

Ю. ЗОРЯ

З ЦИКЛЮ „РАННІ МОТИВИ

Олексі Влизькові

Я молодий, немов майова рань.
Я молодий, мов юности печаль.
Скажи, життя, чому так рано
Уп'явся в груди твій кінджал?

Чому нахмарилось обличчя?
І зморшками взялось чоло?
Чому так владно втома кличе
До затишних зелених лон?

Мовчиш, життя. Ти знаєш добре,
Що я не падаю у твань,
Що прапор сонечний хоробро
Несу — без плачу і зідхань.

Так так, життя. З тобою рано
Зазнався я — палкий юнак.
Тому так вперто і старанно
Затаврував мене твій знак.

Тому обличчя в зморшках грубих,
В очах — і бурі, і вогні,
Тому і ставлю силу руба,
Хоч ломить спину праці гніт.

Я молодий, немов майова рань.
Я молодий, мов юности печаль.
Гряде, гряде ясний світанок!
Гряду і я — вогняний шал.

АЙЗЕНШТОК

Еволюція письменника

(ТВОРЧА ПУТЬ ІВАНА МИКИТЕНКА)

1

Кожна книжка письменника — белетриста чи поета — завжди, чи принаймні в більшості випадків, є певний етап його творчості. Окремі твори, розкидані здебільшого по сторінках журналів та альманахів, часом викликають жваві відгуки, навіть цілі дискусії. Проте тільки зібрані до купи, вони набувають абсолютно конкретного характеру тільки ціла збірка дозволяє підбити певні підсумки, справді таки „поставити письменника на його полицю“: чисто бібліографічний фактор стає тут фактором історико-літературним.

Маємо „Вуркагани“ Івана Микитенка — другу збірку його оповідань, другий етап його белетристичної роботи. За останні півтора року письменник твердим, впевненим кроком увійшов у „велику літературу“. Його друкують головні журнали Радянської України; крім белетристики, він видає драму, пише вірші, критичні замітки, памфлети, бере найжвавішу участь в організації літературного життя українського. Окремі його твори стають приводом до досить гострих полемичних суперечок, навіть сутичок: тим часом, як одні дуже вихваляють письменника, ладні бачити в ньому свого, пролетарського Винниченка, інші беруть під підозріння його великі художні досягнення.

Нова книжка Ів. Микитенка мусить дати привід для спокійнішого та більш детального перегляду як отих полемичних оцінок, так і взагалі цілої творчої путі письменника.

Але спочатку кілька побічних зауважень.

Нещодавно один сучасний український поет, якого твори багато й однодушно лаяла критика, проголосив в одному віршу, що

Критик для поета подібний собаці.
Що вніє на службі у пана.

Хоч як категорично згучить така заява, було б проте дуже необачно вважати її тільки „зойком наболілого серця“. Поет бо наш лише продовжив давню, багату фактами традицію — різкого антагонізму поміж письменником, поетом і критиком, традицію, про яку доводиться згадувати надзвичайно часто, мало не що-дня.

Питання про завдання, межі й перспективи літературної критики перетворилося на постійну, безперервну дискусію, що часом немов затихає, переходячи з парадних апартаментів журналістики до мансард та льохів літературних гуртків і організацій. Зате, від часу до часу ми буваємо свідками немов раптового вибуху дискусії, коли знов і знов обговорюються старі, наболілі питання, які проте не втратили своєї актуальності, — що критики ми, по суті, не маємо („так само, як і літератури“, — додають скептики), що критика мусить існувати,

мусить бути посередньою ланкою на фронті письменник — критик — читач. Поруч цих, основних і принципових, питань — з неменшим запалом обговорюються справи самих форм літературної критики.

Протягом дуже довгого часу критика несла обов'язки „керуючого відділу“, — була єдиною легальною можливістю робити екскурси в публіцистику, нехтувати ради неї самим мистецтвом. Критика була тією продуховиною, в яку виривалися задавлені цензурою стремління говорити за політику: говорити, писати за політику конче було потрібно, але не дозволялося, отже доводилося викручуватись якось; звідси — спеціальна, езопівська мова, звідси й публіцистична критика з її випадковими присудами. Там, де найважливіше було сповідання власного символу віри, особа й твори даного автора відходили на другий план, ставали лише за привід. З ними не церемонилися, над ними просто не роздумували багато: важливо було зовсім не те, що написано прекрасну річ (і зовсім не те, чому цю річ вважаємо за чудову), але те — „коли ж, нарешті, прийде справжній день“. Цікавий був не Тургенєв, але програм „реалістів“.

З переживанням подібної, старих часів, критики „з приводу“ доводиться зустрічатись на жаль досить часто й у наші дні. Досить часто ще прикриває літературна критика суто політичні виступи, приховує (добре чи погано) суто політичні ухили та тенденції. Це на таких критиків-вульгаризаторів і профанаторів мистецтва, — жалкує сучасний письменник, ніби то в них „верховної точки сознания не хватаєт“, бо „она берется на подержание в готовом виде у других“. (Новий Мир, 1927, № 3, ст. 180). Це таких саме критиків — малописьменних і самозадоволених — мала на оці резолюція ЦК ВКП про партійну політику в ділянці художньої літератури, проголошуючи, що „комуністична критика повинна викинути з свого вжитку тон літературного командування“, що „марксистська критика повинна рішуче позбутись усякого претенціозного, напівписьменного й самозадоволеного комчванства. Марксистські критики повинні поставити перед собою гасло — вчитись і повинні давати одсіч усякій макулатурі й власним вигадкам у своїм громадським колі“.

На жаль (справді таки — на жаль!) у нашому „літературному сьогодні“ є ще дуже багато хиб, відзначених у процитованій резолюції. Недавно Вол. Коряк звернув багато гірких слів на адресу сучасної критики й, навіряд чи можна визнати його слова за надто суворі, перебільшені. „Наша критика, — писав він, — часом не тільки погана, а навіть шкідлива, небезпечна, бо вона хвалить і гудить, боїться суворої правди, прищеплює ілюзії, замість нещадно викривати помилки, недоліки, хиб“. Гаслом доби мусить стати боротьба за якість: нам „потрібна критика не літературних снобів, але товариська, нещадно правдива, ділова, чутлива, без шельмування і особистих образ“¹⁾ Правильно писав один сучасний дослідник, що критика мусить позбутись п'ятибальної системи, вживаної досі: старі шаблони — „це хороше“, „це — погано“, „це не псує ансамбля“ — взяті з театральних рецензій, нині ні до чого. Вони не потрібні читачеві, вони не потрібні й авторові, бо як читач, так і автор давно вже зневірилися в „учительстві“ критики, давно вже заплуталися в строкатому асортименті думок та присудів, що їх викликає мало не кожний твір художній, вартий уваги, що розібратися в них не допоможе жодний бедекер.

¹⁾ В. Коряк. Критика переходової доби — Критика, 1928, № 1, ст. 16.

В старі часи письменник завжди був готовий бачити в особі критика свого наругача, ворога, який думає тільки за його загибель. Кількість анекдотів про помилки літературних критиків може сперечатися хіба з анекдотами про цензорів. Імена літературних суддів давньої Греції, Зоїла та Аристарха, зробилися родовими, як і сама „критика“ стала синонімом лайки (від російського „крыть“).

І дуже прикро стає, коли й нині подибуємо такі, наприклад, заяви письменника: „Не восставать против критики должен художник, а только не слушать ее. Его дело — в нем самом, и он должен делать свое дело не для критики и не против критики, но помимо ее“ (Кост. Федін — „Новий Мир“, 1927, № 3, ст. 175). Дуже прикро стає, коли письменник разом із читачем „ждет наличности целого, большого пути от критика, а не поштучной, сдельной работы“ (Пант. Романов — там же, ст. 180). І дуже прикро, в той же час, коли й критик мусить признатися, що „критик может хулить или славить писателя, но это обстоятельства побочные, прямого отношения к литературному пути писателя не имеющие. Критик может поставить диагноз социального или литературного значения писателя, но от этого сам писатель ни на йоту не изменится“ (І. Оксенов — там же, ст. 181).

Ні, менше даремних, зайвих балачок „з приводу“ літератури — для цього маємо досить публіцистів. Потрібуємо самого обговорення мистецької якості літератури, потрібуємо спеціально-технологічної критики, — бо така критика допоможе й письменникові й читачеві розібратися в тому складному соціальному явищі, що його звемо „літературою“. „Ми повинні оцінювати художній твір і з точки зору того, що він, той твір, дає як твір мистецький, для того, щоб трудящі маси, творчі маси нашої країни суто-художньою творчістю придбали собі більше знання, більше художнього уявлення життя і його шляхів, більш художнього охоплення, і тому придбали б більше сил для того, щоб творити новий світ, нові соціальні відносини“¹⁾.

2

Хоч як далеко відійшов я від безпосередньої теми цієї статті, однак всі попередні уривчасті замітки мають як найщільніший зв'язок з творчістю Івана Микитенка. Навряд чи багато ще в сучасній українській літературі знайдеться прикладів такої абсолютної розбіжності критичних присудів та оцінок, як знаємо це що до Микитенка. Коли б наш письменник уважно прислухався до голосів критики, коли б він надавав їм довної ваги, — напевне мали б ми ще одну напів-розгублену, напів-роздратовану заяву на зразок заяв низки російських письменників, що їх опублікував свого часу „Новий Мир“.

Перепрошуючи читачів за довгі цитати, я наведу далі кілька відгуків критичних на один з рядових (хоч і досить характерний) творів Микитенка, який з чисто формальних причин викликав довгу низку найрізноманітніших оцінок. Маю на увазі оповідання „Брати“, вміщене в № 1 журналу „Гарт“ за р. 1927.

Б. Якубський²⁾ величає його „найвидатнішим художньо-прозовим твором у першому числі „Гарту“, згоден „без вагань“ залічити його „до кращої літературної продукції української цього року, принаймні до сьогодні“. Це оповідання „вражає своєю простотою

¹⁾ М. О. Скрипник. Наша літературна дійсність — Критика. 1927, № 2, ст. 10.

²⁾ В статті „Справа великої ваги“ — Пролетарська Правда, 1927, 16 червня.

виразністю, серйозною художністю серед численних теперішніх типово-авантюрних українських оповідань“. І далі: „Микитенкові цілком вдалося зробити його постаті й живими й реальними“. Докладно (скільки це можливо в газетній статті) критик спинається на змісті оповідання, підкреслюючи основні, характерні риси його, його так би мовити, провідні думки.

З автором цієї прихильної статті перекликається Юрій Савченко в „Комуністі“ (1927, 8 вересня, № 204), який вважає що „І. Микитенко..., намагаючись подати цікаву проблему взаємин двох світоглядів — селянського й робітничого, невдало її розв'язує і, через слабе, штучне мотивування зав'язки (неприродний мотив, що Прохора тягне поезія гудків), через таку-ж штучну й зовсім випадкову розв'язку, ніби хоче довести повну неспроможність поєднати ці два світогляди“.

