сказав, що тут, власне, лежить головний пункт в творчості Яцкова, до якого ґравітує все інше. І *нове* в останній збірці — це нічого інше, як вповні конкретне виявлення начертаних вище настроїв, усвідомлення собі ґрунту творчого і творчих цінностей. Переломовим в творчості Яцкова моментом я називаю момент той, коли він собі сказав: не маю на чім будувати своєї святині. Життя руйнує мої йонські колюмни. Але я буду, мушу будувати святині в серцях людських, переливати в них свій скарб чуття і будити в них *святість*, щоб були готові на прийняття нового бога.

В. ВИННИЧЕНКО. ДОЧКА ЖАНДАРМА. П'єса на дві дії. ("Червоний прапор", ч. 11). Львів, 1912, 40 с.

П'єса була друкована наперед у фейлетонах тижневика "Вперед", соціал-демократів наших. Відси й виходить відбиткою разом з переднім словом про автора,— те переднє слово таке характеристичне, що й про нього тут варто сказати пару слів. Воно показує, що Винниченко починає бути вже в деяких кругах предметом культу, його партія високо і гордо підняла його, як свою вивіску, стала жити вже тою ілюзією, що як-то радісно і гарно мати такого письменника в своїм гурті, який виступає скрізь як соціаліст, як пророк нової моралі соціалістичної, який запевняє, що "чесними з собою" можуть бути тільки соціалісти. Се так радісно відчуває "партія", так приємно почути такий гарний комплімент, так гордо се звучить. І чим більше "партія" потирає з задоволенням долоні, до тим більшого ентузіазму вона готова, тим більшим видається її письменник. *Наш товариш — Винниченко!!* І переднє слово кінчиться повними сатисфакції словами: "твори Винниченка залюбки перекладають на європейські мови. В російській літературі переклади його творів зробили йому голосне ім'я. Найчільніші російські критики літературні присвячують багато уваги талантові і творчості нашого товариша. Велика його повість "Честность с собой", що вийшла по-російськи накладом "Землі", одної з найбільших і найповажніших видавничих фірм в Росії, а котра наробила стільки розголосу в російській літературі й критиці, виходить незабаром на німецькій мові". Боже мій, яке тут все велике, як всі ждуть тільки на те, щоб рознести славу "товариша Винниченка"!! І перекладають його на європейські мови (хоч тих мов поки що одна: російська), найчільніші критики пишуть про нього (ну, здається, не дуже чільні, сам Винниченко в своїй відповіді їм не признає їх чільними), і видає його твори велика фірма, і великий розголос наробив "товариш" в російській критиці (невже і се великий розголос, яким треба тішитися, коли російські критики вилаяли Винниченка за "Честность с собой", а один назвав його навіть котом?) — одним словом, так чудесно складається все для "товариша". Зовсім, як тому чеховському "героєви", якого

за авантюри і пиятику завели в участок, газети подали про се звістку — і він був славний на цілу Росію!

Я нарочно спинився на нещасному передньому слові до п'єси, щоб показати, якими дорогами йде всяке партійне боготворення "своїх" людей. Тут маємо один з безчисленних доказів на те, як партія, що поривається до апотеози свого письменника, стає не раз дуже смішна і робить самому авторові хіба тільки медвежу, а не дійсну прислугу.

Винниченко також робить медвежу прислугу для творчої думки, видаючи такі п'єси, як "Дочка жандарма". П'єса дуже добре підходить під тон переднього слова і має за тему нікого іншого, як, власне, "товаришів". Річ, очевидно, не в темі і не в товаришах, я не хочу тут робити авторові ніяких уваг про те, звідки він має брати мотиви до своїх творів. Вся суть в тім, як автор вив'язався з свого завдання, що він зробив з своєї теми. Отже, драма, яку дав Винниченко, може мати інтерес хіба тільки для "товаришів", коли будуть давати якусь аматорську виставу. Якраз підходить; так само, як, наприклад, "Kościuszko pod Ractawicami"[1] для польських селян, як багато п'єс, спеціально призначених для певних груп товариських, для їх забави. Бо, поза тим, ніякого ширшого інтересу не може мати "Дочка жандарма", найслабша з усіх п'єс Винниченка. Читач, який свій літературний смак виробив собі не на аматорських виставах, не може вдоволитися ані такою драматичністю сцен, ані такими паперовими особами драми, ані тими мелодраматичними ефектами, які ослаблюють, а не підносять ефект поодиноких сцен. І тільки партійний товариш хіба зможе увірувати в глибоку "науку моральну" п'єси, збудиться нею, може, й крикне разом з умираючою Олею: урра!!

КАРОЛІНА СВЄТЛА. З НАШИХ БОЇВ І ЗМАГАНЬ.
Перевід з чеського Ольги Д. Львів, 1912, 96 с.

Отсим оповіданням отворила Наталія Кобринська знов видавництво "Жіночої бібліотеки". Як голосить проспект, то "Жіноча бібліотека" має на меті вивести ґалерею могучих жіночих креацій, які європейська література видавала і видає так мужського, як і жіночого пера; жінок, що піднеслися понад шопенгауерівський зойк пола, що завдають лож теоріям Вайнінґера, неначеб жінка нічим не причинилася до витворення чинників, що становлять душу культури, жінок, що виступають в цілій своїй могучости понад рівень загалу жіноцтва і дають наглядний доказ, куди дух жінки стремить і до яких вершин знестися годен".

Тут, в першім випуску, маємо жінку-*патріотку*. Пані Кобринська дає докладні пояснення в переднім слові до сього оповідання та ідеологічний субстрат для тих всіх пунктів, які входять в основу твору чеської письменниці. Твір признаний тут тенденційним та малоартистичним, але "мимо надто, може, яскравої тенденції, уроблення, незручности подекуди в переведенні акцій, що псує нам артистичне враження і не дає повного вдоволення, стає перед нами сильна, могутня одиниця, яка зуміла зламати ціле своє життя, перетворити основи свого існування, щоби причинитися до ідеї визволу вітчини з пут неволі". Вслід за тим, пані Кобринська намагається доказати головну тезу оповідання, що любов мужчини до жінки — се не тільки чисто полове притягання, що вона залежить і від психічних чинників, в данім випадку від

[1] Косцюшко під Раставицями.

почувань і поглядів патріотичних: герой Свєтли позбувається любові до гарної Рудольфи, бо вона не ділить його поглядів, його гарячого патріотизму. "І се становить головну вартість оповідання Свєтли; тим-то скромне, тенденційне оповідання виростає в силу, що володіє мільйонами людських душ".

Пані Кобринська кладе, нарешті, квестію, зачеплену в оповіданні, на ґрунт чисто практичний і, кінчаючи передмову, підчеркує недвозначно: на ніщо вся робота наша, поки в нашій суспільності буде мати-полька виховувати дітей. Іншими словами: любов до жінок другої народности (я не думаю, щоб тут розходилося спеціально о польках) — повинна бути подавлювана в ім'я патріотизму. Нехай слухає, хто має вуха, читає оповідання Свєтли, а хто грішний, нехай б'ється в груди. А буде, мабуть, у нас тих грішників немало.

А. ЛУНАЧАРСЬКИЙ. ВЕЛИКИЙ НАРОДНИЙ ПОЕТ. (Тарас Шевченко); переклав з рукопису Микола Богун. ("Соціалістична бібліотека", ч. 1). Львів, 1912, 36 с.

Праця отся, яка постала з промови Луначарського на святкуванні 50-х роковин смерти Шевченка в Парижі минулого року, може заздалегідь робити читачів дуже цікавими: се ж пише не хто-небудь з українських критиків-пересиголовців, а Луначарський, відомий, як критик, з своїх прекрасних статей про Метерлінка, Гавптмана, Короленка... Що скаже він про нашого поета,— отсе перше почуття читача перед тим, як взяти брошуру Луначарського до рук. На жаль, по перечитанню він переконується, що Луначарський написав про Шевченка так, як писало перед ним багато чужинців: коли замало знають поета і його творчість і замало зжилися з ним і дають, звичайно, те, що їм збуває, отже, по більшій части, ентузіастичні загальники. Се може бути дуже для нас приємно, але, я думаю, тішитися нема чим. Більша втіха єсть читати хоч би згадані вгорі статті Луначарського про чужих поетів, як отсю працю про Шевченка, хоч тут і величається наш поет як "найбільший представник української культури". Ми, українці, так привикли вже до подібних похвал, так довго слухаємо чужих компліментів про красу нашої мови, народної пісні ("poetische Ukraina" — се вже затаскана в Європі фраза про нас!), про багатство народної словесности і так далі,— що повинні би, накінець, вимагати більшої уваги та більшої серйозности від тих, що говорять про нас. І чому, наприклад, тому самому критикові, що "розперізується", коли приступає до оцінки певного явища чи індивідуальности творчої,— чому йому має бути вільно, ex abrupto[1] говорити про нас і наших творців, чому ми маємо вдовольнятися симпатичними загальниками та компліментами?

Се одно, що насувається на думку при читанні твору Луначарського. А друга замітка відносилася б також не лише до самого автора брошури, а більше була би загальна. Річ, власне, в тому, що Луначарський не лише критик, але й партійний муж і воїн. Отже, всяку нагоду використовує, щоб показати, що лише "наші" мають рацію, а всі інші — ні. Так само й тут. З нагоди Шевченка заговорив Луначарський про "всеслов'янську літературу" і зараз поспішає сказати, що вона, власне, "являється найкращим та грандіозним вступом до літератури, свідомо соціалістичної". Гм... Голодній кумі все хліб на умі... А якби так автор припадково не зачепив був "всеслов'янської літератури" і мусів би був вступу до літератури соціалістичної шукати деінде? Та й взагалі,

[1] Раптом *(латин.)*.

якось воно не йде одно до другого. При чім тут соціалістична література, коли тема поставлена зовсім інша? Бо я, власне, думаю, що зовсім що інше говорити про соціалістичну літературу а про Шевченкову поезію. При чім тут, наприклад, такі тиради: "І як особистість ніколи не досягала тої свободи й оригінальности, яку осягне вона в соціалістичній будучности, так само й нації ніколи не гомоніли ще у вселюдському хорі з такою інтенсивністю і самобутністю, з якою загомонять тоді. Тому ми, соціалісти, у великім сині своєї країни, борці за її мову й культуру — Шевченкові — бачимо одного з предтеч і поборників остаточного визволення людськости". Визволення, то й визволення, але знов кажу: при чім тут "соціалістична будучність", при чім тут перехвалки, що от "ми" тільки дамо щастя на землі, бо "ми" тільки боремося за нього!? Хіба ж поза соціалізмом немає визволення для людства і для людини? Хіба Шевченко тоді тільки мав би вартість, коли б був соціалістом?

Я взагалі уважаю оте "орендування" кождої партії всього визначного в літературі — за річ дуже "неделікатну", а навіть негідну. Поклоняйся Шевченкові, коли його любиш і цінищ, але пощо кричати зараз перед цілим світом, що він точнісінько те саме пише, в що вірити приказує "наша" партія? Се смішно навіть, тим більше, коли представити собі, наприклад, боротьбу о Шевченка соціалістів, націоналістів і... клерикалів. Се так, якби купці навперед бігли з подаванням оферіна розписаний конкурс, кождий хотів би бути лише сам, бо він "найліпше" зробив би якусь роботу, найдешевше і т.д. А в дійсности крамарство криється в таких торгах "ідейних", крамарство, яке не дасться заслонити ніякими гарними словами, хоч би й словами про "остаточне визволення" людства.

Ще слово до перекладчика, що так афішує крикливо твір Луначарського в передмові. Він повинен би знати працю хоч би Драґоманова про Шевченка, тоді не писав би про брошуру Луначарського, як про "першу пробу аналізи природи Шевченкового націоналізму в українській літературі". А як же!

В. ВИННИЧЕНКО. НА ВЕСАХ ЖИЗНИ. Роман. Сборник "Земля", т. IX. Москва, 1912, 27 с.

Після "Честности с собой" і всієї полеміки, яка розгорілася по виході того роману поміж російськими критиками та автором, з великим "страхом" береться до рук нова повість Винниченка. Ану ж, знову та тяжка задушлива атмосфера, ще дальша в своїх консеквенціях полеміка, ще більше різкі арґументи в формі відповідно спрепарованих типів, ще більше гри, самовільної гри живими душами, людськими почуваннями, щоби побідити противника, переконати його новим романом, а для своїх одномишленників написати ще більше пристрасний маніфест?!. Ану ж, ще дальше автор затопче свій талант артиста в погоні за пропаґандою нової соціалістичної моралі?

Приємне розчарування після тих побоювань жде читача по прочитанні нової повісти. Свіжим повітрям повіяло знов, і той, хто уважно слідить за творами Винниченка за останні роки, знаходить тут певне почуття заспокоєння і рівноваги. Тривіально кажучи, тут автор неначе "устаткувався", споважнів і говорить, не хвилюючись. Приємности у страшенні читача жорстокими картинами автор, видно, вже не має, позбувся нахилу згіршати "публіку" всякими карколомними штуками і пікантними "проблемами". І не без приємности,

думаю, мусить приймити гурт читачів Винниченка те успокоєння автора, зрівноваженість, до якої він прийшов в останній повісті.

"На весах жизни" — це повість, яка мимоволі примушує оглянутися назад, на пройдений Винниченком шлях, і дає змогу поглянути *новими очима* на весь його літературний доробок. Я би сказав, що тут Винниченко зрадив себе нарешті, не хотячи, відкрив свою фізіономію,— і тому примушує сконтролювати попередній свій доробок, який приймався без всяких застережень.

Винниченко зробив велике враження не так своїм художнім хистом,— були і єсть більші художники від нього в українській літературі,— ані змістом і проповіддю нової моралі в своїх творах,— нічого нового, як мислитель, він не дав і не може дати,— а більше своїм темпераментом, розмахом та дужістю своїх молодих сил, своєю свіжістю. І відки ти такий узявся? — радісно-здивовано стрінув його Іван Франко, утішений таким могучим темпераментом молодого автора. Це була правда. Винниченко був найбільше свіжий і сильний, як молодий жеребець, в його творах чулося таку безтурботну бадьорість, таке здоров'я організму творчого, що не можна було радісно [не] повитати його словами Франка. Він дійсно чарував своєю легкістю, своїм темпераментом, своєю еластичністю. Вони становили великий скарб і багатство його таланту і давали йому дорогу. Темперамент Винниченка обезоружував критику. Де другий автор потребував мозольного напруження, довгого шліфування та труду, щоби виступити, нарешті, з чистою совістю перед читача,— там Винниченко легко і недбало, одним почерком пера, накидував цілу картину, давав їй життя і повну принади красу. Ота легкість і недбалість були не гріхом, а достоїнством його таланту, вони давали всю безпосередність та життя його творам, робили їх близькими читачеві. Чулося за ними багатство та невичерпаність мотивів і матеріалу творчого, яким приходилося авторові оперувати. Він не думав, т.є. не видумував, ніяких ситуацій, ніяких тем, ані конфліктів, він висипував неначе свої твори з своєї багатої натури. Ніяких зусиль ми не бачили в усій його творчій праці, він, здавалося, все мав в собі, природа обдарила його невичерпаним багатством.

Відтак почав працювати інтелект. Центральний пункт його творчости став переходити на інше місце, автор почав "умствувати", в белетристичній формі "научати". Головним змаганням його як творця стало творення, а відтак і проповідь нової моралі, до того ще, моралі партійної. І він вже не "сипав" безжурно свого таланту перед читачів, а став "добирати", препарувати для них лектуру. Це був перший крок до обмеження свого творчого терену, звуження та обкраяння творчої думки, спутання її в певних догмах. В оповіданнях своїх не лише був Винниченко свобідним, писав "Куплю", "Зіну", "Момент"; драми його ставали щораз більше "роботою", рішеннями певної, згори поставленої, теми. З часом десь почала пропадати безпосередність його картини, здалека появилися межі, якими був скований талант його, ставало якось тісно, широке русло життя звузилося,— і Винниченко почав давати драми à la Ібсен, замкнені поміж кількома людьми, при столі, в чотирьох стінах кімнати. Той самий Винниченко, якого темперамент і багатство духових переживань і настроїв, здавалося, були невичерпаними.

Прийшло відтак *силування* себе. Винниченко став "літератом", навіть дуже плідним літератом. Темперамент і розмах були ще, але вже дбайливо бережені, попідпирані милицями, то вже не була правдива, глибока і органічна сила, яка відразу покорить читача, а певна роль, кокетування перед публікою.

Джерела творчі були затроєні. Вистане прочитати яку-небудь з останніх драм автора, щоби почути, що давнього Винниченка, що зачарував Франка, немає, що єсть тільки Винниченко-літерат, який зручно, по-професіональному, опрацьовує свою тему, свою силу вже не черпає з себе, а дивиться на пальці європейських письменників, щоби й собі навчитися робити так, як вони роблять. Перо тратить свій розмах, десь подівся широкий шум життя, Винниченко на всі лади обдумує одну і ту саму проблему, а, хотячи дати їй свіжість та силу, починає бути щораз більше нервовим, дратується, стає, нарешті, сенсаціоністом... Голод змагається, а корму творчого власний організм вже мало дає, висихає, і рятунок єдиний в сенсації, в драстичнім ставленні квестій сучасного ладу.

Ясно стає, що великим гараздом з боку Винниченка було серед таких обставин писати "Честность с собой". І тому проба вийшла для нього так фатально, безсильність таланту в тім випадку виявилася в цілій наготі своїй. Проповідницькі замисли автора стали тут в повній протилежності до артистичного, творчого трактування справи, він заплутався сам в своїх думках, і фактично дав те, чого він зовсім не думав навіть давати: арґументи проти своїх власних тез, проти самого себе. І *мусіло* прийти остаточно до того непорозуміння, яке зайшло поміж автором та російською критикою, поміж його однодумцями і партійними товаришами. Сам факт, що автор мусів цілою брошурою виявляти свої інтенції, свідчить проти нього лише самого.

І так ми стаємо при останній повісті Винниченка, при "Весах жизни". Я вже говорив про враження заспокоєння, яке викликає ця повість, про зрівноваження її. Усе, після всього вищесказаного, давало би право говорити про деякий зворот в творчості Винниченка. Очевидна річ, зворот на ліпше. Він загладив отсим романом свій попередній, фатальний крок, затер серед публіки прикре, його враження. І це можна тільки з приємністю сконстатувати.

Але, разом з тим, новий роман Винниченка стверджує тільки все сказане про нього вище, являється дальшим ланцюгом прикрого розкладу таланту його, який акціпує такі речі, як "Дочка жандарма". Винниченко зрівноважений, але, разом з тим, зламаний і не подвигнеться до давньої висоти. Темперамент його, внутрішній запал його, як творця, пропав. На кождій сторінці книжки його це читаємо, чуємо. Понад усім світом творчим автора стоїть якась чужа сила, він відірваний від безпосередности життя і вже не творить, а студіює. Люди його виступають перед нами, як правдиві, з психологічного боку, ми подивляємо у автора докладність в обсервуванні проявів їх характеру, але, разом з тим, вони не живі, не схоплені автором разом з життям і його пульсом; радше психологічні категорії живуть в тих типах. Говорити про них автор уже не уміє природно, природність тут штучна, і все враження пропало б, якби автор не взяв о цілих кілька тонів вище.

І отсе, власне, невідрадна поява.

TABLEAU[1] УКРАЇНСЬКОГО КРИТИКА. Цих кілька слів спонукала мене написати замітка *Остапа Грицая*, поміщена як "List ukrainski" в краківськім польськім журналі "Krytyka"[2]. З двох причин вона цікава: раз тим, що приносить деякі "оригінальні" думки про деяких наших письменників, а по-друге, як спроба познакомлення польської публіки з нашим літературним

[1] Панорама *(фр.)*.

[2] Див. "Krytyka", 1912. Зшиток за жовтень, с. 195—203.

життям. Д. Грицай вийшов з дуже справедливого становища, що, коли йти з своїм добром поміж чужинців на показ, то не на те, щоб просити у "вищих культурою" вибачливости для наших слабеньких творів, а просто оцінити літературні факти так, як оцінюється їх у себе "дома". Він застерігається навіть на початку, що буде строгий відносно наших письменників, бо він має високі вимоги до новели — д. Грицай, власне кажучи, пише в своїм листі тільки про нову українську новелу,— він вимагає від неї "вищої культури", яка відповідала би "глибинам новочасної психіки". Чудесно... Ждемо... Отже, *Михайло Яцків*. Чи відповідає він тим вимогам критики, чи відповідає він глибинам новочасної психіки? Ні. Критик "жаль має" навіть до автора через те, але трудно,— він мусить йому правду сказати, бо Яцків нарушив йому його критичну конструкцію новели. Як же можна написати такі речі, як "Адонай і Бербера" або "Дівчина на чорнім коні", які, коли порівняти їх з боку символіки з твором Данте, не виявляють "глибини і остаточної ясности символа", які дають тільки "хаос ліній і психічних моментів" замість речей ясно зрозумілих для автора критики,— нарешті — нищать "правила композиції"? Це д. Грицай називає "артистичною доктринерією", коли сам Яцків в одному місці пробує определити *своє* становище і *своє* розуміння новели. Ви питаєте: що, як і куди, цікаві: які ж це мають бути, по думці критика, "правила композиції",— але він вже при творах другого українського новеліста — *Михайла Коцюбинського*. Цей його вже вдовольняє, тут вже немає ніякого хаосу і єсть класична лінія в його творчості. Добре, далі. Третій новеліст: *Володимир Винниченко*. Тут довідуємося, що Винниченко муж просто геніальний; ніхто так у нас не умів писати новели, як він, навіть Стефаник — ні; він представник "Молодої України", він вніс оптимізм в українську літературу, дав "філософію любові" в своїх творах, дав "новий тип женщини" — "амазонку життя і любові". Відсапуємо, прочитавши такий пеан: а, опам'ятавшися після тих всіх страшних речей,— Винниченко представник "Молодої України"!! — ожидаємо: що далі? Далі критик пише ще прихильно про *Л. Пахаревського*, "снисходительно" відзивається про *Богдана-Сокольського* "Всесильну" і про "Страчене життє" *А. Тесленка*. Тут і кінець листу д.Грицая, і читач, який від самого початку уважно слідив за ходом думок критика, мусить... запороти носом в землю.

Дійсно, такий розгін був з самого початку, а так скінчилося! Почалася бесіда від "вищої культури" новели, від новочасної психіки,— а скінчилося Л. Пахаревським, Б. Сокольським і А. Тесленком! — як представниками нашої найновішої новели! Чи це жарт критика, чи сатира, чи — просто непорозуміння посеред дороги і... незнання української нової літератури? Я думаю: нехай сміється, хто має охоту сміятися, але справа, властиво кажучи, сумна. Автор має тут інформувати чужу публіку про найновіші появи нашої літератури, чи радше,— як сам хоче,— про наших новелістів. Справа ясна, що тут може бути дві дороги: або вибрати з-поміж усього матеріалу все, що найкраще, або бодай варте згадки, все позитивне, тоді може бути бесіда лише про такі твори, як Яцкова, Коцюбинського, Винниченка, Кобилянської і др. тої величини письменників; або, коли не вирізняти матеріалу сильнішого від слабшого, то вже дати докладну картину, погляд на найрізнородніші появи на полі новели. В однім і в другім випадку треба, очевидно, передовсім знати той матеріал. Д. Грицай дібрав, одначе, свій матеріал припадково — і тому "лінія" його статті "заломилася". Він знає Богд.-Сокольського, знає Пахаревського і Тесленка, авторів, яких сміло можна промовчати в інформаційнім огляді для

чужинців,— а не знає і не згадує авторів, "трошки" сильніших (а на всякий случай, не слабших) — Н. Романович, Н. Кибальчич, Гал. Журби, П. Богацького, Л. Будая, М. Чернявського і т. д. і т. д. і т. д. Усміхатися іронічно на ці імена з становища "вищої культури новели" я тут не позволю, бо це імена кращі і достойніші, як... Богдан-Сокольський з своєю "Всесильною", якій місце серед лубочної літератури. То раз. По-друге: критик не знає не лише явищ друго- і третьорядних нашої нової літератури, чого, врешті, можна й не вимагати "обов'язково", але і першорядних. У нього "ostatnia nowość" М. Коцюбинського — це збірка "З глибини"(1909). Пропав десь "Дебют" з 1911 року, пропала повість "Тіні забутих предків" і другі новели того ж автора. А, інформуючи чужинців про нашу новелу, треба б такі речі знати. Так само треба би знати взагалі новели не лиш ті, які виходять окремими книжечками, але й переглядати пресу й журнали,— там також матеріал; тоді не було б таких фактів, що Л. Пахаревський — "дебютант"! І отак, переглянувши докладно все, можна тільки порядкувати матеріал, таксувати його і оцінювати з становища "вищої культури новели", тоді нехай би й прийшла всяка "правильність", "високі вимоги", все оте естетичне доктринерство і риґоризм, які виявляє д.Грицай, було б не жаль, бо була б якась бодай систематика і консеквентність. Але так,— щоб автор "Чорних крил" мав падати жертвою високих вимогів, а лубочний письменник був в ласці,— так не можна. Це хіба й не дає доброго свідоцтва критиці і викликає тільки здивування: на що, властиво, була писана замітка д. Грицая: чи на те, щоб навчити "правил композиції" Яцкова, чи на те, щоб оголосити царем української літератури і геніальним артистом В. Винниченка, чи на те, врешті, щоб мати змогу сказати, що у нас єсть Б.-Сокольський і Тесленко? На те все,— думаю,— не треба б аж краківської "Krytyki", вистав би свій "Вперед", "Руслан" і "Рада".

МИКОЛА ОРИЩИН. ТЯЖКА ЗАПОВІДЬ. З вступним словом і портретом. ("Новітня бібліотека", ч. 7). Львів, 1912, 55 с.

П'ять маленьких оповідань. Всі були вже друковані, почавши ще з 1903 року в "Літературно-Науковім Вістнику". Але загубилися скоро серед того матеріалу, яким був заповнений журнал, як загубилося й багато інших цінних мініатюр, не раз і авторів. Якось не мають деякі автори сатисфакції в тім, щоб плисти рівно з літературним життям і думкою, скромність в них перемагає, і вони йдуть собі збоку, тихо та непомітно. Поза голосними іменами і шумом, мало хто звертає на них увагу, навіть фахова критика літературна рідко знає про їх існування. А шкода, дуже шкода.

Отака доля стрінула й отсі оповідання. Вони становлять весь доробок літературний автора, доробок маленький по об'ємі, але великий по змісту, тим більше, коли взяти під увагу серйозність, дозрілість та зрівноваженість духову їх автора, який ставить в них перші ще тільки кроки на літературному полі. Заслуга се Яцкова, що вони вийшли, ті оповідання, зібрані разом, і можуть далеко сильніше зарепрезентувати автора, як вони могли се зробити окремо, в старих книжках журнала. "Замітив я в Орищина (псевдонім),— пише Яцків в передмові,— отсі прикмети: свідомість творчої мети, свободу і самостійність, далеку від всяких літературних впливів, бистрий обсерваційний змисл, дар композиції, юнацьку буйність в переливах мерехтячих красок, ориґінальний хист оповідання в підзначуванні хвиль побічними, втрученими несподіванками, здоровий український гумор, а, головно, підсвідому, демонічну струну, яку

люблю у добрих мистців. Замітно орудує він фантазією, а при тім все у него просте, щире, живе".

Се перший тільки акорд Орищина, акорд скоро урваний та приголомшений голосом других галицьких письменників в останню пору. Треба надіятися і бажати дальших, більше сильних та дужих акордів того ориґінального автора.

TARAS SCHEVTSCHENKO. DER KÜNSTLER. Autobiographischer Roman. Übersetzt von Arthur Seelieb-Herausgegeben und eingeleitet von Julia Virginia Im Xenien-Verlag. Leipzig, 1912, 152 с.

Перед роком Xenien-Verlag видав вибрані поезії Шевченка в перекладі різьблярки і поетеси Юлії Вірґінії (псевдонім), про що я мав вже нагоду в отсім журналі писати. Тепер те саме видавництво пустило в світ переклад автобіографічної повісти Шевченка — "Художника" — в перекладі Артура Зеліба і знов за старанням Юлії Вірґінії. Симптом се надзвичайно радісний для нас, тим більше, що в німецькім перекладі вийшов наш поет в шатах, на які у нас, здається, ще довго буде ждати. Німецька публіка прийняла Шевченка більш, ніж прихильно, з великим зацікавленням. Рецензії, які появилися в німецькій пресі по виході поезії,— се не бібліографічні принотування, писані в поспіху, як більшість всяких рецензій, се повне здивоване зацікавлення, що такий поет єсть, і був досі десь в укритті. Біографія поета, написана Юлією Вірґінією, зробила враження якогось неначе екзотичного оповідання, се щось нечуване в XIX ст., а можливе тільки в Росії.

Так, а тепер пішла в світ частина автобіографії Тараса, яка має докладно розказати німецькій публіці про обставини, в яких виростав він на артиста, в яких він виріс до висоти найбільшого національного поета. Тут, в "Художнику", найбільше сумна доба нашого поета, але й найбільше ентузіастична, тут відкриті самим Шевченком всі тодішні документи його життя, його перших творчих поривів, пробудження артиста в нещаснім кріпаку, нарешті, весь його світогляд і естетика. Побіч дневника,— се найважніше джерело для пізнання поета в дійснім житті. І коли йде о вражінні, яке подібний твір повинен зробити на ширшу громаду, то враження мусить бути сильне.

Переклад "Художника" тут не "повний"; дещо, як пише в передмові Юлія Вірґінія, треба було зчеркнути з огляду на німецьку публіку. Се, одначе, не зменшує серйозности, з якою трактовано сю працю. Скрізь видно увагу, пильність та дбайливість видавця, в нотках багато пояснень, без яких читачеві, а ще німецькому, трудно було б орієнтуватись, нарешті, додано 10 малярських праць Шевченка, які являються справдішньою прикрасою видання.

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО. ЗЕМЛЯ. Драма в 4-х діях. Київ, 1913, 78 с.

Шахта, партійна соціал-демократична мудрість і декілька утоптаних місць з того, що Єфремов називає "шляхом демократизму й широкого гуманізму",— се коники, на яких їздить Черкасенко. Як письменник, він відразу вийшов "готовий", від часу свого виступлення на літературне поле пішов радше в долину, як в гору, перестав лише писати "стихи", впрочім, може тепер і п'ятдесят літ топтатися на одному місці, коло своєї шахти та своїх принципів.

Черкасенко любив представляти в своїх попередніх речах побіду "ідеї", очевидно, "нашої", т.є. "товаришів", vide "Петро Кирилюк". "Вони перемогли" — над самицею, яка все старається вішатися на шию "товаришеві". З того виходили всякі сцени, трагедії, драми. З того ж вийшла і тепер драма, тільки що тут як gegenspieler[1] супроти самиці Ольги виступає елементарна сила "землі", інстинктивна любов до свого села і рідних полів селянина Сили. Він, правда, покидає своє село, поля, природу, наймається на шахту, забуває тут навіть про жінку, супроти краси і чару Ольги, яка водить його за ніс,— але сила землі таки бере верх, рідна жінка таки викрадає його від Ольги, і він, певно, вже другий раз від неї не піде на шахту. Ще, правда, Сила вбиває Ольгу, яка пробує вже в послідній хвилі, на станції жалізничій, відбивати його від жінки, але сього треба було, бо інакше було би нічого в драмі не сталося, не була би, як треба, заакцентована сила землі. А заголовок драми, власне,— "земля". Quod erat demonstrandum[2].

В самій драмі Черкасенка єсть ще "інтермедії" та інтерлюдії, такі маленькі додатки "між іншим", щось, як "маленький фейлетон" в газеті, аби читач мав чим забавитися, поки дійде до кінця четвертої дії і буде свідком катастрофи. Тут автор досить зручний. Бачимо, наприклад, що добре уміє представляти екс-дячка Тонкогласова, який все п'є і говорить про трагедію — серце золоте у нього! — або Юхима, шахтаря, що все вибирається з поворотом до своєї нивки, "садка і млинка", але помимо своєї рішучости, ніколи не міг вибратися дальше станції жалізничої. Отим комічним Юхимом автор і кінчить драму, з чого видко, як він дбає про читача і бодай трошки старається його потішити після вбивства. Так і виходить: шлях широкого гуманізму. Qoch! Wie ist der Tiefsinn hoch![3]

СИЛЬВЕСТР ЯРИЧЕВСЬКИЙ. КНЯГИНЯ ЛЮБОВ.

Староукраїнська драма-дума в трьох діях. (З трьома піснями в нотах), 59 с.

Драматична перерібка відомої "думи про княгиню, кобзара" Б. Грінченка, тільки автор нічим не оправдує потребу такої перерібки. Дума була все-таки думою, твором поетичним. А се не дума, а Puppenspiel[4], доказ ще один на те, до чого може дійти і до чого дійшов Яричевський в своїм непорозумінні. Заміри у автора і вид його неначе серйозні, а виходить майже коміка. З таким видом, як діти убирають свої кукли і начіплюють на них всяку всячину, автор поначіплював і до мотиву історичної думи всякі блискальця та тендітні ефекти, впевняючи, що се драма-дума. Серед тої декораторської роботи, яка заносить радше фризиєрською робітнею, як літературним смаком, автор так захоплюється своїми куклами, що забуває, що його, а що — ні. Всі помисли його, всі ефекти, ота наївна стилізація, навіть всі епітети, яких він уживає в "краснорічивій" бесіді дієвих осіб,— те все було вже навіть... в читанках для шкіл середніх. І ученик середньої школи умів би написати таку саму "історичну"

---

[1] Суперник *(нім.)*.

[2] Що й треба було довести *(латин.)*.

[3] Ох! Яка висока глибокодумність! (Нім.)

[4] Неодмінна умова *(латин.)*.

драму, з таким самим ханом татарським, князем руським, княгинею, кобзарем, тими всіми мурзами, євнухами, одалісками, боярами, дружинниками і т.д.

