

B59914

МАСОВА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА  
БІБЛІОТЕКА

В. КОРЯК

СЕЛЯНСЬКИЙ БЕТХОВЕН  
ТВОРЧІСТЬ В. СТЕФАНИКА



„УКРАЇНСЬКИЙ РОБІТНИК”

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ  
ЭКЗЕМПЛЯР

Ціна 20 коп. (Р.)

ВСЕУКР. РОБІТНИЧЕ КООПЕР. В-ВО ВУРПС  
„УКРАЇНСЬКИЙ РОБІТНИК“

ПРАВЛІННЯ—Харків, Палац Праці, пом. 126.  
ТЕЛЕФОНИ—8-76, 44-04, 44-06, 29-88.

МАСОВА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА  
БІБЛІОТЕКА

РІЧИЦЬКИЙ—Винниченко . . . 10 коп.

РІЧИЦЬКИЙ—Іван Франко—наме-  
няр соціалізму . . . . . 15 „

РІЧИЦЬКИЙ—Тарас Шевченко . 10 „

БЕРВИЦЬКИЙ—М. Г. Чернишев-  
ський . . . . . 25 „

І. ЛАКИЗА—М. М. Коцюбинський 15 „

ЗАЄЦЬ—Андрій Головка . . . . 15 „

Центральний склеп видавництва: Харків, Палац Праці

V.N. Karazin Kharkiv National University



00825404

3

АВНИЦТВО



МАСОВА ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНА БІБЛІОТЕКА

---

# СЕЛЯНСЬКИЙ БЕТХОВЕН

ТВОРЧІСТЬ В. СТЕФАНИКА

Нарис В. КОРЯКА



---

ДРАГОВИЦТВО „УКРАЇНСЬКИЙ РОБІТНИК“



Бібліографічний описави цього видання оповіщено в  
„Літопису Українського Друку“ „Картонком редагує“  
и др. урядових Української Книжкової Палати

Друк. „Укр. Робітняк“  
Укрголовліт № 1131

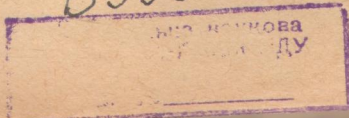
Замов. № 4797

Прим. 7.160

Харків

1929

В 59914



„Я писав тому, щоби струни душі  
нашого селянина так кріпко настроїти  
і натягнути, щоби з того вийшла ве-  
лика музика Бетховена. Це мені вда-  
лося, а решта—це література“.

(Із Стефаникового листа)

# I

Галичина—„хлопська країна“, або ще, як узи-  
вала її польська шляхта, країна „хлопів і  
попів“. Галицький селянин, оцей темний, за-  
гулюканий, запаморочений хлоп, зовсім не-  
подібний до нашого селянина, який ніколи  
не зазнавав таких страшних злиднів, такого  
гніту, як українське селянство Галичини.

Українські письменники-галичани показу-  
ють нам цього галицького „русина“, що  
хоче бути добрим хазяїном—„газдою“, а му-  
сить ставати „зарібним чоловіком“, наймитом

(„форналем“) у панській економії, або тікати світ за очі, геть за океан до далекої Америки, шукати щастя в Канаді, Сполучених Державах, Бразилії. Про це писали і Франко, і Бордуляк, пише і Василь Стефаник—усе письменники, що були під впливом Драгоманова.

Коли на початку 80-х років приїздив у Галичину Куліш, то вже він вертається до себе на хутір сердитий з того, що „тепер по містах на Україні все драгоманівщина пішла“. Це було вже тоді, коли отой приятель Шевченка обізвав його „п'яною музою“ і накинувся на „гидке гайдамацтво“. З Куліша був перший провідник буржуазної європеїзації, хоч і жив собі на хуторі та розводив хуторну поезію й філософію. Дійсність—це одне, а мрії—інше. А мріяв він жити взимку в столиці, а влітку десь на березі Дніпра у власній вілі, збудованій в італійському стилі за 50 тисяч (мріялося про стотисячний капітал і щоб друга частина лежала в банку і давала ренту..). Такий надійшов час, що треба було комусь з укра-



їнських письменників зробитися апостолом буржуазної культури і єднати собі таку й компанію: на Україні виник і буйно розвивався промисловий капіталізм—зростали фабрики, простяглися в небо димарі гамарень в Донбасі. Знову письменники України захоплюються соціалізмом, ідуть за Драгомановим. Сергій Падолінський пише книжку: „Ремесла й фабрики на Україні“.

„Драгоманівщина“, така осоружна Кулішеві, не була справжнім, послідовним соціалізмом, вона лише проголосила „обов'язки інтелігентного чоловіка супроти маси робучого народу“,—як писав Іван Франко. В Галичині виникають перейняті таким духом видання: „Громадський Друг“ (1878), „Батьківщина“, яку хвалив Драгоманів, живучи в Женеві, а Франко про неї каже, що вона кинула зерна політичної свідомості під убогі сільські стріхи. Року 1880 у Львові „народолюбна“ інтелігенція скликає перше всенародне зібрання—„віче“ (мітинг), через три роки—друге. Починається боротьба між драгоманівцями-політиками й безполітичними,

„аполітичними культурниками“, що на їх чолі стояв другий після Куліша прихильник буржуазної культури й культурництва— Борис Грінченко. В Галичині починає виходити часопис „Світ“, де пишуть і культурники, галицькі й наддніпрянські. Драгоманів взиває „Світ“ просто „галицькою помийницею“ і починає боротьбу проти буржуазних культурників, проти „занепаду політичного духу“. За це „культурники визнали діяльність Драгоманова за „непотрібну для України“.

У вирі цієї боротьби двох напрямів зросли письменники нового покоління, що про їх пише найкращий їхній критик Іван Франко: молоді письменники взялися малювати те життя, що його найліпше знали,—сільське життя. „Соціалістична критика суспільного ладу давала їм вказівки, де шукати в цім житті контрастів і конфліктів, потрібних для твору мистецтва; в світі тієї теорії набирали глибшого значіння тисячні дрібні факти, яких сами письменники були свідками. Не диво, що їх малюнки не виходили ідиліями;

що в сучаснім селі, на яке досі галицькі інтелігенти дивилися або очима німецької ідилії XVIII віку, або очима проповідників тверезости та ощадности, молоді письменники віднаходили зовсім несподівані фігури й події. Тут були й пориви щирого чуття, такого чистого й високого, не вважаючи на грубу форму, як і в першого-ліпшого інтелігента, і пориви жорстокости та дикости, сплоджені віковою темрявою; були своєрідні радощі й турботи, забобони й щира віра, злоба й насміхи, сльози й прокляття, одне слово, були люди з таким багатим і різно-рідним світом думок та почувань, якого там досі не підозрювано. Молоді письменники не зупинялися перед нічим, перед зіпсуттям і неморальністю, а декому здавалося, що вони навіть малювали ті темні, хоробливі сторони життя. Появилися в літературі якісь напівдикі ідіоти, цигани, жида, жебраки, арештанти“...

Так постав в українській літературі нату-  
ралізм самого Франка, і ось його цькують  
галицькі інтелігенти за „Лесишину челядь“,



що це не ідилія, за „Муляра“. Українська молода буржуазія цензурує молодих українських письменників не гірше від царської цензури, ба навіть і письменників старіших: повість Свідницького „Люборацькі“ друковано з пропусками. Франко каже: „Громадська цензура була вдсятеро грізніша для авторів, ніж прокураторська“...

Після Франка в українську літературу приходять такі письменники, як Коцюбинський (чернігівець) та галичани: Лесь Мартович, Черемшина, Стефаник.