Натомість Б. Коваленко¹⁾ відзначає, як „досить вдалу“ спробу „колишнього імпресіоніста, І. Микитенка, відбити складний процес психологічних впливів робітничого міста на село“. Хоч і дорікає він авторові, що той „не зміг цілком уникнути схематизму, бо й важко в рямцях невеликого оповідання цього досягти“, проте відзначає вміння „художньо змалювати робітничий побут, виявити специфічні особливості робітничого оточення й психології, простежити їх впливи на необроблену, „цілинну“ вдачу селянина, що міцно вріс своїм корінням у чорнозем“.

З дуже різкою, гострою рецензією на „Брати“ виступив якийсь криптионім П. С. у „Валпіді“ (1927, № 3, ст. 190—191) „В Харкові за кулісами, — писав він, — говорять, що цей письменник починає, як Винниченко. Не вистачає лише Франка, щоб вигукнути: „і де ти такий взявся“! Проте — це не важно. За кулісами говорять „взагалі“, а ми маємо факти“. За ці факти стає, як раз, оповідання „Брати“, і рецензент переказує його зміст, додаючи раз-у-раз ехидні зауваження на зразок хоч би таких. Прохір, відчувши „симфонію гудків“, зібрався на завод. Рецензент з цього приводу додає: „Бачите — Микитенко пішов війною проти народовської „влади землі“ і утворив свою власну теорію про владу криці і вогню, — ото ж, простіше — заводу“. В тому, що Прохір пішов на завод, рецензент бачить „психологічну таємницю“. „Сподобалась хлопцеві „досвітня симфонія“, він і поперся простісінько на завод. Ну, а як же з економікою, капіталізмом, пролетаризацією, безземеллям?... А проте, — що нам, простим смертним, говорить про такі речі, коли вони навіть ідеологові ВУСПП'у нецікаві. Суспільний процес, економічно-побутова обумовленість! На що це, коли, справді, робітник, обідавши, мие руки в літеплі, а селянин, навпаки, зовсім їх не мие. Ми розуміємо, що авторові прикро. А нам хіба ні! От тому то ми, забувши про всякі процеси, поспішаємо погодитись з Микитенком, врятувавши разом з тим і Прохора від такої антигігієнічної контр-революції“.

Наведена цитата викриває між иншим літературно-групове коріння, що викликало таке безоглядно, різко негативне ставлення рецензента до творчости Микитенка. Коріння це — то, очевидно, не суто художні якості розбираного оповідання, але приналежність автора до певного угруповання літературного — до ВУСПП'у. Точнісінько, як у тих прикладах з історії російської критики, які я згадував на початку цієї статті. Мимоволі береш під підозріння кінцеву частину рецензії,

¹⁾ Пролетарський реалізм в українській художній прозі — Гарт, 1927, № 6—7, ст. 155.

де рецензент характеризує мистецький хист Микитенка в „Братах“. „З Микитенка, — пише він, — йому ж на шкоду — поверховий натураліст. Т. з. „народня етимологія“ (шехство, понімаєш і т. д.) для нього верх досягнення і тому, захопившись гаптуванням, він за листочками не бачить справжнього життя. Популяризуючи соціальну гігієну, фетишизуючи мертві речі — знаряддя праці — він не бачить одного: отих причин, що примушують людей братись за них, і самих людей. Схотілось — утік на фабрику. А якби не схотілось, і герой випадково не почув би „досвітньої симфонії“, що тоді було - б? Не розуміючи життя, автор цілком послідовно творить своїх героїв, вириваючи їх з того самого процесу, що ставить їх в ті чи інші положення і диктує їх поведінку. На заводі Микитенко побачив лише трансмісії і ні однісінької живої людини... Та може цього і не треба“.

І нарешті ще одна цитата. А. Текучан¹⁾ розповів за спробу по-знайомити з цим оповіданням чисто робітничу аудиторію. Відкидаючи опис безпосередніх вражень слухачів, наведімо кінцеві уваги автора. „Мусимо визнати, — пише А. Текучан, — що він перший зумів подати в такому синтезі село й місто, що він перший щиро, просто й художньо, уникнувши трафарету, в реальних тонах змалював змичку села з містом“. І далі: „Можемо сміливо сказати, що в оповіданні „Брати“ робітники й селяни себе впізнають, і, всупереч твердженням рецензентів-академиків — таких саме творів робітники й селяни потребують — це я перевірів на власному досвіді, в житті“.

Строкатість, різноманітність, ба навіть полярність наведених оцінок зовсім легко могла б довести до одчаю іншого письменника, не такого певного своїх сил, з меншою вірою в свій „поклик“, белетриста — митця. А треба додати, що й про інші твори Микитенкові маємо часом дуже відмінні відгуки, які в окремих випадках навіть анулюють один одного.

Після прикладів „Братів“ нас не здивує, наприклад, те, що „Рецензент“ „Вашліте“ (1927, № 2, ст. 189) пише про „Антонів огонь“. Вже після ознайомлення з першою частиною оповідання він не вагається заявити, що „автор не справиться з темою і не зуміє розгорнути сюжет“, що „люди в Микитенка вийшли досить таки ходульні, і тому зовсім не дивно, що вони весь час чомусь декламують“. В той же час другий рецензент оповідання, дорікаючи авторові за деяку розтягненість, відзначає його позитивні риси: „вага оповідання... — в натуралістичному висвітленні двох інтелігентських типів: доктора Кранца, активно-шкідливої людини, і класично-м'якотілого інтелігента докт. Миколи Підгаєцького“. Оповідання справляє на рецензента (М. Д. у „Гарті“ 1927, № 1, ст. 139) „вражіння етюду до великого родинного роману“: „І. Микитенко виявляє нахил до синтезування, потрібний майбутньому романістові, і вмів вбачати дійсність очима героїв дуже об'єктивно“.

Мені дуже не хотілось би поширювати статті далішими цита-тами, зайвими доказами старої Гумбольдтової формули про розуміння й нерозуміння, зайвими прикладами різноманітності проявів сучасної боротьби літературної. Як сказано, письменник знайшов у собі досить сили не розгубитися в цих оцінках, свою творчу путь він пройшов до сьогодні цілком самостійно й незалежно від пророцтв та побажань критики як ворожої, так і прихильної, навіть доброзичливої. Коли

¹⁾ В статті „Ще раз про наше сьогодні“ — Молодняк, 1928, № 2, ст. 82 — 84.

оця критична різноголосиця кому й пошкодила, то хіба читачеві, який через неї досить довго не міг собі уявити справжнього обличчя письменника, не міг як слід зорієнтуватися в нетрах суперечливих критичних думок.

Отже тепер, з нагоди виходу другої книжки оповідань Микитенкових, спробуймо „кинути ретроспективний погляд“ на перейдені ним етапи, спробуймо підбити підсумки зробленої роботи й творчих досягнень, спробуймо історично зрозуміти (скільки це можливо) шляхи поетові, як вони визначились в дотеперішній друкованій продукції його¹⁾.

3

Як би не ставитися до пізнішої продукції літературної Миколи Хвильового, як би не розцінювати його мистецькі та ідеологічні шукання, що привели нарешті до невдалих всіма сторонами „Вальдшнепів“, — ніяк не можна і не треба заперечувати величезної ролі, яку відіграв він у розвитку нової, післяреволюційної української прози. Нам, тепер, року 1928, важко навіть пригадати „те баснословные года“, коли писати вірші було не правом, але обов'язком, коли всю літературну продукцію українську можна було заховати в кешені пальто, лишивши під пахвою великі, хоч і тоненькі зошити „Шляхів Мистецтва“.

Шляхи українського літературного мистецтва якось перетворилися на шляхи української поезії. Окремі прозові твори губилися в морі віршів, здавалися лише досадним анахронізмом. Звертав на себе увагу хіба „Блакитний роман“ Михайличенка, — твір незрозумілий, з дуже складною та запутаною символікою, що формально продовжував традиції пізнього українського модерну. Підмогильний, Косинка, що виступили з першими спробами в той же час, навряд чи були відомі поза вузьким колом письменників та amatorів літератури.

Утворився дивний, навіть курйозний розрив поміж „теорією“ та „практикою“. Теоретики, здебільшого на прилюдних диспутах та в коротеньких статтях ховали поезію (навіть не по першому розряду), доводили її несучасність, невідповідальність завданням нашого часу, взивали її „анахронізмом“... І в той же час сторінки та шпальти нечисленних журналів, збірників, різномірних метеликів були рясно вкриті саме віршами — поезією усіх родів, починаючи з од, що проголошували всесвітню революцію соціальну, і кінчаючи інтимними відханнями та зойками (залежно від темпераменту поета). Почав з віршів і М. Хвильовий, і його характеризував сучасний критик, як „кучерявого, вибагливого поета, не геть зрозумілого для аудиторії, складного і вишуканого“. Проте самого себе знайшов Хвильовий лише в „Синіх етюдах“ — першій своїй прозовій збірці, яку справедливо вважають за фактичний початок нової української прози.

Про неї, про цю збірку писалося багато, детально виявлялося літературні зв'язки Хвильового, його мистецькі засоби та прийоми, загальний характер усієї творчості письменника того часу. Можна вважати за безперечний факт більшу наявність у його творчості впливів сучасної російської літератури, ніж попередньої української. „Хвильовий не стоїть на еволюційній лінії розвитку української прози.

¹⁾ За матеріал мені стали переважно твори Микитенкові, видані окремими книжками; проте, в окремих випадках я звертаюся й до творів, видрукованих по журналах, якщо вони становлять цікаві відміни. — І. А.

Між ним і Винниченком є перерва — прірва, тоді-як у серапіоновців був предтечою Ремізов і вони мають патрона — Гофмана¹ (Доленго). Правда, дальші спроби і Хвильового, і Пильняка з серапіонівцями, що на паралелізм (а почасти й на вплив) з ними вказував дехто з критиків, виявили значну розбіжність самої мистецької установки обох сторін. Хвильовий увійшов в українську літературу в значній мірі безбаченком, без почесної генеалогії, без „впливових“ родичів та знайомих.

Не спинятимуся тут на причинах несподіваної популярності Хвильового прозаїка, автора „Синіх етюдів“: цьому можна було б присвятити цілу окрему статтю, бо це є надзвичайно цікаве літературно-соціологічне явище. Мені досить тільки зазначити самий факт цієї популярності, що привела до утворення цілої традиції літературної. „Під певним впливом Хвильового викуувалась молодша генерація“, — коротко зауважував у свій час М. Доленго, а інший критик категорично висловлювався, що „більшість наших сучасних прозаїків ідуть від Хвильового й часом занадто навіть від Хвильового (так що постає просто питання про авторське право Хвильового в творах різних письменників¹). Це справді таки було так. Хвильовий був для молодих, початкуючих письменників безпосереднім зразком художньої майстерності, зразком далеко ближчим за інші, — українські та російські. Аж згодом, більш чи менш повільно, звільнялася молодь від цих впливів, ставала на власні ноги, перетравлювала „учобу“, шукала власних шляхів мистецьких.