Очевидно, можна би навіть не згадувать про такий твір, як отсей, але, на жаль, він не виїмок, а тип далеко численніших творів в тім роді. Хоч би той самий Яричевський, автор все-таки деяких речей, писаних давніше (він, власне, почав писать ще з початком 90 рр. минулого століття) і вартих згадки, як от "Пестрих звуків",— який ще в 1907 році випустив свого "Горемира" і дещо друге в тім роді. Не диво, що відтак і другі автори мають відвагу виступати з подібними "творами", і в результаті являються такі курйози, як "Княжа Пригода" (1912), речі, які муситься трактувати не раз, як плід хворого ума. А коли згадати, що наша літературна творчість засмічується "інтенсивно" всяким іншим добром в роді "малоросійської драми", то стане ясною конечність боротьби з лихом, навіть з компрометацією нашої творчости. Не говорячи вже про те, що наша суспільність любить не раз приймати за добру монету все, що їй дається.

ІВАН ФРАНКО. МОЙСЕЙ. Поема. Друге видання з передмовою.
Львів, 1913. Накладом Укр. Руської Видавничої Спілки, XVII+63 с.

"Мойсей" Івана Франка — се, безперечно, найбільше дозрілий плід його творчости, твір, який запевнить йому успіх серед будучих поколінь і лишиться найбільше тривалим здобутком його творчих змагань. Поетичне оповідання про смерть Мойсея, оповідання на основі Біблії, може, було б не зробило такого сильного враження і лишилося на тій самій висоті, що "Іван Вишенський",— якби не могучий пролоґ, слово до народу, яке після "Посланія" Шевченка не має собі рівного в цілій українській поезії. Той пролоґ — чи не найважніший момент в концепції поеми — рішив згори про її успіх, не так формальний, але більше моральний, визначив згори відношення громадянства до твору і його автора. Само оповідання стало чимсь чисто зверхнім, гебреї і їх мандрівка по пустині в обіцяний край стали лише висловом алегоричним,— поза тим зверхнім костюмом і фабулою, громадянство знайшло зміст *національний* поеми, не лиш пролоґ, але й ціле оповідання відчуло як *слово до народу*. Таким чином, українське громадянство побачило тут щось подібне, як поляки в творі Міцкевича: "Księgi pielgrzymstwa narodu polskiego" або в оповіданні Словацького "Anhelli",— один з критиків "Мойсея" старався дати його порівняння з твором Словацького.

До другого видання, яке, крім деяких дрібних поправок, являється передруком першого, автор уважав за відповідне дати досить обширне переднє слово, в якому говорить про джерела поеми. Робить се, як сам зазначує, з огляду на критиків, аби їм улегшити працю і перестерегти перед шуканням джерел поеми там, де їх нема. Се, безперечно, корисна і для публіки, і для критики річ, і придасться для тих, що будуть робити студії над поемою; шкода тільки, що автор не вважав за відповідне сказати також кілька слів про *інтенції* свої при писанні твору. Бо, правду кажучи, і громадянство, і критика, головно, ті інтенції бере під увагу, беручи в руки "Мойсея" і виголошуючи свої думки про нього. Але се між іншим... Побажати треба, щоб се, друге, видання поеми розійшлося скоріше від першого і щоб недовго треба було ждати на дальші.

НОВІ ПОВІСТІ Й ОПОВІДАННЯ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО. — НАША ЧИТАЮЧА ПУБЛІКА

Я обіцяв поговорити окремо про два нові томи оповідань та повістей Івана Нечуя-Левицького[1]. Стаття про "Криве дзеркало української мови", додана до них, занадто сенсаційно подіяла, й за її криком загубилося враження самих творів. Не знаю, впрочім, чи знайшли вони тепер чим-небудь показний гурт читачів.

Нові повісті й оповідання Нечуя, значені роками останнього десятиліття, почавши від 1902 року, деякі були вже друковані, хоч в іншій редакції, але тепер, зібрані разом в двох поважних томах, дають змогу приглянутися ближче, чим став талант Нечуя в останні часи. Питання, цікаве будь-що-будь з огляду на славу Нечуя, як одного з перших наших письменників, який сотворив українську повість і відомий в історії літератури як майстер українського слова...

Ідейні основи того письменника не були сильні ніколи, хоч він любив і любить будувати свої твори обов'язково на ідейнім підкладі. Свого часу почав говорити проти космополітизму, видвигаючи український націоналізм,— показалося, що се була боротьба з вітряками, що улюблені його герої, власне, "нові люди" à la Радюк, не можуть бути репрезентантами наших національних змагань — і не лише Драґоманов, але навіть такий "лагідний" Кониський[2] уважав за відповідне виступити з острою критикою Нечуєвого роману. Вже тоді, в 70-х рр., він, видко, не орієнтувався в нашому житті, якого напрям, як романіст, хотів віддати. Так само не особливо орієнтувався в літературі, коли став говорити про принцип реальности, національности та народности, як провідні думки літератури. Атакуючи ті погляди Нечуя, висловлені в окремій розвідці в "Правді", д-р Франко писав тоді: "Само поняття "правди" вимагає, щоб в літературі змальовані були і всі окремішності даного народа,— а сама ціль літератури — служити народові,— вимагає, щоби вона була для нього зрозумілою. Таким способом, оба прославлені автором "принципи" — народність і національність, се то саме, що й його самостійність — речі конечні і природні, але зовсім не жадні провідні принципи", так як принципом не можна назвати спання, їду, дихання і т.п., хоч се також речі правдиві, природні і для чоловіка конечні[3]. Взагалі, помилка Нечуя була все в тім, що він любив вламуватися в отворені двері,— з того виходили всі його непорозуміння ідейні з українським життям та з літературою...

Але все-таки Нечуй-Левицький був у нас не буденним автором, свій талант белетриста умів використати і виявити його в ряді широких картин, осяяних красками та свіжістю української природи. Єфремов охрестив його "битописателем пореформеної України",— се половина правди, коли відкинути слова "пореформена Україна", то буде правда ціла про Нечуя. Він був майстром в описуванні побуту, малярем картин, не конче тих, про які говорить критик. Що дійсно любив свою літературну працю — се видно з перших його творів. На повість "Микола Джеря" міг здобутися тільки артист, залюблений в красу української природи... Шляху, яким повинна йти українська літературна твор-

---

[1] *Іван Нечуй-Левицький.* Нові повісті й оповідання. — Київ, 1911-1912, 2 томи. — С. 419+112-8° (томи 7-8 збірного видання повістей).

[2] *Кошовий.* Коли ж виясниться? — "Правда", 1875.

[3] "Молот", 1878. — С. 215.

чість, він не міг собі усвідомити, але чув стихію українського слова, жив нею як письменник і дав цінний вклад в українську літературу...

90-і роки почали відслонювати вже самі лиш слабі сторони того письменства. "Не той став", "Навіжена" — се вже повторення, типи і ситуації вже відомі... Широкого розмаху вже не було. Нечуй-Левицький в літературі почав жити вже "з ренти", тим, що придбав давніше...

А тепер стає перед нами з своїм доробком за останні десять літ. І тут маємо вже лише руїни колишнього таланту, самі схеми, поначеркувані вже непевною та безсилою рукою. Основний фонд, з якого черпав весь час письменник, зужився.

Якими інтересами живе тепер Нечуй-Левицький, видно з його праці про українську мову. Але поза тим — Нечуй навіть як "битописатель" зовсім підупав. "Кайдашева сім'я", "Причепа", "Старосвітські батюшки та матушки", яке те все повне колориту, соковите і яскраве супроти анемії останніх творів! Там був розмах, темперамент — тут кінчиться "битописательство" майже голою передачею безкінечних розмов цокотух, описом розмов, хатньої обстанови, вигляду дієвих осіб. Разом з тим пропав і гумор. Автор "Баби Палажки..." вже не може тепер здобутися на змалювання подібних, свого рода класичних, сцен, гумор його тепер безсилий та млявий, кінчиться оповіданням про Грицька Бинду, як-то він транспортував на село купленого в Києві бичка. Того рішучо замало на Нечуя-Левицького...

Найбільше проявляється безсилість творча автора в браку всякої композиції. Теперішні його твори не мають ніякого центра, се організми без костей, розлазяться на наших очах, не мають ані початку, ані кінця; саме лише говорення. Прочитати такі повісті, як "Неоднаковими стежками" або "На гастролях в Микитянах", можна лише з великим силуванням самого себе, а прочитавши, не здаєш собі справи, нащо вони написані, яка творча думка кермувала їх автором. Про актуальність теми я вже й не говорю. В результаті теперішні повісті й оповідання Нечуя мають ще менше дійсно ідейного субстрату, як колишні. В сфері національних ідеалів розрізняє тепер автор двоякі типи чи двояких людей. Одні уміють говорити по-українськи, люблять борщ, співають залюбки українські пісні, пишуть "книжечки для народа" з області медицини, думають про "фінляндські полотна" — Леонід з опов. "На гастролях в Микитянах", Яків та Ліда з опов. "Неоднаковими стежками",— другі нічого не роблять, тільки думають про карти, про забави і пиятику, коли не про щось ще гірше... На тім кінчиться національна тенденція тих творів. — В сфері етики Нечуй знов розрізняє двоякі типи людей: одні — здібні до любові ідеальної, другі — гулящі та розпусні, і знають лише т.зв. вільну любов, яка сердить автора майже на кождім кроці. Найцікавіше те, що в вільній любові він обвинувачує не лише акторку Софію Леонівну, але причепився й богу духа винної попаді Ладковської, звичайної сільської зальотниці, яка виходить просто на карикатуру. Коли до того всього додаємо гумористику вроді "телеґрами до Грицька Бинди" та любування в історичному маскараді, яке знайшло такий яркий вислів в костюмовій студії, т.є. в історичній драмі "В диму та в полум'ї" (1657р.), то будемо мати в головному зачеркненні границі духових та літературних інтересів теперішнього Нечуя-Левицького.

А тепер від тих пережитків нашої літератури перейдемо до "злоби дня"...

Від нового року почав виходити цілий ряд нових органів преси. Настрій громади піднявся на сто процентів. Перед тим було "тісно" для всієї української

пишучої братії, йшли все скарги, що органи служать клікам і не приймають творів "чужих" людей, хоч би се були й не знати які таланти. Тепер, нарешті, стало просторніше, з-поміж молодих українських літераторів майже кождий став редактором. А своя "кліка", очевидно, найдеться скоро, і будуть люди писати. Богу дякувати, талантів у нас багато, понаписувано творів теж багато, не було лише на них місця.

Очевидно, можна і навіть треба з того всього тішитися. Як-не-як, ростемо. Але... тут, власне, треба би взяти під увагу нашу *публіку*. Вже давно сказав про нас Белінський, що ми маємо масу письменників, якби було ще стільки публіки, то й не треба би нічого більше бажати для української літератури. Справа тут поставлена хоч і парадоксально, але добре. Бо дійсно: а що ж буде з публікою для тих всіх нових органів? Чи знайдеться вона так скоро?

В чужих літературах має кождий, менше чи більше відомий, автор чи який-небудь літературний орган свою публіку. Се сталий круг читачів, які не лише купують книжку і передплачують журнал,— але, перше всього, інтересуються ними, ждуть їх, читають і гаряче дискутують, зживаються з ними, беруть до певної міри участь в літературнім житті, тріумфують удачею свого автора чи свого органу, солідаризуються з ними, навіть беруть на своє сумління їх помилки. Там, де єсть така публіка, можна говорити про літературу, як вислів духа часу, там єсть, власне, оте Wechselwirkung поміж літературою і життям і ті зерна, які посіяла література в життя громади, вертаються їй стократно.

Може, я й говорю про якусь ідеальну публіку, про таку, якою вона повинна бути, але думаю, що вона не єсть знов чимсь таким неможливим. На всякий случай тільки говорене до *такої* публіки має ціль. В противнім випадку нема до кого говорити. А говорити треба, говориться вічно про виховування меншого брата, про його духові потреби, дискутується спеціально про те, якої, власне, поживи духової йому потрібно, самі письменники та критики поставили публіку як найвищу інстанцію над собою, люблять питати її в спірних справах. Чи не велике непорозуміння те все — чи не хибно тут з самого початку поставлені відносини до публіки?

Боюся, що ми занадто зайшли в глухий кут і тепер се мститься на наших літературних відносинах. Як скрізь в нашім житті, так і тут, немає відповідної диференціації. А тому єсть всяка, не раз дуже кумедна, а взагалі — дуже шкідлива мішанина. "Смѣсь нижегородскаго съ французскимъ". На кількадесят тисяч нашої інтеліґенції, яка говорить про освідомлення широких мас і просвіту меншого брата, нема гурту, який міг би удержати орган,— очевидно, передплатою тільки,— який міг би розкупити 1000 примірників доброї книжки. Нема, і тут нічого не вдієш. Але зате як часто почути можна слова: у нас нема що читати, нема добрих письменників, те все, що є, то дрантя. Попробуйте увійти в дальшу розмову з таким добродієм, то переконаєтеся, що він не знає того "дрантя" навіть з імені, книжки у себе ніякої не має, а як має, то нерозрізану, а як щось читав, то під примусом, ще за часів своїх "студій". Такі добродії — се не виїмок, а тип — се наша публіка. Сенсаційні револьверові романи вона читає, а рідної літератури для неї нема. І тому я й кажу: наша література і органи літературного життя майже не мають публіки, не мають до кого говорити.

Але винні тут найбільше руководителі "общественнаго мнѣнія",— друга "публіка", яка творить літературу. Здавна був у нас звичай, що письменник

любив балакати з читачем "інтимно" per ти, удавав простака перед читачем, просто "дурненького". Се мало зблизити їх обох, письменника з публікою, автор сподівався знайти у своїм читачу найкращого критика, який би оцінив його твір своїм "здоровим" розумом. Наслідки виявилися скоро. Демаґоґія автора стала певного рода conditio sine qua non[1], читач взяв верх, став вередувати, кермуючись своїм здоровим розумом, почав установляти всякі закони для літератури і для письменників,— просто забув, що він тільки читач. Забувся до тої міри, що сам почав писати вірші, атакувати редакції, став літератором. І, як кажу, вже Белінський звернув увагу, що у нас дуже багато "творців", більше, як читачів. Тепер, очевидно, коли справа задалеко зайшла, досить трудно навертати публіку з її традиційного шляху, трудно відразу дати їй виховання і завести який-такий лад. Вона тепер паном — і тому навіть найповажніші журнали кінчать дефіцитами, книжка не оплачується, дійсних читачів мало. Сьогодні майже кождий пересічний читач подасть вам ряд "арґументів" проти літератури і поодиноких авторів, кождий з них надзвичайно "мудрий". Він каже, наприклад, що той Стефаник собі думає, він всі розуми поїв, чи що? Я кращих письменників привик читати, а на такі речі я й сам здобудуся, як схочу. Або пішла мода гіршитися творами такими, як Винниченка, тому що вони "порноґрафічні". Кождий прекрасно знає, як жадно, з насолодою, читаються всякі пікантні сцени в таких творах нашою публікою, але, прочитавши їх з насолодою, наш "читач" з емфазою скаже публічно: я такого сміття не читаю. Зараз завтра пишу, аби мені не присилали більше журнала. Нехай навчаться шанувати наперед святі почування своїх передплатників!..

І йдуть листи до редакцій. Повні гніву, святого обурення, наук моральних. Не раз се цілі трактати про обов'язки літератури, якою вона повинна бути і яким ідеалам служити, що повинен давати своїй публіці порядний журнал... Нехай прийде в якім творі неприхильна згадка про попів, зараз протест в цілім ряді листів до редакції: вона винна, що автор оповідання вивів неґативний тип попа. Трапиться щось "неморальне" — знов відпадає публіка, обурена в своїх святих почуваннях. Публіка пише: що він собі думає, той автор; а якби його мама або сестра були такими — приємно було би йому? Ні — перестаю виписувати журнал! Зачепить хто-небудь учителів народних,— знов біда: обида цілого учительства, яке... І так далі. Нехай редакція тепер спробує задоволити всіх, щоби нікому не наразитися, ані поодиноким людям, ані партіям, ані клікам,— що з того вийде?

Вийде такий "літературно-науковий" тижневик, яким була *"Неділя"*, що виходила два роки при львівськім "Ділі". Вона поставила собі за принцип — безпринципність, отворила свої двері нарозтіж: давайте, люди, що маєте, ми всьому раді... Люди давали, і "Неділя" виходила, публіка могла бути вповні вдоволена. Кождий мав тут, що хотів: літературу, критику, науку, публіцистику, новели, поезії... Пішли до друку всякі "старі записники", причинки, др. Щурат висипав масу старих черепків, подаючи їх з серйозним видом ученого, пішла всяка стара тандита, археологія, рецензії на "Церковний співаник на всі свята цілого року" і т.д. Аби всі були вдоволені, містилися афоризми, вроді такого, напр.:

---

[1] Неодмінна умова *(латин.)*.

Не одного доля кине
На щасливую дорогу,
Але так неделікатно,
Що при тім він зломить ногу.

Аби ґрафомани не нарікали — отворив редактор відділ для *"сезонової поезії"*.

З такою заміткою від себе: "Сьогорічний сніг має щастя в поетів. Недавно П.М. Петрушевич посвятила йому низку римів. А тепер ми одержали на тему снігу знов кілька поезій з різних сторін нашої України". І пішли вірші на тему:

"Білий, білий, білий, білий
Пада, пада, пада сніг..."

Містилися також "гумористичні кавалки". Одна письменниця видрукувала п.з. "Підслухане" таку сцену. Мати чотирьох доньок: — Бійтеся Бога, дівчата,— по кутах павутиння,— жених повіситься! — Наймолодша розтріпана: — Нехай би вже й повісився, аби лишень приїхав! — А якийсь поет, що так скажу, помістив такий вірш — "Дума холостяка":

Отакеє-то воно:
світить місяць крізь вікно,
тихо всюди, хоч сій мак,
лиш годинник б'є так-так...
ой так-так знак тому;
скучно спать самому... — і т.д.

Одним словом, "Неділя" так себе поставила, що і "неморального" нічого не трапилося, і всі відділи, які мають бути в "літературно-науковім" журналі, були, і ніхто не був ображений, бо кождий читач міг присилати безпечно до друку "Підслухане". В безплатнім додатку до "Діла" все було, що треба галицькій публіці, і "Діло", певне себе, могло бути острим критиком в літературних справах, зводило кампанію з "Літературно-Науковим Вістником", який стоїть нижче критики, нападало на його слабу белетристику, на повість Кобилянської...

Небіжку "Неділю" я дав тут тільки як приклад,— вона найкраще надавалася для "науки моральної", як не треба редаґувати літературно-критичного органу, а, властиво, як треба, аби публіка не ремствувала. З того йдуть дальші консеквенції, власне, наука для тих, що вірять в публіку і хотять впливати на її умовий та духовий розвій. Отже: або перейти на бік публіки зовсім, дати собі тесати кілля на голові і грати в дудку ґрафоманів, але з тим всім й "Неділя" не зайшла далеко і остаточно впала, або, наражаючись її, попробувати йти супроти публіки, поки вона не порозумнішає, виросте трошки бодай... Я почав від нових органів преси, які почали виходити. Тішитися ними можна і треба, "з обов'язку", але, знаючи обставини, можна й боятися за них. Дай Боже, щоб вони розвинулися якнайкраще, але не в напрямі демаґоґії і не йдучи під лад публіки, а дійсно виховуючи її. А там далі побачимо...

JAN ROKYTA (ADOLF ČERNI). PROKOP RYBAŘ. Roman české duše (Veršem). Psano v letech 1905—1911. Прага, 1913, 158 с.

Автор — Адольф Черни — відомий чеський славіст, видавець журнала "Slovansky Přehled"[1], який прихильно відноситься до українського культурного життя і дає постійно багаті про нього інформації. Під псевдонімом Яна Рокити видав він ряд поетичних праць і збірок, які дають йому право на визначне місце в сучаснім чеськім парнасі. З тих причин варто тут буде згадати про останній його поетичний твір, віршований роман "Prokop Rybař"[2]. Твір вартий уваги не лише з огляду на автора самого, який показує тут maximum свого творчого таланту, своєї сили, виявляє свій світогляд і свою душу, не лише творця, але й людини, він важний ще більше, може, як документ, що показує, якими дорогами йшов розвій сучасної чеської культурної думки, відки почався рух до її відродження. Бо се дійсно: не лише роман Прокопа і Єви, але *"роман чеської душі"*.

Автор не дає ніяких вказівок про тло історичне і не означує докладно часу, в якім відбувається подія. Читач може міркувати тільки сам на підставі оповідання про героя. То була доба, коли в чеськім житті дихнуло свіжим повітрям, коли буйно почали відростати зі старих пнів нові зелені паростки, коли "з усіх країв світа" почало вливатися нове життя і нові думки,— одно слово, коли прийшло нове покоління, яке захотіло відбудувати давню славу Чехії і дати її культурному життю нові підвалини. Прокіп — типічний репрезентант тої ґенерації, її символ. Новатором в дійснім слова значінні його назвати не можна: навпаки, він виріс на давніх історичних традиціях, і вони, т.є. їх відновлення, пруть його до діяльности; але новою тут єсть та сила і молодечий, безоглядний запал, з яким він приступає до праці. Він був вихованцем духовного семінара, далі — студентом філософії, і стає, відтак, учителем гімназії,— нарешті, журналістом. При тім всім се поетична натура, навіть поет, з психікою ніжною, чутливою, що прагне правди в житті. Внутрішню щирість своїх почувань він хоче привести до гармонії з життям — тут початок його конфліктів, які стають завадою в його праці. Його совість і чистота почувань, його любов до ближнього і стремління до вищої правди життя виганяють його з семінара, він рішає йти сам шляхом самовдосконалення, сам рішити найважніші життєві проблеми, заспокоїти свою тугу пізнання. В кождім разі, не за поміччю ректора, а прислухаючись до науки таких геніїв, як Епіктет, Гус, Вольтер, Ренан, Маркс, Толстой. Ті імена, якими захоплювався молодий Прокіп, показують шлях розвою його душі. Вони захистили його від всякого фарисейства, з'єднали з гуртом щирих товаришів, дали зброю проти зла і звернули його увагу в той бік, де не звертали її ті, що іменують себе слугами Христа. І тут вихідна точка для педагогічної діяльности Прокопа, але, з другого боку, причина його різкого розриву з "властю", особливо попівською, яка кладе свою руку на його працю. Він зриває тоді з церквою, як зірвав колись "єретик" Гус,— але мусить покинути становище учителя. Тим часом здоров'я його нищиться серед тої вічної боротьби та інтриґ, він їде рятувати його на село, на лісничівку. Тут, нарешті, усміхається йому промінь щастя особистого,— неначе осіннє сонце: стрічає Єву, яку любив віддавна, але носив свою любов

[1] "Слов'янський огляд".

[2] Прокіп Рибаж.

як рану, бо Єва була жінкою другого. Їх душі єднаються, і вона бадьорить його до дальшої боротьби і праці, готова з ним йти разом.

Акордом щастя кінчиться роман, але чути в нім як би який здавлений, глухий смуток, тон резиґнації. В тім тоні видержане ціле оповідання, але він виходить не зі світогляду самого автора, а з теми самої. Хто говорить про біль душі, про боротьбу і трагічні конфлікти,— не може говорити іншою мовою, ані добирати іншого тону. Можна хіба кинути таким тихим героям, "каменярам" поступу, як Прокіп, кілька пахучих квіток, освітити їх промінем ясного сонця,— і се автор зробив. Взагалі, поема покоряє і здобуває собі всю симпатію читача своєю м'якістю, якоюсь неначе ласкавістю та добротою у викладі; бачиться велике розуміння шляхів, якими йде життя, чується стукіт серця.

З ПРИВОДУ КНИЖКИ **М. ВОРОНОГО. — НА ДОЛАХ НАШОГО КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ**[1].

Книжка Миколи Вороного про театр і драму дуже, як то кажуть, "на часі". Стан сучасного нашого театрального мистецтва збуджує дуже сумні рефлекси не віднині, наша драматурґія теж в сумнім положенні. Час, коли українські театральні трупи відбували правдиві тріумфальні в'їзди до столиць Росії, минув, славні корифеї української сцени посходили майже всі із сцени, колись свіжа і стихійна етнографічна драма стратила свою силу і покутує по "малоросійських" сценах в виді гопака та горілки. Треба великого напруження сил, навіть посвяти з боку окремих людей та артистів, аби як-так удержати традиції українського театрального мистецтва,— але, помимо всього, діло якось раз у раз рветься, не достає внутрішнього ентузіазму, справа йде, бо мусить йти...

Беремо до рук книжку Вороного з тим почуттям, що тут найдемо відкриті всі наші гріхи, рани та мізерію, що відкриється перед нами тайна неповодження нашого театру в останні роки, що знайдемо якусь орієнтацію серед фатального положення і дороговкази. Те все почасти й маємо. Кажу: почасти, бо взагалі автор не додержував плану в своїй праці, не держався одної лінії, а збочував раз у раз з дороги,— не раз там, де ми ждали, що він до дна розкриє слабі місця нашого сучасного театру і подасть раду. Він, на мою думку, непотрібно повставляв до своєї книжки цілі розділи, з котрих кождий міг би бути зовсім окремою темою, а тут лише відвертає увагу від головної засадничої справи: від стану сучасного нашого театрального мистецтва. І тому багато тут недоговореного, не доведено думки до кінця, не вияснено її ґрунтовно, не раз навіть автор заговорює сам себе і читача чим іншим або просто цофається перед найдальшими консеквенціями своєї теми. Ціла справа трактована замало принципіально, свобідно,— і, в результаті, се більше Randbemerkungen[2] на тему мистецтва взагалі, а театрального зокрема, на тему акторської гри, сучасної драми і її напрямків, і т.д. З того занадто свобідного трактування теми із браку сконцентрування думки й виходять головні непорозуміння автора, а слідом за тим суперечності.

В своїй книжці дає автор досить зразків театрального мистецтва на Заході, зразків того, як там уладжені театри в новім стилі і нові напрями виборюють собі право горожанства та признання. До тих зразків він радий відіслати й

---

[1] *Микола Вороний.* Театр і драма. Збірки критичних статей з обсягу театрального мистецтва і драматичної літератури. — Київ, 1913. — В-во "Волосожар". — 166 с.

[2] Примітки на полях *(нім.)*.

наше мистецтво. "Власне, тепер,— пише він,— в сю хвилину, наш театр переживає переломову добу, коли кожда перемога коштує йому героїчних зусиль, а кожда завойована позиція відкриває ширші перспективи на його будучину. Щоб наш театр жив і успішно розвивався, щоб він і далі був діяльним чинником нашої національної культури, він повинен, не спиняючись, не складаючи зброї і не звертаючи на вузькі манівці, йти непохитно тим широким шляхом, яким ідуть європейські театри. Се аксіома". Я додам: аксіома, найважніша самої праці автора: бо під її кутом він може розглядати придбання нашого театру, і тільки виходячи від "широкого шляху, яким ідуть європейські театри", він міг критично глянути на рідну мізерію. Але зараз, кілька сторінок дальше, він пише, переходячи до загальних виводів і перспектив: "Сучасний європейський театр переживає кризу і кризу сю таки доволі важку і затяжну. Творчість автора понизилась і здрібніла, драматургія підупала, а сам театр перестав бути храмом чистого мистецтва, який відбивав в собі національний світогляд, був виявом культа цілого народу,— він звироднів до дрібної інституції, що служить цілям марної втіхи та забави публіки, яка складається з привілейованих, заможних класів". Се, як бачимо, теж аксіома, яка, одначе, суперечить попередній; бо, признаючи упадок форм сучасного європейського театру, не можна підганяти під ті спорохнявілі форми українського театру. А коли вже говориться про виснаження європейського театрального мистецтва в теперішню добу, то випадало би хіба наш театр і наших артистів розгрішити з усяких провин і ждати, поки в Європі буде лад. Не беру сеї справи занадто "остро", вказуючи на ту основну суперечність, я тільки хочу доказати, що твір був писаний без обдуманого згори плану, серед інших суперечних собі настроїв, які мусіли розломити основні його лінії.

Се, одначе, справа більше формальної натури, перше діло до самого змісту книжки і до справ, які автор зачіпає.

Давніше театр цінився задля морально-етичних здобутків, які він давав чи повинен був давати. Шіллер писав в 1784 році про театр, як "eine moralische Anstalt"[1]. Він мав давати розвагу, але й науку, відпочинок, але разом з тим певного рода школу моралі. В наші часи розглядається питання театру з іншого становища, яке, властиво, заініціював Ваґнер в творі з 1848 року "Революція і мистецтво",— з становища соціальної ваги театру. "Ein soziales Kapitel"[2] — називає свою статтю про реформу театру німецький поет Демель[3]. З того боку підходить і Вороний. "Весь секрет впливу театра,— пише він,— вся колосальна вага його полягають в його *соціальнім* характері. Його основна база почуття, настрій його найближче завдання: об'єднання людей в одних, всім спільних почуттях". Для скріплення своєї думки автор зараз же й наводить слова Альфреда Фуліє: "Всяке мистецтво є засіб соціального поєднання, і, може, навіть більш глибокий, ніж інші, бо однаково думати, се, без сумніву, є вже багато, але сього ще не досить для того, щоб примусить нас однаково *бажати*; велика таємниця — примусить всіх однаковим робом *почувати*, і се чудо робить мистецтво". І автор ще не раз, в інших місцях, стверджує й говорить те саме, хоч іншими словами і вже від себе. Він, власне, бачить упадок сучасного театру і його пониження в тім, що він замало соціальний,

---

[1] Моральний заклад *(нім.)*.

[2] Соціальний розділ *(нім.)*.

[3] Richard Dehmel: "Teaterreform" — ("Die neue Rundschau", 1901 c. 1341 сл.).

не захоплює широких мас, "а служить переважно забезпеченим класам". Театрові треба вирватися "з брудних обіймів буржуазії",— думає він,— тоді тільки стане культурною інституцією. "Сцену тільки можна розуміти, як художній прояв всенародної національної культури. Культура є продукт всенародного, віками надбаного скарбу. Тому і сцена повинна бути *демократичною*, в широкім значінні сього слова, і тільки *національною*".

Ну, добре, акцептуймо сю основну думку Вороного та приложім її до українського театрального мистецтва, властиво, до основної теми книжки Вороного. Українське театральне мистецтво в занепаді — се факт, і се твердить сам автор. Хто ж сьому винен? "Брудні обійми буржуазії"? Але де вона єсть, та українська буржуазія, в чому, власне, проявляються ті "брудні обійми"? Кого автор зачисляв би до того "забезпеченого класу", і в чому вплив того класу на мистецтво взагалі? Того автор ніде не говорить, і, правду кажучи, я не розумію, при чім тут буржуазні класи, широкі верстви народа, соціалізм. Вони справи зовсім не вияснюють, хіба лише плутають. Автор почав говорити про акторів, драматичних творців та публіку, як про підставу театрального мистецтва,— власне, почав від ґрільнарцера — чому ж мусів перейти раптом до "брудних обіймів буржуазії", щоби вияснити тим занепад і кризу європейського театру? Ще раз кажу: я того не розумію, не розумію взагалі всіх, що уважають за річ обов'язкову при балачці про справи мистецтва виволікати справи соціальні, робити рахунки поміж буржуазією і "широкими масами". При чім тут те все? Прецінь же немає ніякого мистецтва спеціально буржуазного, як і немає мистецтва для народа, для широких мас. Єсть класи упосліджені та пануючі, єсть буржуазія та пролетаріат, пани та широке народне море,— але з хвилею, коли вони приходять до зрозуміння мистецтва та його відчуття, отже, в театрі, на виставах художницьких, на концерті при читанні чи слуханні літературного твору — тоді чей же немає робітника і фабриканта, раба і пана, а єсть *одна публіка*, вільна і необмежена в своїх правах слухача і почитателя таланту і прекрасного! Кождий тут має одинакове право "консумпції" — і партійного спору хіба не треба заводити.

То одно. А друге: чому мистецтво може бути національним, увільняючись від обіймів буржуазії, а йдучи в обійми широких народних мас?! Що таке внесла в мистецтво культура тих мас, що вони могли внести, не знаючи і не можучи навіть розуміти зв'язку своєї епохи з епохою минулого, не орієнтуючись в культурно-історичних обставинах, не маючи взагалі історичної свідомости. А тільки в тих категоріях твориться культура та її цінності в мистецтві. Нема тої одної свідомости, ґрунту спільного, на якім художник може зійтися з громадою,— нема й культури естетичної, для якої треба довгої, систематичної праці цілих поколінь, а не одиниць. У нас намагаються творити естетичну культуру одиниці поки що, "народъ безмолвствуетъ",— і, може, власне, тому ми й покликуємо до служення народові в мистецтві і мистецтвом, тому, може, й думаємо, що аж тоді може бути наше мистецтво національним, коли буде демократичним, коли його будуть творити широкі маси. Але, як кажу: се тільки так легко говориться. Голод культури, бажання великих і високих переживань, спрага за культурними цінностями — се ще не сама культура і не її цінності. Естетичний голод — се тільки початок. Культура естетична може творитися не з боротьби за існування, яку веде "пролетаріат", а з забезпечення, з рівноваги, з надвижки сил духових, одним словом, з "*естетичної ситости*", як каже Мережковський. Ми годуємося поки що голим

борщем,— власне, широкі маси,— се річ відома, а хто вигукує: геть брудні обійми буржуазії! Широкі маси внесуть нову культуру,— той хіба не бачить, або не хоче бачити дійсних обставин, поза партійними кличами.

Впрочім, думки і погляди шановного автора, над якими я позволив собі довше спинитися, дуже характеристичні для нашої інтеліґенції, т.є. людей, які намагаються кермувати і промощувати шлях української духової культури. Вона не хоче чи не може вірити у свої сили, а все любить відкликуватися до 75 процентів анальфабетів, висувати їх як найвищий ареопаґ, брати за арбітра в культурних справах. Се явище вповні оправдане обставинами нашого історичного розвою і життя, але тільки до певної міри. Впрочім, молоді і наймолодші покоління могли і мали вже час позбутися тої психіки "кающихся дворян" — і пропаґанду культурних цінностей повести вже раз самостійно, не оглядаючись щохвилі за порадою тих, кому вони мають нести "світло науки". Тим більше, що тепер се починає заносити фальшем та нещирістю, стало виявом моди, пережитком. А вже з-поза партійної програми та світогляду, воно виходить якось зовсім не до лиця людям,— я абсолютно не розумію, що з того прийде артистові, письменникові, ученому, коли він себе буде називати імперіалістом, соціалістом, католиком, демократом і т.д., не розумію, чим се може пособляти його талантові чи його культурній місії. Артист — так артист, тут в творчості вже нема місця на ес-дека. Дивуватися тільки треба, коли наші письменники обов'язково намагаються творити не раз тільки під "фірмою". Я не бачу в творчості Лесі Українки чи Коцюбинського, що се партійні письменники, а партія, яка хотіла би їх заанектувати і їх творчість покласти собі за заслугу, хіба була би смішна...