Про їх Франко писав, з'ясовуючи чим відмінні вони від письменників його покоління: „Нове, що вносять у літературу наші молоді письменники, головне, такі, як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування тих тем, в літературній манері, або, докладніше, у способі, як бачать і відчують ті письменники життєві факти. Стара школа дала нам у Мирнім, Свідницькім, Нечуй-Левицькім, Карпенкові-Карім великих епіків, цеб-то людей з ясным широким поглядом, що малювали широкі

картини українського життя так, як їх бачили оком пильного, любов'ю надиханого спостерегача, або іноді мораліста. Ми подивлялися виразність і вірність тих картин, багатство виписуваних на них характерних фігур та цікаво слідили за ходом подій їх життя, але ми чули завжди поза тими картинами руку, голос автора, який часто й сам виявляв себе, чи то довшими описами від свого лица, чи рефлексіями та іншими способами. Натомість „молоді“, а особливо Стефаник, вносять у літературу зовсім інший спосіб трактування речі. У них інша вихідна точка, інша мета, інша техніка... Для них головна річ—людська душа, її стан і рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення, залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старі письменники виходять від малювання зверхнього світу—природи, економічних та громадських обставин і тільки за допомогою їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їхні діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім про-

тивною дорогою: вони, так би мовити, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освітлюють усе оточення. Властиве, те оточення само собою їм мало цікаве, і вони звертають на нього увагу лише тоді й остільки, коли й оскільки на нього падуть чуттєві рефлекси тієї душі, яку вони беруть малювати. Відси брак довгих описів та трактатів у їхніх творах і та переможна хвиля ліризму, що розлита в них. Відси їхній несвідомий наклін до ритмічності й музикальності, як елементарних об'євів зворушень душі. В порівнянні з давніми епіками їх можна назвати ліриками, хоч їхня лірика зовсім не суб'єктивна, навпаки, вони далеко об'єктивніші від давніх оповідань, бо за своїми героями вони зникають зовсім, а, властиво, переносять себе в їхню душу, заставляють нас бачити світ і людей їхніми очима.

Це найбільший тріумф поетичної техніки, а, властиво, ні, це вже не техніка, це спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі“...



Отже Франко прекрасно розумів те, чого, на превеликий жаль, не розуміють і досі деякі критики, а саме, що під літературним стилем треба розуміти не тільки щось належне до художнього оформлення літературного твору, але й щось від ідейного змісту та світогляду автора. В № 3 „Червоного Шляху“ за цей рік в рецензії проф. від літератури В. Державіна на книжку Сакуліна „Теория литературных стилей“ читаємо: „Сакулін пробує розв'язати одну з найскладніших і найвідповідальніших проблем сучасного літературознавства—проблему стилю—за допомогою „ідеологічних“ засобів російської інтелігенції дев'ятсотих років (застаріле розуміння стилю, як „художнього світогляду“ іде саме від цієї епохи)“. Тимчасом у № 1 журналу „Литература и марксизм“ за цей рік читаємо щось зовсім інше, а саме, що стиль—це не тільки зовнішня форма, а й певний зміст з усіма належними до нього символами. Стиль є особливий характер, висловлений в особливих формах мистецьких, які відповідають особливому змістові, а цей

зміст—певній ідеології і ця ідеологія—певній психології. Художній стиль визначає відповідне світовідчуження. Загалом, стиль є психоідеологія, а тому стиль—це суспільна класа, і розвиток його є лише форма класового розвитку. Класова психологія визначає всі компоненти літературного твору—тематику, образи, гатункову композицію, словесну оболонку, архітектоніку.

Боротьба стилів є певна форма класової боротьби соціальних груп. Зміна панівних стилів є зміна панівних клас. Поява нового стилю є наслідок виступу нової соціальної групи. Ось ті висновки, ті перші наближення, що їх дає сучасний марксизм що до визначення розуміння стилю. Франко відчув істотню одміну нової літературної маніри од свого натуралізму і дав таку спробу пояснення: „Група молодих письменників виховалася на взірцях найновішої європейської літератури, тієї, що, сприявши собі широкі малюнки зверхнього оточення, головну вагу творчості поклала на психологію, головною метою твору мистецтва зробила

розбудження в душі читача певного настрою способами, які подають новочасні студії психології і, так званої, психофізики“...

Коли давніша повість чи то новела—не конче натуралістична, а й загалом—мала ознаки більш або менш докладно виділеної події з мотивованою зав'язкою, перипетіями й розв'язкою, отже виглядала, як здвигнений після правил архітектоніки більш або менш солідний будинок, то новіша белетристика справляє зовсім інше вражіння. Зверхніх подій в її зміст входить дуже мало, описів ще менше; факти, що творять її головну тему, це, звичайно, внутрішні, душевні конфлікти та катастрофи. Не об'єктивне, протокольне представлення мають на меті автори, а збудження в душі читачів відповідного почуття чи настрою всякими способами, які дає мова і злучені з нею функції нашої фантазії... Так почали писати Стефаник і Ольга Кобилянська. Тільки Кобилянська в цю форму вклала інший зміст. Вонаб ула репрезентатorkoю антисупільних течій в українській літературі, про які казав Франко: „Течії



антинародні й антисупільні, хоч проявлялися і проявляються і серед нас, та, мабуть, наш народний організм занадто ще свіжий і здоровий". Сам Стефаник писав у статті „Поети й інтелігенція“ року 1899 про Ольгу Кобилянську: „В останнім часі Ольга Кобилянська в своїй фантазії „Поети“ сказала, що в нашім краю поети—це жебраки. Це є також визов, і українська інтелігенція хіба не схоче ігнорувати цього голосу, бо це письменка, власне, тої інтелігенції, і їй стає страшно бути жебраком“.

Отже Стефаник цілком свідомо відмежувався від письменників української інтелігенції і вважав себе за співця галицького селянства. Тим-то в міру розвою письменницького нової генерації української літератури, в міру того, як викристалізовувався їхній соціальний зміст, заходили певні зміни й стилістичні в їхніх творах. Стефаник уже не писав „фантазій“. Він випрацював собі своєрідну літературну форму. Про це мова буде далі. В цій статті про поетів та інтелігенцію, що її можна вважати за маніфест

Літературний Стефаника, він каже: „Наші нові поети й письменники черпали теми для своїх творів із традицій козацьких і з життя простонародного. Інтелігенція була спольщена або змосковщена і з неї що-небудь зачерпнути не можна було. Творення молодшої нашої інтелігенції було наслідком діяльності наших письменників. Цілком природньо, що й серед молоденької інтелігенції поети не могли найти ще ні вироблених ідеалів, ні суцільних життєвих форм, а тим самим не могли перейматися нею, і життя її малювати в артистичних творах. Інтелігенція наша й до нині не виробила собі ні ідеалів, ні життєвих форм, характеристичних для неї; і до нині поети й письменники не можуть створити нічого тривкішого її життя... Доробкевич, котрий своїм положенням мусить бути трохи демократ, трохи аристократ, не сміє мати характеру“.

Це написано по двох роках після виходу друком перших творів Стефаника. Перші читачі його були якраз представники цієї галицької інтелігенції. Ось свідчення того

Стефаникового читача: „В 1897 році жив я в Чернівцях, де видавав популярну газетку „Праця“. На весну приїхав до Черновців і поступив до мене мій бувший товариш Василь Стефаник. Кажу, бувший товариш, бо ми оба були бувшими студентами медицини. У вільних від професійного заняття хвилях, а таких хвиль я мав трохи не 24 години на добу, пересиджував я зі Стефанником у кав'ярні при чорній каві або в садку при музиці. Балакалося про се й те. Стефаник багато розказував про різні особи зі свого села. Захоплений його оповіданнями, кажу йому:

— Мой, пиши! Все це, що мені тут розказуєш, напиши. Але так, як розказуєш. Ні на волос інакше. Закасуєш Мопасана“.