Такий шлях пройшов свого часу й Микитенко. Перша книжка його „На сонячних гонах“ (вийшла року 1926, але одбиває продукцію письменника р.р. 1922 — 1924), — а раніше окремі оповідання, що ввійшли до неї, — примусила критику говорити про письменника, яко про „учня Хвильового“, на якому цей вплив позначився трохи не негативно. „Хвильовий дав скільки нових блискучих прийомів будування твору, але вжив їх, як одну із стилістичних спроб, а центр і значіння його новел, звичайно, не в них полягали. Наші ж молоді письменники і зуміли засвоїти тільки цю зовнішність, самий їх зовнішній блиск; і вказану спробу вони засвоїли як норму нової повістярської форми. А через те й вживання і рабське наслідування колись нових прийомів Хвильового вражає, як несамостійність молодого прозаїка... „Подібне наслідування, — каже критик — „віддає просто манерничанням, позою“, говорить „не за оригінальність, а за оригінальничання“²).

Нам годі зараз якось заперечувати цю характеристику, визначати помилкові її спостереження то що: з певними обмеженнями можемо взяти її за вихідну точку, бо в основі вона має правильні засад. Перечитуючи оповідання першої книжки Микитенкової, в хронологичній їх послідовності (дати проставлено наприкінці кожного оповідання), наочно бачимо і те, як молодий письменник захопився формальними досягненнями „Синіх етюдів“, і те, як він потроху звільнявся від цього захоплення, стаючи на зовсім інші, відмінні мистецькі рейки. Кажучи це, я хочу підкреслити, що вплив Хвильового на Микитенка не був чимсь органічним, весь час відчувався (можливо й самим письменником), як вплив сторонній, що його треба, яко мога швидче перетравити, відійти геть від нього. По суті бо

¹) Життя й Революція, 1925. кн. 3, ст. 57.

²) А. н. Лебідь — Життя й Революція, 1926, № 4, ст. 124.

творчий хист Микитенка коли не полярний хистові Хвильового, то, в кожному разі, стоїть від нього досить далеко.

Імпресіонізм Хвильового, як це відзначала вже критика, привів його до повного розкладу сюжету і взагалі вузько логичного кістяка словесної штуки на первісні елементи — вражіння; звідси — композиція його речей по аналогії з композицією творів поетичних (віршових), звідси — доречність особливого тону розповіді автора-лірика з його зауваженнями *à parte*, з його інтимно-ліричними міркуваннями та імпресіями. Микитенко з перших же своїх оповідань виявив себе, як письменник переважно побутовий¹⁾, письменник, що оперує переважно з сюжетним матеріалом, з сюжетним оформленням фактів. Для нього на першому плані — не він сам, не його власне відношення, ставлення до змальованих картин, але самі картини, самі постаті та епізоди, що про них він пише. Тим то й здаються спроби письменника застосувати до оформлення цього побутового матеріалу певний імпресіоністичний стиль, — неприродними, „оригінальничанням“. Письменникові просто не завжди щастить художньо виправдати цей імпресіонізм, довести читачеві його логичну необхідність.

Цю логичну необхідність можна знайти, наприклад, в одному з раніших оповідань Микитенкових, „Нуник“: все оповідання про Нуника, єврейського парубка, якого німці забили на кладовищі, є, власне, розвиток лірико-патетичного вступу — спогадів про „прокляте кладовище, де ясновельможним іменем пана Скоропадського лилась гаряча кров моєї родини на прадідівські мертві кістки...“ (6). В іншому оповіданні, „На сонячних гонах“, авторів ремарки ніби мусять орієнтувати читача на певного оповідача; пор. напр. „Ну от, читачу шановний. Хоч би й тобі... Крути другу цигарку з зеленої махри, поки-що...“ (35); або „Може в його всі страждання зараз у горляниці застрягли, а от — не зарідає. Куди-ж! Дев'ятнадцять років... Хіба-ж можна?... Видержить, сучий син... А чому видержить? Бо клянеться зараз потихеньку, що пролле крові на сорочку революції далеке більше, як зараз... (Це, власне, філософія, і дуже... слаба... я знаю)“ (37). Проте, в цілому оповідання ніякої ілюзії розповіді не дає: прийом лишається сам по собі, оповідання — само по собі.

Пізніші оповідання першої книжки Микитенкової („Будні“, „Пирихвирія“), як сказано, становлять певний крок уперед, до звільнення від чужої йому по суті імпресіоністичної манери письма. Ремарки авторів в „Пирихвирії“ („Розділ I-й, в якому автор їсть морожене і вперше знайомиться з „пирихвирією“, „Розділ III-й, який теж безпосередньо стосується нарису; на цьому читач може перекопатися, лиш дочитавши нарису до кінця“, „Дуже шкода, що розповідати в цьому нарисі як слід про Прокопенка, людину справді знаменну, то було-б проти законів архітекτονіки, а то-б міг вийти може найцікавіший розділ“), мимоб того, що мають за собою шановну літературну традицію, легко пояснюються ще й сатиричною установкою „нарису“.

Я спинився довше на формальній еволюції Микитенка в першій його книзі тому, що саме ця еволюція найхарактерніша для

¹⁾ Цілком правильно характеризував творчість Микитенка доби першої його книжки Ан. Лебідь. „Микитенко, — писав він, — новий письменник нового життя, нового побуту й, головне, нового світогляду“. (Життя й Революція, 1925, № 3, ст. 59). Або в іншому місці: „Автор зосереджує свою увагу на картинах мирного будівництва“, нового побуту, боротьби старого й нового світоглядів, нової морали то що“ (Ж. й Р., 1926, № 4, ст. 123).

письменника. І це не тільки тому, що „le style c'est l'homme“—за старою приказкою Бюфона,—матеріал завжди вимагає свого, відповідного стилю, відповідної манери письма. Побут у Хвильового був такий же стилізований, умовний, як і його стиль, Косинка в своїх речах давав романтику громадянської війни. Намагання Микитенка (як і декого з інших письменників) застосувати цей „кучерявий“ стиль до змалювання справжнього (не умовного) побуту, сполучити цю імпресіоністичну „кучерявість“ із суто реалістичними завданнями, подробностями, аксесуарами,—мусили кінчитися відмовою від попередньої манери, шуканням нових, зовсім інших, відмінних засобів мистецького вислову. Між героїчною патетикою „Нуника“ та побутовістю „Буднів“—різниця не тільки в тематиці, але й у формальному оформленні¹⁾. Відходить на другий план емоціональне забарвлення розповіді, вона стає сухішою, діловою; увага автора все більше концентрується на самому оповіданні, на розгортанні дії; побічні елементи оповідання цікаві для нього тільки як фон, як певна ремарка, що має розтлумачити читачеві те, про що прямо не каже автор. Пор., наприклад, ролі пейзажа на початку „У вершині“ та „Будні“. В першому випадку маємо немов нотний ключ до цілого оповідання: „От де-небудь по-над балочкою прижмурився хуторок. Хто його зна, де... Так собі, на Україні. Серед степів. Обріс навкруги вербами та осоками, а в середині—вишневисадочки і все, як слід. Знову-ж—криниця, журавель і кривульчата дорога, вузенька і якась така молода й тепла, як дівчина-підліток“ і т. д. (19—20). А ось початок „Буднів“: „На розі великої вулиці, що починається в степу десь за горою і, переплутавшись через містечко, зникає за мостом, в степу зникає, так на розі цієї вулиці й циганського провулочка в містечку **—семирічна школа. За школою далі став і береги, а перед вікнами—дикий камінь і хрест“ (113). Обидві цитати самі за себе промовляють...

Отже, навіть у першій книжці Микитенкової, помічаємо певну еволюцію що до основних стильових тенденцій. Друга книжка—„Вуркагани“,—що оце з'явилася у світ, цю еволюцію конкретизує, зміцнює те, що лише накреслювалося в „На сонячних гонах“.

4

Увагу читача „Вуркаганів“ звертають на себе одразу ж дві речі: різноманітність тематики, і великий, у порівнянні з першою книжкою, розмір окремих оповідань. Хоч якими випадковими можуть здатися ці прикмети, вони проте досить яскраво підкреслюють еволюцію письменника.

„На сонячних гонах“—дала привід критиці характеризувати Микитенку переважно як „письменника села“, „села не часів його минулої революційної боротьби (це випадкові мотиви його оповідань), а села часів уже пореволюційної бурі“ (Життя й Революція, 1926, № 4, ст. 123 пор. Гарт. 1927, № 6—7, ст. 144). Справді таки, з 9 оповідань тільки два не описують села, тільки в двох село не є центральне місце авторової уваги. Натомість маємо в „Вуркаганах“ : побутовий малюнок підготовки похорон жінки Начміліції десь у да-

¹⁾ Хоч, — як справедливо зауважував у свій час Ан. Лебідь (Життя й Революція, 1925, № 3, ст. 60), — і в „Буднях“ знайдемо окремі моменти, окремі прийоми, що виходять із Хвильового. Цікаво, що пізніше, готуючи це оповідання до окремої книжки, автор дещо змінив, прагнучи, очевидно, більшої реалістичності письма.

лекому районі („Витяг із протоколу“), великий етюд до родинного роману (за висловом М. Доленга) з життя нової сільської інтелігенції та міщанства („Антонів огонь“), велику таку повість із побуту безпритульних („Вуркагани“), спробу змалювати сучасні взаємини поміж селом та містом, владу „заліза та криці“ („Брати“), невеличкий психологічний етюд з життя будинку відпочинку в Криму („Над морем“), спомини селянина Гавриїла Кириченка за свої шкільні роки („Гавриїл Кириченко — школяр“) і, нарешті, ще один сугубо міський психологічний етюд (Homo Sum“).

Отже маємо всі підстави твердити про виразну зміну тематики Микитенка: село, що йому присвятив письменник перші роки своєї роботи, все менше привертає до себе його увагу. Іноді ми його навіть ледве помічаємо: в „Антоновому огні“, в „Гавриїл Кириченко — школяр“ автор зосереджується на окремих постатях (які до того ж в „Антоновому огні“ — часом лише випадково зв'язані з селом) і загальний фон малює скупю, з нехитю. Зате надзвичайно багато блискучих фарб присвячує він місту: він закоханий у місті, — місті абстрактному, бо його приваблюють не індивідуальні особливості Одеси або Харкова, що про них він згадує, наур., у „Вуркаганах“, але типові ознаки Міста взагалі, Міста з великої літери. „Місто бризнуло зливою електрики; загуло йому назустріч вечірнім гомоном. Здавалося, що море вийшло з берегів, шугнуло в осяйні канали вулиць і вирює, шумить, б'ється хвилями об камінне дно, об широкі асфальти. І раптом з глибин прориваються зойки автомобілів. Різнуть прожектори, вдарять у вічі, засліплять, десть вихопиться потайна сірена, загарчить у спину і мчить далі тривожно, захекано“ (135). Цей опис характерний взагалі для „міських“ вражіннь Микитенка: він всюди бачить „розмаїту юрбу, що пливла пішоходами в електричному саяві ліхтарів та вітрин“ (234), він готовий співати славу вечірнім вулицям, що їх „налито щастям“. „Вечірні вулиці, я хочу бути з вами! Чути, як гуде високими дротами трамвай, як котиться хвиля від муру, до муру, хвиля збуджених голосів, вигуків, дотепних жартів, іронії, привітань, розставань і сміху“ (440). Це захоплення містом знаменне: воно як найкраще характеризує той новий етап творчості письменника, що його реальною ознакою є „Вуркагани“.