Я хотів, властиво, так сказати: Микола Вороний досить був би виповівся, обмежуючись в своїй праці рамками тими, яких вимагає сама тема, а не притягаючи сюди буржуазії та пролетаріату. По-моєму, се було непотрібне, а дивлячись об'єктивно на справу, помогло тільки авторові заплутатися в темі і довело до неконсеквенцій. Коли він поставив домагання: "визволитись (театрові) з-під впливу буржуазії і зробитись доступним, коли не всьому народові, то, принаймні, широким народним масам",— то вже сама логіка справи вимагає, щоби з того становища трактувати тему від початку до кінця. Було би, може, неправильно, але консеквентно. А тут автор поділився: з одного боку, як conditio sine qua non[1] розвою театрального мистецтва кладе участь широких мас, з другого боку, не старається зовсім подавити своїх, чисто суб'єктивних, поглядів, думок та бажань, суперечним тамтим принципам. Він залюбки ласує культурними здобутками "представників вищої інтеліґенції"; ті здобутки і заходи коло відродження мистецтва і театральної справи кладе в основу своєї праці, в основу тої будови, яка має отворитися для широких мас. Отже, все-таки єсть якась "позакласова" буржуазія, яка не має брудних рук і дбає про завтрашній день пролетаріату?! Зближаючись до тої "буржуазії", автор дивно тратить свою твердість, "забувається", переходить на інший зовсім ґрунт і зовсім що інше говорить. Се теж характеристичне — не лише для самого Вороного. Єсть українські артисти та літератори, що визнають "історичний матеріалізм" і, як партійні люди, відкидають мистецтво як забавку, а разом з тим, як артисти і літерати, твердо обстоюють доґму: "мистецтво для мистецтва". Як вони уміють вести таку "подвійну бухгалтерію" — не знаю, але

[1] Неодмінна умова (*латин.*).

так є. Щось подібне дає в своїй книжці і Вороний, і се та основна неконсеквенція цілої праці, про яку я говорив ще на початку. Вороний знає, що "ми, як нація, не живем вільним і повним життям", що ми й не можемо поки що так жити, поки "сили національного організму дрімають", знає про "художність" наших дотеперішніх культурних здобутків, про брак не раз елементарних підстав для успішного розвою,— а все-таки йому хочеться "орґійного екстазу", зворушення, оп'янілости від одухотвореної краси,— одним словом,— пропонує, як та панночка в часі великої революції,— їсти булку, коли нема хліба. А треба старатися про щось одно, рішитися, определити ясно свій шлях і "програму", а не бути в нерішучості.

Спинившись довше на головному пункті праці Вороного і намічуючи по дорозі точки до дискусії, не думаю тепер спинятися над поодинокими справами зокрема. Головний "гріх" тягне за собою дальші, характер їх буде ясний для кождого, хто уважно слідив за моїми думками: в освітленні фактів трапляються часто ті самі засадничі помилки і непорозуміння. Залюбки автор говорить, наприклад, про неореалістичну струю в сучасній європейській драматурґії, про т.зв. "драму живих символів". І, розглядаючи твори драматичні Пшибишевського, він приходить до висновку, що у нього теж "перемагає неореалістична течія", хоч сам Пшибишевський "теоретик "отрѣшенности" в мистецтві". Цікаво, що автор мав в руках твір Пшибишевського "O dramacie i scenie"[1] (1905), багато з нього скористав і повторив тих самих думок, але замітив, що Пшибишевський там говорить не про "отрѣшенность" мистецтва, а про "symbol kiріący życiem"[2], що в основу творчости кладе не абстракцію, *а живого чоловіка*,— в протилежности до старої, до ібсенівської драми.

Ну, але се між іншим. Книжка Вороного цікава та вартісна вже тим самим, що дає матеріал для ширшої дискусії, ставить цілий ряд питань з обсягу мистецтва і його відносин до життя. А що найважніше: маємо тут до діла з інтеліґентним умом, з автором досвідченим в справах мистецтва, бодай того, про яке говорять, і се надзвичайно улегшує порозуміння поміж ним і читачем.

Від справ театру і театрального мистецтва зійдім знов, як попереднім разом, "в долину". Такою "долиною" в українському житті стає щораз більше Галичина, т.є. культурне життя галицьких українців. Займаючись в останні роки щораз більше справами економічними і т. зв. "політикою", теперішній галицький інтеліґент занедбав сильно свою культуру духову, починає навіть гордим бути з того, що єсть "союзи для збуту худоби", а марніє література. Навіть "передові" люди з того вдоволені, а були би вже зовсім раді, якби не стало ані одного "дурака", який займається літературою, мистецтвом, наукою. Гей! Таж то навіть самі артисти починають на публічних відчитах вчити молодь про вартість і значення гроша, а про літературні та артистичні інтереси говорять, як про "заблудженіе". Взагалі, пішла мода від якогось часу бути дуже "тверезим", навіть хоч би та тверезість мала виявитися в простацтві та некультурності.

Поняття про культурність та некультурність теж поплуталися, і галицькі українці вмовили в себе і намагаються вмовити і в других, що тільки вони культурні. Теперішня міжнародна ситуація немало причинилася до того. Галицькі українці побачили себе в центрі міжнародних інтересів, свято переконані,

---

[1] Про драму і сцену *(пол.)*.

[2] Символ, що буяє життям *(пол.)*.

що через них може бути європейська війна, і стараються робити міну шантеклерів. Засуґестіоновані своєю власною поставою, як той Тартарен з Тараскону, що шукав за львами в яринних огородах, готові вони на подібну авантюру. В тім настрою вони стали страшними патріотами і патріотизмом тим так перейнялися, що тепер кождий "свідомий українець" обов'язаний підстерігати, чи український піп не п'є, припадково, разом з польським, а як п'є, то зараз його дає в "соромну рубрику" "Діла".

Дальшим етапом того патріотизму єсть вітрення за "москвофільством". Не за галицькими москвофілами, але за москвофільством, як певного рода духовим ґравітованням до Росії та російської культури. Відси виходячи, сучасний галицький інтеліґент бачить на Україні російській самих "москвофілів", людей, що виховалися і виховуються на гнилій, т.зв. російській культурі.

В тій нагінці на "москвофільство" українців в Росії — галицькі українці забувають лише про одно: як вони самі пересякли польською методою думання, польськими настроями, одним словом, "полонофільством". А тим більше тепер, коли починають приходити до переконання, що польська культура може бути для нас взірцем тому, бо вона *патріотична*.

Подібно як з патріотичною культурою, мається справа і з *поступовістю* галицьких українців. Недавно помагали лаяти Петра Струве за його виступ проти українства — і зовсім слушно демаскували "поступового" москаля. Але на "поступових" поляках, своїх найближчих сусідах, таки не пізналися, і польська "поступовість" імпонує їм так само, як і патріотична культура.

От недавно розрекламовано було у нас про виступ *Людвіга Кульчицького* в справі польско-української угоди і з великою сатисфакцією було прийнято до відома його прихильність до українців. Можна тому тільки дивуватися. Що Кульчицький не вшехполяк — се правда, вшехполяком не дала б йому стати його минувшина; але се ще не рація, що нам від того єсть якийсь пожиток і треба попадати в захват. Нехай би він і хотів бути прихильним до нас, але се не значить, що він може про нас говорити, не знаючи нас. Кульчицький показав аж занадто ясно своїм твором "Ugoda polsko-ruska"[1], що про нас знає тільки "по наслишкЂ", за нашим життям стежить лише "між іншим", що здібний навіть опертися в його оцінці та в осуді поодиноких його явищ на реляціях чисто приватних, сторонничих, хибних, попадаючи в тон полякові чорносотенного характеру — Равіті-ґавронському — в оцінці українського культурного життя. З другого боку, хоч як болить душа у сього польського поступовця за суспільною етикою та здоровими відносинами товариськими у сусідів українців — се не перешкоджає йому з цілої сили прославляти галицького намісника Бобжинського, стежити, чи не приїхав з Варшави потайки який польський національний демократ, а як вистежив кого, давав знати в своїм органі поліції. Поступовість його органу мала закривати ті штуки і ловити різні креатури на сю удку поступовости і польско-українського порозуміння. Але ті якось не ловилися, бодай поміж поляками, і "Nowy Prąd"[2] перестав скоро виходити. Акція скінчилася фіаско, і тільки українці рекламували її.

Пишу те все, хоч воно й не належить до "літературних заміток". Але се характеризує ідейну сферу галицької України, брак орієнтації галицької інтеліґенції, а навіть її більше визначніших людей, всю анемічність та безпо-

[1] Угода польсько-російська *(пол.)*.

[2] Нова течія *(пол.)*.

радність української культурної думки, яка не може собі знайти ради, блукає по манівцях, дає себе "брати на бас",— а те все в результаті й пояснює, чому творча думка, не маючи інтелектуальних підстав та терену серед свого громадянства, хиріє та занепадає, чому українська літературна продукція в Галичині стає майже з реґули якимсь недоноском.

Д-Р **ВАСИЛЬ ЩУРАТ**. ЛІТЕРАТУРНІ НАЧЕРКИ. Львів, 1913, 105 с.

Зміст сієї книжки такий: Богословська драма (про драму Кальдерона "Великий театр світа"); поет науки (Сюллі Прюдом); "Шевченків "Іван Підкова"; Шевченкове посланіє Гоголю; пояснення деяких Шевченкових висловів; найближчі джерела творчости М. Шашкевича; до української пісні про жидів; з Гуцульщини до "Слова о полку Ігоревім"; найстарша українська лірика; Шевченко — Желіговський — Чечот; Шевченків "Буквар"; варшавський учитель Шевченка. Я подав той зміст, щоби самим зіставленням титулів праць показати, який всесторонній учений і дослідник д-р Щурат. Сі праці, впрочім,— се мала частина з того, що він написав в своїм житті. Бібліографія з праць Щурата зайняла би багато сторінок друку і показала би наглядно, який широкий се ум. Від початку 30-х рр. він перейшов далеку дорогу: був поетом, перекладчиком, ученим, писав праці з різних областей науки, був редактором не раз, співробітником всяких журналів, почавши від москвофільських аж до чисто клерикальних, писав рецензії, критичні замітки, молитвеники віршовані,— скажім радше: чого він не робив і чим не займався?!

Широка сфера наукових та літературних інтересів Щурата — безперечний факт. Так само його талант. Учені люблять звичайно залізти в якусь одну епоху, одне століття або десятиліття і там ритися в шпарґалах аж до обридження; се називається бути спеціалістом. А тут чоловік обіймає думкою не раз найдальші від себе предмети, поза працею над Данилом Заточником не забуває старофранцузького епосу, поза Богогласником не забуває про нову європейську поезію,— пише спеціальну студію про пісню "Bogurodica"[1], але потрафить так само написати спеціальну розвідку про Вундта, від Кальдерона перейде до "Слова о полку Ігоревім", тим часом видасть збірку ориґінальних поезій — і в тім всім він однаково певний себе, у всім спеціаліст; скрізь знайде якийсь дефект, щось подасть, поправить, заперечить, відкриє, кине нове світло, здемаскує когось. Мимоволі насувається думка: що, якби той чоловік з його талантом сів, накінець, до чогось одного, до одної праці взявся, які капітальні праці повиходили б! Отже, ні: рухливість та непосидючість не дає сконцентруватися на чомусь одному, чоловік хотів би захватити все, поїсти, як каже народна приказка, всі розуми. І людям не раз вдається се, поїсти декілька розумів.

Тільки не Щуратові. Він ніби розбиває собою вже ряд років, вічно скаче, трудиться, шукає,— але якось не має благословення його праця, все виходить шпичка замість корита, "причинок", а не праця. Навіть не причинок, а латка. Щурат нічого нового не пошив, він все латав лише, перелицьовував; він біг все туди, де йшла робота і летіли тріски, хапав тріску й біг з нею до свого кабінету, аби мікроскопом відкрити на ній якісь "помилки" та скази. Те все записувалося на рахунок тих, що трудилися при роботі, відтак вибігалося з

[1] Богородиця.

лабораторії на вулицю і кричалося на весь голос: які промахи роблять учені авторитети! Та "метода з-за плота" була дуже вигідна для наукової кар'єри Щурата: вона йому робила опінію підкованого на всі чотири ноги спеціаліста, здібного у всіх фахах та наукових дисциплінах, поки... Поки така метода не почала мститися на нім самім. Показується тепер, по літах, що, властиво, той чоловік, крім "причинків" та латання, нічого не дав, свого знання і таланту не використав в дійсно солідніших працях, що й сам талант вищербився тим визбируванням побитих черепків, що відлітають в наукових робітнях. Прикро тепер навіть бути свідком, як той щербатий талант форсує, таки обов'язково хоче удержати на верху себе з своїми черепками.

Такі думки насуваються при поновнім перечитуванні друкованих вже давніше по журналах, а тепер зібраних разом, праць Щурата, які я вгорі вичислив. Зміст їх занадто спеціальний, і, з виїмком кількох всього праць, для ширшого образованого загалу не цікавий, тому й не варто його тут реферувати. Але варто було виволікти те все, що міститься поміж стрічками тих праць, а що знищило Щурата в опінії галицьких літературно-наукових кругів, аби ті самі круги на Україні російській, заінтриґовані титулом: "Літературні начерки", не були занадто цікаві. Остерегти їх — се значить заощадити їм розчарування.

Впрочім, д-р Щурат як "учений" — се майже типічна поява. Се не одиниця сама для себе, а, до певної міри, репрезентант чисто галицької "учености", яка проявляється в "бессервіссерстві". Іван Франко підмітив той тип давно, пишучи свою сатиру про "Доктора Бессервіссера", того, що все ліпше знає.

"...Він подібний до вітру, бо шуму много, а конкретного в руку не зловиш нічого... Він подібний до моря, бо повно в нім води, а нема щораз напитися... Він подібний до сірничка, бо конче мусить о когось потертися, щоб заблищати. Він може гордо і сміло глядіти в будущину; такі, як він, не скоро переведуться на Русі..."

А. ТЕСЛЕНКО. З КНИГИ ЖИТТЯ. Оповідання. Київ, 1912, XX+305 с.

Дійсно, з великою насолодою читаються оповідання покійного Тесленка після "літератури" наших найголовніших літератів. Сучасне літературне покоління таке брехливе, не щире само з собою, з людьми і з творчістю, дається переважно ошукувати всяким творчим ілюзіям, заговорює само себе і треба бистрого психолога, аби вмів зорієнтуватися серед тих лабіринтів складної та повикручуваної психіки літерата. Люди занадто привикли форсувати, не дають часу улежатися своїм переживанням, експлуатують їх сейчас же, відразу підкладають готові конструкції, думають і обсервують життя під кутом літератури. Тому так мало щирости, такту та глибини; зерна переживань та безпосередности у віддаванні образів теж мало, самі нерви сучасного літерата не слухаються його і "брешуть".

І так приємно після того всього взяти до рук Тесленка... "Неділя". Вчиття в школі нема, і Яків Петрович, після обіду, стоїть у кімнатці своїй і дивиться у вікно, що виходить на вулицю. Таке заплакане. Мрака надворі, мокро, слизько. Їде чоловік улицею і грязюки в нього, грязюки за колесами. Навпроти садочок за лісом, тополька, груша, сливки. Бідний садочок! Весною як він цвів, зеленів. Бджілки як гули в йому, пташки щебетали. А тепер... Що тепер з ним? Сіріє жалібно-жалібно, голий, сумний. Нащо цвів тоді, так пишався убранням? Де тепер воно? І що з пташками тими? Де їх щебетання тепер?

Такий уривок стилю письменника, як він характеризує його, як відслонює всю його психіку до дна. Все ясне, просте, безпосереднє. А просте тому, що збудоване на безпосередніх почуваннях автора, що всі ті образи — се безпосередня і найпростіша реакція його духового організму на враження зовнішнього світа, життя і людей. Тут немає "літератури". Образи йдуть, неначе хаотично, без порядку, а властиво, "по черзі", а пречінь не заслонюють одне другого, всі виразні, досадні, хоч лаконічні. Вони йдуть всі гуртом, але для всіх єсть місце, бо всі в цілості містяться в чулій, ніжній душі автора. Стиль Тесленка глибоко ліричний, кождої хвилі уривається, бо хотів би змістити в собі все, так, як автор хотів би своєю душею обняти все за одним разом, схопити сам процес життя, те таємниче щось, що виділяє наші переживання з цілої маси інших і творить наш горизонт. Той стиль Тесленка в парі з ліризмом, що пробивається поміж стрічками і не дає розвинути систематично ніякої акції і ніякого плану,— се його чисто індивідуальна прикмета як автора. Додати: цінна прикмета.

Але вона, власне, не дає розвинути авторові власного творчого розмаху, підрізує йому крила. Він мусить бути весь час апаратом передовсім, весь час триматися множества дрібних фактів, і тільки ними він може оперувати. В сумі виходить жива фотографія життя з тих образків, що пересуваються перед очима, як в калейдоскопі. Автор весь час стоїть на тім самім місці, ані щабель вище, ані нижче, як само життя, тому не має змоги захопити ширшого круга явищ життєвих і дати вже систематичну їх цілість,— він мусить всю енергію зужити на можливо вірну репродукцію подробиць, а нічо не творить. Інтелект тут не працює. Той брак інтелекту і слаба, або майже ніяка конструкційна сила — се й слабий і сильний бік письменників того рода, як Тесленко, почасти цілої нашої літератури. Слабий бік, бо не дає місця для більших, на ширшу скалу задуманих і дійсно передуманих творів, робить нашу літературну продукцію безкістною та занадто ліричною, в'ялою; сильний, бо хоронить від літературної бляги, далеких ґалопад та з ґрунту фальшивих конструкцій. Як жаль, що Тесленко не міг набрати літературного досвіду не одного з наших новіших письменників та виправити силу інтелекту науковим дослідом; як жаль, з другого боку, що наші новіші письменники не уміють так просто писати, як писав Тесленко, так без пози дивитися на світ Божий, як він.

Не треба, впрочім, забувати, що Тесленко — сільський інтеліґент, самоук, який сам до всього додумується і все починає ab ovo. І тому, як письменник, се початок, спроба тільки, а не щось готове. Найперш, критика мусить його взяти разом з другими авторами того самого типу — М. Коваленко — за об'єкт досліду, брати в нім тільки певну стадію в розвою творчої думки, а його творчість як суроґат тільки для літератури. В такім разі, не можна писати такого вступного слова, як написав до збірки Тесленка С. Черкасенко, підтягаючи все під готові схеми. Люди не лише те роблять, що шукають "добра й правди для меншого брата", перше самі мусять знайти собі дорогу. Тесленко теж був лише "початком".

"УКРАЇНСЬКО- І АВСТРІЙСЬКО-РУСЬКІ КЛАСИКИ"

На днях появився том творів Степана Руданського, виданий львівською "Просвітою" під редакцією Юліана Романчука. Видання творів Руданського належить до серії видань, розпочатої ще перед роками "Просвітою" під назвою

"*Руська писъменність*". Я хочу покористуватись сею нагодою і декілька слів сказати про ціле видавництво.

Проспекти, додавані редактором до кождого тому, поучують читача, що се таке "Руська письменність". Отже, се "систематично, в хронологічнім порядку уложене видання творів найзнаменитіших руських (українсько- і автрійсько-руських) письменників з портретами, короткими життєписами і докладними поясненнями. Се видання єсть, з одної сторони, найповніше, взглядно єдине повне і найпоправніше, а, з другої сторони, елеґантське, практичне і, притім, найдешевше".

Видавництво те було задушевною мрією самого редактора його, Юліана Романчука. Він хотів видавати "Руську письменність" на власний кошт і ризик, але товариство "Просвіта" у Львові згодилося покривати кошти видання само і в маю 1904 року можна було приступити до зреалізування плану. "Просвіта" не числила на ніякий зиск, з другого боку, пан Романчук зрікся за свою працю всякого винагородження, і видання "Руської письменности" пішло гладко. Дотепер вийшло 19 великих книжок, в яких містяться твори отсих письменників: Івана Котляревського, Артемовського-Гулака, Євгена Гребінки, Квітки-Основ'яненка, Маркіяна Шашкевича, Якова Головацького, Миколи Устияновича, Антона Могильницького, Амврозія Метлинського, Миколи Костомарова, Т. Шевченка, П. Куліша, Леоніда Глібова, Кс. Климковича, Володимира Шашкевича, Ол. Стороженка, Ізидора Воробкевича та Степана Руданського.

Який план мав редактор, приступаючи до видавництва, які дальші цілі і бажання? Про се він пише при кождім томі в проспекті. Він хоче "видати твори всіх наших найзнаменитіших писателів (окрім живучих ще), почавши від Котляревського, а скінчивши на Кониським, по можности, в повноті, оскільки лиш мають літературну та не часову, але й тривкішу вартість". Ціль головна видання: *популяризування нашого писъменства*. Зовсім слушно пише пан Романчук зараз при першім томі: "Твори нашої письменности, навіть найкращі, все ще мало знані загалові нашої суспільности; ми самі й не знаємо добре, що посідаємо, а се для того, що не маємо збірних чи окремих видань навіть дуже визначних писателів, або ті видання дорогі, або мало доступні, або недогідні".

Видавництво було задумано в щасливу хвилину: воно має, як на галицькі обставини, гарний успіх і досі вже кілька томів вийшло другим виданням, хоч висота накладу була досить висока. Ціна на поодинокі томи дійсно мінімальна, і кождий міг купувати. При тім видавець — "Просвіта" — має широкі зв'язки з галицькою публікою і могла з упіхом кольпортувати книжки в найдальші закутини краю. А сам редактор, Юліан Романчук, загальновідомий діяч, скрізь шанований, в своїй редакторській роботі сумлінний, пильний. Одним словом, все складається якнайкраще для того, щоб таке видавництво, як "Руська письменність", було розсадником українського письменства поміж найширші верстви, скрізь несло клич популяризації рідної літератури.

І дійсно, "Руська письменність", оскільки являється сповненням думок, бажань та планів пана Романчука,— видавництво, корисне для українського громадянства. Про се двох думок не може бути, і ніхто сперечатися з тим не стане. Мати цілу скарбницю рідної літератури, всіх найзнаменитіших письменників, зібраних в декількох десятках томів, які можна кождому набути по мінімальній ціні, — се великий здобуток. Що пан Романчук впав на таку думку і взявся до її переведення, а "Просвіта" була готова покрити кошти

видавництва, зрікаючись всякого заробітку,— за се їм велика подяка від цілого громадянства. Але, признаючи принципіально велику моральну користь з такого видавництва, не можна, разом з тим, побороти певних сумнівів, рівно ж принципіальної ваги. Сумніви ті тим більші, що стоїмо вже при кінці видавництва, ще прийде лише 2 томи Руданського, а творами Кониського думає редактор "Руської письменности" замкнути ціле видання. І тепер, коли вже маємо в руках головну частину того, що мала дати "Руська письменність", можна зовсім одверто і щиро свої сумніви висловити.

"Руська письменність" мала дати публіці класиків української літератури, найзнаменитіших рідних письменників. Насувається мимоволі питання, якого оминути тут ніяк не можна, що таке класики літератури, а властиво, що розумів під тим словом редактор "Руської письменности", приступаючи до видання. Видані ним томи дають на се найкращу відповідь. Класики для нього — се "найзнаменитіші" письменники, автори, яких твори кождий повинен знати, хто тілько інтересується справами рідної літератури. А котрий же автор "найзнаменитіший"? І тут приходимо до найбільше дразливої справи, справи розділювання ранґів письменникам, а властиво, поділу їх на класиків і некласиків.

На Заході видавання "класиків" — річ давно практикована, але так само давно інтеліґентні круги приймають такі видання, як malum necessarium[1]. Публіка купує комплекти своїх класиків, хвалить їх, кладе на стіл, дає золочену обгортку, але на тім й кінець. Вже Лессінґ пустив в курс злобний двостих про Клопфштока, якого всі хвалять, як класика, але ніхто не читає. Дійсно, видавництва класиків ставали найчастіше лише прикрасою бібліотек родинних, настольними книгами, поза тим були для ширшої публіки без інтересу: не гріли, не одушевляли нікого до рідної літератури. Що більше: "класики" були в руках широкої публіки могучою зброєю проти всяких свіжих течій в літературі та житті. Класик, скажім, вроді Віланда чи Клопфштока, робив німецького тодішнього інтеліґента нечулим на нові подуви творчости, не давав бачити йому Шіллера та Ґете. Відтак, Ґете та Шіллер стали для широкої публіки класиками, і пройшов без признання у сучасних талант Кляйста, відтак Геббеля і т.д. Се історія тепер буденна в кождій літературі. І слушність мав Уайлд, коли протестував проти класиків, обвинувачуючи їх в спинюванні літературного життя. Вони дають публіці готові вже схеми, не ображають її смаку, з них може кождий досхочу черпати масу сентенцій, наук на всякі випадки життя, багато там "золотих думок", цвітистих місць, які можна вписувати панночкам в альбом,— то чому не признавати їх генія? Така логіка все у широкої публіки, вона все так опоганювала найкращих творців. Іменувала когось своїм класиком, поставила на недосяжну висоту, і нікому вже не вільно було безкарно критично розглядати їх творчість, се було святотатством. Публіка любила все робити собі божків з великих письменників, очевидно, не за життя, а ex post[2], і тим фактично убивала їх. Бо культ їх не був вже культом праведних, хоч би й одиниць, які уміли би цінити красу та моральну велич творчих геніїв, а ідолопоклонством товпи.

На таке ідолопоклонство публіки нема, очевидно, ради. Воно стихійне, і довгих століть праці треба би, аби виробити у неї більш-менш культурне відношення до своїх творців, т.є. відношення з отвореними очима. І погано,

[1] Неминуче зло *(латин.)*.

[2] З погляду *(латин.)*.

власне, те, що керманичі публічної опінії люблять йти найчастіше під смак публіки і вдоволяти її споконвічні інстинкти. В даним випадку се відноситься до істориків літератури, яким вигідно йти вже утертою дорогою і які лінуються установляти,— і бояться навіть того,— нові горизонти, відповідно до розвою літературного життя. Для них не існують ніякі закони естетики при оцінці твору чи автора, крім тих, які вони винесли з школи, і вони на літературу дивляться тільки sub specie[1] школи, вузько зрозумілої "моральности", шляхетних тенденцій, які не йшли би напоперек загальноприйнятим трюїзмам. Така історія літератури найпопулярніша, вона знаходиться скрізь, відтак, по шкільних підручниках і читанках і становить духову поживу молодих поколінь і широкого громадянства.

Коли з того пункту поглянемо на наші відносини,— побачимо, як страшно терпить наше літературне життя під натиском такої офіціальної історії літератури. Ще Україна російська щасливіша. Там немає своїх шкіл, то й менше всякої цензури, менше офіціального відношення до проявів літературного життя. "Історія українського письменства"[2] ставить ще досить можливі для пересічного українського інтеліґента рами, нетерпимість на пункті національно-демократичної тенденції ще можна якось винести. Але в Галичині історики літератури не мали, бодай не виявили досі й тих горизонтів; крім праць Івана Франка, майже вся українська література була препарована "ученими" ad usum scholae[3]. Здається, ні одна література не мала і не буде мати такої плиткої та безідейної з кождого боку історії літератури, як покійного Ом. Огоновського, професора університету, який мав обов'язок виховувати молоде покоління істориків літератури. Те все убожество думки прищепилося пізніше так фатально, що галицька Україна стратила зовсім орієнтацію в своїй літературі скорше, чим її здобула. Для молоді лишився підручник української літератури, зладжений Ол. Барвінським, і се була й єсть ще досі її "порада".

Нічого дивного, що тепер справа літературна в Галичині стоїть так погано. Не було учителів, не було кому навчити, показати дорогу, провести. Були й єсть учителі рідної літератури, але їх мудрість кінчиться звичайно на шкільних читанках. Літературу вони знають лише, здебільшого, до Шевченка, навіть на університеті, де маємо двох професорів української літератури, ніхто не чув нічого поза Шевченком. Котляревський, Шашкевич — се патріархи, генії, які відродили наше письменство, Гулак-Артемовський, Квітка-Основ'яненко, се стовпи української літератури, і поза них люди не люблять виходити. Там їх естетика, літературний смак, і все; туди лише вони вміють показати дорогу молоді. Нерадо вони згадують про новіших письменників, Марко Вовчок мусить бути спеціально підроблюваний, Шевченко теж до останнього часу не був *весь* дозволений, а єсть ще й тепер учителі, здібні вигнати гімназиста зі школи за "Марію"... Я вже не згадую про наймолодших письменників. Одному Стефанику пощастило попасти в ласку широкої публіки, але все-таки до читанки ніхто не відважився би дати його, а іменувати "класиком" української літератури так само...

---

[1] З погляду *(латин.)*.

[2] С. Єфремова.

[3] Для шкільного вжитку *(латин.)*.

І от гляньмо тепер на "Руську письменність" Юліана Романчука,— то будемо мати найкращу ілюстрацію того, що я сказав. Побачимо, що план його в редаґуванні зовсім не має ніяких індивідуальних прикмет, а чисто типічний, випливаючий з обставин всього дотеперішнього літературного життя; побачимо далі, що редактор "Руської письменности" вибирає до літературної скарбниці і назначує класиків української літератури так само, як зробив би се кождий пересічний галицький інтеліґент.

"Руська письменність"!.. Найзнаменитіші "українсько-руські і австрійсько-руські" письменники, класики українського письменства! Все інше треба покинути, цілу літературу залишити, а їх треба дати народові в комплектнім, гарнім і, можливо, дешевім виданні, бо вони — підстава дальшого духового розвою будучих поколінь, без них не обійдеться суспільність і потерпить естетична культура! Отже: Гулак-Артемовський, Є. Гребінка, А. Метлинський, Вол. Шашкевич, К. Климкович, Я. Головацький, Ів. Устиянович, А. Могильницький, І. Воробкевич, О. Стороженко... Класики найзнаменитіші!

De mortuis nihil nisi bene[1]... У нас шанують людей тільки по їх смерті. За життя інтриґують проти чоловіка, лають, прозивають його зрадником, а потім — диви! — Який некролоґ йому випишуть: і знаменитий, і душа висока, і талант величезний! Письменникові треба, перше всього, вмерти, щоби признали його талант. Тоді напевно всі його пожалують, згадають про невідрадні обставини його життя, дадуть його поміж "класиків".

Хотілося б на шутку те все писати, але се таки правда. Сумна правда. Хто такі були з ідейного боку: Головацький, Вагилевич, Гулак-Артемовський, Стороженко, Устиянович, Могильницький? Їх біографії аж надто багато про се говорять. А ми їх уважаємо за духових батьків українства, за людей, що привели нашу літературу до відродження! Що таке їх твори з артистичного боку? Мізерія, в повнім того слова значінні, коли поминути елемент гарної у декого народної мови. А ми їх називаємо найзнаменитішими, класиками. Приходить редактор "Руської письменности", препарує їх твори для всенародного ужитку, величає їх і пише, що без тих скарбів ми не можемо обійтися. Що найсумніше — публіка, широка публіка приймає тих класиків, прикрашує ними свої бібліотеки.

А де ж наша нова література, наші молоді письменники? Де поділися Кобилянська, Леся Українка, Коцюбинський і так багато других? Чи треба їм чекати 50 літ, поки їх твори будуть потрібними і "Просвіта" видасть їх у дешевім виданні для народа, а Ю. Романчук оголосить їх найзнаменитішими? Дивна логіка: "Руська письменність" має скінчитися творами Кониського, всіх живучих письменників пан Романчук не признає і класиками називає лише померлих авторів. Для Галичини українська література кінчиться на Кониськім!

Скаже хтось: чого тут лаятись, коли один чоловік захотів такий, власне, план, а не інший, провести в життя; вільно ж комусь видавати "Руську письменність", другий нехай буде протектором молодої літератури і свій план нехай вводить в життя! Так, вільно людям робити, що собі бажають, — то певно. Але в тім-то й річ, що Головацькі, Устияновичі, Могильницькі і інші займають більше увагу галицьких учених, як нова література, якої вони не люблять і не знають. В тім-то й річ, що з-під ярма парафіянщини, безідейности та міщанства галицька українська суспільність не дає визволитись своїй лі-

[1] Про мертвих нічого, крім хорошого *(латин.)*.

тературі і письменникам. От, напр., товариство "Просвіта", яка згуртувала десятки тисяч членів. Годувала нарід оповіданнями про Бориса та Гліба, про святих чудотворців, живих тем доторкалася, оскільки треба було лаяти мужиків за п'янство. Добре роби — добре буде — се була вся "просвіта". Тепер забавилася в літературу і видає "Руську письменність". В той час, як сусіди розкидають поміж своїх мужиків сотки тисяч екземплярів дешевих, сотикових видань живих авторів, тих, що зазирнули глибоко в душу сучасного мужика і знають сучасне життя. А де наші молоді письменники, наша молода література? Спитати кого-небудь із старших громадян про се — він не полізе за словом до кишені. Тепер молоді письменники нічого не варті: у них "штука для штуки"; брак національної бодрости і запалу, порнографія. Отже, нової літератури нема. А старі автори, такі, як Могильницький, йдуть в "класики". Певно: там бодрість, патріотизм, нема порнографії. І не жаль дати народові читати такого "Русина-вояки", де наші хлопці колами з плотів побивають французьких жовнірів. Мужик покріпиться на душі, може, згадає "добрі, старі часи". А давати читати Яцкова? Се ж отрута, деморалізація здорового мужицького організму.

"Руська письменність" — європейське видання. Так, так, я сам тішуся, що ми можемо здобутися на таке видання, але не того змісту там треба було. Не варто було в європейську форму вбирати такого нужденного змісту[1], треба було щось живіше дати, не археологію. Прославлювання такої дивовижної не раз археології літературної вбивало всі свіжі парості літературні, відбирало ґрунт під ногами молодим талантам, які мусіли або дезертирувати від парафіянщини, або привикати до неї. Ті принципи, які ввійшли в основу "Руської письменности", такі характеристичні для психології "освіченого" українського громадянства в Галичині, отруювали атмосферу, робили її невиносимою для всякого свіжого таланту і поривів творчих на дальшу мету, вони вбивали день за днем і рік за роком творчу думку. Тепер література наша в Галичині дійсно марна, сухітнича. Але маємо зате великі, елеґантні і дешеві томи "Руської письменности", європейське видання!..