Так виникли перші новели Стефаника. А ось вражіння тих читачів од першого читаного твору: „В хвилі, коли друкарня поставила мені ч. 17 „Праці“ з оповіданням „Лист“ політичним арештантам мужикам на святий вечір“, увійшов до мене професор Степан Смаль-Стоцький.



— „Праця“ вийшла?—питає.

— Вийшла—кажу,—і, подаючи йому число, кажу—читайте „Лист“, але голосно.

Професор став читати. Зразу плавно, але по хвилі гикнув. Гикнув ще раз і по листі покотилися сльози.

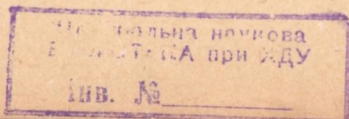
Решту прочитав тихо, кажучи, що голосно негоден. По хвилі мовчанки каже:

— Я цікавий, яке вражіння зробить на „Поліні“.

В59914 „Поліном“ звали ми між собою нашого приятеля Осипа Маковей із-за його сталевих нервів. Він усе був у духовій рівновазі. Бодай його лице ніколи не показувало ні великої втіхи, ні розпуки, ні великого одушевлення, ні [великої байдужости. Неначе він не мав нервів. Професор застукав палицею об стіну, бо Маковей мешкав таки за стіною. Відстукнувся і прийшов до мене.

— Читай!—каже професор, подаючи йому „Працю“,—але голосно.

Маковей став читати. Відвернувся від нас, бо йому соромно було, що він, зрівноважений Маковей, прослізився.



— Нехай же його качка копне—сказав, хлипаючи. Решту прочитав тихо“.

Оці новели, видруковані в „Праці“, згодом видав книжечкою проф. Смаль-Стоцький під назвою „Синя книжечка“. Стефаника визнано відразу, як і Винниченка.

Розвиток письменника йшов не так під впливом старих українських класиків, як, власне, під впливом нової лектури, так би мовити, „драгоманівської“. Про це свідчить сам Стефаник: „Від баби Павлини я довідався, що десь коло нас близько мешкає молода швачка, яка ані в бога не вірує, ані панів не признає, лиш хоче, щоби всі люди були однакові.“

Я, дійсно, вислідив мешкання тої страшної швачки, пізнав її і таки трохи боявся: це була т. Павлик, сестра Михайла Павлика, знана зі скандальних для австрійського правосуддя процесів у 80-х роках минулого століття. Мені кілька місяців помагав учитися Іван Плекан, старший гімназист із сусіднього села. Він дав мені читати Квітчину „Марусю“; тієї „Марусі“, крім перших кіль-

кох карток, я й дотепер не читав, хоча тоді дістав за непрочитання книжки доброго ляпаса. Аж у третій класі перечитав я повість Мирного та Білика „Хіба ревуть воли, як ясла повні“... Ще в нижчій гімназії я ближче зійшовся з Лесем Мартовичем та Львом Бачинським.

З ними я товаришував і належав до тайного кружка учнів, які збиралися по передмістях, щоби разом читати реферати та складати гроші на нові книжки та часописи. Бібліотека цього кружка складалася з 400 томів, більшості українських, а то були польські й російські“.

Отже, в цих драгоманівських гуртках нове покоління галицьких письменників зазнало на собі впливу російської народницької літератури. Цей вплив згодом перехрещується з впливами університетської лектури. Модерністична форма його творчости мала відразу яскраво народницький зміст. Як людина з високою культурою, медик з освіти, Стефаник використав здобутки психо-фізіології та психо-патології, але в нього була це



мужицька переважно психологія й психопатологія, а не панська. Західні впливи йшли широкою хвилею в українську літературу, але тут вони набирали особливих, відмінних форм, бо мусили пристосовуватися до інших суспільних верств.

На Заході зросли великі міста, буяв фінансовий капіталізм, квітла витончена, оранжерійна культура буржуазного індивідуалізму, буржуазна інтелігенція цілком пристосовувалася до духу доробкевичівської епохи і плекала культ людської особи, рафінованої „душі“. Стефаник перетравив у собі європеїзм, зробився письменником на рівні сьогочасної культури, але його мужицьке походження та його оточення, ціла тая галицька дійсність і попередній хід rozwoю української літератури вказали йому той шлях, що ним він пішов, як письменник і громадський діяч. Щоб розуміти цілком його творчість, треба знати Стефаника як громадського діяча: він належить до утвореної від драгоманівців Павлика й Франка радикальної партії, яка організувала

галицьке селянство проти польсько-шляхецьких партій і проти українських націонал-демократів. Галицькі радикали провадили й деяку антипопівську пропаганду, відгуки якої бачимо і в творах Стефаника. Як письменник, Стефаник є народник тої епохи, коли ще народництво було на вершку своєї путі. Тут доведеться нагадати про ролю народництва, бо тепер є багато охочих поборювати традиції „російської інтелігенції дев'ятсотих років“ або заперечувати велике значіння шостидесятників. Ось що пише Луначарський:

„Коли в народництві часом геть до Чернишевського деякі занадто запопадливі марксівські критики намагаються бачити буржуазну течію, то вони, звісно, роблять величезну помилку. Що до складу свого народництво було дрібно-буржуазне, інтелігентське, з певною участю селянства, ба навіть робітництва (Халтурин та інші). Що до ідеалів, воно було соціялістичне. І хоч соціалізм його був недороблений, утопійний, а втім це не завадило самому Марксові гли-

боко вклонитися найбільшому провідникові народництва—Чернишевському. Найголовніше в народництві було саме те, що воно було антибуржуазне, що воно було антишляхецькою течією, воно з обуренням відсахнулося від старої російської культури, яку вважало простісінько темрявою. Але за браком можливостей спертися на котрусь класу, в своєму революційному протесті народництво висувало на перший план селянство... Коли Микола Златовратський до кінця своїх днів оздоблює своїх селян рожевими вінчиками правдивості, то зате інші, особливо Гліб Успенський, що більше вивчають вони село, то більше його розвінчують. Вони переконуються, що село є „суцільний побут“, що там нема ще скільки-будь помітної виробки індивідуальности, що селянська біднота квола й пасивна, що куркуль є найгірша одміна капіталіста і т. д. Власні тенденції села не є революційні, а зусилля інтелігенції змінити закони розвою села засуджено на невдачу через малочисленність народницьких груп і т. д. Але хоч



Найчесніші народники і приходять таким чином до песимізму, проте, загалом треба сказати, що народництво і народницькі революційні рухи становили собою спробу посіяти в масах свідомість і культурність. („Читатель и писатель“, р. 1928, ч. I, стаття „Культурная работа в условиях революции“).

Як письменник, Стефаник пішов з боку формального іншим, ніж Франко шляхом, про що сам Франко каже: „Прошу порівняти чудове Стефаникове оповідання „Злодій“ з моєю „Хлопською комісією“, оповідання, в якому, зрештою, моєї власної оригінальної творчості нема майже зовсім, бо воно майже живцем записане з уст одної з жертв того самого конфлікту, який змальовано у Стефаника. Порівняння тих двох оповідань, може, на мою думку, дати найкраще розуміння нової манери, нового засобу бачення світу крізь призму чуття і серця не власного авторського, а мальованих автором героїв. Повторюю, тут уже не сама техніка, хоч вона в Стефаника майже всюди гідна подиву, тут окрема організація душі“.