Другою такою ознакою треба вважати перехід Микитенка до ширших полотен, до перших спроб майбутнього великого роману. Не треба думати, що цей перехід зовсім простий і легкий для письменника, який почав з невеликих новел та мініатюр. Великий майстер маленьких оповідань, Чехов, працюючи над „Степю“ жалкував, що „еще не привык писать длинно“ і, в листі до Короленка, дуже яскраво описував суто технічні труднощі на шляху до оволодіння „великою формою“. „К несчастью, — писав він, — от непривычки писать длинно, от страха написать лишнее, я впадаю в крайность: каждая страница выходит компактной, как маленький рассказ, картины громоздятся, теснятся и, заслоняя друг друга, губят общее впечатление. В результате получается не картина, в которой все частности, как звезды на небе, слились в одно общее, а конспект, сухой перечень впечатлений“. Я певний, що такі приблизно вражіння міг би дати й Микитенко: принаймні, читаючи великі речі в „Вуркаганах“ („Антонів огонь“, „Вуркагани“, „Брати“, „Гавриїл Кириченко — школяр“), час від часу відчуваєш боротьбу автора поміж прагненням до стислого, сконцентрованого оповідання, новели та бажанням оволодіти мистецтвом великої повісті, роману.

Подекуди ця боротьба приводить до чисто механічного будування великої речі з купи маленьких: „Гавриїл Кириченко — школяр“ то просто сполучення низки окремих новел, що з них деякі були в свій час видрукувані по наших журналах як окремі оповідання („Шинка“, „Кадильниця“). Єдине „облямування“ усіх цих новел — особа самого Гавриїла Кириченко, від якого ведеться розповідь; поодинокі новели іноді мають логичний зв'язок між собою (так, закінчуючи оповідання про „Пісталет“, оповідач зауважує: „Власне, я гадаю, що цього діалогу можна, без великої уйми для оповідання, не писати. А ще тому, що далі він має повторитися значно виразніше, коли справа дійде до шинки“, 351,— і далі йде друга новела — „Шинка“), але здебільшого цього зв'язку нема.

Складніше справа стоїть в „Антоновому огні“ та „Вуркаганах“, де кілька ліній оповідання то йдуть паралельно, то переплутуються, утворюючи складні візерунки композиційні. Так, в „Антоновому огні“ маємо трикутник: Микола Підгаєцький (коло нього — вся родина Підгаєцьких) — Лідія (з батьком) — доктор Кранц. Скільки можна судити з матеріалу оповідання, самого автора найбільше цікавить проблема післяреволюційного міщанства, зустрічі з цим міщанством сучасного радянського інтелігента (Миколи Підгаєцького, що скінчив пролетарський ВІПІ і має найширшіш стремління що до дальшої роботи своєї). Генеалогією Миколи, характеристикою усієї його родини, детальною аналізою дрібніших його переживань, — автор зосереджує увагу читача на цій зустрічі, на цьому конфлікті. І коли, напр., характеристика Кранца потрібна для кращого розуміння цього ж таки конфлікту, тоб-то самого оповідання (Кранц потрібний не тільки для чисто-романичної колізії, але й для того, щоб яскравіше виявити постать Миколи Підгаєцького), то зовсім зайвий кінець повісти — опис невдалого сватання Кранца до Лідії. Замість виразної крапки психологічної — від'їзду Миколи — автор подав крапки й тим до певної міри ослабив загальне враження від своєї повісти.

Подібним же способом, у „Вуркаганах“ автор надто розгорнув малюнки божевільні, — цікаві самі по собі оригінальними спостереженнями та типами, ці малюнки все-ж таки відчуються в загальній композиції повісти як чужородні тіла, гальмують розвиток дії і, таким чином псує мистецькі здібності оповідання¹⁾.

Роблячи всі ці зауваження, я зовсім не хотів би, щоб їх сприйняли як естетичне міркування критика, як певні присуди — „це погано“, „це вимагає переробки“ і т. д. Менш за все обходять мене така естетична оцінка: в творчості Микитенка мене цікавить переважно не емоціональний вплив його оповідань на читача (це могло б стати темою спеціальної статті на зразок згадуваної замітки А. Текучана); мені хотілось розібратись в основних творчих тенденціях цього автора, виявити технічні засоби, що ними він орудує, викрити (по змозі)

¹⁾ Вже тоді, як стаття була написана мені дісталася до рук ч. 5 за р. 1928 „Нової Генерації“ з статтею Ол. Полторацького, „Як виробляти романи“. Автор закидає Микитенкові „кволу форму його твору“ („Братів“), бо „замість сконцентрувати увагу читача на основних моментах сюжету, він розпорошує оту увагу на додаткових статичних мотивах“. Що до самої будови „Братів“ (які, на думку Ол. Полторацького, мають „всі ознаки роману, не вважаючи на невеличкий розмір твору“), то автор виділяє кілька основних новел і підкреслює низку зайвих моментів: на початку оповідання автор подає ще третього брата, Семена, який надалі не відіграв в творі ніякої ролі; наприкінці „Братів“ подано Мишкову „любов“, робітницю Машу: „її роля полягає тільки в тому, щоб закричати, коли Мишко вмирає“. Як бачимо, спостереження Ол. Полторацького де що збігаються з тими, що їх подано в цій статті.

технічно таки слабі місця його продукції, показавши, чому саме ці місця треба вважати за слабі...

До речі про слабі місця. Шкловський колись непогано доводив необхідність письменникові мати певну професію для того, щоб мати відповідну *differentiam specificam* світовідчужання. „Писатель должен иметь вторую профессию не для того, чтобы не умирать с голоду, а для того, чтобы писать литературные вещи. И эту вторую профессию не должен забывать, а должен ею работать; он должен быть кузнецом, или врачом, или астрономом. И эту профессию нельзя забывать в приходе, как галоши, когдаходишь в литературу“¹⁾ Микитенко — лікар і цю свою професію він не забуває в літературі. Більше того, — він заводить до своїх оповідань медичний матеріал в майже оголеному вигляді. Цікавий приклад що до цього дає „Антонів огонь“. Микола Підгаєцький, змучений своїми любовними невдачами, замислив отруїтися; іде до братової аптечки, бачить розчин кокаїна. „Перед очима гойднулися дикі примари кущів *erythrokylon coca*, що ростуть у тропічній частині Південної Америки. „Тубільці з Перу і Болівії жують його священне листя“ — промайнули йому в голові неясним сполохом шматки фармакології, що він її колись з таким напруженням складав професорові Лаврову. Два рази він різався на кокаїні. І лише за третім разом вивів на широкій університетській таблиці його велику формулу“ (108). Я не продовжуватиму цитату далі — читач легко відшукає потрібне місце; нагадаю тільки, що автор не тільки згадує, про „подвійне кільце, що утворюється, здається, з п'ятичленового піролідинового кільця з шестичленовим піперидиновим кільцем“, але й наводить досить таку складну хемичну формулу. Цікава своїм задумом думка — примусити Миколу в такий трагічний момент згадувати сторінки медичних підручників, — після такого совісного, сумлінного оформлення, розпливається, втрачає свою гостроту. — В такому ж роді й згадувані сцени в божевільні („Вуркагани“), які випирає з загальної композиції повісти поданий у них великий клінічний матеріал.

Не можна обійти мовчанням ще одну художню помилку Микитенка, яка найбільше стосується прекрасного взагалі оповідання „Гавриїл Кириченко — школяр“, — накопичення грубо-комічних ефектів не вносить нічого нового в розвиток дії, в змалювання основних постатей і лише розпорошує увагу читача на деталі. Для чого, наприклад, примушувати яйця сипатися з дзвіниці просто на голову вчительки Глафіри Івановни? Для чого нанизувати в сцені у віттарі і пригоду з просфорами, і з чорнилом замість вина, і з вилитим вином?.. Цілком слушно зауважує Ф. Якубовський, що така „неекономістність гумористичних засобів“ „вже не посилює, а послабляє ефект“ (Критика, 1928, № 3 ст. 114).

5

Вже перша збірка оповідань Микитенкових дала привід характеризувати його, як письменника переважно побутового.

Проблема відображення побуту в літературі — складна й серйозна проблема. Багато сперечаються коло неї теоретики й критики, багато шукають самі письменники, знаходячи все нові методи художні, нові засоби подати й освітлити відповідний матеріал. Був час, коли побут

¹⁾ О писателе — Новый Леф. 1927, № 1, ст. 30.

знаходився під обстрілом, коли змалювання побуту визнавалося несвоєчасним і несучасним. Суворі часи революційних походів руйнували старий уклад життя, побутовість сприймалась як певна ознака художньої ретроградності. Головну увагу белетриста притягали самі події — і фон, на якому вони відбувалися, був порівнююче рідч двугорядна. Лише повагом вибивалося на перше місце змалювання отого фону, певної побутової обстановки; інтерес до проблеми побуту, проблеми живої людини в літературі зростав паралельно із зміною пануючих літературних жанрів і стилів. „Імпресіонізм капіталював перед труднощами нової економічної політики не лише ідейно, але й як літературна форма, виявивши свою непридатність до змалювання багатограного будівничого пореволюційного побуту й його організаторів — активних вольових революціонерів. Їх життя й психіку, напружену боротьбу з перешкодами на шляху до соціалізму, наростання нових елементів в побуті і в людській психіці, боротьбу їх з рецидивами минулого могли відбити широкі психологічні й сюжетні повісті або романи з міцною суцільною організацією матеріалу за ознакою пролетарського світогляду й світовідчужання“¹⁾).

Ці слова ВУСПП'ївського критика пояснюють перехід Микитенка в новій книзі оповідань до ширших полотен: в усякому разі, вони дають цьому переходові діалектичне виправдання. Микитенко справді таки зрікся невеличких імпресіоністичних етюдів переважно на психологічні теми, ширше й глибше захопився проблемами побуту, давши в „Вуркаганах“ низку різномірних і цікавих картин.

Що правда, побутовість Микитенка — це зовсім не фотографічне зображення дійсності в дусі писань багатьох сучасних „битописателів“. У „Вуркаганах“ здибуємо подібні „скалки життя“ („Витяг із протоколу“), проте навряд чи можна визнати їх характерними для письменника. Три великих речі збірки наочно доводять, що Микитенка найбільше цікавлять певні проблеми; крізь призму цих проблем він і дає побутові картини. Так, „Антонів огонь“ висуває проблему нового, післяреволюційного міщанства, у „Вуркаганах“ автор детально освітлює проблему зростання творчої індивідуальності, в „Братах“ — проблема взаємин села і міста, проблема „влада криці“... Ці проблеми обумовлюють не тільки фабулу, зміст оповідань, але й певний добір побутового матеріалу. В „Вуркаганах“, наприклад, маємо детальні характеристики Матроса, Пувички — вони потрібні як контрасти для підкреслення постати безпритульного художника Альоши і, в той же час, дуже абстрактні, безбарвні портрети обох завідателів будинку (про першого ми майже нічого не знаємо, другий характеризується як „Таракан“) слабо мотивовану жалість двірника до Альоши й т. д. Останній приклад дуже показовий. Читаємо: „... з двору вийшов чоловік і, лаючись, підійшов до Альоші. Це був натомлений за день доглядач двору. Він постояв над Альошою коротку хвилину, потім звів його на ноги і, вилаявшись іще раз, доволі енергійно потяг його до своєї комірчини“ (243). Епізод подається без потрібного мотивування не тому, що автор неспроможний на нього, але тому, що весь цей епізод просто не цікавить автора, потрібний йому лише для „ув'язки“ дальшої лінії оповідання. Бо автор добре пам'ятає, що „пролетарський реалізм мусить змалювати життя не в статичному

¹⁾ Коваленко Пролетарський реалізм в українській художній прозі — Гарт 1927, № 6 — 7, ст. 144.