Можна себе потішити бодай тим, що широка публіка, яка набула і набуває "Руську письменність", не має особливої причини відноситися з ентузіазмом до її змісту. Трудно уявити собі, аби широка публіка могла орієнтуватися в тих лабіринтах, до яких треба діставатися з досить значним науковим апаратом, бути істориком літератури.

Будемо надіятися, що прийде пора на кращу лектуру для громадянства і знайдуться ліпші класики...

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. СМЕРТЬ БОГА. Львів, 1913. "Новітня бібліотека".

В "Шляхах" написав сам автор рецензію на свою найновішу збірку новел. "Се моя найслабша збірка,— пише. — Видно в ній застій, метушню, а мало тих позасвітних гомонів, які проявлялися давніше". Збірка взагалі пестра, і непотрібно ввійшла тут така річ, як "Посол Петришин". Головна річ, яка займає половину збірки,— се "Смерть бога", "студія молотом". Герой тої

[1] Не хочу тим назвати нужденним зміст усієї "Р.письменности". Там есть Шевченко, Куліш... але жаль, що в компанії таких "класиків", як Воробкевич або Могильницький. Впрочім, есть видрукувані тут деякі автори, як Руданський, які були перед тим видані в комплекті і не було потреби їх ще раз друкувати...

студії — артист-маляр Корній Борсук, а, властиво, опис всіх його старань, аби спричинити шкоду і знищити кождого, хто йому на дорозі або не подобається. В оповіданні багато цитат з газет і старих журналів. Переконуємося при ближчім розгляді тих цитат, що вони взяті із статей Івана Труша, друкованих в "Ділі", "Будучности" та в "Артистичнім Вістнику". Отже, Борсук — Труш. Оповідання, писане з темпераментом, приносить сильні удари типам, там змальованим, бо, крім Борсука, єсть ще й інші типи того самого рода, як редактор Швайка,— але занадто нервове. Краще було б трактувати таку тему з боку гумористичного чи сатиричного, тоді станути можна *понад* тим всім, що автор б'є молотом, і спокійно, а певніше ударяти. Сам автор в авторецензії виказує, впрочім, хиби своєї збірки і поодиноких творів. А раз він їх бачить, нема рації говорити йому те саме. "Основне питання,— пише Яцків,— коли я ті всі хиби сам так добре знаю, то чому не зробив краще? — Відповідь: На багні ніхто не буде плавати, лише на бистрій і чистій ріці або на морі".

Правильно сказано. В Галичині трудно плавати тим, що служать літературі та мистецтву.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ. З ілюстраціями. ("Характеристики українських письменників", II). Коломия — Галицька Накладня, 1913, VIII+108 с.

Ще один, впрочім, припізнений, відгомін ювілею Шашкевича з р. 1911. "Автор рад був до Маркіянового пам'ятника докинути і від себе якийсь камінчик, на доказ щирої дяки, за превеликий почин нашого народного відродження". Такі книжечки беруться до рук з великою цікавістю: ждеш, що *нового* сказав автор про тему, де найлегше топтатися на одному місці, повторюючи загальновідомі фрази. Богдан Лепкий не сказав нічого нового, нічого свого. Позволю собі бути настільки "зарозумілим", що додам: для *мене*. Не перечу, що знайдеться публіка на товар Лепкого, може, навіть така, що прийме його з ентузіазмом. Для мене і Шашкевич, і Лепкий — витоптане місце. Лепкий — щирий, добрий, симпатичний чоловік, здібний до лірики та екзальтації там, де йде о "добро народне", але, з тим всім, неглибокий, одноманітний, його вічна екзальтація наганяє скуку. Занадто кричить: гать будуйте! А Шашкевич — се знов місце *спрофановане*, як взагалі весь наш патріотизм і "народні ідеали". І органічно трудно навертатися там, де патріотичні Raubritter'и[1] взяли в свою оренду всі національні ідеали, національними святощами заслонюють свої брудні душі і кричать: проч з храму! Кождому, хто здібний бачити їх брудні маніпуляції святими речами. Через те я вважав би Шашкевича за безнадійну позицію навіть тоді, якби його творчість та діяльність були такими, якими їх представляють наші строго "патріотичні учені". Але я не можу повірити ані в великий талант Шашкевича, ані в його велику національну місію. Знаю, що говорю "*єресъ*", але інакше говорити не можу, знаючи все, що треба знати для правильної оцінки Шашкевича. І коли вже говорити до кінця,— то скажу: апологети Шашкевича тверезого читача скорше розчаровують, як доказують його великість. Їм здається, що задача їх легка: говорити якнайголосніше і з найбільшим патосом,— тоді мусять всі повірити. Але се не переконує, се, навпаки, ослаблює позицію тих герольдів.

[1] Лицарі-розбійники *(нім.)*.

Чого Лепкий *кричить*, що Шашкевич — апостол нашого відродження? Кричить скрізь, де треба і де не треба? Чи не краще було би, якби читач сам прийшов до такого висновку на підставі зображених фактів? Думаю, така метода була би одинока раціональна при писанні біографій наших славних людей. Всяка інша метода, яка оперує superlativ'ами[1] і б'є більше на патріотичні почування загалу коштом правди історичної,— *несмачна!*

Зображуючи обставини життя під кінець XVIII століття в тих повітах і околицях, серед котрих виховувався Шашкевич,— пише Лепкий: "По містах наші давні міщани зубожіли і або переходили на селян і робітників, або чіпалися маґістратської клямки і скоро винародовлювалися. Зате чимраз більше багатіли жиди. По містах і місточках що хата — то шинок. До того, по краю, в котрім милями цілими тягнулися степи й пустині, волочилися банди всіляких розбишак та робили великі шкоди й пакості спокійним людям. Багато також терпів народ від хвороб. Як вже котра з них загніздилася, то вже господарювала, як у себе дома. Ані лікарів, ані шпиталів — взагалі, того, що нині називаємо санітарним доглядом, не було. Нарід жив нужденно. Мешкав у низьких хатах з маленькими вікнами та курними стріхами, часто-густо господар разом з худобою. Перед вікном хлівець і купа гною. Ось і весь вид..." В такім тоні цілих три глави, поки доходимо до Шашкевича. Се називається підмальовувати *тло*, аби тим краще змалювати, відтак, і зробити зрозумілим, виступ героя. Прекрасно — але так писати в популярній брошурі цілі сторінки і глави — се смішно і понизуючо!.. Бо хіба ж се може мати який-небудь зв'язок з Шашкевичем? Я розумію, якби Лепкий сказав: не було ніякого літературного життя, ані інтересів для народних справ, і Шашкевич все це дав. Але *таке* говорити! Хіба ж після того, як ущасливив галицьку Україну Шашкевич своїм виступом,— наші міщани перестали винародовлюватися, жиди стали бідні, шинків нема, злодії та апаші не бушують, хвороби не нищать народу, хати вже не курні і не з малими вікнами, господарі не жиють часто-густо з худобою, і нема хлівів та гноївок?! таж те все й досі є, і сто Шашкевичів не могли б нічого зробити проти того. А коли так, то до чого ж *такий* малюнок і таке тло, перед тим, як йде оповідання про самого Шашкевича?

А се метода *типічна* у всіх фахових референтів патріотичних справ. На щастя,— у Лепкого вона тільки несмачна і будить сміх, деінде вона буває шарлатанством. Але в результаті вона добра не може принести: бо все після таких екстатичних тирад можна питати: де ж наслідки праці тих ваших героїв, коли ви самі, що "служите" тим ідеям, такі дикі?! Стільки було мучеників, а де ж національна гідність, де культура, де... звичайна *порядність*?..

ІВАН ФРАНКО. ПЕТРІЇ Й ДОВБУЩУКИ. Повість у двох частях. Друге перероблене видання. Із 6 образками і портретом автора. Чернівці, 1913, 292 с.

Перше видання сеї повісти, друкованої в "Друзі" 1875-76 рр. — се одна з перших праць Франка. Друкована в малопопулярному часописі, етимологічним правописом,— вона скоро була забута майже, і тільки історики літератури згадували про неї. До її популярности причинилися, очевидно, найбільше самі її недостатки, а ті знов пішли, головно, звідти, що молодий автор не вмів тоді станути на власний ґрунт і ноги, а весь час намагався писати загальною тоді

[1] Надмірною хвалою *(латин.)*.

манерою і улягав чужим впливам. Не диво, що тепер, при другім виданні повісти, автор, який зразу мав намір подати в 2-ім виданні "*документ тільки літературного смаку того часу,* коли вона була писана", в часі редаґування бачив себе змушеним "робити щораз більше перемін, не тільки у висловах самого оповідання, але також у самім плані повісти. Вийшло з сего, що деякі розділи треба було переробити зовсім наново,— інші пропускати, всю композицію значно упростити, і, нарешті, відкинути цілу "третю часть", яка не посуває акції далі, а тільки являється рядом сцен, без яких може обійтися повість, доведена до кінця другої части".

Якого рода були ті поправки, говорить автор у післяслові, мотивуючи заразом, чому так було в первіснім виді: "Поперед усього, треба було робити багато скорочень, викидати багато зайвих описів ситуацій, покликів до читача, ліричних уступів, авторських рефлексій та моралізацій, плодів незрілої фантазії та невиробленого смаку. Такі відскоки від простого та природного ходу оповідання були тоді в моді в галицько-руськім письменстві, а дещо до того додалося в мене під впливом гімназіальної лектури, особливо таких письменників, як Шекспір, Шіллер, а ще ближче спеціально для сеї повісти, німецьких повістей Є.Т.А. Гофмана "Kater Mur"[1] і "Elixire des Teufels"[2] та французької повісти Ежена Сі "Вічний жид". Не без впливу лишилася також популярна тоді італійська повість в польськім перекладі "Rinaldo Rinaldini, wielki bandyta wloski"[3], яку ми ще в нижчій гімназії читали з великим зацікавленням".

Як бачимо, сам автор зовсім об'єктивно дивиться тепер на свою першу повість, яку написав, маючи двадцять літ. Її артистичний бік можна оцінювати тільки оком тодішнього часу, бо так тільки зрозуміємо її структуру. Але як автор не писав в чужій манері, все-таки пізнішого Франка можемо тут бачити в тому, як він намагається підійти до деяких справ і схопити деякі квестії суспільного життя. Слідно подув нових думок, на всякий случай видно, як автор не вміщується весь в тій повісті, як думка його окремо кудись вибігає від часу і працює самостійно. Другої такої повісти Франко не написав і не міг був написати: перейшов рубікон і пішов далі своєю дорогою в літературі.

ІВАН ВЕРХРАТСЬКИЙ. НАША ПРАВОПИСЬ. Львів, 1913, 57 с.

Автор брошури віддавна займається студіями над нашою мовою і за весь час своєї наукової діяльности випустив не одну працю по термінології та діалектології українській. Нашу народну мову він знає і з особливою пильністю слідить за тим, аби вона була чиста у наших письменників. Тому його "язикові замітки" в "Руслані" — річ, до якої публіка привикла. Чи слухає їх і бере собі до серця? Здається, не дуже. Особливо в останні часи у нас розвелося забагато "знавців" мови, і неможливо, аби хтось один був авторитетом. Тим трудніше бути авторитетом Верхратському, який любить найбільше вести полеміку за поодинокі слова і зводити кампанії за дрібниці,— а, крім того, свою мову "зіндивідуалізував" такою масою провінціалізмів, язикових новотворів та нещасливо укованих слів, що неможливо його читати без певного

[1] Кіт Мур.

[2] Чортів еліксир.

[3] Рінальдо Рінальдіні, великий італійський розбійник.

рода гумористики. Жаль, бо пропадає через те багато слушних його язикових уваг та поправок.

Сим разом вмішався, а, властиво, докінчив Верхратський голосну недавно правописну полеміку, до якої дав привід своїми замітками в "Ділі" доцент Томашівський. В полеміці забирали голос ще др. Степан Смаль-Стоцький та Василь Сімович, а договорилися всі до того, що на кінець говорили в "Ділі" на підставі параґрафу 19-го! Зовсім слушно називає Верхратський в своїй брошурі ту правописну "війну" смішною. Вона тим більше смішна, що кождий українець, який уміє читати і писати, хотів би завести тільки свій правопис і душити горло кождого, хто пише інакше. "Правопись — річ змінна і така, про котру шкода дуже паленіти",— говорить Верхратський. Далі: "Жадна правопись на світі не єсть виключно логічна, не раз правописні правила становить призвичаєння, уживання,— а воно побиває іноді всякі логічні згляди". Правопис зовсім малу роль грає там, де йде о твори генія: Шевченко все Шевченком, хоч перейшов вже всякі правописи, і від їх ріжнородности шкоди великої нема. В результаті кождий мусить згодитися з думкою Верхратського: "Щоби правопись для всіх русинів (в Галичині, Буковині, на Угорщині і на Україні) була одна, єсть річчю нами дуже бажаною. Але, по крайній мірі, тепер,— єсть се просто неможливо. Обставини, серед яких доводиться нам коротати життя, не пригожі і такі ріжнородні, ще одностайність в правописі не може утвердитися. Якщо Галичина і Буковина, хоч і дуже в плачевних обставинах, ще як-так згодні,— то вже Україна проживає в таких відношеннях, що і жадати тут якої одностайности з нами натепер відхочується". Додати ще: сварлива натура реґуляторів нашого правопису, які хіба тоді притихнуть, як прийде який указ про одностайність правопису.

МАВРИКІЙ МЕТЕРЛІНК. СИНЬОБОРОДИЙ І АРІЯНА, АБО ДАРЕМНИЙ ВИЗВІЛ. Драма в 3 діях. Перевод з французького. ("Жіноча бібліотека", ч. 2). Львів, 1913, 65 с.

Майже половину книжки займає переднє слово Наталії з Озаркевичів Кобринської. Передмова мало зв'язана з самим твором Метерлінка і тому, сказав би, що вона не конче тут на своїм місці, т.є., вона була би на місці, якби драму Метерлінка можна толкувати собі з чисто жіночого становища і нав'язувати її до жіночої справи. Звичайно, всяке толкування символів може мати рацію, оскільки воно опирається на фактах. Але не всяке мусить бути правильне. На всякий случай буде більше правильне ширше толкування, а не те, яке опирається на доктрині, кличах партійних і т.і. В данім випадку уважаю тенденційним толкування символу Аріяни і Синьобородого, коли пані Кобринська говорить, що се "докази теперішніх психологічно-суспільних відносин між мужчиною і жінкою". Чому тільки між мужчиною і жінкою? Чому Аріяна має бути тільки представницею сучасної жінки, яка стремить до визволення і супроти такого ката, як Синьобородий, "стає сміло і відважно не лиш у власній обороні, а й в обороні своїх поневолених сестер, що завмирали в неволі"? Чому? Чи справа відносин жінки і мужчини виповнює весь обсяг тих питань, які турбують сучасну людину, і чи лиш ся справа вимагає скорого вияснення? То одно. А друге: чи вичерпаний вже весь зміст твору Метерлінка, коли, власне, з того боку до нього підходити і так його толкувати? Думаю, що ні! І пані Кобринська була далеко ближча до правильного толкування

драми, коли писала: "Аріяна — *символ визволення і свободи*, того божества в чоловіці, всеобнімаючої могутньої сили; вона найвища абстракція, відкриває рубчик того вічно існуючого, з яким зв'язана кожда людська одиниця. Деспотизм і сервілізм противні її призначенню". Се правда, загально, але не разить ніякою доктриною і не звужує рам ані змісту твору. Драма Метерлінка собі одна справа, а жіноча емансипація — друга справа, і ліпше їх не мішати разом. Тому вважаю, що передмова пані Кобринської не відповідає драмі і могла вийти, як окремий твір, як розважання про становище жінки в різних часах і в різних народів та про її стремління до визволення.

Стільки щодо переднього слова. Щодо самої драми,— то, очевидно, можна тільки радіти, що в українській літературі єсть ще одна драма Метерлінка, так мало відомого у нас письменника, голосного хіба і страшного для деяких літературних інвалідів як приклад "модернізму" і "декадентизму".

БОГДАН ЛЕПКИЙ. З-НАД МОРЯ. (Поезії). Жовква, 1913.

Перед п'яти роками, в збірці "Поезіє, розрада одинока", писав Богдан Лепкий:

Забудьте ви мене і заступіть мене собою,
Прикрийте хмарою лукавих, злобних слів!
Я певний — не один над книжкою моєю
Замислиться — і задріжить душою,
Зриваючись до кращих, лучших днів.

І тепер, в найновішій збірці, повторюється той сам мотив:

І, може, хто, читаючи
Письмо дрібне,
Замислиться й, зітхаючи,
Мене спімне!!!

Серце для Лепкого-поета — найвища інстанція; коли всі позиції страчені, остається апеляція до серця. Се, очевидно, арґумент для творця сильний, його нездобута позиція. Нехай тебе хмарою обсядуть вороги,— ти все-таки остаєшся сильним, як довго ти є паном людських серць. "Одна сльоза з очей карих — і пан над панами",— так боронився й Шевченко і укріпляв свою позицію супроти нападів московської критики. Показалося, що серце поета дійсно побідило і здобуло собі відгомін не лиш у тих, що мають "очі карі", але в серці цілої нації. Так, побідило,— але чи побідить Лепкий, уживаючи того самого прапора?

Життя показало, що в останні роки позиція Лепкого, як поета, щораз більше слабне. Від "Осени" (1902), яку я вважаю за Höhepunkt поетичної творчости Лепкого, до сьогорічної збірки — звізда поета не лише не засвітила ясніше, а навіть померкла. Меркла якось непомітно, з року на рік, а найкращим симптомом того "сумерку" — є неспокій та утрата рівноваги поета, які зазначилися ще в 1908 році, а які дедалі збільшуються. Дедалі, тим більше знайдете в тихій, зрівноваженій та спокійній творчости Лепкого каміньців, киданих в чужий город, висловів якоїсь образи й жалю до людей, полемічних струн. А в результаті появився отой останній, шевченківський арґумент: *серце!*

Замислиться й, зітхаючи,
Мене спімне....

Спитаю: *хто?* В чиїм серці має здобути поет останній захист, на чию адресу *йдуть* оті сподіванки, а навіть певність поета? На адресу *публіки?* Будучих критиків?

Публіка! Колись можна було на неї покладати поетові надії. Колись вона могла бути й була найвищою інстанцією. Поет і народ! Що Тиртей співав — те викликало безпосередню реакцію в душі народній. Колись ціла Норимберґа, все її міщанство було заінтересоване в тому, що творили Meistersinger'и[1], колись вся Україна пробудилася від голосу Шевченка: "кайдани порвіте!" Тепер такого широкого ґрунту немає і не може мати ні один, навіть геніальний творець. Де тільки нація вийшла з примітивної культури, розпочинається диференціація на некористь поезії і поетів, немає вже "народу", єсть лише... "*публіка*". Може поет мати більший чи менший гурт тої публіки за собою — від того залежить його "успіх" — в ґрунті речі, він і публіка — се дві ворожі собі сили. Публіка химерна: їй мусить бути все готове, вона мусить чути компліменти, бачити, що коло неї ходять, стараються о її "руку" — тоді вона приходить на готове і оплескує творця. Знаючи публіку — ніякий "порядний" творець не старається о її ласку, яка — подібно панській — на бистрім коні їздить. З літературними сутенерами публіці добре — дійсних творців вона не любить, з ними веде постійну війну. І поет не піде перед публіку, не буде жалуватися перед нею, не буде перед нею показувати своїх ран, болю своєї душі, страждань. А хто піде туди — дістане одну відповідь, яку так гарно сформулював вже Лермонтов:

Какое дело нам, страдал ты или нет?
На что нам знать твои волненья,
Надежды глупыя первоначальныхъ лет,
Рассудка злыя сожаленья?...

Очевидно, з тої публіки я не виключаю й тих, що називаються літератами, критиками та рецензентами. Се теж "публіка", навіть гірша від тамтої; бо коли "пересічний" філістер спокійно відложить набік свою пообідню лектуру і смачно засне, то ота друга літературна публіка, заінтересована безпосередньо в справі, напр., нової збірки поезії, не кине її доти, доки не обслинить, не заспокоїть себе й своєї жовчі...

З тих розважань для сучасного творця така "моральна наука": коли тебе дійсно опанував демон поезії, коли дійсно *мусиш* говорити те, що тобі Бог в душу поклав, то не йди з тим поміж публіку. Нехай зворушуються серця читачів, але хіба ти для їх зворушення пишеш? Нехай втішається публіка, але ти не твориш для її утіхи. Ти твориш, бо мусиш. Твоя творчість — не для секційного ножа критики, се виключно *твоя* річ. Ти відповідаєш за неї, але не потребуєш собі дерти волосся на голові, коли хтось не зрозумів тебе й висварив її. Своєю рівновагою та спокоєм ти найкраще покажеш свою *силу*. Сила твоя не в опінії "публіки", а в тобі самім. Твоя творчість і ти сам в своїм досконаленні творчім, в виховуванні себе — Selbstzweck![2] Будь сам собі ціллю, вдирайся на вершини, гартуй свого духа, поки не дійдеш до "поцілуя ангела"... "А на громаду хоч наплюй, вона капуста головата",— як казав Шевченко.

---

[1] Мейстерзінгери *(нім.)*

[2] Самодостатня мета! *(Нім.)*.

Оту "науку" відсилаю в першій мірі на адресу Лепкого, хоч, впрочім, те саме можна би сказати майже всім нашим сучасним поетам. Хто їм сказав, що рецензент має їх вести за руку, що оплески публіки мають бути їх дороговказом, що популярність їх творів має бути доказом їх величини? Чому плачуть, і нарікають, і гніваються на тих, до котрих самі йдуть як до найвищої інстанції,— опускаючи свою найсильнішу позицію: свою внутрішню правду, себе самих!? Як же вони хочуть мати власть і господарити на базарі, коли не вміють бути панами в своїй власній хаті?!

Не хочу з того браку достоїнства та самоповажання творців наших виводити дальших консеквенцій; се занадто болюча справа. Скажу тільки: апеляція до серця будучих поколінь стратить на них самих всяку вартість і рацію, коли вони навчаться краще розуміти свої власні сили. Не буде жалів, непорозумінь, навіть трагічних заломань душі! Dixi[1]!

В новій збірці Лепкого маємо шість довших або коротших "циклів". З них тільки один новий — "З-над моря". Море — новий мотив в поезії Лепкого, і можна було сподіватися відсвіження поетичного репертуару тими новими враженнями "з-над моря". Тим часом бачимо, що поет занадто зрісся з "рідною землею", більше поезії дав з нашого осіннього дощу та сльоти, як з чарівного моря під полудневим, ясним небом. Все, що Лепкий сказав про море, не виходить поза загальні фрази та виклики, які можна написати й не бувши над морем. (Шіллер не бачив моря, коли писав відому баладу "Taucher"). Пише Лепкий:

О, моє чудове море!
Де ж мені красок узяти,
Щоб весь чар твій, всю принаду
На папері змалювати?
Як мала дитина, стою,
Із утіхи плещу в руки,
Чую серцем, а промовлю —
Так се тільки звуки, звуки...

Так... Недаром каже Кримський, що найкраще було б: "*жить поетично й чарівно мовчать*",— як рожа.

В других циклах — відомий нам з попередніх збірок Лепкий. Настрої, мотиви, думки — ті самі, висловлені іншими словами. Єсть у Лепкого досить місць, які, прочитавши, скажеш: "гарний вірш". Але се не похвала. Зле для поета, коли він годен дати тільки "гарний вірш", без того, що єсть дійсною *поезією*, її ароматом, вином. Лепкий занадто одноманітний, занадто часто уживає тих самих образів і фарб, аби вони могли бути свіжі і нестерті. Се сумний факт, коли поет не розвивається, а стоїть на тому самому місці від початку до кінця. Рівновага та спокій добрі, але брак еволюції, наростання нової сили відбиваються все фатально: вони не дають вийти з місця поетові, і він співає все на ту саму ноту. Semper idem! Се тим прикріше сконстатувати у Лепкого, бо в його поезії бачимо і артистичний смак, і культуру; він більше розуміє і відчуває, як може висловити в своїх віршах. Поміж заміром чи задумом і виконанням — непроходима розколина, і, в ґрунті речі, Лепкий рідко коли міг висловитися до ґрунту так, як почував. Се тип "екзальтованого віршовника", як його назвав один рецензент,— а екзальтація стає все на

[1] Завжди те саме! *(Латин.)*

дорозі правдивому поетичному спостеріганню та творчій інтуїції. Поезії Лепкий віддавав все найкращу частину свого "я", найкращі думки, пориви та жар душі і серця, гаряче виступав в її обороні і помагав заводити культ краси в нашому житті, але... І в сій, найновішій збірці, маємо спеціальний цикл в оборону поезії — "Поезія, друже, всюди є" — і мусимо згодитися з думками поета, тут висловленими.

Поезія, друже, всюди є,
І в людях, і в природі,
І поки чоловік жиє,
Її умерти годі.
Вона сміється на устах
Маленької дитини,
Вона летить до нас у снах,
Як вітер з верховини.
Вона нам працю солодить,
Співає при роботі,
Алмазом ясним мерехтить
В кривавім людськім поті.
Вона — у бурі, в реві хвиль,
В збіжжах-ланах на полю,
Вона і там, де остра сталь
Блищить в борьбі за волю.
Вона в дощі, в снігу, в імлі,
В курнім осіннім димі —
Найменше ж, друже, єсть її
В химернім ритмі й римі.

Такій "програмі" можна тільки приплеснути — се гарно і правдиво сказано. Але — се не поезія, а вірш, що написав Лепкий. Останніми словами про ритм і риму він сам підрізує галузку, на котрій сидить. Се ж та сама "дидактика", симпатична по змісту, але не творча по суті, від якої не міг визволитися Грінченко.

На тім можна й закінчити розгляд збірочки Лепкого. Симпатичною назве її кождий; але хто так, як сам Лепкий, переживав поезію "в душі весною", хто її чув в бурі, в морських хвилях, в збіжжях-ланах на полі, в цвітах і природі,— той в віршах його знайде лишень слабий, матовий відблиск тої поезії. Лепкий рідко коли виходить тут поза "віршування". Чому? Думаю, ясно з усього попереду сказаного: не годен.

В. ВИННИЧЕНКО (В. ДЕДЕ). МОЛОДА КРОВ. Комедія на 4 дії. В-во "Дзвін", К., 1914.

Всяка творча сила, нарешті, вичерпується. Симптоми упадку таланту бачу вже в тому, коли артист чи автор не спинається на вищий щабель свого розвитку, а остається на тому самому. Очевидно, нічого тут не може помогти, раз хтось спускається на щораз нижчий щабель. Видно, "курс" його почав падати і йому лишається "спускатися на дно" помимо своєї волі, помимо творчої амбіції, яка в той момент починає бути хворобливою і жене до форси за всяку ціну. Прикрий вид.

Рятунку тут немає ніякого. В результаті 99 процентів авторів мусить "спускатися на дно", відспівавши свою пісню. І самі вони собі винні, що не

подбали завчасу о рятунок. Без культурних підстав, без ґрунту естетичної культури не можна пускатися на широке літературне море нікому, хто хоче плавати з честю аж до кінця, хто хоче, аби його ім'я перейшло в дальші покоління. Тільки той, хто навчився культивувати свій талант, усвідомить собі свою силу, зможе завести *економіку* творчу, зможе йти щораз вище. Кождий інший буде тільки соловієм, котрий співає одну весну, або перегоновим конем, якого властитель збуває за що-небудь з хвилею, коли не може за нього взяти першої нагороди.

Що лишається авторові, який покладався весь час тільки на свій "природний талант", водив свою музу по ярмарках, а тепер перестав йти вгору по своїй драбині? Чим він може поправити свій "курс" з хвилею, коли пережив самого себе? Нічим! Ніяка *кольпортажа самого себе* не може поправити діла, а тільки погіршити. Попсованої шарманки ніхто не любить слухати, на возі, який скрипить, теж ніхто не поїде.

Студент Антось, син багатої поміщиці-вдови, залюблений в служницю Ївгу. В доказ любові рішає женитися з нею. Але мати не дає йому свого позволення. Він виписує свого дядька, старого ученого,— який починає доказувати всіми арґументами науки, що погану дворянську кров треба Антосеві обновити "молодою кров'ю" Ївги. Боротьба йде через цілих три акти, Антось використовує, нарешті, забобонність своєї матері і спроваджує бабу Саламаху, яка уміє за гроші так поворожити, що поміщиця дає свою згоду. В четвертім акті — весілля. Але батько молодої згори мав свій план, зловити для своєї дочки багатого пана,— ще тоді, як помітив любов панича. План провів чудово, але на третій день весільної пиятики все провалилося. Давній любовник Ївги дістав замало відступного від молодої, зраджує все молодому, і весілля кінчиться крахом. Автор скомпрометував всіх, кого йому треба було скомпрометувати, на цілій афері заробила найбільше ворожка.

Така-то "комедія" Винниченка.

Але я спитаю — чи не ліпше була б підігріта комедія Коцебу?!

ІВАН ФРАНКО. ДАНТЕ АЛІҐІЄРІ. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір із його поезії. Видання т-ва прихильників укр. літератури, науки і штуки у Львові. Київ, 1912, 246 с.

Данте — се поет, про якого кождий з нас ще в школі навчився говорити з найбільшими похвалами і подивом, якого ім'я вічно висувається тоді, коли треба говорити про досконалого творця і протиставити його нашому убогому в вищі духові цінності часові. При тім Данте належить, одначе, до тих геніїв, про котрих вічно говориться і славиться, а котрих, мимо того, крім імені, нічого майже не знаємо. Пересічний інтеліґент у нас чув, очевидно, про "Божественну комедію", знає деякі цитати, як "Lasziate ogni speranza"[1], але дуже мало знайдеться таких, які читали бодай той найголовніший твір Данте. Знаю, переважна часть інтеліґенції a priori[2] захоплена поетом, пробувала колись читати його, але на пробах, звичайно, й кінчиться. Чомусь не ставало терпцю прочитати все, помимо доброї волі. І Данте хвалиться й далі, але він таки лишається нечитаним і невідомим. Констатую сей факт не для докору,

[1] Лялькова вистава *(нім.)*.

[2] Наперед *(латин.)*.

а просто тому, що се факт цікавий взагалі у відношенні ширшої читаючої публіки до т.зв. класиків, про яких вчать в школі. Річ в тім, що аби з захопленням читати Данте, з таким самим захопленням, з яким говориться про нього і з яким відносяться до нього дослідники його життя та поезії, до того треба мати солідніше підготування і глибшу культуру ума. Нічого не скаже тепер пересічному читачеві книг поезія Данте, коли читач мусить мати на кождій сторінці широкий коментар і не раз дуже деталічні пояснення майже до поодиноких фраз; він прочитає 2—3 пісні та й кине. І тільки той, що має загальну орієнтацію в добі середньовічній, бодай згрубша уловив культуру та життя середніх віків, хто знає тодішні обставини політичного життя в Італії, отже, ґрунт, на якому виросла поезія Данте,— а відтак, само життя його і світогляд,— тільки той зможе всю свою увагу скупчити на головному в творах Данте, той лише почує дух Божий, яким навіяна "Божественна комедія". З природи речі, читачем Данте мусить бути людина освічена, ad hoc[1] підготована бодай так, як мусить бути підготований кождий, хто їде в Рим чи Флоренцію, щоб побачити там скарби мистецтва. Само собою розуміється, що треба мати й найпотрібнішу "річ", без якої й учений далеко не зайде,— розуміння і уміння читати твір мистецтва. Загал публіки,— а тим більше нашої,— занадто байдуже відноситься до сеї справи, думаючи, що читання — то відпочинок. А тим часом найкращий автор "пропадає", коли читач не напружить і своєї фантазії, й свого ума, аби досягнути задум твору і його головний нерв, патос.

Те все я уважав за потрібне насамперед сказати, згадуючи книжку Івана Франка про Данте. В світлі тих уваг її важність для нас виявляється з подвійною силою. Се перший у нас твір про Данте і повинен мати велике значіння для всіх українських читачів, котрим близький приступ до того великана світової поезії був "заборонений". Правда, твір Франка — не праця спеціаліста, в головному, навіть не ориґінальний (основа його — праці Федерна, Крафта та Ґаспар),— але не в тім річ. Головне те, що твір такий, нарешті, єсть, що написаний умілою рукою і дає те, що для українського читача треба: отже, чудову, могучими синтетичними штрихами написану характеристику ідейного ґрунту середніх віків та їх цивілізації (розділи I—II), біографію Данте та характеристику його творів (III) і багату антологію з його лірично-дидактичної поезії (IV) та його головного твору — "Божественної комедії" (V—VII). Таким чином, український читач має змогу пізнати бодай в загальному нарисі один розділ не лише творчої культури, але культури взагалі. Бо Данте, се щось більше, як поет, щось більше навіть, як духовий батько італійської літератури,— се репрезентант середньовікової цивілізації взагалі. "В ньому,— як пише Франко у вступі,— можна бачити ініціатора всіх новочасних літератур, бо він своїм трактатом "de vulgari eloquio"[2] переломав панування середньовікової латини і відкрив перед народними язиками широкі перспективи розвою. Як граничний камінь, стоїть він на переході від середніх до новіших віків. Вірування і змагання середніх віків він перетопив у органічну єдність і вилив немов у бронзі в своїй безсмертній поемі, як найкращий їх пам'ятник". Хоч би лиш се, не дивлячись на саму велику і трагічну в особистому житті індивідуальність Данте, оправдує те захоплення до його поезії, яке, починаючи від сучасників

[1] Для даного випадку *(латин.)*.

[2] Про вульгарну мову *(ім.)*.

його, від Боккаччо, йде аж до нашого часу. Твором Івана Франка й Україна віддала свою пайку належну великому поетові від людства,— тепер і ми прилучилися до "загального хору". І тут заслуга Франка, що він серед маси іншої пильної праці знайшов час і для сього твору, який багато заважить в його літературно-науковому дорібку.

АНДРІЙ ТОВКАЧЕВСЬКИЙ. Г.С. СКОВОРОДА.
В-во "Життя й мистецтво". Київ, 1913, 67 с.