Ця окрема організація душі, що її відчув і підкреслив Франко, це остання велика школа буржуазної літератури, часів її занепаду, імпресіонізм, іще тільки звойовувала світ тоді, коли почав писати Стефаник. Тепер це перейдена, скінчена річ. Буржуазна література нашого часу є вже література загалом післяімпресіоністична. Нині відомо, що справді мав рацію Франко, кажучи, що річ не в новій техніці, не в новій манері писання, а, власне, в новому світовідчужанні письменників-імпресіоністів. Кожний літературний стиль зростає з окремого світогляду, з окремої життєвої філософії. Імпресіонізм спирався на філософський ідеалізм, на теорію зглядности, відносности [(релятивізм), яка була особливо розвинена від австрійського фізика Ернста Маха (так званий, махізм)].

Звичайно, в ті часи Франкові воно не було відомо, але він вірно вгадав хід літературного процесу, хоч і не міг пояснити його. Мистецькі форми зростають на ґрунті певного світогляду, а цей світогляд є від-

биттям суспільної економіки, показником розвитку продукційних сил країни й доби історичної. Розвиток європейської буржуазної культури створив імпресіоністичний світогляд і стиль у мистецтві, але економічний розвиток Галичини ще не досяг за тієї доби індустріального розцвіту Європи. „Хлопська країна“ була колонією західного капіталу. Правдиво пише перший український критик марксист, В. Дорошенко про Галичину: „Правдиве Дантівське пекло на цім світі в бідній хлопській країні, що не вибилася ще з кайданів чужонаціонального феодалізму, а стала тимчасом колонією для сусідніх промислово розвинених країв, ринком збуту для найгірших їх продуктів—покидьків їхньої промисловости. Це не країна багатих баверів-куркулів і не країна фабричних димарів із численним, розвиненим і свідомим пролетаріатом. В Східній Галичині куркуль—явище спорадичне, це країна бідних хліборобів-халупників та наймитів“.

Про цих халупників та комірників уперше розповів Іван Франко своїми реалістичними,



часом натуралістичними оповіданнями, хоч і не позбавленими деякої національної романтики що до зображення українського хлопа. Про їх же пише імпресіоністичними вривчати-ми нервовими реченнями Стефаник. Як манера літературна і як світовідчування, є імпресіонізм витвором гарячкового життя європейських великих міст. У такому великому європейському місті жив і вчився Стефаник—у столиці Австрії, Відні, де слухав в університеті лекції медицини та філософії. Був послом до Віденського парламенту. Здебільшого перебував у Галичині, де найбільше місто Львів, а решта—невеличкі, брудні містечка, ще цілком феодального вигляду, і ці містечка щиро ненавидить письменник. „Місто стоїть посеред сіл, як скостеніле село, як падлина вонюча, як смітник цілого повіту. В торгові дні воно оживає, малюється селами й веселіє“...

Це місто галицьке живе з дрібного лихварства, тут кублиться дрібний торговельний капітал, хижацький, мізерний, що ссе кров і піт галицького хлопа, живучи на по-

слугах у польської шляхти. До самого останнього часу там існував залишок феодалізму, так зване, право пропінації, що в руках польської шляхти було знаряддям найстрашнішої експлоатації села.

Та вже Галичина увійшла в систему капіталістичного господарства, починається розвиток промисловости в нафтових районах, концентрація земель і павперизація (зубожіння) селянства: замість бути газдою—хазяїном, мусить галицький хлоп спродувати на „ліцитації“ свою халупу і йти в найману. З газди стає халупником, а далі—цілковита руїна патріярхальної родини, втеча в осоружне місто на заробітки дорослих, здорових, молодих, а старі наймають куточок халупи, тую комірчину, і стають з халупників уже „комірниками“... Останній крок—податися на бориславські копальні або на еміграцію. Так чи інак, а вступають до армії пролетаріату.

Стефаника взивано співцем вмираючого села. Галицьке село конає в пазурах польського панства і тепер за шляхецької Польщі незгірше як і за Австрії в пазурах поль-

ського панства, що висисає з нього податками всі сили. Тепер навіть шляхецький уряд Польщі запроваджує особливу політику на своїх „східніх кресах“ (околицях), а саме—провадиться планова колонізація Східної Галичини інвалідами з польських легіонерів Пілсудського, які стають невеличкими поміщиками, справжніми кровососами довколишнього селянства. Польська охранка (дефензива) лютує на українському селі і є знаряддям в руках новоспечених панків і полупанків.

Вже й за часів, коли Стефаник починав свою творчість, галицьке село було розпанахане класовою внутрішньою боротьбою, і письменник, обминаючи факти визиску селянина корчмарем та лихварем-евреєм, вже прекрасно умів показати своєму читачеві, що і в середині самого українського хлопства є свої кровососи, ще страшніші: робітник Хведір кричить багатієві Андрієві Курочці, що він „гірше жида“. Вже бачимо, як наймити йдуть проти „газдів“, як убивають сільських багатіїв бідні за зневагу на весіллі...



З чотирьох десятків Стефаникових новелок половина виразно показує злидарів і їхнє горювання, а друга дає загалом селянське життя: дикунство, забобони, темну рабську віру.

Особливо полюбляє Стефаник списувати страшне становище непрацездатних елементів села. Злидні такі, що кожен зайвий рот мусить згинутися страшною наглою смертю: старі, малі, хворі гинуть, як худоба, ба навіть худобу шанують більше, ніж батькаматір, коли вони вже непотрібні й мусять виглядати смерті. Діти кидають на призволяще хворих батьків, батьки топлять своїх дітей, не можучи прогодувати, гине, поневіряється все слабе, хворе на селі.

— То будуть старі, бідні вдови, або їх внуки, або старі діди, що коло своїх дітей туляться і чують що-дня, який вони тягар у хаті, або то будуть молоді жінки з малими дітьми, що їх чоловіки покинули й десь у великім місті про їх забули. І ось вони в-осени блукають, збираючи паливо на зиму, як улітку збирали колоски на полі.

— І в селі вони всі подибуються: бідні вдови, і їхні внуки, і діти, і молоді жінки, що їх чоловіки покинули. Вони віщують, що осінь приходить—„мудрість“ злиднів селянських проста і застрашаюче сувора: старого візьми та закопай—каже стара Тимчиха. І вона готується до смерти, переглядає смертну одіж, що її наготував для неї небіжчик чоловік, згадує минуле. Нічого не залишиться по них. Всі ми—каже баба—„розумремося“ (одно із Стефаникових словечок) і ось тільки залишиться якийсь „голяк“—ангел папірянний, куплений колись на базарі. І бубонить баба до того голяка, гріючися на призбі проти сонця.

Сама-самісінька вмирає в порожній хаті друга баба, від усіх покинута. Руками поворошити не сила, мухи обсідають бабу, чорти їй верзуться, а вона й хрестом не може їх відігнати. Старий дід („Озимина“) вслухається в осінню пісню, що сам її пищить, як дитина, свариться із своєю смертю. І другий дід („Діти“), що наділив дітей, які тепер мають його за наймита. І знову тая ж

мораль: „Здихайте старі, бо вам шкода й ложки страви дати“.

Давно вже висловили погляд (п. Русова), що Стефаник—маляр страшної економічної нужди селян. На це Франко відказує: „Коли б пані Русова побачила на власні очі той закуток нашого краю, відки родом Стефаник, і яких людей малює він у своїх оповіданнях,—один з найкращих закутків, який мені доводилося бачити на широких просторах і то не лише нашого краю,—то гадаю, що сама пізнала б невідповідність такого осуду. Та хіба ж Стефаник малює саму нужду селянську? Хіба сільський багатій Курочка нуждар? Хіба сім'я басарабів—сім'я нуждарів? Хіба в „Кам'янім хресті“ нуждарі вибираються за море? Хіба в „Сконі“ конає нуждар? Ні, ті трагедії і драми, які малює Стефаник, мають небагато спільного з економічною нуждою; ці трагедії душі, конфлікти та драми, що можуть повторитись у душі кожної людини“...