зображенню розірваних епізодів, а в динамічному розвитку його процесів і типів“ (Б. Коваленко в „Гарті“ 1927, № 6—7, ст. 145).

І ще. Автор не менш прекрасно знає (або краще відчуває, бо, звичайно, його творчість не має якогось генетичного зв'язку з дальшою цитатою), що „пролетарський реалізм що до свого матеріалу мусить відобразити побут і типи трьох основних чинників революційного суспільства: пролетаріату, селянства й революційної, зокрема комуністичної інтелігенції, не виключаючи, звичайно, із свого обрію й інших верств, але приділяючи їм увагу в залежності від їх значіння в реальному житті“ (там же 146). Подібна, суто ідеологічна „завданість“, разом із мистецькими вимогами й спричинилися до основних тенденцій творів Микитенка, до їх, сказати б так, ідейного тону; саме вони викликали й ту „проблемність“ його оповідань, що про неї згадувалося вище.

Проблемність ця, між иншим, споріднює Микитенка з Винниченком,— на цю спорідненість, як ми бачили, вказували деякі критики (посилаючись на лаштункові розмови), але надавали їй незрозумілого приховано-ехідного розуміння. На жаль, детальне розвинення аналогії Винниченко—Микитенко забрало б надто багато місця й різко випадало б з загальною композиції цієї статті; отже лишаємо його до иншого слушного часу. Можна тут хіба відзначити одну достотну ріжницю творчости Микитенка, яка найбільш виявляється при такому порівнанні: надзвичайно малу роль відіграють в нього чисто романичні, любовні (не кажучи вже за еротичні) моменти. Риса ця й взагалі надає творчому обличчю письменника певних особливостей, що виділяють його й з-поміж инших сучасних письменників українських.

Нахил до побутовості (бодай із тими застереженнями, що їх зроблено вище) обумовлює й певну роботу над стилем. Я спинався вже на тій еволюції, яку помічаємо на протязі перших років творчої роботи Микитенка і яка виявилася в першій книзі його — „На сонячних гонах“. „Вуркагани“ дають привід констатувати дальше зростання й зміцнення цієї еволюції; у цій книзі знаходимо багато яскравих ілюстрацій до тих формальних вимог, які висунула літературна організація, що до неї входить і Микитенко — ВУСПП. Статті М. Доленга¹⁾, Б. Коваленка, (цитовано вгорі), виступи деяких товаришів на літературних диспутах то-що,—дають певне обґрунтування т. зв. пролетарського реалізму, як стилю (в широкому, очевидно, розумінню слова), що найбільше відповідає сучасній добі. Детальної теорії цього стилю, поетики його, звичайно, ще не утворено, проте вже тепер висунуто кілька основних вимог, яким він мусить відповідати. Він мусить бути протилежний стилеві ідеалістичному: слово-образ мусити мати конкретне значіння, а не кілька конкретних, що характерно для ідеалістичного стилю, який базується на світогляді раціоналістично-ідеалістичного порядку й на соціальному ґрунті буржуазного декадансу. Він мусить бути динамічний, а не статичний, організований, а не примітивний: „пролетарська література має утворити реалізм динамічний, високо-організований, вищий за той ідеалізм, що його він повинен заступити“.

Ці теоретичні зауваження, рівно й ВУСПП'ївська практика наочно доводять, що новий, пролетарський реалізм дуже мало схожий на реалізм старий, реалізм хоч би української літератури 70-80-х рр. Конкретність, динаміка, організованість — усе це зовсім не мусить

¹⁾ До питання про художню політику ВУСПП'у — Гарт, 1927 № 1.

шкодити поетичності, зовсім не мусить перетворювати мову белетристики на мову канцелярських протоколів та відношень. Микитенко, не вагаючись, пише про весну, що вона „підійшла на вогких ведмежих лапах і дихала з пролісків, із молодих дубових хащів теплою парою, пускала на землю вус і він хилився під вітром, вигріваючися в силі й молодій пишноті“ (226). Він раз-у-раз вживає таких образів, як от: „Паротяг засичав, як чорній змії, роздув ніздрі білою парою, чхнув і поволі рушив“ (31), або: „Отут він довго дивився на левів, що поважно пливли ген-ген по небу, замітаючи його сніжно кудлатими своїми гривами“ (33). Або ось хороше розвинений образ — паралелізм божевільня — ярмарка: „Альоша обернувся. Побачив двері, а за ними кімнати, такі самі довгі й заставлені ліжками. І звідти линуло якесь невиразне голосіння. Помешкання наповнилось людьми, що подібних до них він ніколи не бачив. Вони кружляли перед ним, ніби в страшному сні, сповнювали помешкання лементом, тьмарили його брудом своєї подраної білизни, перекривленими рисами облич, сірим кольором губів, безнадійним бликанням очей. Все злилося в нечуваний ярмарок безумства. Засліплений непевними ідеями розум блукав тут страшними манівцями, сіючи навколо підозріння, самохвальство або жах воскової байдужости“ (205).

Наведені цитати, вибрані майже випадково, яскраво доводять, що в дальшій еволюції Микитенкової маємо не відмову від попередніх стилістичних і формальних здобутків, але перетравлені зовнішні впливи, стремління віднайти синтез прекрасної ясности та простоти з стилістичною вишуканістю. Оскільки Микитенкові пощастить дати зразки такого синтезу, — покаже майбутнє.

В зв'язку з роботою Микитенка над виробленням стилю, в зв'язку з проблемами побуту, що переважно цікавлять його, треба відзначити досить майстерне використання „народної етимології“. Окремі, часом невиразні спроби ранішніх творів дістали детальне оформлення в „Вуркаганах“, де автор доречно скористувався матеріалом фольклору безпритульних, лексичними та фонетичними особливостями їхньої мови. І, нарешті, в „Гавриїл Кириченко-школяр“, Микитенко розгорнув цю „народну етимологію“ в цілу систему розповіді, змалював з її допомогою й низку побутових картин й автохарактеристику самого оповідача. На фоні формальних шукань, про які мова була раніше, це треба сприймати як значне досягнення.

6

До цього часу я спiniaвся виключно на белетристичній продукції Микитенка, оскільки її репрезентовано двома збірками оповідань. Проте, художня робота письменника зовсім не обмежується самою белетристикою: минулого року з'явилися в світ його драма „Іду“ і велика поема „Вогні“; окремі поезії друкувалися й раніше по журналах. Це примушує обсерватора творчої путі Микитенка звернути увагу й на узбічні стежки письменникової, — вони можуть дати кілька додаткових рис для загальної його характеристики.

Історія письменства знає багато фактів, коли письменники — прозаїки писали вірші для удосконалення власного стилю. В щоденнику молодого Толстого є запис вартій уваги: „... читал и писал стихи. Идет довольно легко. Я думаю, что это мне будет очень полезно для образования слога“. Теж саме практикував у свій час Русо (пр.: „Іноді я писав посередні вірші: це досить добра вправа для

розвинення красних інверсій і для удосконалення прози"... „Сповідь"). Проза й вірші почасти ворожі поміж собою форми,— період розвитку прози звичайно збігається з занепадом віршу. Проте, в переходові епохи проза переймає окремі прийоми віршової мови,— утворюється певна музична проза, якої зв'язок із віршом досить помітний. Як раз це маємо в українській літературі, де вся „школа" Хвильового (і сам Хвильовий) вийшла із віршу: маємо це й в літературі російській, де поети Бєлий, Мандельштам і Пастернак дали чудові прозові зразки, де багато сучасних прозаїків (Катаєв, Олєша і ин.) почали з віршарства...

Отже в віршових спробах Микитенка нема нічого дивного,— письменник очевидно намагається досягти певної перемоги і в цій ділянці літературної майстерности, намагається якось використати свої стилістичні виправи. Можна зауважити, що поетичні ці спроби критика зустріла з більшою прихильністю, ніж прозову продукцію письменника. Не спинаючися довше на „дружній" рецензії Т. Ганжулевич (Гарт, 1927, № 6—7, ст. 160-161), де бажання прислужитися авторові значно перевищує чисто мистецький хист рецензента (безоглядно хвалебні рецензії не менш шкідливі, як безоглядно лайливі) вкажемо, що, наприклад Ф. Якубовський розцінює окремі поетичні твори Микитенкові („Епохи": див. Життя й Революція, 1927, № 3) значно вище од прозових¹⁾. Що правда інший критик висловився про цю-ж саму поему стриманіше. „І. Микитенко написав би вміщену трохи не поему „Епохи" дуже гарно, коли б йому було не так ніколи. Смілива присвята Тарасові Шевченкові. Рядки з „Кобзаря" в контексті і хороша під них стилізація, користування тим же способом народньої думи. Цей весь матеріял, поєднаний з властивим самому авторові динамізмом, обіцяв цікаві стилістичні наслідки, яких через дуже неточну роботу І. Микитенко не дав у готовому вигляді. Залишились енергійні уривки..."²⁾

Нам здається, що справа тут не в самому лише ніколістві: надто вже достотно розійшлися шляхи Микитенка-прозаїка з тим Микитенком, який починав, мабуть, з віршів і писав свої перші оповідання 1922—1923 р. р. Характерно, що поезії Микитенка найбільше визначаються своїми змістовими, композиційними особливостями (на цих особливостях найбільше спинається й Т. Ганжулевич).

Поема „Вогні" так само, як і „Епохи", демонструє велику продуманість і творчий хист у композиційному та тематичному відношеннях; що ж до стилю, то автор не наважився використати своє глибоке знання народньої мови (хоч більша частина поеми є немов оповідання від першої особи, героїні селянки), волів ужити емоціональну патетику в Сосюрівському стилі. Можливо, що саме цей розрив поміж задумом та виконанням і утворює вражіння чогось штучного, надуманого, не дивлячись на безумовну стилістичну та віршову грамотність автора.

Цей розрив приводить автора до таких штапованих, хоч і ризикованих часом, рядків, як от:

З'їзд зачинався — гімном шумів.
Бадьорі йшли делегати.
В кожного в серці — ті гасла живі
і в кожного очі — плакати!...

¹⁾ Критика, 1928, № 1 ст. 144-145.