Бібліографія праць про Сковороду — очевидно, чужих, а не наших,— велика. Але коли не числити декілька статей, писаних принагідно давнішими роками, то праця Товкачевського — перша у нас. Перша, і, хто знає, чи вдоволить українську публіку і вчених спеціалістів, які не написали досі про Сковороду нічого лише тому, що не попрочитували ще "всіх матеріалів".

Праця Товкачевського не наукова, не обложена з усіх боків цитатами та джерелами, не виявляє ніяких глибших студій в тім напрямі. Може, навіть будучі спеціалісти відкинуть її, як ненаукову і безвартну для ужитку,— автор так недвозначно легковажить їх "науку" і "філософію" на початку праці.

А все ж таки Товкачевський, на мою думку, зробив те, що, власне, треба було зробити насамперед: *правильно поставив питання* про філософію Сковороди. Се більше, як половина праці самої. Для того не треба бібліографічної вченості, ані дослідів,— відки і під якими впливами виробився світогляд Сковороди і його філософія,— а треба мати лише розуміння психіки Сковороди, умілости читати його і — широкий камертон душі, який єсть у Товкачевського. Коли так, то зовсім вистане *прочитати* — не очима лише — те, що дає Бонч-Бруєвич в своїм виданні Сковороди, і знайти потрібну орієнтацію. І нехай те, що написав Товкачевський, буде лише загальним, недокладним та нерозробленим в деталях,— але воно дає для нас чи не більше, як — прекрасна, впрочім,— праця росіянина Ерна, яка недавно вийшла. Ерн, власне, при всім своїм пієтизмі та любові до Сковороди, шукав в його філософії системи, обов'язково хотів її довкола чогось угрупувати; тим гірше для нього, що, загнавшись з своїм сучасним філософічним сектантством, знайшов у Сковороди логізм, як основу філософічного думання[1]. Отут і спотикнувся Ерн, і мусить спотикнутися кождий, хто попробує піти тим самим шляхом і схоче "анектувати" філософію Сковороди для своєї школи, системи чи просто гуртка.

Товкачевський радикально — і правильно — ставить головну квестію філософії Сковороди, коли пише: "Сковорода, як філософ, сам в собі заховався, і ми зможемо зрозуміти його тільки тоді, коли будемо шукати його не в його оформлених думках і творах, а *через* них і *поза ними*. Коли будемо шукати Сковороду, як філософа, тільки в його творах, тоді ми ніколи не відшукаємо його; його "духовне наслідство" остільки нікчемне по кількости і неоригінальне з формального боку, що можна сказати: Сковорода не зоставив по собі філософії; *філософія Сковороди — "сам Сковорода"*. Так поставивши основне питання, можна йти безпечно далі. І далі йдучи, Товкачевський не говорить про "систему" Сковороди, ані про його "світогляд", а про його *світовідчування*. Він не намагається вже достроювати і зв'язувати разом поодинокі місця з писань

[1] Ширша рецензія на працю Ерна в "Записках Наукового Товариства ім. Шевченка у Львові". — 1913. — Т. 115. — С. 219—222.

українського філософа, аби з того вийшла "система", а просто вглиблюється в той світ його, аби глянути "на світ Божий" *очима самого Сковороди*. Тут він стає відразу на практичний ґрунт, відшукує в Сковороді не механіка-конструктора філософії, не письменника і автора трактатів, а *людину*, як вона відбиває в собі і перетворює в своїм духовім організмі життя людське на життя духа, як вона *приймає* враження зовнішнього світа, як ставиться до життя і до людей, одним словом: показує в Сковороді не теоретика, а *практика*-філософа, отой "созерцательний" бік його філософії, який становить перший ступінь і субстрат всякої філософічної думки. Оте наївне, повне діточої цікавости та допитливе, здивовано-поважне спостерігання світа Божого — das philosofische Stauneu[1], як кажуть німці, — воно вироблює філософа і його систему,— не ученість книжна,— воно дає йому видюче око та інтуіцію, якими він спостерігає і відчуває правду речей та їх закони. Того чоловіка треба відшукати в Сковороді, коли шукати за його філософією. І тут шукає Товкачевський, відгрібує Сковороду поза його схоластичними творами; поза зверхньою шатою, біблійним начитанням і фразеологією, він віднаходить чоловіка, який не відділив ще свого життя від життя *природи*, який живе ще *Богом*, уміє ще дослухатися до всесвітнього гомону, чує пульс природи, як його почув ще сучасний нам *Гамсун* — і клонить свою голову перед тою всесвітньою силою, яка кермує "атомами" і назначує їм шлях. Тут ми при народженні *релігійного чуття* в душі людини, коли вона постигає *те головне*, що має виповнити зміст її життя, і знаходить свою точку *рівноваги*. "*Бог*,— конклюдує автор,— тут початок і кінець душевного життя Сковороди, сюда стремлять розбіжні лінії його думок і почувань, як річки в море. Щирість Сковороди, цільність, безпосередність у прийнятті світу, любов до вічности, символізм — все це виявлення або наслідки глибокої релігійности його натури, хочеться навіть сказати,— все це те саме, що й релігійне чуття,— остільки всі помічені нами у Сковороди риси неподільно зв'язані з релігійним типом людини взагалі".

На тім, властиво кажучи, й кінчиться *позитивна* частина праці Товкачевського. Далі, пишучи про "Біблію і Сковороду" і про "Сковороду як життєвий тип", він приходить до результатів радше неґативних, хоч дальші розділи *логічно* повинні були піти по тій самій лінії. Оте наскрізь біблійне мислення,— т.є. мислення при помочі цитат з Біблії, вкладання великого ума в букви і поплутану символіку Біблії,— не повинно було здивувати автора. Скажу більше: автор, віднайшовши Сковороду *живим*, не мав потреби ще так довго ходити по текстах біблійних разом з Сковородою мертвим. Органічно-релігійна натура Сковороди — се головне; а його біблійна натура, що так скажу,— се шкаралуща, скажім просто: зависима від обставин зовнішніх, загальніших, в данім випадку навіть природна у Сковороди, який все-таки через свою інтерпретацію Біблії висловлював свою природу і тільки її мовою міг висловлюватися. Се vis major[2],— ота шкаралуща,— яку мусимо констатувати не лише при однім Сковороді, через схоластику і глупості, навіть не раз треба добуватися до живого джерела, до великої душі, до глибоких історичних процесів. Се документи психіки, полишені в спадщині, одинокий матеріальний слід після великої душі, і вона не відповідає ніколи і перед ніким за се, що тисячу літ пізніше хтось буде мозолитися тою "схоластикою". Нехай Сковорода тут був схоластом,

[1] Філософський подив *(нім.)*.

[2] Нездоланна сила *(латин.)*.

займався мертвеччиною, але тут він вкладав все-таки свою душу, свій ум, тут чути подих його крилатої думки.

Так само останній розділ про "Сковороду як життєвий тип" — не являється логічною консеквенцією основної думки праці Товкачевського. Він пише: "Щоб мати той душевний спокій, який Сковорода вважав ціннішим над усі скарби світа, треба стояти *поза* життям, і Сковорода дійсно геній тих, що вийшли з життя. Сковорода — найвищий сплеск життєвого моря, лінія, що ділить буття від небуття; тому він безпристрасний. Хто стоїть в осередку життя, хто хоче любити і ненавидіти, радіти і страждати, той не полеститься на тихий душевний рай геніальної людини, тому правда скованого Прометея буде завше миліша від правди розп'ятого Галилеянина". Се "послідне слово" Товкачевського про Сковороду. Але на підставі його ж таки праці можна дійти до іншого результату, противного. Хіба кипуча натура автора,— висловлена тут і в інших працях,— подиктувала йому такий висновок про Сковороду,— натура, яка правду готова признати радше по стороні Прометея, як розп'ятого Галилеянина. Але чому так? Чому правда має бути більша по однім боці, а менша по другім? І чому Сковорода — "геній тих, що вийшли з життя"? Хіба єсть яка-небудь норма, якась демаркаційна лінія поміж тими, що стоять в осередку життя, а тими, що вийшли з нею? А навіть якби була: то чому, власне, Сковорода належить до других? Хіба ж він не любив і не ненавидів, не страждав і не радів, як кожда людина, яка *живе?* Чи можливий тут, на землі, якийсь абсолютний, тихий, душевний рай? Адже й Христос запалювався гнівом, виганяючи міняйлів з храму, страждав на горі оливній,— хоч він і репрезентує правду "не сього світа" і носив "мир" в своїй душі! Були моменти, коли й Сковорода не міг встоятися, і світ мало що не зловив його. Хіба ж ми знаємо, скільки коштує людині т.зв. душевний мир і рівновага?! Хіба ж знаємо, чи не корчиться вдвоє від досади, гніву, журби або пристрастей отакий зрівноважений, гармонійний організм? То ж грецька рівновага — ота славна класична лінія спокою — виросла на ґрунті трагічного розладу з життям, як показують Kierkegaard, Ніцше, Буркгардт. Ні — поділу людей на таких, що вийшли з життя, і на таких, що в його осередку знаходяться,— робити не можна. Хто може сказати — де центр життя? Козак в співомовці Руданського добре сказав, коли тупнув ногою і гукнув: отут середина світа! Так само можна сказати: центр життя там, де б'ється серце людини. І поки те серце б'ється — поти людина не вийшла з життя. А тут, в тому серці, в живому організмі, єсть своя логіка; тут немає *одної* лінії, рівної, тут поодинокі моменти життєві чергуються, зміняються безперестанно образи, настрої, думки, захват переходить в депресію, розпука і самотність дають силу та гарт, радість міняється тривогою — гармонія і душевний мир розлітаються з вітром від одного слова, погляду. І кожда хвилина, кождий рух душі людської, кожде слово і діло — мають *свою правду*. Скований Прометей і розп'ятий Галилеянин мають також кождий свою правду, а котра миліша чи більша — не знати.

Не роблю тут ніяких поправок до твору Товкачевського — висловлюю тільки свої думки. Праця Товкачевського занадто надихана індивідуальністю самого автора, аби можна такі поправки робити безпечно. Висновки — скрізь найслабша річ; вони все тимчасові і минущі — кождий чоловік, кожда ґенерація, а й епоха, робить інші. І не від них залежить вартість праці, творчої праці. Центр і головне рішення все в тому, як *хто поставить* справу, чи знає і вміє підійти до даного питання. В данім випадку Товкачевський, на мою думку,

перший поставив питання Сковороди на відповідний ґрунт, намітив найголовніших — і в тому його найбільша заслуга, бо дальші дебати на ту тему підуть — т.є. повинні піти — правильною дорогою. Будемо говорити, накінець, про Сковороду, а не про напрями філософічні всіх країн і народів, про моралістів, містиків, пантеїстів, неоплатонізм і т. д.

Крім того: праця Товкачевського написана не лише "талановито", але й щиро, з серцем. Се не спекуляція філософічна, не сортування слів на учений лад, а глибоке переконання, ствердження себе і своїх сил в праці. За кождим словом, за кождою думкою стоїть жива людина, яка в кожде слово вкладає все, боронить його раціі та правди, дає йому життя і душу. На наші часи і відносини, коли мають слово, головно, "книжники",— люди, що уміють писати і думати подвійно, — для себе і для публіки, се теж цінне, може, навіть найцінніше.

Твір Товкачевського — "гарна несподіванка" не лише для тих, що цікавляться Сковородою, але для всіх, що шукають нових доріг в житті, правди.

ФРІДРІХ ШІЛЛЕР. ПОЕЗІЇ. Зі вступом Остапа Грицая, з примітками Івана Калиновича. Випуск І. Львів. 1914. ("Всесвітня бібліотека", №1).

Знов нова "Бібліотека", яка має на цілі дати українському громадянству в перекладах на нашу мову кращі твори всесвітньої літератури, передовсім твори європейських класиків зі вступними статтями та з відповідними поясненнями. На перші два випуски призначені поезії, балади та поеми Шіллера. І от поезії лежать вже перед нами. Правда, приміток ще нема, але єсть довга, більшу половину книжечки займаюча, вступна стаття О. Грицая. Праця, написана з знанням, дає багатий інформаційний матеріал про життя та твори Шіллера і добру орієнтацію в його творчости, але, мій Боже, як же можна після неї читати такі переклади? Де багато газдинь, там хата не заметена. Так і тут. Маємо 21 п'єсу Шіллера, а перекладали: О. Черняхівський, Б. Грінченко, Володимир І. Масляк, Богдан Пюрко, Цезар Білило, Сильвестр Яричевський, Дмитро Йосифович — стільки людей, а так мало добра вийшло. Перше всього, не розумію, якого принципу трималася редакція, друкуючи сю збірочку. Я думаю, що коли хто хоче дати українській громаді "кращі твори" якогось європейського класика, то мусить зробити наперед вибір і відтак постаратися, аби вони були подані в можливо добрих перекладах. Що зробив редактор сеї книжечки? Позбирав всякі можливі переклади з Шіллера, які коли-небудь були, посортував їх в хронологічнім порядку і дав друкувати. Вийшла з того правдива саламаха: кождий перекладчик робив свою роботу як хотів, кождий перекладав окремо, в різні часи (єсть переклади нинішні, єсть також давні, з-перед кількох десятків літ), один перекладав вірно, але не був ніяким поетом, другий в своїх перекладах якнайдальше відбіг від оригіналу, третій німецьку поезію переклав на українські "вірші", четвертий не знав, що перекладати, і вибір п'єс робив зовсім припадковий, п'ятий сам не знав, що робить. В результаті, коли всі ті переклади стулити до купи, як се зроблено в сій збірці,— виходить згадана саламаха, в якій Шіллера віднайти годі, того Шіллера, про котрого говориться в передмові. І тих кілька п'єс, які колись переклав в своїй "Позиченій кобзі" Куліш (Ох! Як близько було редакції заглянути до "Позиченої кобзи" Куліша, виданого в "Руській письменности"!), дають далеко краще поняття про зміст поезії Шіллера, як ціла ота збірка.

Аби дати доказ того, що говорю, вибираю перший-ліпший з перекладів і порівнюю з ориґіналом. Отже, маємо поезію Шіллера п.з. "Der Kampf", з якої наводжу кілька строф:

Nein, länger werd' ich Diesen Kampf nicht kampfen,
Den Riesenkampf der Pflicht.
Kannst du des Herzens Flammentrieb nicht dämpfen,
So fordre, Tugend, dieses Opfer nicht.

Geschworen hab' ich's, ja, ich hab's geschworen,
Michselbst zü bändigen.
Hier ist dein Kranz, er sei aûf ewig mir verloren!
Nimm ihu zûruck ûnd lass mich sündigen.

Zerrissen sei, was wir bedûngen haben!
Sie liebt mich — deine Krone sei verscherzt!
Glückselig, wer, in Wonnetrùnkenheit begraben,
So leicht, wie ich, den tiefen Fall verschmerz...

Переклад, поміщений в сій збірці:

Дарма боротись так невпинно,
Бо велетенських сил нема;
Охоту: жити все невинно
Зломила пристрасти жажда.

Хоч клявся я безгрішним стати,
Боротись годі з тим огнем —
Вінець чеснот личить зірвати...
Се ж й так безвартий діадем!

Любов моя — велике право;
Я кпю з усіх чеснот вінців.
Щасливий, хто в життя темряві
В обіймах розкоші омлів...

Де тут Шіллер? Я не говорю про те, що переклад зовсім вільний, нехай, аби був дійсно поетичний і творчий, тоді вільно перекладчикові бути "свобідним". Але викидати одно, а пропускати друге ради рими, затирати майже кожду важнішу думку, вложену Шіллером в свою п'єсу, а що найважніше: так вульґаризувати цілий твір — сього невільно перекладчикові. І мені здається, що редакція нічого не робила, поза зібранням всіх перекладів, коли не завважила сього і помістила такий переклад. Якби була в тямущих руках, була би, певно, надибала *Кулішів* переклад тої самої "Боротьби". Ось відповідні три його строфи:

Ні, ні! В сій боротьбі я довше вже не встою,
У велетенській з мусом боротьбі...
Коли я в серці жар не погашу тобою,
Про що ся жертва, доблесте, тобі?

Я клявсь уже не раз, о, клявся, тихий раю,
Себе самому покорить-смирить...
Ось твій вінець, нехай навік його втеряю,
Возьми його і дай мені грішить!

Порвімо вмову, щоб спасатись у святощах!
Вона мене кохає... не кортить
Нам твій вінець. Блажен, хто тоне в солодощах
І так, як я, в безодні любо спить...

Не маю місця переводити ad oculos[1] перед читачем операції з усіма п'єсами, поміщеними в сій збірці. Вистане сказати, що, з малими виїмками, всі переклади такі самі, коли не гірші. Сваритися за се з перекладчиками не хочу, тим більше, що не всі в живих, і кождий робив, як міг в свій час робити. Але редакція, яка їх вибирала, де вона була? Ба — я питаю про редакцію — а тут навіть коректора не було, і не було кому допильнувати, аби книжечка вийшла бодай без скандальних не раз друкарських помилок, які, напр., місцями роблять незрозумілим текст статті Грицая.

Остаточно: навіть не варто чекати на дальші випуски "Всесвітньої бібліотеки", коли вони мають бути такі самі. Кращі вірші Шіллера гімназисти виучують напам'ять в оригіналі, а деякі інші твори мусять читати; український інтеліґент також може прочитати, як схоче, Шіллера в оригіналі, а щоби він читав його в українському переводі, то треба, аби той переклад був вартим читання.

---

[1] Наочно *(латин.)*.

ПРИМІТКИ

До тому літературно-критичних праць М. Євшана, зібраних воєдино вперше, увійшли три книжки критика — "Під прапором мистецтва" /К., 1910/, "Тарас Шевченко" /К., 1911/ і "Куда ми прийшли? Річ про українську літературу 1910 року" /Львів, 1912/, — а також статті та рецензії, друковані по різних періодичних виданнях Галичини та Східної України, з усталеними правилами написання та принципами редаґування. Крім того, слід враховувати, що М. Євшан виступив у пресі в період становлення власне наукової української мови, чим і пояснюється наявність в авторських текстах полонізмів та русизмів поряд з новотворами. Цими обставинами продиктоване й нинішнє мінімальне редакторське втручання,— поза лексикою,— у стихію орфографії та пунктуації.

Хронологічний принцип подачі матеріалів витриманий по можливості в межах кожного підрозділу книжки.

ЗАСАДНИЧІ УВАГИ

Проблеми творчости. Вперше друковано в "Українській хаті" (1910, №6, с. 24-31). Включено до книжки М. Євшана "Під прапором мистецтва" (К., 1910, с. 3-12). Останнім часом публіковано в ж. "Сучасність" (1996, №3-4, с. 129-133). Подається за першодруком.

"Українська хата" — літературно-науковий та громадсько-політичний часопис, що виходив у Києві протягом 1909-1914 років; за редакцією П. Богацького (фактичним редактором був М. Шаповал).

Ніцше Фрідріх (1844-1900) — німецький філософ, філолог і письменник.

Стріндберґ Юхан Август (1849-1912) — шведський письменник, публіцист.

Мережковський Дмитро Сергійович (1866-1941) — російський письменник, філософ, один з теоретиків російського символізму.

Фолькельт Йоганн Іммануїл (1848-1930) — німецький філософ, один із засновників психологічної школи в літературознавстві.

Рескін Джон (1819-1900) — англійський теоретик мистецтва і публіцист. Ідеолог прерафаелістів.

Руссо Жан-Жак (1712-1778) — французький просвітитель, педагог і філософ, письменник.

Ґете Йоганн-Вольфганг (1749-1832) — німецький письменник, мислитель.

Шопенгауер Артур (1788-1860) — німецький філософ-ідеаліст, естетик.

Луначарський Анатолій Васильович (1875-1933) — радянський державний діяч, публіцист, літературний критик, історик російської та західноєвропейської літератури.

Jean Paul — Жан Поль (псевд.); справжнє ім'я — Йоганн Пауле Фрідріх Ріхтер (1763-1825) — німецький письменник.

Тіртей — давньогрецький поет II половини 7 ст. до н.е. Ім'я його стало символом громадянської поезії.

Геродот (бл. 484 до н.е. — бл. 426 до н.е.) — давньогрецький історик.

Ваґнер Ріхард (1813-1883) — німецький композитор, диригент, письменник.

СУСПІЛЬНИЙ І АРТИСТИЧНИЙ ЕЛЕМЕНТ У ТВОРЧОСТИ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 53, кн. 3, с. 547-555). Останнім

часом друковано в хрестоматії "Українське слово" (т. 3, 1994, с. 565-574). Подається за першодруком.

"Літературно-науковий вістник" — перший всеукр. літературно-науковий і громадсько-політичний щомісячний журнал. Заснований 1898 р. Науковим товариством імені Шевченка у Львові замість журналу "Зоря" з нагоди 100-літнього ювілею нової української літератури; з 1906 — видання "Українсько-руської видавничої спілки". 1898-1906 виходив у Львові; 1907-1914 та 1917-1919 видавався у Києві.

Штірнер Макс (спр. прізвище Шмідт Йоганн-Каскар, 1806-1856) — німецький філософ-ідеаліст, представник молодогеґельянства, ідеолог анархізму.

Тен Іполіт (1828-1893) — французький теоретик літератури й мистецтва, філософ, історик, представник культурно-історичної школи.

Грінченко Борис Дмитрович (1863-1910) — український письменник, філолог, етнограф.

Faguet Emil (1847-1916) — французький історик літератури, літературний критик.

РЕЛІГІЯ ШЕВЧЕНКА. Вперше надруковано в "Українській хаті" (1910, №4, с. 249-255). Включено до книжки М.Євшана "Тарас Шевченко. Статті". (К., 1911, с. 10-17). Подається за цим виданням.

Шлейєрмахер Фрідріх (1768-1834) — німецький теолог і філософ.

Гауптман Гергард (1862-1946) — німецький драматург.

Михайловський Микола Костянтинович (1842-1904) — російський соціолог, публіцист і літературний критик, ідеолог народництва.

Гамерлінг Роберт (1830-1889) — австрійський поет і драматург.

Якобі Микола Карлович — управитель Нижегородського соляного управління. Шевченко познайомився з ним 2.X.1857 р. в Нижньому Новгороді.

Беклін Арнольд (1827-1901) — швейцарський живописець, представник символізму.

ШЕВЧЕНКО І МИ. Друковано у кн.: Євшан Микола. Тарас Шевченко. Статті. К., 1911 (с. 5-9). Усі свої шевченкознавчі дослідження М. Євшан об'єднав і видав окремою книжкою під назвою "Тарас Шевченко" (1911). Відкривається збірка статтею "Шевченко і ми". Подається за цим виданням.

Куліш Пантелеймон Олександрович (1819-1897) — український письменник, літературний критик, перекладач, історик, фольклорист.

СВЯТО МАРКІЯНА ШАШКЕВИЧА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. II, с. 291-306). Подається за цим виданням.

Шашкевич Маркіян Семенович (1811-1843) — український письменник. Учасник "Руської трійці".

Шептицький Андрій (1865-1944) — глава української греко-католицької церкви (з 1900) і громадський діяч, меценат мистецтва.

Барвінський Олександр Григорович (1847-1927) — український громадсько-політичний діяч та історик літератури, педагог.

Барвінський Володимир Григорович (1860-1883) — український письменник, один з лідерів "народовців".

Тершаковець Михайло (1883-?) — український історик літератури й культури.

Шлегель Фрідріх (1772-1829) — німецький філософ і письменник, теоретик романтизму.

Ваккенродер Вільгельм Генріх (1773-1848) — німецький письменник-романтик.

Тік Людвіґ Йоганн (1773-1853) — німецький письменник-романтик.

Уланд Людвіґ (1787-1862) — німецький письменник-романтик, дослідник літератури.

Новаліс (спр. ім'я — Фрідріх фон Гарденберг, 1772-1801) — німецький поет і філософ, представник раннього романтизму.

Коллар Ян (1793-1852) — чеський і словацький поет, фольклорист, історик, культурний діяч. Визнання здобула його драма в сонетах "Дочка слави" (1824).

Челяковський Франтішек Ладислав (1799-1852) — чеський поет, фольклорист.

Устиянович Микола Леонтійович (1811-1885) — український письменник і громадський діяч.

Головацький Яків Федорович (1814-1888) — український поет, учений-славіст, педагог і громадський діяч.

Бродзінський Казімеж (1791-1835) — польський поет, перекладач, літературознавець, публіцист.

Міцкевич Адам Бернард (1798-1855) — польський поет і діяч національно-визвольного руху.

Ярема Яким (1884-1964) — український психолог, філософ, літературознавець, педагог і культурно-освітній діяч.

БОРОТЬБА ҐЕНЕРАЦІЙ І УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА. Друковано в "Українській Хаті" (1911, №I, с.34-47); останнім часом — в ж. "Слово і час" (1995, №7, с.13-20). Подається за першодруком.

Герцен Олександр Іванович (1812-1870) — російський революційний демократ, філософ, письменник, публіцист і літературний критик.

Бєлінський Віссаріон Григорович (1811-1848) — російський революційний демократ, літературний критик, філософ, публіцист. Оновоположник російської реалістичної естетики і літературної критики.

Єфремов Сергій Олександрович (1876-1939) — український публіцист, літературознавець, критик, громадсько-політичний діяч, академік (з 1919 р.) і віце-президент ВУАН (з 1922).

Сумцов Микола Федорович (1854-1922) — український літературознавець, фольклорист і етнограф.

Уайлд Оскар (1856-1900) — англійський письменник, критик.

Франко Іван Якович (1836-1916) — український письменник, вчений і громадський діяч.

ПОЕЗІЯ БЕЗСИЛЛЯ. Вперше друковано в "Українській хаті" (1910, №2, с. 118-123). Під назвою "На літературні теми". Включено до книжки "Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті. (К., 1910, с.13-20). Подається за цим виданням.

Геббель Хрістіан Фрідріх (1813-1863) — німецький драматург і теоретик драми.

Білик Іван (спр. прізвище — Рудченко Іван Якович 1845-1905) — український фольклорист, критик і письменник.

Познанський Борис Станіславович (1841-1906) — український письменник і етнограф.

Пачовський Василь (1878-1942) — український поет, один з організаторів літературної групи "Молода Муза".

Гофмансталь Гуго фон (1874-1929) — австрійський письменник, есеїст.

Шефлер Йоганн — німецький філософ-містик.

Лепкий Богдан Сильвестрович (1872-1941) — український поет і прозаїк.

Яцків Михайло Юрійович (1873-1961) — український письменник, один з організаторів і учасників групи "Молода Муза", літературно-мистецького угруповання українських письменників-модерністів, що діяло у Львові в 1906 році.

Бар Герман (1863-1934) — австрійський письменник.

Кримський Агатангел Юхимович (1871-1942) — український сходознавець, історик, мовознавець, літературознавець, фольклорист, етнограф, письменник, перекладач, академік АН України з 1918 р.

Карманський Петро Сильвестрович (1878-1956) — український поет, перекладач. Належав до літературного об'єднання "Молода Муза".

Манн Томас (1875-1955) — німецький письменник.

Твердохліб Сидір Антонович (1886-1922) — український поет, перекладач, громадський діяч. Один з учасників літературної групи "Молода Муза".

Чарнецький Степан Миколайович (1881-1944) — український поет, літературний критик, перекладач, театрознавець. Належав до літературного угруповання "Молода Муза".

"SUPREMA LEX" (Слово про культуру українського слова). Друковано в "Українській хаті" (1914, №3-4, с.268-277). Подається за цим виданням.

Проскурівна Марія (спр. ім'я — Семенко Марія Степанівна; 1863-1945) — українська письменниця. Мати М. Семенка.

Квітка-Основ'яненко (спр. прізвище Квітка) Григорій Федорович (1778-1843) — український письменник і культурно-громадський діяч.

Вовчок Марко (спр. ім'я — Вілінська Марія Олександрівна; 1833-1907) — українська письменниця.

Барвінок Ганна (спр. прізвище — Білозерська-Куліш Олександра Михайлівна; 1828-1911) — українська письменниця.

Стороженко Олекса Петрович (1805-1874) — український прозаїк.

Коцюбинський Михайло Михайлович (1864-1913) — український письменник.

Українка Леся (спр. прізвище — Косач Лариса Петрівна; 1871-1913) — українська письменниця.

Кобилянська Ольга Юліанівна (1863-1942) — українська письменниця.

Винниченко Володимир Кирилович (1880-1951) — український письменник, публіцист, політичний діяч.

Олесь Олександр (Кандиба Олександр Іванович; 1878-1944) — український поет і драматург.

Чупринка Грицько (Григорій Оврамович; 1879-1921) — український поет-модерніст.

Філянський Микола Григорович (1878-1938) — український поет, представник символізму в українській поезії початку XX ст.

Федькович Юрій Адальбертович (1834-1888) — український прозаїк.

Ващенко Г. — український письменник.

Гордін Яків Михайлович (1853-1909) — єврейський журналіст і драматург, виходець з України. Реформатор єврейського театру в США.

Панас Мирний (спр. прізвище Рудченко Панас Якович; 1849-1920) — український письменник, громадсько-культурний діяч.

Стефаник Василь Семенович (1871-1936) — український новеліст.

Б'єрнсон Б'єрнстєрне (1832-1910) — норвезький письменник.

Гарборг Арне (1851-1924) — норвезький письменник.

Гонкур де, брати Едмон (1822-1896) і Жюль (1830-1870) — французькі письменники.

Гюйоманс Шарль-Марі-Жорж (1848-1907) — французький письменник.

Бурже Поль-Шарль-Жозеф (1852-1935) — французький письменник.

Пшибишевський Станіслав (1868-1927) — польський письменник, представник польського модернізму.

Гансон Ола (1860-1925) — шведський поет, новеліст і критик.

Бетховен Людвіґ (1770-1827) — німецький композитор, класик світового музичного мистецтва.

Лисенко Микола (1842-1912) — український композитор, основоположник української класичної музики.

Семенко Михайло Васильович (1892-1937) — український поет, теоретик і практик українського футуризму. Син Марії Проскурівни.

Якобсен Єнс Петер (1847-1885) — датський письменник.

Флобер Гюстав (1821-1880) — французький письменник.

Банг Герман (1857-1912) — датський письменник, критик, театральний діяч.

Жеромський Стефан (1864-1925) — польський письменник.

МИХ. ДРАҐОМАНІВ ЯК ЛІТЕРАТУРНИЙ КРИТИК. Друковано в журналі "Будучність" (1909, ч. 3; ч. 4, с. 60-61). Подається за цим виданням.

"Будучність" — літературно-науковий ілюстрований журнал. Виходив у Львові 1909-1910 двічі на місяць за редакцією М.Венгжина (липневий номер 1909, виданий Х.О.Алчевською під назвою "Будучина").

Драґоманов Михайло Петрович (1841-1895) — український учений, історик, етнолог, політик і публіцист.

Бічер-Стоу Гаррієт (1811-1896) — американська письменниця. Авторка відомого роману "Хатина дядька Тома".

Тургенєв Іван Сергійович (1818-1883) — російський письменник.

Островський Олександр Миколайович (1823-1886) — російський драматург, театральний діяч.

Нечуй-Левицький Іван Семенович (спр. прізвище — Левицький; 1838-1918) — український письменник.

Золя Еміль (1840-1902) — французький письменник, прихильник натуралізму.

Котляревський Іван (1769-1838) — український письменник, класик нової української літератури періоду її становлення.

Сю Ежен (справжнє прізвище Марі Жозеф; 1804-1857) — французький письменник.

Хмельовський Петро (1848-1904) — польський літературознавець, критик. Представник позитивізму в літературознавстві.

Пипін Олександр Миколайович (1833-1904) — російський літературознавець, фольклорист, академік Петербурзької Академії наук.

Юзефович Михайло Володимирович (1802-1889) — російський діяч на Україні, запеклий ворог українства, куратор Київського учбового округу протягом 1846-1858, голова Київської археографічної комісії у 1857-1884, один із засновників Південно-Західного відділу Географічного товариства.

Гогоцький Сильвестр Сильвестрович (1813-1889) — вітчизняний філософ-ідеаліст.

Мілюков Павло Миколайович (1859-1943) — російський політичний діяч, лідер партії кадетів, історик і публіцист. Підтримував великодержавницьку політику царського уряду, зокрема щодо українського народу.

"ЛИЦАР ТЕМНОЇ НОЧІ". Друковано в "Українській хаті" (1911, №10, с. 468-475) як рецензія на книжку С. Єфремова "Серед сміливих людей. З сучасного письменства" (К., 1911, 121 с.). Подається за цим виданням.

"Рада" — щоденна українська газета. Виходила у Києві в 1909-1914 роках. Активну участь в редаґуванні газети брав С. Єфремов, виступаючи на її сторінках з критикою нових віянь в українській літературі.

"Діло" — газета, орган "народовців". Виходила 1880-1939 з різною періодичністю.

"Слово" — тижневик української соціал-демократичної партії. Виходив у Києві в 1907-1909 роках. З 20 жовтня 1907 року редаґував часопис С. Петлюра.

Куммер Фрідріх — німецький літературознавець.

Меншиков Михайло Йосипович (1859-1918) — російський реакційний журналіст. В 1900-1917 роках — співробітник "Нового времени".

Сенкевич Генріх (1846-1916) — польський письменник, автор історичних романів.

Черкасенко Спиридон Феодосійович (1876-1940) — український поет і драматург.

Кропивницький Марко Лукич (1840-1910) — український драматург, актор і режисер, основоположник українського професійного реалістичного театру.

Левицький Модест Пилипович (1866-1932) — український письменник.

Нордау Макс (спр. ім'я Симон Зюдфельд; 1849-1923) — німецький критик позитивістського спрямування.

Шоу Джордж Бернард (1856-1950) — англійський драматург, публіцист, критик.

ПЕРЕДМОВА. Друковано у кн.: А.Товкачевський. Утопія і дійсність. Збірка статей (К., 1911, с.5-12). Подається за цим виданням.

Дорогий Андрію — мається на увазі А.Товкачевський (1886-?) — український філософ, соціолог, політолог та естетик. Один з ідеологів "хатянства".

ЛІТЕРАТУРНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Тарас Шевченко. I-IV. Вперше друковано в "Українській хаті" (1911, №2, с. 72-90; №3, с. 154-163; №4, с. 231-239; №5-6, с. 312-328; №7-8, с. 418-428). Включено до книги "Тарас Шевченко. Статті" (К., 1911, I — с.18-336; П — с. 37-55; III — с. 56-72; IV — с.73-83). Подається за цим виданням.