Це застереження треба взяти на увагу, ще й доповнити цю серію. Ось у корчмі



п'ють двоє: Іван і Проць. Кров свою п'ють. Проць п'є з горя, що жінка його б'є. Іван дорікає йому, що він жінки боїться. „Іване, за що мене, брате, пореш без ножа? Я маю охоту тебе частувати, бо ти мене, як якийсь казав, як мама рідна на добре радиш“. Іде додому, зухвало співає, але біля воріт уже тихіше, а біля хати й зовсім замовкає. Це малюнок є просто психологічна студія. В новелі „Майстер“ мова йде не про злидаря, а про будівничого, що спився в корчмі і пішло йому все „коміть головою“. В „Побожній“—родинний конфлікт на релігійно-національному ґрунті. Чоловік „Кальвін“, а жінка „записалася в якесь архири́мське братство, та й гадає, що свята-жива до раю“. Жінка запаніла, лає чоловіка, що в його „губа нехарапутна“ (теж Стефаникове словечко), а він їй,—що „розуму у ченців позичила“. Довго мовчав Семен жінці, а далі почав бити: „мусив бити“. Це теж невідомо, чи нуждарі, чи ні, не в тім тут річ. Дід Дмитро („Давнина“),—нащадок дебелих поколінь, куркуль, що в нього солонини сховано

з кількох років і стіжки стоять різних кольорів: торішні й позаторішні є. А в старої Дмитрихи для кожної невістки дарунки смертні готові і всім однакові. Ходить до них дяк Базьйо, якому „книжки в голові, як зайці, бігають“. Вони читають гуртом. З тих читань склалася на селі громадська читальня. Новелу „Портрет“ у київському виданні 1914 року навіть геть викинуто, певне, через те, що вона не відповідає уяві про Стефаника, як про співця нуждарів. Справді, тут умирає в фотелі старий пан— „рамолі“. Дивиться на портрет своєї доньки, згадує її, мріє, хоч би ще в-останнє побачити, а сам і люльки вже не запалить. Вмирає від усіх забутий. Басараби—багатії, рід спадкових неврастеників-самогубців. Але на селі думають, що це вони караються за те, що прадід їхній канчуком гнав людей на панщину.

Пан Ситник („Такий панок“)—заштатний бідний урядовець на пенсії, сидить у дешевій реставрації, тягне пиво. До малого того міста наїздять селяни, і пан Ситник „бун-

тує хлопів“, як сміється староста, частує пивом і каже, щоб мали гідність, бо вони є руські хлопи, газди, а пани їх визискують. Заходить селянка, „хоче цілувати всіх панів по руках і не має сміливости“. Панок ліберальний і забороняє їй... Двадцять років ховав він у себе портрет митрополита, але, будиши польським урядовцем, мусив критися з симпатіями до непольського „владики“. Тепер він спокутує: каже про це хлопам, що не витримав і покинув службу, хоч перед смертю, каже хлопам правду... про руського митрополита.

Два „некрутських“ шкiци: „Виводили з села“, „Стратився“. Рекрут прощається з селом. Мати заходиться, що втрачає робітника: „Хто кукурудзки висапає“. Микола Чорний казав батькові: „Ой, таточку, негоден я у війську вибути“. І ось лежить у трупарні військовій. Батько згадує, який був то робітник добрий: „Бувало, що візьме в руки, так і горить йому в тих руках“. А тепер без нього стара торби хай пошіє.

Не все й сумні новели. Ось „Мамин си-



нок"—„луский радикал поїде до Канади“. Щасливе подружжя „свідомих селян“, що належать до радикальної партії, і в них синок Андрійко, мазунчик, що з-за нього іде боротьба, чи він татів, чи мамин... У „Підписі“ маленька Доця „ліквідує неписьменність“ кількох старих поважних газдів, що їм треба було навчитись підпис ставити під... векселями на позички. „Мала Доцька ходила лавою поза плечі газдів, що писали коло довгого столу свої імена“.

Окремо стоять кілька новел автобіографічних: „Дорога“, „Вечірня година“, „Мое слово“. Син іде з села, мати благає: „Не йди, не йди, сину. Я йду, йду, мамо“. „Пішов, бо стелилася перед його очима дорога ясна й далека“. Він бачив тих селян: „огонь їх пражив, залізо плакало в їх руках“... А він уже знав своє: „читав їх розпуку і їхне безсилля“. По довгих роках поїхав до мами. Сестри Марійки, що з нею завертав вівці, вже не було. Мати, „згорблена, стара сиділа на призьбі та грілася на сонці“. Тут тільки настрій тихої туги. Син пішов від

мами з поля до машин. Мама казала: „Пани тебе не приймуть“. Два світи: „наліво—це місто, направо—село“. Автор каже:

„Слово своє буду гострити на кремені моєї душі й намочене в труті-зіллі пускати буду наліво...

І слово своє ламати буду на ясні сонячні промінчики й замочу його в кожній чічці й пускати буду направо“.

Отже, справді, „Стефаник... останній співець народницького, в широкому значінні цього слова, періоду нашого письменства“. Він іще не бачив у місті сили, яка допоможе селянському безсиллю, розвіє селянський смуток, поведе селянство за собою на здобуття людського життя, на знищення панства... Галицьке селянство й досі ще упорене тим панством, але нині вже й галицьке село не те, що колись. Стефаник є співець старого села.

Це якраз половина творів Стефаника. Друга половина присвячена селянським нуждарям.

Є в Стефаника ще твори з часів окупації

російським військом Галичини. Стислістю мови й силою драматизму це щось нечуване в нашій літературі. Це зразок для молодих письменників, як писати просто й сильно.

Нуждарський цикл, проте, найбільший.

Починаючи з „Синьої книжечки“, розкриває Стефаник панораму сумних постатей галицьких хлопських злиднів. Антін спродає хату, бере у вйта синю книжку службову і йде з села десь найматися. В „Лесевій фамілії“ Лесиха з дітьми доганяє Леся, що вкрав від жінки ячменю і тягне до корчми. „Бий, Андрійко,—каже мати,—а я буду тримати батька за руки“. Діти перше скам'яніли, а далі „вже зважилися й підбігли, як щенята, і били по ногах, відбігали і знов били“... Умирає хлопові донька Катруся, умирає поволі, і батько залазить у борги, каже їй, що ні на що ховати, а заспокоює тим, що „ліпше вмерти, ніж бідувати на чужім полі“. А втім, він любить дочку, як уміє, власне, як дозволяє тая клята скрута галицька... „Осінь“—страшний підходить час, зима. Дмитро латає жінчині чоботи, а



там уже й латати нічого. Дмитриха пробує сорочку латати, а вона розпадається. Романіха („Шкода“) гине разом із своєю коровою, баба вкриває корову своєю одежею, гріє своїм тілом, а корова таки здихає і в передсмертних конвульсіях роздирає бабу на кавалки. Гриць Летючий („Новина“), удівець з двома дітьми, до того добідувався, що зважується ліпше втопити своїх доньок, ніж слухати, як ці шкелети благають їстоньки. Топить Доцьку, а Гандзуня випросилася: „Таточку, не топіть мене, не топіть, не топіть“... А яка її доля? Змалечку чужих дітей глядіти. Данило („Май“) іде до пана найматися, бо дітей четверо, а городу—латка та й по всьому. Куди ж іти хлопові, як не до пана? „Хлопська голова не до письма, а зад не до крісла“...

У „Кленових листках“—хрестини невчасні, у самі жнива, загалом небажані. „Коби-то люди, а то жебраки плодяться“. А тут іще війт шукає вигоди з бідного. Й до всього—рабська покора перед панами земними й небесними. „Не нарікайте, не гнівіть бога“.