²⁾ М. Д.—Гарт, 1927, № 1, ст. 138

Взагалі, застосування Сосюрівського романтичного стилю до поеми з чисто-реалістичною тематикою уявляється нам великою художньою помилкою Микитенка, проте помилкою, що цілком логічно випливає з усієї еволюції письменника. Сюди треба ще додати численні експресіоністичні спроби, надто в порівняннях:

З одрізу вибухом зеленим
остання — гах!... І прямо в жар
розскочилися черепки,
і зашкварчав, як сало мозок¹⁾

Окремі зауваження що до поетичних творів нашого письменника підтверджує драма „Іду“, що з'явилася в світ минулого року: вона як найкраще доводить, куди йде творча путь Микитенка, чого прагне він (почасти свідомо, почасті позасвідомо) у своїх формально-стилістичних шуканнях. Оцінка ролі драми Микитенка полекшується тим що маємо дві ґрунтовних, сумлінних рецензії, Й. Шевченка (Критика 1928, № 1, ст. 183-185) та В. Державина (Червон. Шлях 1928, № 2, ст. 157-158), на які можна покластися в загальній оцінці твору.

Обидва критики сходяться на тому, що в „Іду“ живі фарби сучасної реалістичної п'єси. Основний настрій „Іду“ — бадьора радість і віра в перемогу ідей комунізму на селі. Авторіві вдалося так живо змалювати постаті поборників нових форм життя, так подеколи яскраво й без шаржу показати їхніх супротивників, що, не зважаючи на певні, часом значні, хиби твору, авторова віра й бадьорість передається, можна гадати, й глядачеві“ (Й. Шевченко). Сходяться критики й в оцінці негативних сторін драми, що найбільше полягають у композиційній її частині, в малій обізнаності автора із сценою, що викликає з одного боку значну перевантаженість сценичної дії, нагромадженість окремих, динамічних моментів, з другого — присутність млявих, „пустих“ епізодів; усе це так ускладнило п'єсу, що, напр., В. Державин визнає її придатною тільки для читання, а не для театру, а Й. Шевченко гадає, що „в сценичній постанові п'єси потребуватиме перемонтажу“ не тільки режисерського, а й авторового. Особисто я пристаю би до другого із згаданих критиків: мені здається, що, після певної переробки п'єси з успіхом піде на сцені, — чудесна сценична мова, цікавий, психологічно-заглиблений сюжет допоможуть їй у цьому. В цій статті мені проте хотілося б відзначити щось інше, а саме те, в якому відношенні стоїть драма Микитенка до загальної еволюції його творчих шукань та мистецьких уподобань.

З цього погляду зацікавлення письменника драматургією цілком логічне і природне. Саме до драми, — жанру літературного, де найбільшу роль відіграють композиція дії і стиль, — спрямовували його увагу намагання перейти до широких і більших творів, його вправи над технікою розповіді. Я не хочу цим сказати, що сама драма є лише чергова вправа, — зовсім ні! Оскільки автор, видавши її друком санкціонував тим самим її закінченість, — ми мусимо так до неї й ставитись. Але я певний, що працюючи над п'єсою, автор розв'язував певні проблеми, проблеми формально-стилістичні, і що закінчення п'єси було для нього певним досягненням, подоланням певного під-

¹⁾ За матеріали до характеристики поетичних спроб І. Микитенка я вдячний В. Державину. І. А.

готовчого шляху. Свідомо чи позасвідомо переходив цей шлях письменник,—річ другорядна й неістотна.

Заслугує на увагу й „проблемність“ п'єси, яка знову таки дозволяє поставити її на своє місце, в черзі інших творів Микитенкових останнього часу. Для того, щоб краще виявити цю „проблемність“, те, що французи звуть „*idée générale*“, автор передпослав п'єсі пролог, якого символічна роля підкреслено ясна. Знову напрошується паралель з Винниченком,—паралель, яку, гадаємо, використає критика не тільки з уціплюю-полемичною метою.

7

Автор цих критичних нотаток передбачає можливі закиди в односторонності своїх спостережень і висновків, у тому, що він, захопившись чисто формальними, технологічними спостереженнями, жодного слова не сказав про ідейну вартість творів Микитенкових. Те, що сам автор передбачає подібні закиди, ясно показує, що односторонність статті—навмисна й нарочита. Справді таки, в питанні про ідеологічну витриманість Микитенка, про ідейну додержаність його творів,—в цих питаннях поміж критиками майже не було суперечок. Можна, звичайно, не брати до уваги закиди „Рецензента“ „Вапліте“ в мало не куркульських настроях автора „Братів“: полемична упередженість „Рецензента“ надто вже ясна і, мабуть, він сам, по суті, в неї не вірить.

Натомість чисто мистецький бік творчості нашого письменника досі майже не привертав до себе уваги: критика обмежувалася цю до цього короткими, уривчастими, часто-густо ґрунтовно-суперечливими одзивами. Творче обличчя письменника лишалося до певної міри загадковим, те, що було цілком логичним і природним, вважалося за художню безпорадність, за мистецькі борсання та хитання. Ось чому я вважав корисним різко відокремити формально-мистецький бік справи від чисто-ідеологічного: хоч яким штучним може здатися таке відокремлення, воно все ж таки дало цікаві наслідки, дозволило зосередитись на певній групі питань, підкреслити її, дозволило побачити певний органічний розвиток у тому, що дехто ладен був вважати за хаос.

І все ж таки, навіть простеживши великий творчий шлях письменника, його узбічні стежки, ми не можемо з повною впевненістю говорити про шляхи майбутнього його розвитку, про дальші конкретні спроби літературні. Література йде багатьма шляхами одночасно—і одночасно зав'язується багато вузлів. Вона не потяг, що приходить на місце призначення у точно зазначену годину. А критик не начальник станції. Багато замовлень¹⁾ було зроблено літературі, але замовляти її щось—даремно: замовлять її Індію, а вона відкриє Америку.

Тому поставимо тут крапку й чекатимемо дальших робіт Микитенкових, дальших досягнень. Те, що маємо, дає підстави сподіватися на більше.

¹⁾ Кажучи це, я звичайно маю на думці не об'єктивне соціальне замовлення, а штучні „замовлення“ легковажних рецензентів. І. А.

М. ГОРЕЦЬКИЙ

Білоруська література

СТАРА ЛІТЕРАТУРА (11 — 18 СТОРІЧЧЯ)

Стара білоруська література існувала вісім століть. За цей довгий час вона пережила декілька різноманітних періодів, що зв'язані із загальним історичним розвитком Білоруси.

1) За часів Полоцького періоду (до кінця 12 віку) Білорусь являє собою своєрідну федерацію декількох державних утворень, що завжди й уперто боронили своєї самостійності проти агресивних змагань Києва. Що до культури, то всі ці державні утворення, як на свій час, стояли на досить високому рівні розвитку, що показують навіть ті рідкі й цілком випадково доховані літературні пам'ятки, які збереглися до нашого часу. Найвищий культурний розцвіт припадає, здається, на 12 сторіччя, коли з окремих літературних імен можна назвати: у Полоцькому князівстві — князівну Предславу, що znana більше під іменем Єфросинії Полоцької, у Смоленському князівстві — Клімента Смолятича та Авраама Смоленського, у Пинсько-Туровському — Кирила Туровського (1130 — 1182). Білоруські письменники й громадські діячі цієї доби змагалися за впровадження в свідомість мас засад християнсько-візантійської культури й ставилися негативно до дальшого розвитку своєї національної поганської культури. Через те білоруські літературні пам'ятки Полоцького періоду мають релігійний та релігійно-агітаційний характер і майже зовсім не відбивають народнього життя. Церковно-болгарська мова цих творів яка була мовою й Київської літератури того часу, була, здається, теж досить далека від сучасної її мови білоруських народніх мас.

2) Довгочасний Литовсько-Білоруський період в історії Білоруси (13 — 16 стор.) у другій своїй половині, в 15 — 16 стор., був добою пишного розцвіту старої білоруської культури й значних західньо-європейських впливів на ню. Державною мовою Литви й Білоруси, з половини 14-го віку й до 1697 р., — цеб-то протягом 350 років, була мова білоруська. За цей час вона досягла великої довершености. Із зразків її літературного розвитку треба зазначити, по-перше, юридичну літературу, бо найперше пройшла вона протягом 13-го віку до різних писаних актів юридичного характеру, поступово витискаючи звідти церковно-слов'янську мову. Найвищого свого вияву в цій галузі білоруська мова доходить у відомому Литовському Статуті (рукописні видання 1529 і 1566 р. та друковані видання 1588 р.). З 15 стор. з'являються білоруські переклади біблії з єврейської мови й переклади та переробки різних духовних повістей, головню, з латинської та чеської мови. Були поширені в 15 — 16 в.в., але дійшли до нас, переважно, у списках 17 стор., також різні світські повісті, перекладені або перероблені з латинської, сербської, чеської, польської мови. До них треба залічити такі, напр.: повість про Трою, Олександрію, історію про Атилу, короля угорського, повість про славного лицаря Тристана, про Бову й інші подібні твори історичного або лицарського

змісту. Це було улюблене читання білоруської шляхти, бо описи незвичайних пригод воюка, лицаря тішили її самолюбство. Білоруські літописи, відомі в російській науці, звичайно, як литовські, з розвитком державного життя й культури набирають вигляду мемуарної літератури, чудовий зразок якої є спогади Федора Євлашевського, що належать до другої половини 16 віку й малюють життя в Білорусі з різних сторін, але головним чином — родинне й громадське життя білоруського дрібного шляхтича та його світогляд в добі реформації. Збереглися також пам'ятки громадської сатири (напр. „Промова Івана Мелешка“). З початку 16-го в. розвинулося й віршування білоруською мовою; перший автор віршів є Франциск Скорина, потім зажили слави Андрій Римша та Леон Мамонич, що писали в другій половині 16-го віку силабічні вірші на всякі святочні події. Розвиткові білоруської літератури в 16 в. дуже сприяв розвиток у Білорусі торгового капіталізму, зростання міст, поява на арені громадського життя мійського купця й ремісника, розвиток у білоруських умовах західно-європейського гуманізму й реформації, поява друкарства. Першим білоруським друкарем — був син Полоцького купця, що здобув вищу освіту за кордоном, доктор медицини й філософії, Франциск Скорина (прибл. 1490 — 1550 р.). Його перші видання (переклади й наближення до білоруської мови книг Біблії) вийшли друком у Празі, в Чехії, 1517 року, а перша в Білорусі й на всьому сході Європи була його друкарня у Вільні, відома з 1525 р. У передмовах до своїх книжок він поширював ідеї білоруського гуманізму. Споміж представників білоруської реформації особливо визначався друкар і ворог православного духовництва, автор полемичних статтів, написаних чудовою літературною мовою того часу, Василь Цяпинський (близько 1540 — 1603 р.). Наприкінці 16 стор. на території Білоруси було кілька десятків великих друкарень, друковано величезні видання.