Лісовський Олексій Миколайович (1861-1934) — український публіцист і літературознавець.

Залеський Броніслав (1820-1880) — польський історик і художник, діяч польського визвольного руху.

Овсянико-Куликовський Дмитро Миколайович (1853-1920) — російський історик культури, критик, представник психологічної школи в літературознавстві.

Іванов-Разумник (спр. прізвище Іванов; 1878 — 1946) — російський літературознавець, соціолог.

Жуковський Василь Адрійович (1783-1852) — російський поет, один з основоположників російського романтизму. Сприяв викупу з кріпацтва Т. Шевченка.

Веселовський Олександр Миколайович (1838-1906) — російський літературознавець, акад. /з 1880). Дослідник слов'янських і західноєвропейських літератур. Представник порівняльно-історичного методу в літературознавстві.

Гердер Йоганн-Готфрід (1744-1803) — німецький філософ, історик, письменник, перекладач.

Карамзін Микола Михайлович (1766-1826) — російський письменник, історик. Основоположник російського сентименталізму.

Брандес Георг (спр. прізвище — Моріс Коген; 1842-1927) — датський літературознавець, публіцист. Представник порівняльно-історичного методу в літературознавстві. Був першим дослідником життя і творчості Т. Шевченка (в датській літературі).

Моцарт Вольфганг-Амадей (1756-1791) — австрійський композитор, представник віденської класичної школи.

Гейне Генріх (1797-1856) — німецький поет.

Байрон Джордж-Ноел-Гордон (1788-1824) — великий англійський поет.

Поль Вікентій (1807-1872) — польський поет-романтик, прозаїк та географ.

Метлинський Амвросій Лук'янович (1814-1870) — український поет, фольклорист, видавець.

Згорський Євген (1834-?) — український поет, педагог, співробітник "Зорі Галицької".

Добролюбов Микола Олександрович (1836-1861) — російський літературний критик.

Огоновський Омельян (1833-1894) — історик української літератури, професор Львівського університету.

Копач Іван Семенович (1870-1952) — український літературознавець, педагог.

Максимович Михайло Олександрович (1804-1873) — український вчений-природознавець, філософ, історик. Мав тісні творчі та особисті зв'язки з Т. Шевченком.

Чалий Михайло Корнійович (1816-1907) — український громадсько-культурний діяч, педагог, біограф Шевченка.

Чужбинський (Афанасьєв-Чужбинський, спр. прізвище — Афанасьєв; 1816-1875) — український і російський етнограф, письменник.

Сошенко Іван Максимович (1807-1876) — український педагог, художник. Друг Т. Шевченка.

Брюллов Карл Павлович (1799-1852) — російський художник. Брав активну участь у викупі з кріпацтва Т. Шевченка, який став його учнем і другом.

Рембрандт Гарменс ван Рейн (1606-1669) — голландський художник.

Лібельт Кароль (1807-1875) — польський ліберально-буржуазний діяч і філософ.

Верне Еміль Жан-Орис (1789-1863) — французький живописець-баталіст.

Корнеліус Петер фон (1783-1867) — німецький художник, належав до романтичного угруповання "назаретців", прибічників відродження середньовіччя.

Бруні Федір Антонович (1799-1875) — російський художник, академік Петербурзької Академії мистецтв (з 1834), ректор (1855-1871рр.).

Аксаков Сергій Тимофійович (1791-1859) — російський письменник.

Альтенберг Петер (1859-1919) — австрійський письменник.

Андерсен Ганс Крістіан (1805-1875) — датський письменник.

Репніна Варвара Миколаївна (1808/9-1891) — російська письменниця, близький друг Т. Шевченка.

Словацький Юліуш (1809-1849) — польський поет.

Корреджо (спр. прізв. Аллегрі Антоніо, бл.1489-бл.1534) — італійський живописець епохи Відродження.

Торвальдсен Бертель (1768, за інш. даними — 1770-1844) — датський скульптор, представник класицизму.

Тенірс Давид Молодший (хрещений 1610-1690) — фламандський живописець.

Остаде Андріян Ван (хрещений 1610-1685) — голландський художник.

Шатобріан Франсуа-Рене (1768-1848) — французький письменник романтичного спрямування.

Еккерман Йоган Петер (1792-1854) — німецький письменник, літератор, секретар Гете.

Рібо Георноль Арман (1839-1916) — французький психолог, філософ, засновник французької науки психології.

Костомаров Микола Іванович (1817-1885) — український історик, письменник, публіцист.

Кольцов Олексій Васильович (1809-1842) — російський поет.

ШЕВЧЕНКО І КУЛІШ. Друковано в кн.: Микола Євшан. Тарас Шевченко. Статті (К., 1911, с.85-91). Подається за цим виданням.

Каменецький Данило Семенович (1830-1881) — український фольклорист і етнограф.

Демель Ріхард (1863-1920) — німецький поет.

Галаган Григорій Павлович (1819-1888) — український поміщик, діяч ліберально-буржуазного руху на Україні. Протегував діячам української культури.

ДВІ ДУШІ У ГОГОЛЯ... Друковано в журналі "Будучина. Літературно-наукова часопись". (Видавець Христя Алчевська, редактор М.Венгжин), Львів, 1909, № 7, ч. I, с. 29-35. Подається за цим виданням.

Смирнова Олександра Осипівна (1810-1882) — російська мемуаристка.

Єфименко (Ставровська) Олександра Яківна (1848-1918) — український історик та етнограф.

Мандельштам Лев Йосипович (1811-1889) — російський вчений-гебраїст.

Дорошенко Дмитро Іванович (1882-1951) — український політичний діяч, історик, публіцист, літературознавець, бібліограф.

Шіллер Йоганн-Фрідріх (1759-1805) — німецький поет, драматург і теоретик мистецтва епохи Відродження.

ЮРІЙ ФЕДЬКОВИЧ В СВІТЛІ НОВИХ МАТЕРІАЛІВ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т.55, кн.9, с.279-289). Подається за цим виданням.

Маковей Осип Степанович (1867-1925) — український письменник, критик, культурний діяч.

Кобилянський Антін (1837-1916) — український літератор, лікар, винахідник.

Фіхте Йоганн Готліб (1762-1814) — німецький філософ-ідеаліст, громадський діяч.

Дідицький Богдан Андрійович (1827-1909) — український публіцист, видавець, письменник і громадсько-культурний діяч. Один з ідеологів "москвофільства".

Танячкевич Данило Іванович (1842-1906) — український громадський діяч і публіцист, священик, посол до австрійського парламенту.

Бучинський Мелітон Осипович (1847-1903) — український фольклорист і етнограф.

Кальдерон Де ла Барка Педро (1600-1681) — іспанський драматург, поет.

Шекспір Вільям (1564-1616) — англійський драматург, гуманіст епохи Відродження.

Білоус Михайло — засновник друкарні в Коломиї, видавець часописів "Голос Народа" й "Руська Рада".

Наумович Іван Григорович (1826-1891) — український мовознавець, історик, педагог.

Партицький Омелян Осипович (1840-1895) — український мовознавець, історик, педагог.

Бачинський Омелян (1833-1907) — український режисер і актор, перший директор театру "Руська бесіда" у Львові.

Павлик Михайло (1853-1915) — український письменник, публіцист і громадський діяч радикального напряму.

Горбаль Кость (1836-1903) — український публіцист, громадський діяч, педагог.

Лукіянович Денис Якович (1873-1963) — письменник, літературознавець і педагог, видавець "Універсальної бібліотеки", редактор "Буковини".

ІВАН ФРАНКО. Нарис його літературної діяльности. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т.63, кн.7-8, с.269-290). Подається за цим виданням.

Кльопфшток Фрідріх Готліб (1724-1803) — німецький письменник.

Красіцький Ігнаци (1735-1801) — польський письменник, діяч культури польського Просвітництва.

Коцебу Август Фрідріх Фердінанд (1761-1819) — німецький письменник і публіцист.

Красінський Зигмунт (1812-1859) — польський письменник.

Діккенс Чарлз (1812-1870) — англійський письменник-реаліст.

Гейне Генріх (1797-1850) — німецький поет, публіцист.

Гюґо Віктор Марі (1802-1885) — французький письменник, публіцист.

Гомер — легендарний давньогрецький поет.

Тацит Публій Корнелій (бл. 58-після 117) — історик і політичний діяч стародавнього Риму.

Захар'ясевич Ян (1823-1906) — польський письменник і публіцист.

Лозінський Валерій (1837-1861) — польський письменник.

Павлик Анна (Ганна) Іванівна (1855-1928) — громадсько-політична діячка в Галичині, сестра М. І. Павлика.

Терлецький Остап Степанович (1850-1902) — український публіцист, літературознавець, громадський діяч.

"Громадський друг" — перший український художньо-публіцистичний журнал революційно-демократичного напряму. Видавався у 1878 р.

"Дзвін" — художньо-публіцистичний збірник революційно-демократичного змісту, виданий у серпні 1878 р. як продовження "Громадського друга".

"Молот" — художньо-публіцистичний збірник. Видавався у 1878 р. у Львові І. Франком та М. Павликом як продовження "Громадського друга".

"Світ" — щомісячний літературно-науковий і політичний журнал революційно-демократичного напряму. Виходив 1881-1882 рр. у Львові. Як редактор журналу підписував І. Белей, фактично редаґував І. Франко.

Белей Іван Михайлович (1856-1921) — український журналіст, перекладач і критик.

Золя Еміль (1840-1902) — французький письменник-натураліст.

Шпільгаген Фрідріх (1829-1911) — німецький письменник реалістичного спрямування.

Пом'яловський Микола Герасимович (1835-1863) — російський письменник.

Чернишевський Микола Гаврилович (1828-1889) — російський публіцист, філософ-матеріаліст, критик, письменник.

"Житє і слово" — літературно-науковий і громадсько-політичний журнал. Виходив 1894-1897 рр. у Львові за редакцією І. Франка.

"Наукове товариство ім. Шевченка" — українська наукова організація. Створена 1893 р. у Львові на основі реорганізації Літературного товариства ім. Шевченка, заснованого 1873 р.

Грушевський Михайло Сергійович (1866-1934) — український історик, політичний діяч національного руху, письменник, літературознавець.

Гнатюк Володимир Михайлович (1871-1926) — український фольклорист, етнограф, літературознавець і громадсько-культурний діяч.

Щурат Василь — український літературознавець, фольклорист і поет.

Вороний Микола Кіндратович (1871-1942) — український поет, театрознавець, перекладач.

Нібелунги — в стародавньому німецькому епосі міфічний народ карликів, нащадки короля Нібелунга.

Софокл (495-406 до н.е.) — давньогрецький драматург.

Гуцков Карл (1811-1878) — німецький письменник та суспільний діяч.

Йова книга — частина Старого Заповіту, що представляє собою релігійно-філософський трактат. Названа за ім'ям праведника Йова, головної дійової особи книги.

"Краледворський рукопис" — збірка патріотичних поем і пісень, стилізованих під середньовічну чеську епічну поезію.

Шеллі Персі-Біші (1792-1822) — англійський поет революційного спрямування.

Каспрович Ян (1860-1926) — польський письменник.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА. Друковано в "Українській хаті" (1910, №6, с. 372-380). Подається за цим виданням.

Вассерман Якоб (1873-1934) — німецький письменник.

Аміель Анрі (1821-1881) — швейцарський поет і мораліст.

Лютер Мартін (1483-1546) — діяч Реформації в Німеччині, засновник лютеранства, одного з напрямів протестантизму.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 64, кн. 10, с. 50-55). Останнім часом — в ж."Сучасність" (1996, № 3-4, с.133-136). Подається за першодруком.

"Зоря" — літературно-науковий і громадсько-культурний журнал. Виходив 1880-1897 рр. у Львові.

Метерлінк Моріс (1862-1949) — бельгійський письменник, один з яскравих представників символізму.

FIAT ARS!.. (На вічну пам'ять Лесі Українки). Друковано в "Українській хаті" (1913, №10, с. 609-612). Подається за цим виданням.

Вергілій Марон Публій (70-19 до н.е.) — римський поет.

НАД СВІЖОЮ МОГИЛОЮ... Друковано в "Українській хаті", 1913, № 4-5, с. 254-257. Подається за цим виданням.

Глібов Леонід (1827-1883) український поет, байкар і лірик.

Горький Максим (1868-1936) — російський радянський письменник, основоположник літератури соціалістичного реалізму.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. Вперше надруковано в "Українській хаті" (1909, № 3-4, с. 157-165). Увійшло до книги "Під прапором мистецтва" (К., 1910, с. 23-33). Подається за цим виданням.

Левенко (спр. прізвище Леонтович Володимир Миколайович; 1866-1933) — український письменник, педагог і культурний діяч.

Яновська Любов Олександрівна (1861-1933) — українська письменниця, драматург.

Бодлер Шарль (1821-1867) — французький поет.

ПЕТРО КАРМАНСЬКИЙ. Друковано вперше в "Літературно-науковому вістнику" (1909, т.46, кн.VI, с.537-543). Включено до кн.: Микола Євшан. Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті (К., 1910, с.35-44). Подається за цим виданням.

Мультатулі (спр. ім'я Едуард Дауес Деккер; 1820-1887) — нідерландський письменник, публіцист.

"Руслан" — газета релігійного змісту, виходила у Львові в 1897-1914 роках.

Конрад Джозеф (спр. ім'я Юзеф Теодор Конрад Коженьовський; 1857-1924) — англійський письменник, критик.

По Едгар Аллан (1809-1849) — американський письменник, критик і журналіст.

ВАСИЛЬ ПАЧОВСЬКИЙ. Вперше друковано в "Українській хаті" (1909, №6, с. 306-314). Увійшло до книги "Під прапором мистецтва" (К., 1910, с.45-50). Подається за цим виданням.

Гофман Ернст Теодор Амадей (1776-1822) — німецький письменник, композитор, тетральний діяч, художник.

Аркас Микола Миколайович (1853-1909) — український композитор та історик.

Бюффон Жорж Луї Леклерк (1707-1788) — французький природознавець.

Виспянський Станіслав (1869-1907) — польський письменник, художник, театральний діяч.

Вайнінгер Отто (1880-1903) — австрійський філософ-психоаналітик.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. Вперше надруковано в "Українській хаті" (1909, №7-8, с. 396-403) під назвою "Богдан Лепкий. Елементи його творчости". Увійшло до книги "Під прапором мистецтва" (К., 1910, с. 57-67). Подається за цим виданням.

Конопніцька Марія (1842-1910) — польська письменниця. Виступала як поет, прозаїк, перекладач, автор літературно-критичних та історико-літературних праць.

Турбацький Лев (1876-1899) — український критик кінця XIX ст.

Мопассан Гі де (1850-1893) — французький письменник.

Вільбрандт Адольф (1837-1911) — німецький письменник, один з епігонів німецького класицизму.

АГАТАНГЕЛ КРИМСЬКИЙ. Друковано в кн.: Микола Євшан. Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті (К., 1910, с. 69-78). Подається за цим виданням.

Конiський Олександр Якович (1836-1900) — український письменник, педагог, громадсько-культурний діяч.

ОЛЬГА КОБИЛЯНСЬКА. Вперше надруковано в "Українській хаті" (1909, №9, с. 473-481). Увійшло до книги "Під прапором мистецтва" (К., 1910, с.79-89). Подається за цим виданням.

Хоткевич Гнат Мартинович (1877-1938) — український письменник, драматург.

Грільпарцер Франц (1791-1872) — австрійський драматург.

МИКОЛА ЧЕРНЯВСЬКИЙ. Друковано вперше в "Літературно-науковому вістнику" (1910, кн. 5, т. 50, с. 253-261). Увійшло до кн.: Микола Євшан. Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті (К., 1910, с. 91-102). Подається за цим виданням.

Чернявський Микола Федорович (1863-1938) — український поет і прозаїк.

Нікітін Іван Савич (1824-1861) — російський поет і прозаїк.

Майков Аполлон Миколайович (1821-1897) — російський поет.

ВАСИЛЬ СТЕФАНИК. Друковано в кн.: Микола Євшан. Під прапором мистецтва. Літературно-критичні статті (К., 1910, с.103-108). Подається за цим виданням.

Лаокоон — у грецькій міфології — троянський віщун (або жрець).

СТЕФАН КОВАЛІВ. Надруковано в "Українській хаті" (1911, № 7-8, с.364-369). Подається за цим виданням.

Ковалів Степан (1848-1920) — український прозаїк, співець "Галицької Каліфорнії".

Твен Марк (спр. прізвище Самюел-Ленгхорн Клеменс; 1835-1910) — американський письменник, основоположник критичного реалізму в літературі США.

Кіплінг Редьярд-Джозеф (1865-1936) — англійський письменник.

ГРИГОРІЙ ЦЕГЛИНСЬКИЙ. Надруковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, кн. II, с. 338-343). Подається за першодруком.

Цеглинський Григорій (1853-1912) — український письменник, громадський діяч, педагог.

"Руська бесіда" — культурно-освітнє товариство, засноване у Львові 1861 р. З 1864 по 1923 р. при ньому існував театр.

"Січ" — українське студентське культурно-освітнє товариство у Відні.

Гладилович Дем'ян (1846-1892) — український громадський діяч, голова Товариства ім.Шевченка, один із засновників газети "Діло".

Арістофан (бл. 445-383 до н. е.) — давньогрецький комедіограф.

Теренцій Публій Афер (бл. 185-159 до н. е.) — римський комедіограф.

Плавт Тіт Макцій (бл. 250-184 до н.е.) — римський комедіограф.

Фредро Александр (1793-1876) — польський драматург. Жив і помер у Львові.

Коцовський Володимир Миколайович (1860-1921) — український літературознавець, письменник, педагог, доктор філософії з 1895 р.

Балуцький Міхал (1837-1901) — польський письменник.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. Надруковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 54, кн. 6, с. 444-456). Подається за першодруком.

Гамсун Кнут (1859-1952) — норвезький письменник.

Гончаров Іван Олександрович (1812-1891) — російський письменник.

Верлен Поль (1844-1896) — французький поет-символіст.

ОГЛЯДОВІ МАТЕРІАЛИ

ДЕЩО ПРО УКРАЇНСЬКЕ ПИСЬМЕНСТВО В ГАЛИЧИНІ ЗА 1908 рік. Друковано в "Українській хаті" (1909, № 2, с. 82-87). Подається за цим виданням.

Лопатинський Лев Зеновій Васильович (1864-1914) — український письменник і театральний діяч.

Підгірянка Марійка (спр. прізвище Ленерт-Домбровська Марія Омелянівна; 1881-1963) — українська поетеса.

Заклинський Корнило (1889-?) — поет, педагог на Закарпатті.

Верхарн Еміль (1855-1916) — бельгійський поет, писав французькою мовою.

Яричевський Сильвестр Гнатович (1871-1918) — письменник, педагог і громадський діяч Буковини.

Окуневський Ярослав (1860-1929) — український громадський діяч та письменник.

Кузеля Зенон (1882-?) — етнограф, видавець, член НТШ.

Чайківський Микола (1887-?), видавець, член НТШ, син Андрія Чайківського, письменника.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В 1910 році. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 53, кн. 2, с. 350-359). Подається за цим виданням.

Кернеренко Грицько (спр. прізвище Кернер Григорій Борисович; 1863-?) — український письменник.

Панченко Платон (1856-1911) — український поет.

Будяк (спр. прізвище Покос) Юрій Якович (1879-1942) — український письменник,член "Плугу".

Пахаревський Леонід Андрійович (1880-1938) — український письменник, актор, режисер, педагог.

Романович-Ткаченко Наталя Данилівна (псевдонім Наталі Ткаченко; 1884-1933) — українська письменниця, перекладач.

Кічура Мелетій Омелянович (1881-1939) — український поет.

Алчевська Христина Олексіївна (1882-1931) — українська поетеса, прозаїк, драматург, перекладач, критик.

Рильський Максим (1895-1964) — український поет, вчений, громадський діяч.

Крушельницький Антін (1878-1941) — український письменник, критик, журналіст.

Шаповал Микита Юхимович (1882-1932) — український громадсько-політичний діяч, письменник, публіцист.

Ібсен Генрік (1828-1946) — норвезький драматург.

КУДИ МИ ПРИЙШЛИ?.. Друковано за кн.: Куда ми прийшли?.. Річ про українську літературу 1910 року. Львів, 1912, с.3-52. Подається за цим виданням.

Келлер Готфрід (1819-1890) — швейцарський письменник.

Мордовець (Мордовцев) Данило Лукич (1830-1905) — український письменник, історик.

Пчілка Олена (спр. прізвище Косач Ольга Петрівна; 1849-1930) — українська письменниця, фольклорист, громадський діяч. Мати Лесі Українки.

Володський Олександр Федорович (1875-1920) — український драматург, актор, перекладач.

Товстонос Віталій Павлович — український письменник, драматург.

Гейзе Пауль (1830-1914) — німецький письменник.

Маркович Дмитро Васильович (1848-1920) — український письменник.

Григоренко Грицько (спр. прізвище — Судовщикова-Косач Олександра Євгенівна; 1867-1924) — українська письменниця.

Кибальчич Надія Матвіївна (1857-1918) — українська письменниця.

Хомик Артим Якович (1881-1921) — український письменник.

Шпитко Осип (1869-1942) — письменник і публіцист. Належав до групи "Молода Муза".

Смуток Павло (спр. прізвище: Стебницький Петро; 1862-1923) — український громадський політичний діяч, письменник, публіцист.

Вільшанецька Володимира (спр. прізвище — Жуковецька Володимира; 1872-1940) — українська письменниця.

Коваленко Олекса Кузьмич (1880-1927) — український письменник і видавець.

Неприцький-Грановський Олександр Анастасійович (1887-1976) — український письменник.

Лисенко Андрій Віталійович (1851-1910) — український письменник і лікар.

Кміт Юрій (1872-1946) — український письменник, перекладач, літературний критик, етнограф.

Воронін Прохор Данилович (1885-1940) — український письменник.

Сірий Ю. (спр. прізвище — Тищенко Юрій) — український письменник.

Журбенко Л. (псевдонім; спр. прізвище — Лукіянович Денис Якович, 1873-1965) — український письменник і літературознавець.

Журба Галина (спр. прізвище — Домбровська Галина Маврикіївна; в заміжжі Нивинська; 1888-1979) — українська письменниця.

Юрич Гордій (спр. прізвище — Дубровська (Трикулевська) Ніна; 1885-?) — українська письменниця і музикознавець.

Личко Іван Дмитрович (1882-після 30-х) — український письменник, критик.

Богдан-Сокольський А. (спр. прізвище — Богданович Анатолій Максимович; 1882-1914) — український письменник.

Семанюк Іван (1874-1927; псевдонім Марко Черемшина) —український письменник.

Жук Михайло Іванович (1883-1964) — український письменник, художник.

Лессінґ Готгольд-Ефраїм (1729-1781) — німецький письменник, теоретик мистецтва.

ЗДОБУТКИ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ЗА 1911 рік. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 57, кн. I, с. 103-109). Подається за цим виданням.

"Неділя" — літературно-науковий ілюстрований журнал. Виходив у 1911-1912 рр. у Львові.

Русова Софія (1856-1940) — українська культурно-освітня діячка, автор ряду педагогічних праць.

Осадчий Тимофій (1866-1945) — український економіст, письменник і суспільно-громадський діяч.

Львов-Рогачевський (спр. ім'я — Рогачевський Василь Львович; 1873-1930) — російський критик і літературознавець.

Старицька-Черняхівська Людмила Михайлівна (1868-1941) — українська письменниця.

Николишин Дмитро (1884-?) — український письменник і педагог.

НАШ ЛІТЕРАТУРНИЙ БАЛАНС ЗА 1912 рік. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 61, №I, с. 163-170). Подається за цим виданням.

Боборикін Петро Дмитрович (1836-1921) — російський письменник.

Врхліцький Ярослав (спр. прізвище — Еміл Фріда; 1853-1912) — чеський поет, драматург, перекладач. Член Чеської Академії наук і мистецтва з 1890 р.

Толстой Олексій Костянтинович (1817-1875) — російський поет, драматург, прозаїк. Автор драматичної поеми "Дон Жуан" (1862).

Труш Іван Іванович (1869-1941) — український живописець і художній критик.

Міхновський Микола Іванович (1873-1924) — український громадсько-політичний діяч, письменник.

Орищин Микола, автор збірки оповідань "Тяжка заповідь" (Львів, 1912).

Бирчак Володимир (1881-1946) — український письменник і літературознавець.

Супранівський Володимир Якович — український письменник.

Могилянський Михайло Михайлович (1873-1942) — український письменник, публіцист, літературознавець і перекладач.

Васьківський (псевдонім Ващенка Г.).

Тесленко Архип Юхимович (1882-1911) — український письменник.

УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА В 1913 році. Друковано в "Українській хаті" (1914, № 1, с. 39-49). Подається за цим виданням.

"Дзвін" — літературно-науковий, мистецький і громадський журнал. Видавався 1913-1914 рр. у Києві як орган Української соціал-демократичної робітничої партії.

Липа Іван Львович (1865-1923) — український письменник і громадсько-культурний діяч.

"Сяйво" — літературно-мистецький журнал. Виходив у 1913-1914 рр. у Києві.

О'Коннор-Вілінська Валерія (1866-1930) — українська письменниця.

Богацький Павло (1883-?) — український журналіст, літературознавець, критик, бібліограф, письменник і політичний діяч.

Васильченко Степан (1879-1932) — український прозаїк-лірик.

Бордуляк Тимофій Гнатович (1863-1936) — український письменник.

Дерлиця Микола Михайлович (1866-1934) — український письменник.

Гриневичева Катря (Катерина Василівна; 1875-1947) — українська письменниця.

Гнідий С. (спр. прізвище — Никорович Сидонія; 1888-1957) — українська письменниця, громадсько-культурна діячка.

Мочульський Михайло Михайлович (1875-1940) — український літературознавець, критик, перекладач.

Франко Тарас Іванович (1889-1971) — український письменник і науковець.

Левченко Гаврило (1879- після 1925) — український письменник, педагог і культурний діяч.

Мамонтов Яків Андрійович (1888-1940) — український драматург, театрознавець, перекладач.

Колісниченко (Колесниченко) Трохим Петрович (1876-1941) — український актор, тетральний діяч, драматург.

Сократ — давньогрецький філософ, ідеаліст.

ЛІТЕРАТУРА ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ ЗА 1913 рік. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1914, т.65, кн.I, с.164-166). Подається за цим виданням.

"Ілюстрована Україна" — літературно-науковий журнал. Виходив протягом 1913-1914 рр. у Львові.

Карашкевич Омелян — український письменник.

Комар (псевдонім Николишина Дмитра).

гр. Сумовитий (спр. прізвище — Марцинюк Андрій; 1862-1938) — український письменник.

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

ЛЕВ ТОЛСТОЙ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т.52, с. 469-472). Подається за цим виданням.

ДОБРОЛЮБОВ І ЙОГО КРИТИЧНА ШКОЛА. Друковано в "Українській хаті" (1911, № 11, 12, с. 550-564). Подається за цим виданням.

Писарєв Дмитро Іванович (1840-1868) — російський критик і публіцист.

Станкевич Микола Володимирович (1813-1840) — російський естетик, філософ, поет.

Грановський Тимофій Миколайович (1813-1855) — російський історик, громадський діяч.

Мільтон Джон (1608-1674) — англійський поет, публіцист, політичний діяч.

Полонський Яків Петрович (1819-1848) — російський поет, прозаїк.

Данте Алігієрі (1265-1321) — великий італійський поет-гуманіст.

СУЧАСНА ПОЛЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА І ЇЇ ВПЛИВ НА НАШУ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, № 12, с. 526-534). Подається за цим друком.

Потоцький А. — польський літератор та есеїст.

Здзіховський Маріан (1861-рік смерті невідомий) — польський історик літератури і критик.

"Молода Польща" — загальна назва літературно-естетичного руху в Польщі, пік 19 — поч.20 ст., що виявився в літературі, музиці і пластичному мистецтві. Був неоднорідним за ідейно-художньою спрямованістю.

Бжозовський Леопольд Станіслав (1876-1911) — польський літературний критик, письменник, філософ.

Міріам — псевдонім Пшесмицького Зенона (1861-1944) — польський поет, літературний критик, один з ідеологів польського модернізму.

Стафф Леопольд (1878-1957) — польський поет і перекладач.

Фельдман Вільгельм (1868-1919) — польський публіцист, історик літератури, громадський діяч.

Луцький Остап (1883-1941) — український поет, критик, перекладач. Автор статті "Молода Муза" (1907), яка стала своєрідним маніфестом однойменної літературної групи.

Коковський Франц (1885-1940) — український письменник, журналіст, перекладач, етнограф.

Голубець Микола (1891-1942) — український поет, мистецтвознавець, публіцист.

Авенаріус Ріхард (1843-1896) — швейцарський філософ-ідеаліст, один з основоположників емпіріокритицизму.

Бергсон Анрі (1859-1941) — французький філософ-ідеаліст, представник інтуїтивізму і філософії життя.

Сорель Жорж (1847-1922) — французький філософ, теоретик анархосиндикалізму.

Норвід Ципріан Каміль (1821-1883) — польський письменник.

Юринець Володимир Олександрович (1891-1937) — український філософ.

МАРІЯ КОНОПНІЦЬКА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 55, кн. 14, № 7-8, с. 40-51). Подається за цим виданням.

Асник Адам (1838-1897) — польський поет і драматург.

Ожешко Еліза (1841-1910) — польська письменниця.

Мілковський Зигмунд (псевдонім Єж Теодор Томаш; 1824-1915) — польський письменник і діяч національно-визвольного руху.

Оркан Владислав (спр. ім'я та прізвище Францішек Смречинський, 1875-1930) — польський письменник.

Реймонт Владислав Станіслав (1867-1925) — польський письменник.

Рікерт Генріх (1863-1936) — німецький філософ і соціолог.

БОГДАН ЗАЛЕСЬКИЙ І УКРАЇНА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 57, № 2, с. 262-269). Подається за цим виданням.

Залеський Юзеф Богдан (1802-1886) — польський поет, представник "української школи" в польській літературі.

Третяк Йосиф (Юзеф; 1841-1923) — польський літературознавець, історик, журналіст.

Мохнацький Маурицій (1803, за іншими даними 1804-1834) — польський публіцист, критик, політичний діяч. Теоретик романтизму.

Грабовський Міхал (1804-1863) — польський письменник, літературний критик і публіцист, представник "української школи" в польській літературі.

Гощинський Северин (1801-1876) — польський поет і публіцист. Представник "української школи" в польській літературі.

Немцевич Юліан Устин (1757, за іншими даними 1758-1841) — польський письменник та історик.

Костюшко Тадеуш (1746-1817) — видатний діяч польського національно-визвольного руху.

Бантиш-Каменський Дмитро Миколайович (1788-1850) — російський і український дворянський історик. Автор чотиритомної "Історії Малої Росії" (1822).

Шерер Йоганн Бенедикт (1741-1824) — німецький і французький історик, географ, економіст. Автор ряду праць, які містять відомості з історії України.

Енгель Йоганн-Христіан (1770-1814) — австрійський історик. Автор праць з історії України.

ЗИГМУНТ КРАСІНСЬКИЙ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 58, кн. 5, с. 315-324). Подається за цим виданням.

БОЛЕСЛАВ ПРУС. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 59, кн. 6, с. 93-95). Подається за цим виданням.

Прус Болеслав (справжнє ім'я — Александр Гловацький; 1847-1912) — польський письменник.

ЯРОСЛАВ ВРХЛІЦЬКИЙ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, № 10, с. 152-156). Подається за цим виданням.

Келлер Готфрід (1819-1890) — швейцарський письменник.

Неруда Ян (1834-1891) — чеський письменник, публіцист.

ПРОФ. МАСАРИК ПРО РОСІЮ І УКРАЇНУ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1914, т. 65, кн. 5, с. 284-290). Подається за цим виданням.

Масарик Томаш Гирріг (1850-1937) — чесько-словацький державний і політичний діяч, філософ, історик. У своїй праці "Росія і Європа" (т.1-2, 1913) — з історії російської філософської суспільної та релігійної думки — висловлював свій погляд на українську справу. Питання про те, чи становлять українці окрему націю, вважав науково не розв'язаним, але при цьому виявляв також розуміння українських змагань до національного відродження. Політичне майбутнє України вбачав в рамках демократичної і федеративної Росії.

Ягич Ватрослав (Ігнатій Гнат Вікентійович; 1838-1923) — видатний хорватський філолог. Автор "Історії слов'янської філології" (1910).

Соловйов Володимир Сергійович (1853-1900) — російський філософ-ідеаліст, публіцист і поет-символіст.

Чаадаєв Петро Якович (1794-1856) — російський філософ-ідеаліст.

Киреєвський Іван Васильович (1806-1856) — російський філософ, літературний критик і публіцист. Один з основоположників слов'янофільства.

Хом'яков Олексій Степанович (1804-1860) — російський поет, публіцист. Ідеолог слов'янофільства.

Аксаков Іван Сергійович (1823-1886) — російський публіцист і суспільний діяч, один з ідеологів слов'янофільства.

Самарін Юрій Федорович (1819-1876) — російський громадський діяч, філософ, історик, публіцист, один з ідеологів слов'янофільства.

Данилевський Микола Якович (1822-1885) — російський філософ, публіцист, соціолог, ідеолог панславізму.

Григор'єв Аполлон Олександрович (1822-1864) — російський літературний критик і поет.

Бакунін Михайло Олександрович (1814-1876) — російський революціонер, теоретик анархізму.

Лавров (Міртов) Петро Лаврович (1823-1900) — теоретик російського революційного народництва, філософ, публіцист.

Катков Михайло Никифорович (1818-1887) — російський журналіст і публіцист.

Побєдоносцев Костянтин Петрович (1827-1907) — російський державний діяч, юрист.

Леонтьєв Костянтин Миколайович (1831-1891) — російський філософ, соціолог.

Кропоткін Петро Олексійович (1842-1921) — російський революціонер, один з теоретиків анархізму, соціолог, географ і геолог.

Кант Іммануїл (1724-1804) — німецький філософ, зачинатель класичного німецького ідеалізму.

Гарден Максиміліан (спр. прізвище — Ісидор Вітковський) — німецький публіцист.

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ СВІТ

САНДРО БОТТІЧЕЛЛІ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 51, кн. 9, с. 473-480). Подається за цим виданням.