Ховають хлопчика („Похорон“). Батько залишив йому „канапу“, і на тій канапі вмерло мале, заразилося. „Газда“ піймав злодія й убиває, бо він особливо винен за це: „Що ти не лізеш до багача, але до бідного“. Микола пише листа з тюрми до брата, щоб не ждали і щоб дітей не покинули. А в тюрму його запаковано за те, що на багатих ішов, за політику... Ось працює на чужім лані молодиця, а дитина розривається. Мати не вважає, копає рискалем: „Заробити треба, бо взимі ніхто не дасть“. Яків—„третинник“, цеб-то обробляє кукурудзу від третього снопа. Бідує він на чужім полі, спить твердо, а руки має, як кінське копито. Знає він одно: „Грунт є спосіб до всього, як твій є“. Але землю загалом „цілуй,—чужа, чи своя“. Дивиться цей хлоп на землю, помежовану, покраєну, чужу власність і шкода йому тих меж: „Межу кортить також зродити колос“. Краще якби тих меж не було.

Правдиво зазначає критика, що герої творів Стефаникових—то одна колективна постать, один тип малоземельного чи без-

земельного галицького хлопа або наймита в панськім маєтку.

Бачить він своє лихо, своїх визискувачів: панів, корчмарів та попів, а нічого вдіяти не може. Темний, безсилий у своїй темряві й покорі.

Між двома класами розіп'ята „хлопська країна“—Галичина. Ще цілком хліборобська, мужицька земля, ще під гнітом поміщиків і вже на початку капіталістичної експлоатації. „Стефаник—каже В. Дорошенко,—це поет не пролетарів, а дрібного вбогого селянства, яке стоїть посередині між двома класами“.

Болючий процес знищення патріархального селянського добробуту, загострення класової боротьби на селі й виділення сільського пролетаріату та міського передпролетаріату майстерно малює Василь Стефаник. Як народник, він не усвідомлює цих процесів і свого значіння, як письменника. Ось що він писав у листі на радянську Україну до т. Лизанівського, свого довіреного в справі видання творів:



„В. Дорошенкові раз вихопилося, що я поет загибаючого села і що я, як сирота, стою між двома класами. Чи село загине і чи я є лише поетом якогось суспільного кафанера, це треба б доказати“.

До цього тов. Лизанівський додає: „Народницький характер своєї творчості стверджує Стефаник сам. Це не старе україно-фільське народництво, але народництво революційне, що стоїть на соціалістичних основах, що пройшло соціалістичну школу виховання (як це бачимо з автобіографії Стефаника), що не ідеалізує народу... Стефаник любить селянина і перший показав нам його, як людину з її любов'ю і ненавистю, культурністю і дикунством. В цій любові до селянина Стефаник дуже об'єктивний, він малює душу селянина не так, як би це йому хотілося її бачити, але такою, якою вона є справді. Це може робити тільки великий письменник, великої духової культури“...

„Його треба не читати, а вивчати“,—зауважив хтось із критиків. Нині такі студії вже почалися.

## II

У своїй статті про інтелігенцію Стефаник висловив думку, що українська інтелігенція не має ні вироблених ідеалів, ні суцільних життєвих форм. Отже, письменники українські не можуть перейматися життям інтелігенції і відтворювати його художньо. Це написано 1899 року, а 1903 два молодих письменники—Чернявський та Коцюбинський—звертаються до старіших письменників: Старицького та Панаса Мирного з листом-маніфестом про потребу утворити літературу саме для українського інтелігента. Ось що вони писали: „За сто літ існування новіша література наша (з причин, вияснення яких належить до історії) жила переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна, здебільшого, психологія—ото майже і все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника. Винятки очевидячки минаємо.

Таке обмеження сфери творчості не раз підкреслювала не тільки критика, але й

інтелігентний читач, який, до слова кажучи, в останні часи значно виріс.

Вихований на кращих зразках сучасної європейської літератури, такої багатої не лише на теми, але й на способи оброблювання сюжетів, наш інтелігентний читач має право сподіватися й од рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільности, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософських, соціальних, психологічних, історичних та інших“.

Автори маніфесту застерігають, що ставляться з цілковитою повагою і до „життя протонароднього“, яке далеко ще не вичерпано, але вони беруть на себе почин задовольняти саме потреби інтелігентного читача. Отже намічалось певне розходження між письменниками нової генерації, і Стефаник належав до тих, що не пішли за модерною течією. І до сьогодні Стефаник є письменник українського селянства.

У статті новішого українського імпресіо-



ніста М. Івченка про творчість Василя Стефаника („Україна“ 1926, кн. 2-3) підкреслено такі моменти в творчості Стефаника:

„1. Нормативною підвалиною життя є біологічні закони землі.

2. Між ними й життям людським виросла глибока суперечність через панування в людським житті хаосу, через нездатність людську організувати все життя.

3. Щоб дійти знову злагодження з зовнішнім світом, до відчущання повної гармонії— необхідно організувати людське життя. За собом тому повинна стати свідома воля до перемоги хаосу.

4. Але дужа воля виростає тільки в часи великих лихоліть, коли дух людський підноситься до вищих ступенів і на них, крізь густі хмари страждань, відчуває життя в нових осяяних формах. Тоді родиться героїзм і в ньому зростає й міцніє воля до ствердження життя.

5. Тоді, властиво, освітлюються нові шляхи, нові перспективи дальшого і невпинного життя. Тоді люди знаходять в собі нові

сили й планують своє життя, злагоджують його з тими законами й нормами, що відчують у собі“.

Так каже Івченко і, навівши цю схему, зазначає, що хоч вона, мовляв, і є чужа революційному суспільству, але психологічно вона близька нам, бо справді і наше революційне життя будується на подібних психологічних засадах. Цікаво тут те, що український імпресіоніст новішої формації розглядає Стефаника з погляду якоїсь уроеної від нього національної вдачі українського народу. Івченко запевняє, що образи Стефаника, як і образи народньої пісні, виявляють „важливу вдачу нашої національної творчої психіки“, що в Стефаниковій творчості є конфлікт розбіжних сил, спільний „основним властивостям нашої культури“ і що помилкою є гадати, що Стефаник—письменник соціальних контрастів. Івченко формулює це так: „Стефаника по більшості приймають, як письменника, що в обгостреній формі виявив перед нами соціально-економічні суперечності й конфлікт свого народу“.

Так-то воно так, каже Івченко, але головне у Стефаника—це особлива, властива йому, філософія: майже всі його твори напоєно глибоким песимізмом. Він надзвичайно жорстокий своїми персонажами. Ну, навіщо, наприклад, треба було нищити Романиху в новелі „Шкода“, навіщо Данилові з новели „Май“ виявляти таке безсилля, навіщо так багато розпуки та самознищення життя геть до того, що мати з новели „Лан“ не має почуття поглянути, що діється з її дитиною під корчем, а Гриць Летючий топить своїх дітей? Стефаник полюбляє колупатися у виразках, виявляти жахливу безсилість і розпуку і самому цим мучитись. Він доводить своїх персонажів до найвищого ступеня розпуки і так їх залишає перед безнадійною порожнечою. Не те було з Франком. Цей знаходив завжди якісь позитивні ідеали. Його твори були міцні й бадьорі. У Стефаника над усім панує земля і її закони, а раз так, то справжня глибока трагедія письменника полягає в конфлікті законів землі і законів соціального життя. Це два світи, цілком собі ворожі,



непереможні, повновладні і між ними роздирається свідомість письменника. Отже Стефаник у владі непереможного біологізму. Але, на думку Івченка, цей песимізм, що виходить із світогляду, опертого на владі землі, цей глибокий біль письменника „є проблема цілої нашої культури“.