3) Кажучи про Польський період в історії Білоруси й білоруської літератури (прибл. 17 — 18 в.в.), треба зазначити, що хоч по закону білоруська мова була державною мовою в Литві й Білорусі до кінця 17-го в., так що на офіційне панування польської мови в білоруському державному житті припадає сім десятків років (до першого розділу Польщі), проте вже з кінця 16-го в. білоруську мову фактично навіть в адміністративно-діловій практиці сильно випирає мова польська. В умовах того часу білоруська мова, по втраті білорусами своєї державної незалежності, поволі перестає бути літературною мовою широких коч інтелігенції, але ще протягом цілого 17-го, а навіть 18-го в. вона живе в колишніх літературних творах; крім того, вона має, особливо в 17 в., велику вагу в полемичній літературі, в житті братських шкіл, в церковних казаннях, віршах для народу. Видатним промовцем початку 17 стор. був Леон Карпович у Вільні (1581 — 1620). Деякі білоруські вірші 17 стор., особливо навчального й юмористичного змісту, живуть і досі в народніх масах. Збереглися також інтермедії 17 — 18 в., написані чистою, образною й соковитою народньою мовою. Варт особливої уваги комедія на 3 дії, яку написав у другій половині 18-го в. Каєтан Морашевський чудовою народньою мовою і в якій додержав псевдокласичну єдність місця, часу й дії. З театру маріонеток у Білорусі розвинулася й дуже поширилася в 18 стор. бетлейка (вертепний театр). П'єса з репертуару бетлейки, „Цар Максиміліян“ користується тепер великим успіхом у модернізованій поставі 2-ої Державної білоруської трупи в Мінську.

НОВА ЛІТЕРАТУРА (19 СТОР.)

Нова білоруська література починає розвиватися після приєднання Білорусі до Російської імперії, в умовах боротьби польського патріотизму з російським пануванням, польської культури з російською культурою, під впливом революційних ідей із Заходу й селянських бунтів у самій Білорусі, за доби романтичного захоплення білоруської шляхти народньої творчістю та історичним минулим свого краю. Передова частина цієї шляхти відчувала потребу задержати білоруське селянство в колі своїх культурних впливів, як ту силу, на яку можна було-б спертися в боротьбі за відновлення колишньої Речі Посполитої. Після цього, в наслідок дуже складного взаємодіяння найрізноманітніших причин, з'являється оживлення літературної творчості мовою білоруських мас. На початку століття смоленський дідич Вікентій Ровинський, на думку одніх дослідників, або, на думку інших, могилівський урядовець з дрібної шляхти Томаш Маньковський, за прикладом української „Енеїди перелицьованої“, пише білоруську Енеїду. В такому-ж дусі написав у 30-х роках невідомий автор дуже популярну й досі юмористичну поему „Тарас на Парнасі“. В образі богів тут показані заможні білоруські селяни. Далі треба згадати твори білоруською мовою декількох польсько-білоруських поетів романтиків: вірші Яна Борщевського (1790 — 1851); баладу „Нячисьцік“ („Чорт“) поета емігранта Олександра Рипинського, що вийшла трьома виданнями за кордоном (останнє в Лондоні, 1853 р.); нарешті майстерне наслідування білоруських народніх пісень, що виходило з під пера поета-етнографа Яна Чечота (1797 — 1847). Єдиний виняток на цьому загальному фоні хлопоманської, захопленої мужиком, але все-ж панської літератури, є творчість першого білоруського поета-селянина, Павлюка Бахрима; в його віршах — невідомий голос самих мас пригніченого білоруського селянства. Найпродуктивнішим білоруським письменником середини 19-го сторіччя був Вікентій Дунін-Марцинкевич (1807 — 1884), що написав і надрукував декільки гарних творів з життя білоруських селян і почасти шляхти. Кращий його твір — це повість у віршах „Гапон“ („Агафон“), написана року 1854 і видрукувана року 1855 у Мінську. Крім цього він написав декільки ліричних віршів, а також повісті віршами: „Вечорниці“ (1855), „Купальє“ (1856), „Щеровські дожинки“ (1857) цей же письменник переклав білоруською мовою „Пана Тадеуша“ А. Міцкевича; переклад був надрукований у Вільні, 1859 р., але через цензурні умови не сповна. З його драматичних творів комедія „Пинська шляхта“ (1866) має успіх на радянській та західньо-білоруській сцені ще й досі. Це був перший письменник-шляхтич, що цілком серйозно ставився до утворення й розвитку літератури народньою білоруською мовою, але й він, навіть перебуваючи під впливом реформ 60 років, що наближалися, і підготовки повстання 1863 р., намагається тільки замирити пана й мужика, винуючи в усім поганого панського управителя — економа (повість „Гапон“). За 50 — 60 роки було досить багато осіб, що писали вірші білоруською мовою. Широко відомий в Білорусі повстанець-революціонер Кость Калиновський, якого скарав на смерть Муравйов-Вешатель, писав палкі заклики білоруською мовою й видавав року 1863 у Білостоку підпольну білоруську газету „Мужицька правда“. У 70 — 80 роках білоруська література, перебуваючи під особливо пильною потайною та явною заборонаю, стає, головню, рукописною, але розвивається й далі

(вірші Ф. Топчевського й инш.). На той самий час припадає особливо широке збирання білоруської усної творчості, яке переводять російські етнографи, білоруси з походження, і дослідницька робота російських учених з білорусів у царині білорусознавства. Треба зазначити ймення раніших та пізніших трудівників: І. І. Носовича (між иншим, Рос. Акад. Наук видала року 1870 його величезний „Словарь белорусского наречия“), П. Шейна (національністю білоруський єврей), Є. Р. Романова, В. Н. Добровольського, Н. Я. Никифоровського та инших збирачів, також імена вчених дослідників: академика Є. Ф. Карського (року 1886 вийшла його граматика білоруської мови), проф. М. В. Довнар-Запольського та инш. З учених поляків величезну кількість білоруської усної творчості зібрав М. Федеровський. У 90 роках в наслідок страшеного зубожіння частини білоруського села, особливо пильного переведення русифікації й зростання соціалістичного народництва, розвивається літературна діяльність найкращого поета й письменника нової білоруської літератури „батька білоруського відродження“, Франциска Богушевича (1840 — 1900), що більш знаний в народніх масах під прибраним прізвиськом Мацея Бурачка. Твори свої він видавав за кордоном: збірка поезій „Дудка білоруська“ вийшла у Кракові року 1891, і збірка поезій „Смук білоруський“ — у Познані року 1894. Майже всі його поезії з цих збірок можна чути й тепер, головнo, в Західній Білорусі, з народніх уст, навіть від неписьменних старих чоловіків, як усну народню творчість. Богушевич перший почав прищеплювати масам ідеї білоруської політичної незалежності й перший викрив, у художній формі, суть класових взаємовідносин на Білорусі. Улюблений його літературний спосіб — це антитеза (бідність і багатство й т. инш.). З формально-художньої сторони поезії Богушевича можна порівняти з поезіями Некрасова, але вони більш національні для білоруса, ніж поезії Некрасова для росіянина, і, безперечно, більш народні. З сучасників і наслідувачів Богушевича визначається поет-різночинець Ян Неслуховський (1851 — 1897), відомий під прибраним ім'ям Янка Лучини, м'якший і більш ліричний поет, як Богушевич.

НАЙНОВІША ЛІТЕРАТУРА (ВІД 1905 Р.)

1. Національно-революційний період [1905-1917 р.]. Революція 1905 р. мала велике значіння для дальшого розвитку білоруського культурно-національного відродження, при чому найголовніший фактор у цьому була література, білоруською народньою мовою писана. 14/І-го вересня 1906 року почала виходити у Вільні перша легальна білоруська газета „Наша Доля“. Організаторами її були члени білоруської Соціалістичної Громади. Далі її мусила заступити більш поміркована газета „Наша Нива“, що існувала до осені 1915 р., коли її закрила російська військова влада. Головні надихачі й керівники білоруського руху в ці часи були брати Лудкевичі — Іван, що помер 1919 року, і Антін, відомий під прибраним ім'ям Антона Новини, блискучий білоруський публіцист і критик, заарештований близько року тому й суджений нині в Польщі в справі білоруської Робіничо-Селянської Громади. Видатну роль в білоруських політичних і літературних колах відіграв також Вацлав Ластовський, нині незмінний секретар Інституту білоруської культури в Мінську. Від назви „Наша Нива“ цілий цей період білоруської літератури (1905 — 1917) називають також „нашенивський“. Головна його ідеологічна

особливість — це проповідь культурно-національного відродження й постійний протест проти тяжкого соціально-економічного стану трудящих Білоруси, побільшеного національними утисками. Білоруські твори цього часу сповнені гарячою любов'ю авторів до свого пригніченого краю, до його природи, побуту й культури, особливо-ж до білоруської мови й народньої творчості. Крім того, білоруська література цієї доби має переважно селянський характер у тому розумінні, що поети й письменники-нашенивці ідеалізували селянське життя й селянську працю й виявляли певну замкненість у сфері селянсько-хліборобських сільських інтересів. Описували вони найчастіше життя села, селян, сільської адміністрації, вчителів, селянської молоді, що вчиться, коли-не-коли життя ремісника та робітника в містечку та городі. Багато було революційно-агітаційних творів, написаних за часів революції 1905 року й пізніших відгуків на неї. Була лірика тюрми й заслання. Були заклики до бадьорости й упертої боротьби. Була сатира на ворогів революції й білоруського руху. Іноді відчувався драматизм переживань в зв'язку з селянською темнотою й несвідомістю в справі національного й соціально-економічного визволення. Соціальний склад нашенивських поетів і письменників показує, що в їхнім колі переважали вихідні з безземельної або малоземельної бідноти, що мусила в боротьбі за існування давати хоч одному синові або дочці бодай маленьку освіту, вихідні з містечкових і міських робітників і ремісників та почасти із зубожілої шляхти; поміж ними було декілька осіб з вищою освітою, але більшість мала найменшу шкільну освіту. Хоч кількість білоруського католицького населення була менша порівнюючи з православною, але між активними діячами відродження, в тому числі й письменниками, більшість походила з католицьких білоруських родин, бо ця частина білорусів відчувала більший національний гніт. З формально-художнього боку творчість нашенивців, відповідно до тих загальних соціально-економічних умов, в яких вона розвивалася, характеризується невеликим розміром творів, переважним розвитком лірики, коротеньких поезій, а також маленьких оповідань, поемок і драматичних п'єсок — усім тим, що легше могло прокласти собі дорогу ідеологічну, художню й технічно-матеріальну. Окремих літературних шкіл або напрямків майже немає. Почувався деякий вплив сусідів у подувах символізму або імпресіонізму, але загалом всі нашенивці майже не переступали за межі здорового реалізму, додержувалися звичайних сюжетів і приступних для широкого сприймання образів, виходили з формально-художніх способів своєї народньої творчості, належно здіймаючись над її загальним примітивізмом. Особливо намагалися вони вдосконалити літературну мову, що іноді приводило до умисної гонитви за вишуканою формою поезії. Одно з найвидатніших місць серед поетів і письменників цього періоду посідав Янка Купала (Ян Домінікович Луцевич, нар. 1882 року), нині — народній поет Б.С.Р.Р. Він написав багато прекрасних ліричних поезій. З його більших творів можна назвати поему „Сон на кургані“ (1910) і драму „Розкидане гніздо“ (1913). Після жовтня він написав комедію „Тутешні“ (1922 р.). Нині Білор. Держ. Видавництво друкує повну збірку його творів; вийшло вже з томи. Російською мовою перекладали декілька поезій Янки Купали Брюсов, Бальмонт та инш.¹⁾). Другий видатний поет і письменник цього і поживтневого

¹⁾ Див. між иншим, книжку: „Янка Купала, белорусский поэт. Избранные стихотворения в переводах русских писателей“. 112 стор. Москва, 1919.