Боттічеллі Сандро (спр. ім'я — Алессандро Ді Маріано Філіпені; 1445-1510) — італійський художник флорентійської школи живопису. Представник раннього Відродження.

Леонардо да Вінчі (1452-1519) — італійський живописець, скульптор, архітектор, вчений та інженер, представник доби високого Відродження.

Мікеланджело Буонарроті (1475-1564) — італійський скульптор, живописець, архітектор і поет, представник високого і пізнього Відродження.

Рафаель (1483-1520) — італійський живописець, архітектор, представник високого Відродження.

Прерафаеліст — англійські художники і письменники 2-ї половини XIX ст., які намагались відродити "щирість", "наївну релігійність" середньовічного та ранньоренесансного мистецтва.

Edward Burne Jones (Берн Джонс Едуард Колі; 1833-1898) — англійський живописець і рисувальник. Належав до молодшого покоління прерафаелістів.

Dante Gabriel Rosetti (Росетті Данте Габріел; 1828-1882) — англійський живописець і поет, один із засновників "Братства прерафаелістів".

William Morris (Моррис Вільям; 1834-1896) — англійський художник, письменник, теоретик мистецтва, громадський діяч.

Swinburn (Суінберн Алджернон Чараз; 1837-1909) — англійський поет, драматург, критик.

Мутер Ріхард (1860-1909) — німецький мистецтвознавець.

Медічі Лоренцо Пишний (1449-1492) — італійський державний діяч, поет.

Verrochio (Веррокйо, спр. прізвище — Мінелі Чоні; 1435 -1488) — італійський скульптор, живописець і ювелір доби раннього Відродження.

Antonio Pollajulo (Поллайоло Антоніо дель, 1433-1498) — італійський живописець, скульптор, ювелір і ґравер.

Фічіно Марсіліо (1433-1499) — італійський гуманіст і філософ-неоплатонік, організатор Академії платонівської у Флоренції.

Поліціано Анджело (спр. прізвище — Амброджіні; 1454-1494) — італійський поет і вчений-гуманіст.

Аргіропуло Іоанн (1416-1486) — італійський філософ, дослідник античної спадщини.

Савонарола Джіроламо (1452-1498) — італійський монах, проповідник, релігійно-політичний діяч, поет.

ЖАН-ЖАК РУССО. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 59, кн. 8, с. 327-332). Подається за цим виданням.

Плутарх (бл.46-бл.127) — давньогрецький письменник, історик і філософ-мораліст.

Річардсон Семюел (1689-1761) — англійський письменник, попередник реалістичного соціально-психологічного європейського роману.

УТЕЧА ГАБРІЕЛЯ ШІЛІНГА (З нагоди нової драми Гавптмана). Друковано в "Українській хаті" (1912, № 5, с. 266-271). Подається за цим виданням.

ГЕНРІХ ФОН КЛЯЙСТ І НІМЕЦЬКА ЛІТЕРАТУРА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 57, № 3, с. 554-563). Подається за цим виданням.

Клейст (Кляйст) Генріх фон (1777-1811) — німецький письменник, драматург, прозаїк.

Іффланд Август Вільгельм (1759-1814) — німецький драматург і актор.

Крафт-Ебінг Ріхард (1840-1902) — австрійський психіатр.

Готшаль Карл Рудольф фон (1823-1909) — німецький письменник і історик літератури.

Віланд Крістоф Мартін (1733-1813) — німецький письменник, просвітитель.

Гартлебен Отто Еріх (1864-1905) — німецький письменник.

Логаво (Логау) Фрідріх фон (1604-1655) — німецький поет-сатирик.

Ломброзо Чезаре (1835-1909) — італійський судовий психіатр і антрополог.

Генц Фрідріх (1764-1832) — австрійський політичний діяч і публіцист.

Боккаччо Джовані (1313-1375) — італійський письменник-гуманіст.

Сервантес де Сааведра Мігель (1547-1616) — іспанський письменник, автор роману "Дон Кіхот" (1605-1615).

Menzel (Менцель) Адольф (1815-1905) — німецький художник-реаліст.

БЕРНГАРД КЕЛЛЕРМАН І ЙОГО "TUNNEL". Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1914, т.65, кн. 2, с. 355-366). Подається за цим виданням.

Келлерман Бернгард (1879-1951) — німецький письменник.

Манн Генріх (1871-1950) — німецький письменник.

Уеллс Герберт Джордж (1866-1946) — англійський письменник, автор науково-фантастичних творів.

ФРІДРІХ ШПІЛЬГАГЕН. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 54, кн. 6, с. 123-127). Подається за цим виданням.

Шпільгаген Фрідріх (1829-1911) — німецький письменник.

Гартман Едуард (1842-1906) — німецький філософ-ідеаліст.

Анценгрубер Людвіг (1839-1889) — австрійський драматург і прозаїк.

Майєр Конрад Фердінанд (1825-1898) — швейцарський письменник.

Вільденбрух Ернст фон (1845-1909) — німецький драматург і поет, юрист і дипломат.

Розеггер (спр. прізвище Кеттенфайєр) Петер (1843-1918) — австрійський письменник.

А. ШНІЦЛЕР І ЙОГО ДРАМА: "Professor Bernhardi". Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, кн. II, с. 284-306). Подається за цим виданням.

Шніцлер Артур (1862-1931) — австрійський письменник.

МИКОЛА ЛЕНАВ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, кн. I, т. 53, с. 88-98). Подається за цим виданням.

Ленав (Ленау) Микола (Ніколаус, спр. — Франц Німбш Едлер фон Штреленау; 1802-1850) — австрійський поет.

Шамісso Адальберт фон (1781-1838) — німецький поет, природознавець.

Мартензен Йоганс (1808-1883) — датський богослов, церковний оратор.

Еггер-Шмітцгаузен Марія (1852-?) — німецька письменниця.

ГЕРМАН БАНГ, АРТИСТ І ЧОЛОВІК. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. 12, с. 413-429). Подається за цим виданням.

Kierkegaard (К'єркегор Серен; 1813-1855) — датський філософ, теолог, письменник.

Кайнц Йозеф (1858-1910) — австрійський актор.

РЕДЬЯРД КІПЛІНҐ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику", 1910, т. 53, кн. II, с. 283-288). Подається за цим виданням.

Кіплінґ Джозеф Редьярд (1865-1936) — англійський письменник.

Лоотi Петрі (Лоті П'єр, спр. ім'я — Луї Марі Жюльєн Віо; 1850-1923) — французький письменник.

Ріхтер (Жан Поль) — псевдонім.

ФРЕДЕРІК МІСТРАЛЬ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1914, т. 65, кн. 6, с. 490-492). Подається за цим виданням.

Містраль Фредерік (1830-1914) — провансальський поет.

Фосс Йоганн Генріх (1751-1826) — німецький поет і перекладач.

Руманіль Жозеф (1818-1891) — провансальський письменник.

Чикаленко (Чикаленко-Келлер Ганна, 1885-?), донька Євгена Чикаленка, землевласника, громадського діяча, мецената; представниця українських жіночих організацій у міжнародному жіночому русі; автор критичних статей, перекладачка.

ПОЛЕМІЧНІ НОТАТКИ. РЕЦЕНЗІЇ.

КОЗАЧЧИНА В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ. Друковано в журналі "Бжола" (1908, № 3, с. 15-17; 1908, № 5, с. 15-17; 1908, № 6, с. 16-17; 1908, № 7-8, с.12-15). Подається за цим виданням.

Дідро Дені (1713-1784) — французький письменник, філософ-матеріаліст, просвітитель, ідеолог французької буржуазної революції 18 ст.

Вольтер (спр. прізвище Аруе Морі-Франсуа; 1694-1778) — французький письменник і філософ-просвітитель.

Гнєдич (Гнідич) Микола Іванович (1784-1833) — російський поет, перекладач.

Богданович Іполит Федорович (1743-1803) — російський письменник.

Данилевський Григорій Петрович (1829-1890) — український і російський письменник. Автор романів, оповідань і повістей переважно з історії України.

Петро Артемовський (Гулак-Артемовський Петро Петрович; 1790-1865) — український поет, професор Харківського університету.

Маркевич Микола Андрійович (1804-1860) — український історик, письменник, етнограф.

Студинський Кирило Йосипович (1868-1941) — український літературознавець, академік АН УРСР з 1929 р.

Воробкевич Сидір Іванович (1836-1903) — український письменник і композитор.

Гадяцька умова — угода гетьмана І. Виговського з польсько-шляхетським урядом про перехід України під владу шляхетської Польщі; укладений 1658 р. в Гадячі.

Гордієнкова конституція 1710 року — мається на увазі "Папія й Конституції", написані гетьманом Війська Запорозького Пилипом Орликом та його співробітниками, що були прийняті 5 квітня 1710 року у Бендерах, і є першою європейською конституцією в сучасному її розумінні.

Руданський Степан Васильович (1834-1873) — український поет.

Гощинський Северин (1801-1876) — польський поет і публіцист. Представник "української школи" в польській літературі.

Олізаровський Томаш Август (1811 або 1814-1879) — польський письменник, представник "української школи" в польській літературі.

Чайковський Міхал (Содик-паша; 1804-1886) — польський письменник, представник "української школи" в польській літературі.

Падура Тимко (Падура Томаш; 1801-1871) — український і польський поет.

Історія русов псевдо-Кониського (Івана Полетики) — пам'ятка української прози і публіцистики 2-ї пол. 18 ст. Авторство твору досі точно не встановлено.

Щоголів Яків Іванович (1823-1898) — український поет.

Петров Микола Іванович (1840-1921) — український літературознавець.

Грабовський Павло Арсенович (1864-1902) — український поет, публіцист.

Яворницький Дмитро Іванович (Еворницький; 1855-1940) — український історик, археолог, етнограф, фольклорист, письменник.

Гнатюк Володимир Михайлович (1871-1926) — український фольклорист і етнограф, чл.-кор. Петербурзької Академії наук з 1902 р.

Будзиновський В'ячеслав (1868-1935) — український політичний діяч, публіцист.

ПІСНЯ ПРО МОЙСЕЯ (Студія над твором І. Франка). Друковано в журналі "Будучність" (1909, № 1, с. 8-10; 1909, № 2, с. 24-27). Подається за цим виданням.

Ренан Ернест-Жозеф — французький історик релігії, філософ-ідеаліст.

Лягерфлер (правильно Лагерлеф Сельма; 1858-1940) — шведська письменниця, представник неоромантизму.

Скарга Петро (1536-1612) — польський проповідник-єзуїт, відомий полеміст з протестантами і православними, предтеча і діяч Берестейської унії.

ДІТИ БАТЬКАМ (Відповідь на статтю М.Лозинського "З біжучої хвилі". — "Діло", ч. 30, 1909 р.). Друковано в журналі "Будучність", 1909, № 5, с. 79-80. Подається за цим виданням.

Лозинський Михайло Михайлович (1880-1937) — український політичний діяч, публіцист, літературознавець, перекладач.

ЧЕРВОНІ МАКИ... (Про п'єсу О.Олеся "По дорозі в казку"). Друковано в "Українській хаті" (1910, № 9, с. 546-549). Подається за цим виданням.

ПЛАЧ НАД УПАДКОМ ЛІТЕРАТУРИ. Друковано в "Українській хаті" (1912, № 1, с. 27-33). Подається за цим виданням.

Леопарді Джакомо (1798-1837) — італійський письменник.

Лілієнкрон Дятлов фон (1884-1909) — німецький письменник.

ЛИСТИ З ГАЛИЧИНИ

І. ЛІТЕРАТУРА І ЖИТТЯ. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 1, с. 36-39). Подається за цим виданням.

Дмитренко Дмитро — український актор і драматург 40-60-х років 19 ст.

ІІ. ЗРАЗОК ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 1, с. 39-47). Подається за цим виданням.

"Молода Муза" — літературне угруповання українських письменників-модерністів. Існувало у Львові протягом 1906-1909 років. Група видавала журнал "Світ" (1906).

ІІІ. З ІСТОРІЇ ГАЛИЦЬКОГО КОЛТУНСТВА. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 3, с. 189-198). Подається за цим виданням.

Августин Блаженний Аврелій (354-430) — християнський теолог, видатний представник західної патристики.

Климкович Ксенофонт Григорович (1835-1881) — український письменник, видавець.

Заревич Федір (1835-1879) — український письменник і журналіст.

Левицький Остап Михайлович (1839-1903) — український письменник і перекладач.

Лукашевич Лонгин (1839-1882) — український громадсько-культурний діяч. Видавець і перший редактор журналу "Правда".

"Правда" — український літературно-науковий і політичний журнал, орган "народовців". Виходив у Львові протягом 1867-1898 років з перервами.

Желехівський Євген Ієронімович (1844-1885) — український мовознавець, лексикограф, фольклорист.

Воробкевичі — йдеться про братів: Воробкевича Григорія Івановича (1838-1884) — українського поета, і Воробкевича Сидора Івановича (1836-1903) — українського письменника і композитора, музично-культурного діяча.

IV. ІСТОРІЯ ОДНОЇ ПОЩОЧИНИ І ЇЇ МОРАЛЬ. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 11, с. 706-714). Подається за цим виданням.

Панейко Василь (1883-1956) — український громадсько-політичний діяч і журналіст. Співробітник "Діла" з 1907 року, його редактор в 1912-1918.

А. Василько — псевдонім Ніковського Андрія (1885-1942) — українського громадсько-політичного діяча, літературознавця і журналіста, редактора газети "Рада" (1913-1914).

Лозинський Владислав (1843-1913) — польський письменник, історик, мистецтвознавець, був редактором літературних і наукових періодичних видань у Львові.

"ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ". Друковано у "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 62, кн. 5, с. 364-368). Подається за цим виданням.

ІВАН ФРАНКО І ГАЛИЦЬКА УКРАЇНА. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 7, 8, с. 463-467). Подається за цим виданням.

З ПРИВОДУ ДРУГОГО ВСЕУКРАЇНСЬКОГО З'ЇЗДУ СТУДЕНТСТВА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 63, кн. 9, с. 404-409). Подається за цим виданням.

Коцко Адам (1882-1910) — діяч українського студентського руху, борець за український університет у Львові. Загинув від руки польських шовіністів під час сутички в університеті 1910 року.

"ЧЕРЕЗ КЛАДКУ" (Про найновішу повість Ольги Кобилянської). Друкована в "Українській хаті" (1913, № 9, с. 545-554). Подається за цим виданням.

Міхаеліс Карін (1872-?) — датська письменниця, свої твори присвячувала переважно жіночій проблематиці.

НАЙНОВІША ЛІРИКА ГАЛИЦЬКОЇ УКРАЇНИ. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 11 с. 691-701). Подається за цим виданням.

Овідій, Публій Овідій Назон (20.III.43 до н.е. — 17 н.е.) — римський поет.

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. КОНТРАСТИ. ЛІРИКА. Накладом Товариства прихильників української літератури, науки і штуки. Київ, 1912, 110 с. Друковано в "Українській хаті" (1912, № 11, 12, с. 636-640). Подається за цим виданням.

"ЗА СИТУАЦІЯМИ". Друковано у львівських "Шляхах" (1918, №1, с.88-93). Подається за цим виданням.

"Шляхи" — півмісячник, видавався у Львові протягом 1913-1918 років, перед війною орган українського студентства, після — стрілецтва.

ФРАНЦ КОКОВСЬКИЙ. СЕРДЕЧНІ СТРУНИ. ПОЕЗІЇ. Наклад М.Петрицького. Львів, 1907, 61 с. Друковано у "Бжолі" (1908, № 6, с. 17-19). Подається за цим виданням.

Петрицький Михайло (1865-1919) — український громадський діяч, видавав і редагував часопис "Гайдамаки", 1907-1918 посол до австрійського парламенту.

КНЯЗЬ САРМАТІЇ (ПОЕМА МИКОЛИ ЧЕРНЯВСЬКОГО). II. СИДІР ТВЕРДОХЛІБ. В СВІЧАДІ ПЛЕСА. ("Молода Муза", випуск VIII). Львів, 1908, 73 с. Друковано в "Бжолі" (1908, ч. 7-8, с. 20-29). Подається за цим виданням.

Гартман Мориц (1821-1872) — австрійський письменник.

Платен Август (1796-1835) — німецький поет.

Горацій Флакк Квінт (65-8 до н.е.) — римський поет.

Петрарка Франческо (1304-1374) — італійський поет, один з найвидатніших представників гуманізму епохи Відродження.

Гафіз (літ. псевд. Шамседдіна Мухаммеда) — перський поет.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. ПОЕЗІЄ, РОЗРАДО ОДИНОКА. Львів, 1908 ("Молода Муза", ч.9). Друковано в "Будучности" (1909, ч.1, с.15). Подається за цим виданням.

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО. ХВИЛИНИ. ЗБІРКА ПОЕЗІЙ. Накладом української Видавничої Спілки у Києві, 1909. Друковано в "Будучности" (1909, №1, с.15-16). Подається за цим виданням.

ФРАНЦ КОКОВСЬКИЙ. НАСТРОЇ. Чернівці, 1909, 64 с. Друковано в "Будучности" (1909, № 1, с. 57-58). Подається за цим виданням.

АНТІН КРУШЕЛЬНИЦЬКИЙ. ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНІ НАРИСИ. Наклад і друк Е.Вайденфельда і брата. Станіслав, 1908. Друковано в "Будучности" (1909, № 2, с. 31-32). Подається за цим виданням.

"УКРАЇНСЬКА МУЗА". ПОЕТИЧНА АНТОЛОГІЯ, ІСТОРИЧНА ХРЕСТОМАТІЯ ОД ПОЧАТКУ ДО НАШИХ ДНІВ, ПІД РЕДАКЦІЄЮ ОЛЕКСИ КОВАЛЕНКА. Київ, 1908, 1280с. Друковано в "Будучности" (1909, ч.5, с.63-64). Подається за цим виданням.

1868-1908. "СІЧ". АЛЬМАНАХ В ПАМ'ЯТЬ 40-х РОКОВИН ОСНОВАННЯ ТОВАРИСТВА "СІЧ" У ВІДНІ. Зібрали і видали д-р З. Кузеля і Микола Чайковський. У Львові, 1908, 538 с. Друковано в "Будучности" (1909, ч. 6-7, с. 110-111). Подається за цим виданням.

Лопатинський Лев (1868-1914) — український письменник і актор, співробітник "Руслана" протягом 1898-1907 років.

Грицай Остап (1881-1954) — український критик, літературознавець, перекладач, письменник.

Темницький Володимир (1880-?) — український громадський і політичний діяч, публіцист.

Турянський Осип (1880-1933) — письменник і критик.

Гординський Ярослав (1882-1939) — літературознавець, перекладач і педагог.

Назарук Осип (1883-?) — український письменник і громадський діяч.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. ЧОРНІ КРИЛА. Оповідання ("Молода Муза", 10). Львів, 1909, 105 с. Друковано в "Бжолі" (1909, ч. 9-10, с. 28-30). Подається за цим виданням.

ФИЛИП МИСЬКО. В ЗАДУМІ. Поезії. Львів, 1908, 91 с. Друковано в "Бжолі" (1909, ч. 9-10, с. 28-30). Подається за цим виданням.

УЧИТЕЛЬСЬКИЙ АЛЬМАНАХ ЗА РІК 1910. Наклад Видавничої Спілки українського учительства в Коломиї. З друкарні А. Кисілевської і Ски. Коломия. Київ, 1910, 215 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т.49, кн.2, с.476-478). Подається за цим виданням.

Макогон Дмитро Якович (1881-1961) — український письменник і педагог. Батько І. Вільде.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. НАЧЕРК ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ. Книжка 1 (до нападів татар). — "Загальна бібліотека". ч. 1-6. Коломия, 1909, 320 с. Друковано в "Українській хаті" (1910, № 5, с. 332-334). Подається за цим виданням.

Б. ГРІНЧЕНКО. БРАТ НА БРАТА. Оповідання. Львів, 1910. Накладом автора, 66 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 50, кн. 6, с. 596-597). Подається за цим виданням.

МИКИТА ШАПОВАЛ. СНИ ВІРИ. Поезії. Збірник перший у Харкові, 1908, 144 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 51, кн. 7, с. 185-186). Подається за цим виданням

ANTIN KRUSZELNYCKYJ. SZKICE Z UKRAINSKIEJ LITERATURY WSPOLEZECNEJ. Коломия, 1910, 69с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 51, кн. 8, с. 379-380). Подається за цим виданням.

Семанюк Іван Юрійович (псевдонім Черемшина Марко; 1874-1927) — український письменник

Мартович Лесь (Олекса Семенович; 1871-1916) — український письменник.

Л.М. КРОПИВНИЦЬКИЙ. ВУСИ. КОМЕДІЯ В II ДІЯХ. (Позичка з оповідання "Вуси" Олекси Стороженка). Полтава, 1910, 108 с. Друковано в "Українській хаті", 1910, № 9, с. 574-575). Подається за цим виданням.

ЮРІЙ КМІТ. В ЗАТІНКУ Й НА СОНЦІ. Коломия, 1910, Галицька Накладня Якова Оренштайна. "Загальна бібліотека", ч. 26-27, 112 с. Друковано в "Українській хаті" (1910, № 10, с. 412-413). Подається за цим виданням.

ДВІ ЗБІРКИ ПОЕЗІЙ: ВОЛОД. ТИМОЧКО. МЕРТВІ ПІСНІ. Львів, 1910, 62 с. **ЮЛ. МІСЬКЕВИЧ. СОН І ЯВА.** Львів, 1910, 48с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т.52, кн.10, с.135-141). Подається за цим виданням.

ІОР. БУДЯК. БУРУНИ. Київ, 1910, 127 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 52, кн. 11, с. 426-427). Подається за цим виданням.

МЕЛЕТІЙ КІЧУРА. БЕЗ КЕРМИ. Строфи, заходом Богдана Лепкого. Накладом Володимира Кушніра. Краків, 1910, 181 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1910, т. 52, кн. 12, с. 637-640). Подається за цим виданням.

ЯКУБ КОЛАС. ПЕСЬНІ ЖАЛЬБИ. Вільня, 1910, 123 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 53, кн. 1, с. 230-231). Подається за цим виданням.

Колас Якуб (спр. прізвище — Міцкевич Костянтин Михайлович; 1882-1956) — білоруський поет, один з основоположників нової і новітньої білоруської літератури.

МАКСИМ РИЛЬСЬКИЙ. НА БІЛИХ ОСТРОВАХ. В-во "Життя й мистецтво". Київ. 1910, 64 с. Друковано в "Українській хаті" (1911, № 2, с. 133-134). Подається за цим виданням.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. КИДАЮ СЛОВА. Нариси й оповідання ("Народна бібліотека", ч. 1-2. Чернівці, 1911, 78 с.). Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 53, кн. 3, с. 647-648). Подається за цим виданням.

ЕЛЕГАНТНІ ЖЕСТИ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ШКОЛИ. Друковано в "Українській хаті" (1911, №4, с. 256-261). Подається за цим виданням.

ТРАГЕДІЯ КОЗАЦЬКОЇ УКРАЇНИ (В. Пачовський. Сонце руїни). Друковано в "Українській хаті" (1911, №5, 6, с. 339-343). Подається за цим виданням.

МИКОЛА ГОЛУБЕЦЬ. БУВАЮТЬ ХВИЛІ. ПОЕЗІЇ. Львів, 1910, 64с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т.54, кн.6, с.557). Подається за цим виданням.

ОЛ. НЕПРИЦЬКИЙ-ГРАНОВСЬКИЙ. ПЕЛЮСТКИ НАДІЙ. Том І, Київ, 1910, 126 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 55, кн. 8, с. 249-250). Подається за цим виданням.

ГНАТ ХОТКЕВИЧ. КАМІННА ДУША. Повість. Чернівці, 1911, 376 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 55, кн. 9, с. 438-441). Подається за цим виданням.

JULIA VIRGINIA. AUSGEWÄHLTE GEDICHTE VON TARAS SCHEWTSCHENKO. AUS DEM UKRAINISCHEN VON... Leipzig, 1911. Im Xenien-Verlag, 108 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. 10, с. 183-184). Подається за цим виданням.

Віргінія (Virginia) Юлія (1878-1942) — німецька поетеса, перекладачка, скульптор. Видала у своєму перекладі (із вступною статтею і передмовою) зб. "Вибрані вірші Тараса Шевченка" (Лейпціґ, 1911).

ГРИЦЬКО ЧУПРИНКА. БІЛИЙ ГАРТ, V збірник поезій. Пролог Олекси Коваленка. Київ, 1911, 32 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. 11, с. 383-384). Подається за цим виданням.

Коваленко Олекса (1880-1927) — український поет, перекладач і видавець.

ЯКИМ ЯРЕМА. МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ ЯК ЛІРИК-ПОЕТ (З нагоди 100-літнього ювілею). Відбитка зі звіту ц.к. гімназії Франца-Йосифа І в Тернополі. Тернопіль, 1911, 36 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. 12, с. 611). Подається за цим виданням.

ЛЕСЯ УКРАЇНКА. ТВОРИ. Книга перша. Видавництво "Дзвін". Київ, 1911, 127 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1911, т. 56, кн. 12, с. 611-614). Подається за цим виданням.

Людвіґ Карл-Фрідріх-Вільгельм (1816-1895) — німецький фізіолог.

ОЛЕКСА КОВАЛЕНКО. СРІБНІ РОСИ. 1910. СПІВ СОЛОВ'Я. 1911. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 57, кн. 1, с. 205-207). Подається за цим виданням.

MICHAJLO JACKIV. NUCHIM A JINA PROSA. SE SLOVENIM SPISOVATELOVYM PŘELOŽIL JAR. V. BURIAN ("Lidové Knigoyny" Ročnik VI, sv. VI). Praha, 1910, 68 c.

MICHAJLO JACKIV. HORCIENÉ ZRNO. Z ukrajinštiny preložil a úvodem upatřil Karel Handzel. ("Světová Knihovna". Praha. 1911. 175 c.). Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т.59, кн.6, с.233-234). Подається за цим виданням.

ЯКИМ ЯРЕМА. МОЙСЕЙ. Поема Івана Франка. Критична студія. Тернопіль. 1912, 59 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 58, кн. 6, с. 394-396). Подається за цим виданням.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. ADAGIO CONCOLANTE. З портретом автора і вступним словом ("Новітня бібліотека", ч. 4). Львів, 1912, 93 с. Друковано в "Українській хаті" (1912, № 7, с. 435-439). Подається за цим виданням.

В. ВИННИЧЕНКО. ДОЧКА ЖАНДАРМА. П'єса на дві дії ("Червоний прапор", ч. 11). Львів, 1912, 40 с. Друковано в "Українській хаті" (1912, №7, с. 476-477). Подається за цим виданням.

КАРОЛІНА СВЄТЛА. З НАШИХ БОЇВ І ЗМАГАНЬ. Перевід з чеського Ольги Д. Львів, 1912, 98с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 59, кн. 7, с. 391). Подається за цим виданням.

Свєтла Кароліна (спр. ім'я та прізвище — Йоганна Роттова; 1830-1899) — чеська письменниця.

Вайнінгер Отто (1880-1903) — німецький письменник, автор відомого антижіночого твору "Стать і характер".

А. ЛУНАЧАРСЬКИЙ. ВЕЛИКИЙ НАРОДНИЙ ПОЕТ (Тарас Шевченко); переклав з рукопису Микола Богун ("Соціалістична бібліотека", ч. 1). Львів, 1912, 36 с. Друковано в "Українській хаті", 1912, №7, 8, с. 479-480. Подається за цим виданням.

В. ВИННИЧЕНКО. НА ВЕСАХ ЖИЗНИ. Роман. Сборник "Земля", т. 13, Москва, 1912, с. 27. Друковано в "Українській хаті", 1912, №9-10, с. 550-553. Подається за цим виданням.

TABLEAU УКРАЇНСЬКОГО КРИТИКА. Друковано в "Українській хаті" (1912, №9-10, с. 580-582). Подається за цим виданням.

Данте Алігієрі (1265-1321) — італійський поет-гуманіст.

МИКОЛА ОРИЩИН. ТЯЖКА ЗАПОВІДЬ. З вступним словом і портретом ("Новітня бібліотека", ч. 7). Львів, 1912, 55 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, кн. 10, 189 с.). Подається за цим виданням.

TARAS SCHEWTSCHENKO. DER KÜNSTLER. Autobiografischer Roman. Übersetzt von Arthur Seelieb-Herausgegeben und eingeleitet von Julia Virginia im Xenien-Verlag. Leipzig, 1912. 152 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, №11, с. 395). Подається за цим виданням.

СПИРИДОН ЧЕРКАСЕНКО. ЗЕМЛЯ. Драма в 4-х діях. Київ, 1913, 78 с. Друковано в "Українській хаті" (1912, №11-12, с. 686). Подається за цим виданням.

СИЛЬВЕСТР ЯРИЧЕВСЬКИЙ. КНЯГИНЯ ЛЮБОВ. Староукраїнська драма-дума в трьох діях (з трьома піснями в нотах). 59 с. Друковано в "Українській хаті", 1912, №11-12, с. 685. Подається за цим виданням.

ІВАН ФРАНКО. МОЙСЕЙ. ПОЕМА. ДРУГЕ ВИДАННЯ З ПЕРЕДМОВОЮ. Львів, 1913. Накладом Української Руської Видавничої Спілки. XVII+63 с.

Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1912, т. 60, №12, с. 589-590). Подається за цим виданням.

НОВІ ПОВІСТІ Й ОПОВІДАННЯ НЕЧУЯ-ЛЕВИЦЬКОГО. — НАША ЧИТАЮЧА ПУБЛІКА. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 61, №2, с. 343-348). Подається за цим виданням.

JAN ROKYTA (ADOLF ČERNI). PROKOP RYBAŘ. Roman česke duše (Verśem). Psano v letech 1905-1911. Прага, 1913, 158 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 61, №2, с. 211-212). Подається за цим виданням.

З ПРИВОДУ КНИЖКИ М. ВОРОНОГО — НА ДОЛАХ НАШОГО КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 61, №3, с. 536-543). Подається за цим виданням.

Фульє, Фуйє Альфред Жуль Еміль (1838-1912) — французький філософ і соціолог.

Струве Петро Бернгардович (1870-1944) — російський економіст і публіцист.

Д-Р ВАСИЛЬ ЩУРАТ. ЛІТЕРАТУРНІ НАЧЕРКИ. Львів, 1913, 105 с. Друковано в "Українській хаті" (1913, №3, с. 206). Подається за цим виданням.

Кальдерон де ла Барка (1600-1681) — іспанський драматург.

Сюллі-Прюдом Арман (1839-1907) — французький поет.

Желіговський Едвард (1816-1864) — польський поет.

Чечот Віктор (1846-?) — російський музикознавець і композитор.

Данило Заточник — давньоруський письменник 12-13 ст. Ймовірний автор відомого в літературі "Слова".

Вундт Вільгельм-Макс (1832-1920) — німецький психолог, філософ-ідеаліст, фізіолог, мовознавець.

А. ТЕСЛЕНКО. З КНИГИ ЖИТТЯ. Оповідання. Київ, 1912, XX+305 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 62, кн. 4, с. 185-186). Подається за цим виданням.

УКРАЇНСЬКО- І АВТРІЙСЬКО-РУСЬКІ КЛАСИКИ. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 62, №4, с. 145-151). Подається за цим виданням.

Романчук Юліан (1842-1932) — український політичний і громадський діяч, письменник.

Гребінка Євген (1812-1848) — український письменник.

Могильницький Антін Любич (1811-1873) — український поет-романтик.

Климкович Кненофонт Григорович (1835-1881) — український письменник, перекладач. Був редактором журналу "Мета" (1863-1865).

Віланд Крістоф Мартін (1733-1813) — німецький поет.

МИХАЙЛО ЯЦКІВ. СМЕРТЬ БОГА. Львів, 1913. "Новітня бібліотека". Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 62, кн. 6, с. 384). Подається за цим виданням.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. МАРКІЯН ШАШКЕВИЧ. З ілюстраціями ("Характеристики українських письменників"). Коломия — Галицька Накладня, 1913, VIII+108 с. Друковано в "Українській хаті" (1913, № 7, с. 508-510). Подається за цим виданням.

ІВАН ФРАНКО. ПЕТРІЇ І ДОВБУЩУКИ. Повість у двох частях. Друге перероблене видання. Із 6 образками і портретом автора. Чернівці, 1913, 292 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 63, кн. 9, с. 458-459). Подається за цим виданням.

ІВАН ВЕРХРАТСЬКИЙ. НАША ПРАВОПИСЬ. Львів, 1913, 57 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 64, кн. 10, с. 187-188). Подається за цим виданням.

Томашівський Степан (1875-1930) — український історик, політик і публіцист.

Смаль-Стоцький Степан Осипович (1859-1938) — український мовознавець і культурний діяч.

Сімович Василь Іванович (1880-1944) — український мовознавець.

МАВРИКІЙ МЕТЕРЛІНК. СИНЬОБОРОДИЙ І АРІЯНА, АБО ДАРЕМНИЙ ВИЗВІЛ. Драма в 3 діях. Перевод з французького ("Жіноча бібліотека", ч. 2). Львів, 1913, с. 65. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 64, кн. 10, с. 188). Подається за цим виданням.

Кобринська Наталія Іванівна (1855-1920) — українська письменниця, громадська діячка.

БОГДАН ЛЕПКИЙ. З-НАД МОРЯ. (Поезії). Жовква, 1913. Друковано в "Українській хаті" (1913, №11, с. 758-762). Подається за цим виданням.

В. ВИННИЧЕНКО (В. ДЕДЕ). МОЛОДА КРОВ. Комедія на 4 дії. В-во "Дзвін", К., 1914. Друковано в "Українській хаті" (1913, №11, с. 716-717). Подається за цим виданням.

ІВАН ФРАНКО. ДАНТЕ АЛІГІЄРІ. Характеристика середніх віків. Життя поета і вибір з його поезії. Видання товариства прихильників української літератури, науки і штуки у Львові. Київ, 1912, 146 с. Друковано в "Літературно-науковому вістнику" (1913, т. 64, кн. 12, с. 367-369). Подається за цим виданням.

АНДРІЙ ТОВКАЧЕВСЬКИЙ. Г.С. СКОВОРОДА. В-во "Життя й мистецтво". Київ, 1913, 67с. Друковано в "Українській хаті" (1914, №2, с. 143-148). Подається за цим виданням.