І далі Івченко обґрунтовує цю свою оригінальну засаду. Виходить, ніби-то „наш нарід всім своїм культурно-історичним життям хотів розвизати цю проблему, що її відчував протягом свого історичного віку. Позитивним ідеалом для нього була земля, і він завжди йшов до злагодження свого життя з життям землі і її стихійно-біологічними законами. Та, проте, хаос, безладдя, соціальна невідпорядкованість завжди одпихали наш нарід від цього життя, злагодження з природою“. Виходить, що в українській літературі панують одні й ті самі образи від... „Слова о полку Ігореві“ до Шевченка і од Шевченка до Тичини, Осьмачки і Стефаника.

Одне слово, наша література насичена духом первісного анімізму. Це не зле, це

навіть добре, „адже анімізм, що так близько стоїть до міту, свідчить про ранок творчості народу, про його молодість а звідси, про величезні творчі перспективи. Для Івченка Стефаник є вияв не класової, а, передовсім національної стихії. Це цікаво для ідеології самого Івченка, як радянського письменника— націоналізм ще не ліквідований в радянській нашій літературі. Залишаючи надалі розгляд цієї ідеології, треба зараз спинитися на спостереженні Івченка що до форми творчості Стефаника, бо ці спостереження досить цікаві й цінні.

Перш за все, Івченко підкреслює оригінальність, як основну рису творчості Стефаника. Його твори внутрішньою силою не тільки не занепадають, а перевищують останнім часом написане раніш. Зовсім слушно зауважує Івченко, що є люди ладні завбачати в Стефаникові тільки досконалого майстра стилю європейського кшталту. Є багато критиків і читачів, „що з насолодою, властивою пізнішій добі елінізму, смакують кожне речення, кожний влучний вираз діалогу, стислий

і виразний до грубого карбування образ Стефаників". Найголовніша властивість форми письменника є ритм, що йому надається найбільше значіння, бо твір свій Стефаник освітлює напруженням художника, виявляючи інтенсивність внутрішнього життя. Цей ритм цілком своєрідний, короткий, ударний, валізний, ніби кований. Що до будови речення, Стефаник полюбляє інверсію—особливе розміщення слів, не таке, як звичайно. Наприклад: „горлаті дзвони над ними дзвонять“, „крисами голови доторкають, голова йому розскакується, зуби з рота вилітають“ („Скін"). Ця особлива будова речень, рубаних, втятих виявляє вдачу Стефаникового ритму цілком парадоксально: поруч з силою та енергією помітна велика втома. Ритм ніби посічений, рівномірно сильний, без спадів і наростань. В цьому є певна безсильність. Образи Стефаника не вишукані, вони природні, правдиві і цілком селянські: „минув вік, як у батіг тряснув“, або: „так то сонце розчинило весну на весні, як у великім кориті“.



Що до композиції образу, то їхня скульптурність складається з досить оригінальних моментів: образ розбито на деталі, але оплетено і ув'язано ритмом. Розклад образу не по лінії статично-деструктивній, а по лінії динамічно-ритмічній, а це, мовляв, і є властивий імпресіонізм. Наприклад: „Здавалось їм, що та голова, що тепер буяла в кервавім світлі, та має впасти з плеч... десь далеко на цісарську дорогу. В чужих краях, десь аж під сонцем впаде на дорогу та буде валятися“. Або: „Над заходом червона хмара зачервоніла, довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма (змальовується все ж хмара) і подобала та хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови проникалися проміння сонця“ („Виводили з села“).

Письменник виявляє виразно й глибоко найскладніші процеси людської душі. Психологізм Стефаника дає йому відчуття людську душу в цих найдрібніших її порухах і протягом довгого життя відчувати сили, що готуються до великих катастроф, які перед-

чуває письменник. В Стефаниковому песимізмові трапляється часом і світлі нотки, навіть ідилічні, але вони потопають у морі одчаю. Тільки війна і її велика руїна спричинилася до якогось звороту творчості письменника. Великий героїзм маси зродив і в душі Стефаника героїчні мотиви, але, на думку Івченка, вони живляться давніми ідеалами української культури. Ці давні ідеали—боротьба за землю „за свою Україну“. Виникають такі персонажі, що ретельно по халупах зберігають портрет Шевченка то-що. Наприкінці Івченко знаходить синтез у творчості Стефаника, який теж іде з біологічних прикорнів життя. Закінчує свій розгляд творчості Стефаника новіший імпресіоніст український Івченко так ось: „Червоне сонце і два діди—мудрих повнотою життя, що цілують себе в руки в ознаку згоди й примирення—це символ нашого прийдешнього, нашого великого культурного ренесансу“. Так оцінює творчість Стефаника орган М. Грушевського, науковий двохмісячник українознавства „Україна“...

По році в „Житті й Революції“ (квітнєве число) Дмитро Рудик у статті про Стефаника зачіпає питання про, так звану, „впливологію“. Хто впливав на Стефаника? Письменник такий оригінальний і так ґрунтовно перетравлює всілякі впливи, що тяжко простежити його запозичення та ремінісценції. Ось, наприклад, „Вечірня година“. Ця новела є, власне, лірична пісня з настроєм, як у „Басарабах“. Закони життя жорстокі, панує сама біологія, вона в боротьбі з соціальними законами життя людини. Рудик стежить образотворчість Стефаника. Ось властиві йому порівняння: „голодняки падали, як дуби, а підносилися, як глина“. А ось метафора: „Гармати виважували землю з її постели“. Війна зродила нові мотиви в Стефаника, і після довгої мовчанки він вгледів нових людей. Звичайно, це теж селяни, як і завжди в Стефаника, але це люди активні, що йдуть на боротьбу. Суспільний нелад розірвав звязок між людиною і землею, але тепер Стефаник не тільки малює цей розрив, але й протест проти нього. Той же психологізм



виявляє цей потужний протест, що йде з глибини психіки його нових персонажів. Влада землі, сама оця земля набирає конкретних форм—це Україна, що її відчують тепер після війни самі селяни. Але вони вже загубили віру в царів: „не шукай царя, бо тобі царя не треба“, а слідом за царями пішли й боги—хоч святих багато, та всі вони ні до чого.

В своїй автобіографії Стефаник пише: „На вигоні ми бавилися з дітьми до ночі. Такий був клопіт із богом та далеко гірше з чортом. У нас було багато наймитів, старших і менших, і я з ними жив усе в найбільшій дружбі, виносив їм батьків тютюн та все те, що вони просили. За те розказували багато казок та показували місця, де ночують відьми, опирі, де являлися мерці, а де сиділи правдиві чорти“.

Нічого й казати, що селянство українське прекрасно розуміє і так і каже в нових творах Стефаника: „З цею Польщею ніхто не годен витримати: і маєткове, і доходове, і ґрунтове, і від псів, і від гноївки... Але де

що на світі є“... („Воєнні шкоди“). Маніра письменника—зливати себе в одно із своїми персонажами, нівелювати себе, давати слово дієвим особам, примушувати їх діяти й говорити за себе. Це є, так звана, автохарактеристика. Автор втручається в оповідання тільки найпотрібнішими ремарками. Його новельки короткі, мають в основі один якийсь факт, подію, зовсім буденну і, власне, жахливу цією буденністю.

Отже це справжня новела, цеб-то оповідання про драму. В основі драматизму лежить два почуття: жах і жаль.