періоду в білоруській літературі є Якуб Колос (Кость Михайлович Мицкевич, народ. 1882 року), також народний поет Б.С.Р.Р. Його найбільші твори — великі поеми: „Нова земля“, де охоплене все життя білоруського селянина, і „Симон Музика“, де змальована романтична історія високообдарованої особи на тлі білоруського побуту, а також оповідання з 90 — і 900 років: „У поліській закутні“ і „У глибині Полісся“. За часів „Нашої Ниви“ Якуб Колос мав перше місце в білоруській художній прозі, дав цілу низку чудових, в народньому дусі, оповідань та алегоричних новель. Пожовтнєве життя він змалював у цінній збірці повістей й оповідань „На просторах життя“. Блискучий слід у білоруській нашенівській поезії залишила короткочасна творчість поета інтелігента Максима Богдановича (1892 — 1917). В академічному виданні вийшов 1927 року перший том його поезій. З робітничого кола вийшов талановитий поет Алесь Гарун (1887 — 1920). Під цим прибраним ім'ям писав Олександр Прушинський, максималіст, що його царський суд засудив до каторги, де він перебував у засланні на Сибіру 9 років; потім заслплений надією утворити незалежну Білорусь за допомогою Пільсудського, він боровся з радянською Росією. Краще з того, що він дав — це збірка поезій „Матчин (ц. т. материнський) дар“. Революція 1905 року оспівана найпалкіше в поезіях поетеси-революціонерки Цетки (Елоізи Пашкевич, що померла року 1916). Значний успіх мала нашенівська поетеса Констанція Буйло. Поет, новеліст і драматург Карусь Каганець (Казимір Костровицький, померший 1918 року) і талановитий новеліст та автор своєрідних байок у формі юмористичного оповідання Ядвигин Ш. (Антін Левицький, 1866 — 1922) були визначні нашенівці, а почали писати ще за часів Богусевича. Видатний письменник нашенівського й пожовтнєвого періоду, особливо в царині оповідання й повісти, є також Змитрок Бядуля (Самуїл Плавник, нар. 1886 року, національністю білоруський єврей). Відомим поетом-юмористом за часів нашенівських був Альберт Павлович (нар. 1875 р.). Починаючи від 1915 р. дуже багато дав з поля білоруської драми Ф. Алехнович (народ. 1883 р.). Народний драматург, організатор широко відомої в масах кочової білоруської трупи є старий нашенівець Галубок (Владислав Голуб, нар. 1882 р.).

2) Пролетарський період. Протягом 1917 р. білоруські літературні сили гуртуються навколо газети „Вільна Білорусь“, що виходила у Мінську за редакцією відомого діяча Язена Льюсика. Ще цілий цей рік у білоруській літературі панують нашенівські, національно-революційні мотиви відродження. Навіть поет Цишка Гартний (Дмитро Жилунович, нар. 1887 року), що дав за часів „Нашої Ниви“ декільки поезій з життя й переживань ремісника-пролетаря, тепер уперто держиться нашенівської ідеології. Перелім настає аж після жовтнєвого перевороту й оформлюється 1-го березня 1918 року, коли в Ленінграді, за редакцією того-ж таки Цишки Гартного, вийшло перше число більшовицької газети білоруською (частково російською) мовою під назвою „Дзяньніца“ (досвітня зоря). На сторінках цієї газети з'являються перші спроби білоруської художньої творчості з виразно визначеною пролетарською ідеологією або рішучим змаганням до неї. З другого боку, як відомо, на протязі 1918 року, майже ціла Білорусь була під німецькою окупацією, і там, у Мінську, білоруський націоналізм пишню розцвів. Що до пролетарської революції, то була поширена думка, яка ґрунтувалася на практичних ніби-то прикладах, що ідеї комуністичного інтернаціоналу ведуть у Білорусі до панування сильної російської культури й загину слабкої білоруської культури. Те-саме

явище спостерігається і в часі польської окупації, в 1919—1920 р.р., особливо у зв'язку із сильним зростанням білоруської культурної роботи у Вільніта Мінську й вимушеним ослабленням її в дуже тяжких тоді економічних та військових умовах радянського життя. І хоч за цілий цей час не з'явилося ані жодного ворожого до радянської влади художнього твору білоруською мовою, все-ж можна говорити про серйозну ідеологічну кризу, яку пережили тоді білоруські письменники й яка гальмувала їх творчу роботу. Від 1921 року, з кінцем війни й з першими практичними заходами радянської влади що до розв'язання національної проблеми на Білорусі, відживляється білоруське літературне життя. Від цього року всі видатні білоруські письменники активно посідають радянські літературні позиції, хоч, безперечно, перехід від останнього етапу на шляху білоруського літературного народництва до першого етапу на шляху білоруської пролетарської літератури — був особливо тяжкий для письменника, занадто близького до селянських настроїв і надто підозрілого що до національного питання. Отже перший великий твір білоруською мовою, пролетарський своєю ідеологією, написав молодий автор, що не був зв'язаний з попереднім літературним періодом і цілком позбувся деяких незначних його впливів. Це була поема Михася Чарота (Михайла Кудзелько, нар. 1896 р.), „Босі на вогнищі“, з картинами класової боротьби на Білорусі, написана й надрукована року 1922. Того ж року, в-осени, вийшло перше число великого літературного білоруського журналу „Полим'я“ з великою полемикою про цю поему. За Чаротом йшли й інші молоді сили і в-осени 1923 р. утворюється перша на Білорусі пролетарська літературна організація „Молодняк“, до якої із старих відомих письменників увіходив, поки що, тільки один Бядуля. Почав виходити літературний журнал „Маладняк“. В-осени 1926 р. частина молодняківців виходить із „Маладняка“, заявляючи про своє незадоволення його організаційними, формами і утворює нову організацію „Узвишша“ (приблизно — верхівини), кажучи про своє бажання йти й далі шляхом пролетарської літератури, але занадто не захоплюватися масовою молодняківською літературною агітацією й давати не агітки, а справжні художні твори. Узвишшівці почали видавати свій грубий журнал „Узвишша“. До організації увійшли найвидатніші молоді письменники — Дубовко, Кузьма Чорний та инш., а з нашенівців — Бядуля. Року 1927 вийшло перше число журналу „Розквіт“, який видала ще одна нова організація, поки ще мало відомих молодих письменників, що назвали себе „Білоруська Літературно-художня Комуна“ і що нагадують почасти російських левовців. На межі 1927—1928 р.р. утворилася велика літературна організація „Полим'я“, до якої ввійшли Купала, Колос, Гартный, а з колишніх молодняківців — Чарот, Зарецький та инш. Всі ці організації заявляють про своє бажання утворювати білоруську пролетарську літературу. „Молодняк“ на останньому своєму З'їзді на початку 1928 р. постановив увійти до Вапц'у. З формально-художнього боку різниця між білоруськими літературними організаціями ще дуже мало помітна й зв'язана здебільшого з особливостями окремих письменників. Головні мотиви в білоруській літературі повоєнного періоду зв'язані з виображенням класової боротьби. У ліриці — радість класової перемоги й національного визволення, почуття борця, повстанця, комсомольця, заклик до визволення Західної Білоруси. В поемах — картини пережитої боротьби, епізоди боротьби в капіталістичних країнах, різкі образи з життя Західної Білоруси. У повістях та оповіданнях — громадянська війна,

війна з поляками, боротьба з політичним бандитизмом, саботажем, контрабандою, релігією й різними явищами старого побуту; останніми часами частіше маємо оповідання про новий радянський побут. Досить часто малюють епоху 1905 року, рідше 1863 рік та инш. революційні моменти з історичного минулого Білоруси. Чим раз більш цікавляться нині білоруські письменники життям білоруського селянина епохи кріпацтва. Зрідка описують життя білоруського робітника в Америці. Порівнюючи з нашенівським періодом збільшуються городські мотиви, сюжети з життя робітників. Що до формально-художньої сторони, то порівнюючи з тим самим періодом, треба значити появу романів, великих повістей та поем, слабкий, але все-ж більший ніж перше розвиток драми. Особливої довершеності досягли нині білоруські поети у віршах, у самій техніці білоруського віршу. У 1924—25 рр. трохи захоплювалися імажинізмом, розвинулася палка полеміка про неприступність поетичної творчості деяких молодих авторів для сприймання широких мас, але згодом це захоплення перейшло у зовсім здорове, поетичне шукання оригінальних образів та слів у душі білоруської народньої поезії. Вдосконалюється сучасний білоруський літературний язык, при чому ревниво оберігається його народня основа. Із всіх колишніх граматик прийнята в цілій Радянській і Західній Білорусі граматика Тарашкевича, якого нині судять у Польщі в справі білоруської Робітниче-селянської Громади¹). З поетів перше місце в білоруській поезії пожовтневого періоду має Володимир Дубовко силою почуття, глибиною думки й художньою довершеністю форми в ліричних поезіях і невеличких поемах. Вийшли його збірки: „Строма“, цеб-то „Круча“ (1923), „Трисьце“, цеб-то „Очерети“ (1925), „Credo“ (1926), „Наля“ (1927) та инш. В художній прозі перше місце посідає Кузьма Чорний, автор чудових оповідань і повістей; його кращі збірки: „Почуття“ (1926) і „Сосни говорять“ (1926). Проте критика знаходить у цих поетів деяку недодержаність що до пролетарської ідеології. З цього боку характернішим представником білоруської пожовтневої літератури називають звичайно Михася Чарота, талановитого поета, автора гарних ліричних поезій і невеликих поем („Босі на вогнищі“, „Ленін“, „Марина“, „Карчма“ та инш.). Величезної популярності серед широких читальницьких мас зажив білоруський радянський сатирик Крапива, автор поезій та оповідань. Цікаво ставить проблеми нового побуту белетрист Михась Зарецький (Михайло Косенков). Крім зазначених авторів, більш менш відомі або подають надії багато молодих поетів: Пуца, Глебо, Лужанин, Кляшторний, Жилка, Дудар, Олександрович та инш. і письменники: Лукаш Калюга, Неманський, Лимановський, Головач, Мурашко та инш. Із творів колишніх нашенівців треба зазначити оповідання Бядулі, а зокрема його повість „Соловей“, оповідання й особливо роман „Сокі цаліні“ Гартного та инш. Дуже мало пише Купала й досить багато пише Колос.

У Західній Білорусі перше місце в білоруській поезії належить нині Наталії Арсенєвій (збірка поезій за 1921—27 рр. „Під синім небом“). Декільки гарних революційних поезій написав у тюрмі у Вільні молодий поет Сологуб. Латвійські білоруси мають літературний молодняк, що друкує свої твори в ризькій білоруській газеті „Голос Білоруса“.

¹) Алфавіт у Радянській Білорусі — білорусізований цивільний, у Західній Білорусі, крім того, білорусізований латинський. Латинським алфавітом писали й друкували майже всі білоруські письменники 19 сторіччя, в тому числі й Богусевич.