Бонч-Бруєвич Володимир Дмитрович (1873-1955) — російський професіональний революціонер. Листувався з І. Франком, перекладав на рос. мову деякі його твори, видав перший том творів Г. Сковороди (1912).

Ерн Федір (?-1917) — російський філософ-слов'янофіл, автор розвідки про Г. Сковороду.

Буркгардт Якоб (1818-1897) — німецький історик мистецтва.

ФРІДРІХ ШІЛЛЕР. ПОЕЗІЇ. Зі вступом Остапа Грицая, з примітками Івана Калиновича. Випуск І. Львів. 1914. ("Всесвітня бібліотека" №1). Друкована в "Українській хаті" (1914, №5, с. 392-394). Подається за цим виданням.

Калинович Іван (1884-1927) — український бібліограф, видавець, громадський діяч.

Масляк Володимир (1858-1924) — український письменник і педагог, співробітник "Зорі" й гумористичного журналу "Зеркало".

Пюрко Богдан (Теодор; 1847-1906) — український письменник, з 1872 р. редактор "Правди", з 1883 р. співредактор часопису "Руський Сіон".

ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

Авенаріус Р. 313
Аксаков І. 344
Аксаков С. 100
Алчевська Х. 243, 264, 283, 290
Альтенберг П. 103, 546
Аміель А. 157, 398
Андерсен Г.-К. 104, 219
Анненков П. 89
Анценгрубер Л. 381
Арістофан 221, 223
Аркас М. 184
Аргіропуло І. 351
Асник А. 314

Баєр М. 264
Байрон Д.-Н.-Г. 85, 100, 152, 238, 467, 508
Бакунін М. 344
Бальзак О. 408
Банг Г. 64, 402-416, 548, 562
Бантиш-Каменський Д. 327, 427
Бар Г. 57
Барвінок Г. 59, 72
Барвінський В. 34, 220
Барвінський О. 33, 34, 454, 460, 461, 462, 463, 598
Барох П. 488
Бачинський О. 132
Беклін А. 28, 339
Бергсон А 313
Бертель Т. 106
Бетховен Л. 85
Бєлінський В. 42, 82, 83, 86, 87, 89, 188, 247, 299
Б'єрнсон Б. 60, 64
Бжозовський Л.-С. 308, 309
Бирчак М. 283
Білик І. 54
Білоус М. 132
Бічер-Стоу Г. 65
Благосветлов 382
Блаженний А.-А. 460
Боборикін П. 280
Богацький П. 268, 289, 470, 577
Богдан-Сокольський А. 268, 576, 577
Богданович І. 423, 424
Богун М. 572
Бодлер Ш. 174, 224
Боккаччо Д. 369
Бордуляк Т. 289, 292
Боттічеллі С. 349-354, 437
Брандес Г. 84, 406
Бродзінський К. 44
Бруні Ф. 97
Брюллов К. 94, 95, 96, 110, 111
Будай Л. 577
Будзиновський В. 435, 456
Будяк Ю. 244, 268, 541-542
Бурже П.-Ш.-Ж. 61
Буркгардт Я. 613
Бучинський М. 132
Бюффон Ж.-Л.-Л. 185

Вагилевич М. 599
Вагнер Р. 16, 61
Вайденфельд Е. 518
Вайнінгер О. 187, 571
Ваккенродер В.-Г. 37
Васильченко С. 289
Вассерман Я. 154, 370
Ващенко Г. /псевдонім — Г. Васьківський/ 59, 245, 271, 272, 273, 284
Вдовиченко М. 264
Венгжин М. 520
Веселовський О. 83
Вергілій М.-П. 164
Верлен П. 234
Верне Е. 97
Верхарн Е. 238
Верхратський І. 603, 604
Виговський І. 184, 264, 435, 527
Винниченко В. 59, 170, 245, 246, 269, 270, 271, 275, 276, 277, 278, 282, 286, 287, 473, 518, 557, 570-571, 573-575, 577, 584, 608
Виспянський С. 186, 187, 188, 213, 309, 310
Віланд К.-М. 365, 368

Вільбрандт А. 193, 381
Вільденбрух Е. 381
Вільшанецька В. 257
Вільшенко Л. 527
Віргінія Ю. 558, 578
Вовчок Марко 59, 60, 65, 288, 298, 598
Волинець І. 527
Володський О. 250
Вольтер 423, 585
Воробкевич І. 596
Воробкевич С. 425, 427, 555, 556
Воробчук А. 289
Вороний М. 148, 234, 239, 282, 283, 290, 431, 433, 435, 507, 521, 584, 593, 594
Воронін П. 267, 289
Врхліцький Я. 281, 339-342, 436
Вунд В.-М. 593

Галаган Г. 122
Галка О. 520
Галин-Буцманюк І. 520
Галін К. 105
Гамерлінг Р. 27, 205
Гамсун К. 225, 371, 476
Гандзель К. 566
Гансон О. 61
Гарден М. 345
Гарборг А. 60
Гартлебен О. 365
Гартман Е. 381, 511
Гаррі М. 436
Гавптман Г. 25, 64, 246, 281, 370, 372, 373, 446
Гафіз 514
Геббель Ф. 54, 73, 271, 368, 369, 535, 597
Гейзе П. 251
Гейне Г. 85, 137, 152, 182, 187, 244, 303, 434, 442, 467, 506, 514, 563
Генц Ф. 368
Гердер Й.-Г. 83, 437
Геродот 16
Герцен О. 46, 139, 247, 299, 344
Ґете Й.-В. 13, 27, 91, 105, 113, 137, 152, 175, 187, 198, 244, 275, 359, 363, 364, 365, 368, 420, 460, 467, 508, 514, 524, 597
Гіберті Л. 437
Глібов Л. 166
Гнатюк В. 147, 426
Гнєдич М. 423, 442
Гнідий С. 289, 293
Гоголь М. 67, 73, 74, 82, 87, 89, 90, 123-125, 136, 152, 221, 299, 300, 302, 408, 409, 423, 428, 467, 552
Гогоцький С. 69
Головацький Я. 40, 42, 131, 427, 596, 599
Голубець М. 264, 312, 527, 553-554
Гомер 137, 164, 213
Гонкур Е. 61
Гончаров І. 232, 381
Горацій 514
Горбаль К. 133, 463
Гординський Я. 522
Гордін Г. 59
Готшаль К.-Р. 365
Горький М. 55, 167, 343
Гофман Е.-Т.-А. 183, 368, 603
Гофмансталь Г. 56, 369
Гощинський С. 304
Грабовський М. 324, 327, 428
Грабовський П. 431, 432, 433
Грановський Т. 300, 344
Гребенюк В. 527
Гребінка Є. 595, 599
Григоренко Г. 252
Григор'єва А. 344
Гриневичева К. 289, 292, 520
Грицюк Л. 520
Грицай М. 239, 266, 575-577, 614, 616
Грицай О. 521, 575-577
Грінченко Б. /псевдонім Чайченко/ 23, 24, 167, 196, 198, 240, 252, 315, 424, 429, 431, 530, 614
Грільпальцер Ф. 204
Грушевський М. 147, 221, 228, 435, 530
Гулак-Артемовський П. 519, 596, 598, 599
Гуцков К. 152
Гюго В. 137, 164, 213
Гюйоманс Ш.-М.-Ж. 61

Данилевський Г. 423
Данилевський М. 344
Данкевич Л. 520
Данте А. 302, 333, 353, 398, 452, 576, 609-610
Деккер Е. 175
Демель Р. 121, 283
Дерлиця М. 289
Дідицький Б. 131
Дідро Д. 423
Діккенс Ч. 137, 338
Добролюбов М. 90, 297-307, 561
Дорошенко Д. 123

Дорошенко П. 278
Достоєвський М. 26, 175, 299, 300, 339, 343, 409, 415, 420, 467
Драґоманов М. 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 78, 88, 90, 104, 123, 124, 125, 126, 132, 138, 139, 144, 280, 424, 426, 427, 444, 477, 567, 573, 581
Думитрашко К. 520

Желіговський Е. 593
Жеромський С. 64, 284, 310
Жук М. 268, 283
Жуковський В. 82, 83, 84, 95, 97
Жулаковський Ю. 507
Журба Г. 268, 289, 577
Журлива О. 264

Загірня М. 578
Заклинський К. 238
Залеський Б. 80, 93, 97, 115, 117, 123, 426
Заревич Ф. 463
Заточник Д. 593
Захар'ясевич Я. 138
Згарський Є. 91, 520
Здзіховський М. 380
Зеліба А. 578
Золя Е. 68, 69, 139, 140, 141, 142, 148, 152, 229, 353, 360, 420

Еккерман Й.-П. 113
Енгель Й.-Х. 327
Ерн Ф. 611
Ефименко О. 123

Єфремов С. 49, 51, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 124, 148, 305, 499, 519, 566, 578, 581

Іванов-Разумник 82, 109, 110
Ібсен Г. 246, 369, 383, 420, 527, 528, 574
Іффланд А. В. 364

Йосифович Д. 614

Кайнц Й. 405, 409, 411
Калинович І. 614
Кальдерон де ла Барка П. 132, 593
Каменецький Д. 119
Кант І. 344, 366, 367
Капельгородський П. 264
Карамзін М. 83
Карін М. 484
Карманський П. 58, 450, 451, 452, 507
Карашкевич О. 293
Каспрович Я. 152, 309, 335, 436
Катков М. 344, 424
Квітка-Основ'яненко Г. 59, 62, 88, 284, 288, 424, 596, 598
Келлер Г. 249, 339
Келлерман Б. 370-379
Кернеренко Г. 240, 248, 249
К'єркегор С. 404
Кибальчич Н. 252, 288, 290, 292, 577
Кирієвський І. 344
Кисілевський А. 526
Кіплінґ Р.-Д. 219
Кічура М. 243, 266, 290, 293
Климкович К. 463, 520, 596
Клейст Г. 363-370, 563, 597
Клопфшток Ф. 137, 597
Кміт Ю. 267, 535
Кобилянський А. 126
Кобилянська О. 59, 60, 61, 74, 199-219, 242, 253, 254, 275, 276, 281, 282, 285, 286, 287, 453, 483-489, 499-504, 557, 576, 599
Кобринська Н. 571, 604, 605
Коваленко О. 264, 519-522, 559, 562-565
Ковалів С. 216-219, 252, 289, 293
Козловський О. 518
Коковський Ф. 312, 504-507, 517-518
Колас Я. 543-545
Колі Б.-Дж.-Е. 349
Колісниченко Т. 290
Колесса О. 520
Коллар Я. 38
Кольцов О. 118, 206, 424
Комар /псевдонім Николишина Дмитра/ 279, 293
Кониський О. 105, 195, 427, 464, 581, 596, 597, 599
Конопніцька М. 188, 189, 313-322, 323
Конрад Дж. 381
Копач І. 91
Корреджо 106
Корнеліус П. 97
Короленко В. 572
Корсун О. 520
Костомаров М. 118, 125, 184, 427, 429, 551, 596
Костюшко Т. 327
Котляревський І. 69, 88, 423, 427, 428, 433, 596, 598
Коцебу А.-Ф.-Ф. 137
Коцовський В. 221

Коцюбинський М. 59, 60, 61, 166-168, 242, 253-254, 269, 275, 276, 281, 285, 286, 287, 472-475, 532, 557, 576, 577, 590, 599
Кракалія К. 527
Красінський З. 329-338, 440, 558
Красіцький І. І37
Крафт-Ебінг Р. 365
Кримський Аг. 58, 194-199, 607
Кревецький І. 89, 435
Кропивницький М. 74, 240, 248, 250, 251, 533-535
Кропоткін П. 344
Крушельницький А. 289, 293, 518-519, 526, 527, 528, 532, 533
Кузеля З. 239, 520
Куліш П. 32, 47, 48, 51, 59, 60, 62, 86, 87, 105, 116, 119-123, 152, 153, 169, 396, 424, 428, 429, 430, 431, 432, 454, 462, 466, 596, 614
Кульчицький Л. 592
Куммер Ф. 381

Лавров П. 344
Лагерлеф С. 436
Лебедова В. 520
Левицький М. 74, 252, 518
Левченко Г. 290
Левицький О. 463
Ленау М. 394-402, 536, 561
Леонардо да Вінчі 349
Леонтович В. 170
Леонтьєв К. 344
Леопарді Д. 452
Лепкий Б. 56, 188-194, 199, 235, 236, 237, 239, 262, 290, 292, 293, 514-515, 517, 518, 520, 528-530, 542, 546-547, 601, 605-608
Лермонтов Ю. 90, 238, 300, 302, 508, 606
Лессінг Г.-Е. 272, 453, 597
Лисенко М. 267, 288, 454, 462, 466
Липа І. 288
Личко І. 268
Лібельт К. 97
Лілієнкрон Д. 452
Лінгардт Ф. 45
Лісовський О. 80, 101
Логаво Ф./Логау/ 365
Лозінський В. 138
Лозинський М. 443-446, 469, 470, 471, 520
Ломброзо Ч. 366
Лооті П. 417
Лопатинський Л. 236, 521
Лукашевич Л. 463
Лукич В. 426
Лукіянович Д. /псевдонім Л. Журбенко/ 242, 259, 260, 518
Луначарський А. 13, 572
Луцький О. 312
Людвіґ К.-Ф.-В. 562
Лютер М. 158
Львов-Рогачевський 277

Маєр Ф. 381
Майков А. 206, 424
Мазепа І. 184, 326, 424, 426
Мазюкевич П. 264
Маковей О. 126
Макогон Д. 264, 527
Максимович М. 91, 123, 427
Мальований В. 520
Манн Г. 370
Манн Т. 58, 370, 377
Мандельштам Л. 123
Мамонтов Я. 290
Маркевич М. 424, 427
Маркович Д. 252
Маркс К. 586
Мартензен Й. 397
Мартович Л. 532
Масарик Т. 342-377
Масляк І.-В. 114
Медічі Л.-П. 349, 350
Мелобірський Л. 239
Меншиков М. 72
Метерлінк М. 163, 572, 604, 605
Метлинський А. 88, 328, 424, 596, 599
Мережковський Д. 13, 53, 296, 297, 344, 396, 589
Мисько Ф. 237, 523-526
Миколаєв М. 527
Мирний Панас 60, 69
Михайловський М. 26, 344
Мікеланджело Б. 349, 353, 437, 547
Мілков П. 70
Мілюков П. 70
Мілковський З. 315
Мільтон Дж. 302, 452
Міріам /псевдонім Зенона Пшесмицького/ 308
Містраль Ф. 420-422
Міськевич Ю. 266, 536, 537, 538, 540
Міхаеліс К. 484
Міхновський М. 283
Міцінський Т. 507

Міцкевич А. 44, 67, 88, 137, 176, 323, 327, 330, 336, 440, 561, 580
Могильницький А. 596, 599, 600
Могилянський М. 284
Мономах В. 461
Мопассан Г. 193, 409, 415
Мордовець Д. 249, 426
Моцарт 85
Мохнацький М. 323, 324
Мочульський М. 289, 293
Мультатулі 175
Мурільто 437
Мутер Р. 349, 350, 352
Мякотін В. 318

Назарук О. 522
Наполеон Б. 364
Наумович І. 132
Невзоренко 264
Недоля О. 264
Некрасов М. 67
Немцевич Ю. 326, 327
Неприцький — Грановський О. 265, 290, 554-555
Неруда Я. 340
Нечуй-Левицький І. 66, 68, 123, 140, 252
Николишин Д. 279
Нікітін І. 132
Ніковський А. /псевдонім А. Василько/ 467
Ніцше Ф. 12-14, 16, 19, 24, 77, 81, 202, 206, 227, 238, 310, 355, 364, 368, 396, 419, 498, 613
Новаліс 37, 83, 98, 522
Новакович С. 454
Новицький В. 520
Норвід Ц.К. 313
Нордау М. 74

Овідій 493
Овсянико-Куликовський Д. 81, 111, 344
Огоновський О. 69, 91, 137, 220, 222, 477, 598
Одинока Н. 264
Ожешко Е. 315
О'Коннор-Вілінська В. 288
Окуневський Я. 239, 522
Олесь О. 59, 228, 244, 263, 264, 275, 277, 278, 283, 290, 446-448, 497, 557
Олізаревський Т. 426
Орищин М. 253, 577-578
Оренштайн Я. 533
Оркан В. 317, 550
Осадчий Т. 277
Осадчук І. 520
Остаде 106
Островський О. 67, 298, 299, 300, 563

Павлик А. 139
Павлик М. 132, 138, 139, 144
Падура Т. 426, 463, 520
Панейко В. 466, 467, 468, 469, 470, 471
Партицький О. 132, 520
Пахаревський Л. 242, 257, 289, 576, 577
Пачовський В. 54, 181-188, 239, 261, 278, 290, 292, 293, 430, 433, 434, 454, 490, 506, 512, 518, 519, 521, 551-553
Петлюра С. 74
Петрарка Ф. 514
Петрицький М. 504
Пипін О. 69, 82, 83, 86, 94, 105, 125, 299, 344
Писарєв Д. 300, 302, 303, 305, 344
Підгірянка М. 237
Підкова І. 435
Плавт Т. 221
Платон 22
Плутарх 355
Плющ О. 520
По Е.-А. 178, 224, 452
Побєдоносцев К. 344
Познанський Б. 54
Поліціано А. 351
Полонський Я. 300
Поль В. 88
Поль Ж. 17, 29, 83, 135, 137, 419
Помяловський М. 139, 152
Постоловський А. 264
Потоцький А. 307, 309, 310
Правобережець В. 326
Проскурівна М. 58, 59, 62, 64, 228, 289
Прус Б. 336
Прюдом С. 593
Публій А.-Т. 221
Пушкін О. 67, 82, 102, 299, 300, 302, 343, 508
Пчілка О. 250
Пшибишевський С. 61, 309, 473, 522, 538
Пшерва-Тетмаєр К. 507
Пюрко Б. 614

Раєвський Б. 264
Рафаель С. 349, 437
Реймонт В. 317, 457

Рембрандт 96, 437
Ренан Е.-Ж. 436, 586
Рескін Дж. 13, 26, 99, 178
Рилєєв К. 424
Рильський М. 244, 265, 290, 545
Рібо Г. 115, 116
Рікерт Г. 319
Річардсон С. 359
Розанов М. 355
Розеггер П. 381
Рокита Я. 585
Романчук Ю. 595, 598, 599
Романова О. 264
Романович-Ткаченко Н. 242, 286, 288, 292, 577
Руданський С. 426, 427, 596, 613
Ружний І. 585
Руманіль Ж. 421
Русова С. 275
Руссо Ж.-Ж. 13, 81

Савонарола Д. 352, 400
Савуляк С. 527
Салтиков-Щедрін М. 90, 298
Самарін Ю. 344
Самійленко В. 264
Свєтла К. 571, 572
Семанюк М. 269, 532, 556
Семенко М. 62, 290
Сенкевич Г. 73, 280, 323, 336, 338
Сервантес М. 369
Сірий Ю. 268
Скарга П. 440
Сковорода Г. 355, 356, 423, 611-614
Слобода М. 527
Словацький Ю. 105, 137, 329, 330, 440, 508, 514, 521, 580
Смаль-Стоцький С. 604
Смирнова А. 123
Смуток П. 256
Сократ 291
Соловйов В. 344
Сорель Ж. 313
Софокл 152, 587-593
Сріблянський М. /псевдонім М. Шаповал/ 243, 257, 273, 531-532
Станкевич М. 300
Старицька-Черняхівська Л. 278, 288
Старицький М. 519
Стафф Л. 308
Стах П. 290
Стефаник В. 60, 171, 213-216, 269, 317, 453, 469, 532, 576, 584, 598
Стороженко О. 59, 74, 533, 596, 599
Стріндберг Й.-А. 12, 61, 187
Струве П. 592
Студинський К. 424, 520
Суінберн А.-Ч. 349
Сумовитий Г. 289, 293
Сумцов М. 49, 50, 52, 64, 84, 206, 444
Супранівський В. 284
Сю Е. 69, 137
Сюллі-Прюдом А. 593

Танячкевич Д. 131, 132, 463
Тарноградський В. 264
Тацит П.-К. 137, 436
Твен М. 219
Твердохліб С. 58, 238, 268, 494, 512-514, 521, 547-550
Тен І. 21, 22, 561
Тенірс Д. 106
Тенянко П. 264, 527
Темницький В. 522
Тесленко А. 284, 576, 594
Терлецький О. 139
Тершаковець М. 35
Тимочко В. 266, 536, 537, 538
Тиртей 606
Тік Л.-Й. 37
Товкачевський А. 75, 611-614
Товстонос В. 250
Толстой Л. 64, 139, 175, 295-297, 586
Толстой О. 281
Томашівський 604
Третяк Й. 323, 324, 325, 326, 327
Труш І. 282, 287, 456, 457, 458, 459, 460, 466, 467, 470
Турбацький І. 190
Тургенєв І. 65, 73, 94, 100, 126, 139, 300, 382, 409, 467
Турянський О. 522

Уайлд О. 51, 53, 77, 155, 157, 320, 330, 416, 436, 448, 553, 597
Уеллс Г. 379
Українка Л. 59, 60, 61, 153-166, 241, 242, 254, 275, 278, 281, 285, 286, 287
Улагай І. 264
Уланд Л. 37
Устиянович М. 40, 596, 599

Федорченко І. 243, 520
Федькович Ю. 59, 65, 67, 68, 126-135, 284, 289, 425, 427, 519, 543, 555, 556
Фельдман В. 309
Філянський М. 59, 283
Фічіно М. 351
Фіхте Й.-Г. 127
Фландрій 437
Флобер Г. 64, 139, 436
Фолькельт Й-І. 401
Фосс Й. 420
Франко І. 51, 55, 69, 70, 93, 99, 120, 126, 135-153, 168, 197, 217, 218, 239, 241, 277, 281, 292, 340, 428, 435-443, 449, 464, 469, 475-479, 495, 518, 519, 520, 523, 532, 556, 566, 567, 574, 575, 580, 586, 594, 598, 603, 609, 610, 611
Франко Т. 290, 293
Фредро А. 221
Фуліє А. 588

Хмельницький Б. 326
Хмельницький Ю. 326
Хмельовський П. 69, 308, 536
Хомик А. 255
Хом'яков О. 344
Хоткевич Г. 200, 245, 256, 277, 281, 289, 555-558
Худоба А. 264

Цеглинський Г. 219, 284, 522
Ценглевич К. 42, 520

Чаадаєв П. 344
Чайковський А. 252, 289, 293
Чайківський М. 239, 426, 509, 520
Чалий М. 91, 100
Чарнецький С. 58, 312, 564
Челяковський Ф. 38
Черкасенко С. 74, 241, 245, 260, 284, 289, 515-516, 578-579, 595
Черни А. 585
Чернишевський М. 139, 300, 305, 344
Чернявський М. 206, 252, 256, 282, 288, 507-512, 515, 577
Черняхівський О. 614
Чехов А. 257, 409, 415
Чечот 593
Чикаленко Г. 421, 422
Чуковський К. 567
Чупринка Г. 59, 224-235, 244, 273, 274, 275, 277, 278, 283, 289, 290, 296-299, 557, 559-560

Шабленко А. 264
Шамісso А. 395
Шатобріан Ф.-Р. 106, 175
Шашкевич В. 596
Шашкевич М. 33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 44, 45, 126, 451, 463, 519, 543, 551, 560, 561, 593, 596, 598, 599, 601, 602
Шевченко Т. 25, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 36, 47, 61, 73, 74, 79-123, 144, 167, 243, 275, 298, 306, 326, 356, 358, 424, 425, 427, 428, 452, 464, 476, 518, 543, 558, 566, 572, 573, 578, 593, 596, 598, 604, 605, 606
Шекспір В. 132, 137, 152, 221, 296, 453, 563
Шеллі П.Б. 152
Шептицький А. 34
Шерер Й. 327
Шефлер Й. 56
Шихматов Ш. 65
Шіллер Й.Ф. 124, 137, 359, 369, 437, 440, 467, 562, 588, 597, 607, 614-616
Шлегель Ф. 37, 52, 517
Шлейєрмахер Ф. 25, 37, 56
Шляф 528
Шніцлер А. 383
Шопенгауер А. 13, 19, 81, 178, 381, 511, 571
Шоу Б. 74
Шпитко О. 255, 520
Шпільгаген Ф. 139, 380-383
Штейн О. 382
Штірнер М. 51, 77, 81, 227, 415
Шульц Е. 41

Щоголів Я. 427, 431, 454
Щурат В. 148

Юзефович М. 69
Юринець В. 313
Юрич Г. 268

Ягіч В. 342, 345
Язиков І. 33
Якобі М. 27
Якобсен Є. 64, 204
Яновська Л. 170, 241, 245, 252, 289
Ярема Я. 44, 561, 566

Яричевський С. 238, 293, 520, 521, 522, 527, 579-580, 614
Яцимірський А.
Яцків М. 57, 59, 74, 168-175, 188, 235, 236, 238, 275, 276, 279, 282, 287, 289, 292, 293, 449, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 506, 512, 522-523, 565-566, 567-570, 576, 577, 600

З М І С Т

М. ЄВШАН. Передмова *Н. М. Шумило*. 3

ЗАСАДНИЧІ УВАГИ

Проблеми творчости 12
Суспільний і артистичний елемент у творчости 18
Релігія Шевченка 25
Шевченко і ми 30
Свято Маркіяна Шашкевича 33
Боротьба ґенерацій і українська література 45
Поезія безсилля 54
"Suprema lex" (Слово про культуру українського слова) 58
Мих. Драґоманів як літературний критик 64
"Лицар темної ночі" 70
Передмова (до книжки А. Товкачевського "Утопія і дійсність. Збірка статей". — К., 1911) 75

ЛІТЕРАТУРНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ

Тарас Шевченко 79
Шевченко і Куліш 119
Дві душі у Гоголя 123
Юрій Федькович в світлі нових матеріалів 126
Іван Франко. (Нарис його літературної діяльности) 135
Леся Українка 153
Леся Українка 160
Fiat ars!.. (На вічну пам'ять Лесі Українки) 164
Над свіжою могилою... 166
Михайло Яцків 168
Петро Карманський 175
Василь Пачовський 181
Богдан Лепкий 188
Агатангел Кримський 194
Ольга Кобилянська 199
Микола Чернявський 206
Василь Стефаник 213
Стефан Ковалів 216
Григорій Цеглинський 219
Грицько Чупринка 224

ОГЛЯДОВІ МАТЕРІАЛИ

Дещо про українське письменство в Галичині за 1908 рік. 235
Українська література в 1910 році. 239
Куди ми прийшли?.. 247
Здобутки української літератури за 1911 рік. 275
Наш літературний баланс за 1912 рік. 280
Українська література в 1913 році. 285
Література галицької України за 1913 рік. 292

СЛОВ'ЯНСЬКИЙ СВІТ

Лев Толстой 295
Добролюбов і його критична школа 297
Сучасна польська література і її вплив на нашу 307
Марія Конопніцька 313
Богдан Залеський і Україна 323
Зиґмунт Красінський 329
Болеслав Прус 336
Ярослав Врхліцький 339
Проф. Масарик про Росію і Україну 342

ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИЙ СВІТ

Сандро Боттічеллі 349
Жан Жак Руссо 354
Утеча Ґабріеля Шілінґа (З нагоди нової драми Гавптмана) 359
Генріх фон Кляйст і німецька література 363
Бернгард Келлерман і його "Tunnel" 370
Фрідріх Шпільгаґен 380
А. Шніцлер і його драма: "Professor Bernhardi" 383
Микола Ленав 394
Герман Банґ, артист і чоловік 402
Редьярд Кіплінґ 416
Фредерік Містраль 420

ПОЛЕМІЧНІ НОТАТКИ. РЕЦЕНЗІЇ

Козаччина в українській поезії 423
Пісня про Мойсея (Студія над твором І. Франка) 435
Діти батькам (Відповідь на статтю М. Лозинського "З біжучої хвилі") 443
Червоні маки... (Про п'єсу О. Олеся "По дорозі в казку"). 446
Плач над упадком літератури 449
Листи з Галичини. 453
I. Література і життя. 453
II. Зразок літературної критики. 455
III. З історії галицького колтунства. 460
IV. Історія одної поцочини і її мораль... 466
"Тіні забутих предків" 472
Іван Франко і Галицька Україна 475

З приводу другого всеукраїнського з'їзду студентства 479
"Через кладку" (Про найновішу повість Ольги Кобилянської) 483
Найновіша лірика Галицької України. 489
Грицько Чупринка. Контрасти. Лірика. 496
"За ситуаціями" 499
Франц Коковський. Сердечні струни. Поезії. 504
"Князь Сарматії" (Поема Миколи Чернявського) 507
Сидір Твердохліб. В свічаді плеса. 512
Богдан Лепкий. Поезіє, розрадо одинока 514
Спиридон Черкасенко. Хвилини. Збірка поезій 515
Франц Коковський. Настрої 517
Антін Крушельницький. Літературно-критичні нариси 518
"Українська Муза". Поетична антологія, історична хрестоматія од початку до наших днів 519
1868-1908. "Січ". Альманах в пам'ять 40-х роковин основання товариства "Січ" у Відні 520
Михайло Яцків. Чорні крила. Оповідання 522
Филип Мисько. В задумі. Поезії 523
Учительський альманах за рік 1910 526
Богдан Лепкий. Начерк історії української літератури 528
Б. Грінченко. Брат на брата. Оповідання. 530
Микита Шаповал. Сни віри. Поезії. 531
Antin Kruszelnyckyj. Szkice z ukrainskiej literatury wspolczecnej 532
М. Л. Кропивницький. Вуси. Комедія в II діях 533
Юрій Кміт. В затінку й на сонці 535
Дві збірки поезій: *Волод. Тимочко*. Мертві пісні; *Юл. Міськевич*. Сон і ява . . . 536
Юрій Будяк. Буруни 541
Мелетій Кічура. Без керми 542
Якуб Колас. Песьні жальби 543
Максим Рильський. На білих островах 545
Богдан Лепкий. Кидаю слова. Нариси й оповідання 546
Елеґантні жести західноєвропейської школи 547
Трагедія козацької України 551
Микола Голубець. Бувають хвилі. Поезії 553
Ол. Неприцький-Граповський. Пелюстки надій 554
Гнат Хоткевич. Камінна душа. Повість 555
Julia Virginia. Ausgewählte gedichte von Taras Schewtschenko 558
Грицько Чупринка. Білий гарт. V. збірник поезій 559
Яким Ярема. Маркіян Шашкевич як лірик-поет 560
Леся Українка. Твори. Книга перша 561
Олекса Коваленко. Срібні роси. Спів солов'я 563
Michajlo Jackiv. Nuchim a jiná prosa. Horcicné zrno 565
Яким Ярема. Мойсей. Поема ***Івана Франка***. Критична студія. 566
Михайло Яцків. Adagio Consolante 567
В. Винниченко. Дочка жандарма. П'єса на дві дії 570
Кароліна Свєтла. З наших боїв і змагань 571
А. Луначарський. Великий народний поет 572
В. Винниченко. На весах жизни. Роман 573
Tableau українського критика 575

Микола Орищин. Тяжка заповідь 577
Taras Schewtschenko. Der Künstler. Autobiographischer Roman 578
Спиридон Черкасенко. Земля. Драма в 4-х діях 578
Сильвестр Яричевський. Княгиня Любов. Староукраїнська драма-дума в 3-х діях 579
Іван Франко. Мойсей. Поема 580
Нові повісті й оповідання ***Нечуя-Левицького.*** — Наша читаюча публіка 581
Jan Rokyta (Adolf Černi). Prokop Rybař. Roman české duše (Veršem). Psano v letech 1905—1911 586
З приводу книжки ***М. Вороного.*** — На долах нашого культурного життя 587
Д-р ***Василь Щурат.*** Літературні начерки 593
А. Тесленко. З книги життя. Оповідання 594
"Українсько- і австрійсько-руські класики" 595
Михайло Яцків. Смерть бога 600
Богдан Лепкий. Маркіян Шашкевич 601
Іван Франко. Петрії й Довбущуки. Повість у двох частях 602
Іван Верхратський. Наша правопись 603
Маврикій Метерлінк. Синьобородий і Аріяна, або Даремний визвіл. Драма в 3-х діях 604
Богдан Лепкий. З-над моря. Поезії 605
В. Винниченко (В. Деде). Молода кров. Комедія на 4 дії 608
Іван Франко. Данте Аліґієрі. Характеристика середніх віків 609
Андрій Товкачевський. Г. С. Сковорода 611
Фрідріх Шіллер. Поезії 614
ПРИМІТКИ 617
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК 647

Микола Євшан

КРИТИКА
ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО
ЕСТЕТИКА

Відповідальна за випуск *Тетяна Соломаха*
Технічний редактор *Галина Ковальова*
Коректор *Тетяна Мясникова*

Формат 70×100 1/16
Папір офсетний №1.
Гарнітура журнальна.
Зам. № 83533

Книжку видано за підтримки
Всеукраїнського громадського благодійного
фонду "Основи".

Видавництво "Основи".
252133, Київ, бульв. Лихачова, 5.

Фірма "Віпол".
252151, Київ, вул. Волинська, 60.

Євшан, Микола.

Є 27 Критика; Літературознавство; Естетика / Упор. Н. Шумило. — К.: Основи, 1998 — 658 с.

ISBN 966-500-081-0

У цьому томі вперше зібрано творчий доробок Миколи Євшана, провідного критика і культуролога початку XX століття, послідовника естетико-психологічного напряму в літературознавстві.

Книга розрахована не лише на фахівців — філологів та культурологів, а й широке коло студентів, вчителів, усіх, хто цікавиться українським словом.

ББК 83.34УКРІ

Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя.
Саме реалістичне його зображення, сама репродукція —
отже, те становище, на якому стоїть і досі,
за малими винятками, українська література,
єсть тільки першим степенем, першим моментом
в творчости, єсть тільки пасивним відношенням до життя!
Творець мусить мати широку *артистичну культуру,*
щоб усвідомити собі ті великі завдання і те важке становище,
яке займало й займає мистецтво в житті.
А тоді сама творчість не буде обмежуватись на самій
так званій *літературі,* цебто на кількох десятках людей,
що пишуть поезії, романи і драми.
Вона мусить мати під собою сильний культурний ґрунт,
щоб у відповідному моменті не лишитися позаду життя,
а світити йому попереду.

Микола Євшан