Художні засоби, що ними викликається в читача ці почування, є ритм мови, конденсований образ і короткі нервові речення. Що до архітектоніки й композиції новел Рудик дослідив такі особливості: „Вступна частина складається з трьох абзаців (новела „Озими́на“), рівномірно збудованих. Кожен абзац має по чотири речення. В будові своїй кожен з них має однакову систему. Тло дії—дія, деталізація дії, деталізація тла, що допомагає деталізувати дію і разом замикання

опису тла. Другий абзац, маючи ту ж систему будови, за основу має суть новели. Третій при цій же будові замикає опис тла і дії з'єднанням їх в одно. Або новела „Злодій“, що збудована за іншою системою, але витриманою для даної новели. Вступ доведений до одного абзацу з двох речень. Це тло дії та опис. Далі—розмова, що дає вже саму дію, передана одним реченням. Потім знову опис в окремому абзаці,—знов з двох речень і знов розмова з одного речення. І зрідка тільки порушується ця систему—аж доки дія не доходить до трагедії. Це тільки приклади; щоб дослідити форму творів Стефаника, для цього потрібна окрема праця“.

Певно, такі розвідки про техніку Стефаника і інших наших письменників не забаряться, бо нині маємо ціле гроно молодих літературознавців. Рудик стежить закони ритмики Стефаника (скільки це можливо в невеличкій журнальній статті) і спиняється на його інверсії. Джерелом образів, ритміки та й, загалом, стилю Стефаникового є його



рідна говірка, снятинська мова галицького Покуття. Але Стефаник уміє її типізувати, узагальнювати. Треба зазначити, що для Наддніпрянського видання своїх творів він дозволив т. Лизанівському зробити незначні зміни: „Дякую вам за вашу вмілу роботу, яка мене разом із покуцьким діалектом зблизила до читачів великої України“.

Головне завдання Стефаника в галузі форми є ліризм з ледве наміченою фабулою, з конденсованим описом та діалогом, що виявляють ситуацію. Стиль Стефаника Рудик визначає досить химерно: „У виборі тем—реаліст, в опрацюванні—імпресіоніст з символістичними моментами“. Він, подібно до Івченка, визнає Стефаникові бездонний розрив між законами природи і буржуазним ладом. Оце дивно. Та коли ж не буває розриву з котримсь соціальним ладом і законами природи? Аджеж всяке організоване людське суспільство є організація на боротьбу з природою. Луначарський так і каже, що єдине спільне всім людським суспільствам усіх часів є тільки те, що їхньою метою була

боротьба з природою. Отже, дотеперішня література про Стефаника нас не задовольняє. Треба розглядати її тільки як початок студії. Ми не можемо виходити в дослідженні письменника з якось вищої загальної норми, а особливо з такої, як якась споконвічна українська культура од Слова про похід Ігоря починаючи. Ми виходимо з відповідности твору до культурних завдань, що стоять перед соціальною групою. Соціальна дієвість твору—ось визнана нині проблема марксівської критики. Ми не заперечуємо, що нашим завданням є здобуття певного культурного рівня, бо не можна починати спочатку, ми хочемо на основі робітничо-селянської влади і радянського ладу йти вперед, наздоганяти інші народи. Це—ленінський заповіт. Не можна заперечувати, що й на Україні і в нашій літературі, зокрема, за всіма стилями почувається потужна селянська стихія<sup>1</sup>. Отже з цього селянського

---

<sup>1</sup> І. Йоффе. „Культура и стиль. Система и принципы социологии искусств“. Ленинградский коммунистический университет. 1927, стр. 78.

первістку виникає певна небезпека, як каже Йоффе—небезпека символізму, що він і позначається на творчості Стефаника.

Коли мова йде про впливи, то, перш за все, впадає в вічі вказівка на Мопасана, що він, як і Стефаник, однаково жорстокий до своїх персонажів. Находять подібність у Стефаника з Верхарном, кажуть про вплив Виспянського і Пшибишевського, з якими Стефаник деякий час товаришував, але особливо цікаве визнання самого письменника в листі до тов. Лизанівського: „Не знаю, чи хто з моїх товаришів перечитав Успенського, але я через два роки з ним не розлучався і хоч дуже тяжко було зрозуміти жаргон його „Ра-стеряевой улицы“, то все я його перечитав і він мав на мене з гімназії найбільший вплив“ (річ у тому, що в четвертій класі гімназії товариші Стефаника виписали гуртом два томи Гліба Успенського).

Йоффе дає таку характеристику Гліба Успенського, як письменника доби крaмово-грошового господарства, представника стилю побутового реалізму: „Його теми виходять з



кризи натурального господарства перед наступом торговельного капіталу. Оточення, де з селянства народжується купець, урядовець, інтелігент, пролетар. „Влада землі і одрив од неї в місто. Хаос стремлінь та ідей, болючі зрушення, перевороти побуту і свідомости від сутички різних культур— його сюжети. Од безмірної влади землі з нетрів тягнуться його люди і побут в інше буття—до міста“.

Он воно де коріниться питомий хаос Стефаника, що так непокоїть Івченка, ось де прикорень, джерело і Стефаникової влади землі. Може звідціля, з читання Успенського і ця зненависть Стефаника до доробкевичів і до міста.

Далі Йоффе пише: „Люди Успенського показані як характери дії... Побут не тло, що на ньому характер відбиває свою волю; людина сама—лінія побуту і ціла у зовнішніх діях і вчинках... Людей дано в дії, в розмові. Літературна мова автора обрамлює і підкреслює нерівну мову дієвих осіб... Брак слів, невміння будувати закінчення

фрази, емоційні і вводні фрази... звичайна форма позакнижної практичної мови. Така мова в Успенського є основним елементом реалістичного показу... Великі романи, як „Нравы Растеряевой улицы“, „Разрушение“, „Власть земли“, збудовані за принципом нанизування на лінію героя картин та епізодів“.

Тут є багато такого, що залишилося і в Стефаника, але далі мова йде про публіцистичні міркування, про суміш публіцистики з художнім оповіданням. Цього вже в Стефаника нема, як не було в Успенського ліризму. Але в нього теми злиднів, бруду творять експозицію; жива побутова мова творить портрет. У нього не думка, але мова. Це все є і в Стефаника. Думка народжується з потреби орієнтуватися в соціальних відносинах, народжується з болем, бо це є люди трудових рефлексів. Хіба не так говорить Гриць Летючий сам до себе, коли йде топити дітей? Хіба в нього це не є рефлекси, що виникли в наслідок неможливих життєвих умов? Отже, Стефаник багато взяв

од письменників російської школи реалізму Але чи був з нього реаліст? Чи не перейшов, не перетопився в його творчості побутовий реалізм Успенського і українських класиків в реалізм психологічний, в психологізм? Йоффе визначає цей стиль так:

„Психологізм є мистецтво внутрішнього та індивідуального. Речі і людей трактується, як портрети, виразно в зміні і ставанні. Воління і почуття особи в її непевних стремліннях до самозатвердження. Лірика, інтонація, освітлення—засоби цієї внутрішньої виразності. Друга риса мистецтва доби крaмово-грошового господарства на другій стадії розвитку (середній) є гуманізм—мистецтво бере за тему людину і світ її ідей. Мистецтво людського і людяного. Акти думання, психологічні процеси, світогляд. Людина всередині себе і в суспільстві—центрaльні мотиви“.

Йоффе визначає психологізм, гуманізм основними рисами демократичної позатехнічної інтелігенції дрібної і середньої буржуазії в часи, коли вона вже спускається із



своїх ідеологічних вершин, але ще має сили творити. Цей етап пережив і Коцюбинський, але в нього до того був період і справжнього побутового реалізму, якого бракувало Стефаникові; цей почав відразу з психологізму. Третій етап у розвитку мистецтва крамово-грошового господарства є імпресіонізм, що йому властива мала форма, мініатюрність, які не потребують тривалого зосередження твору. На думку Йоффе, імпресіонізм виникає таким чином: психологізм, вольова цілеспрямованість, тривалі почуття розкладаються на настрої, обезвладнені, незвані. Настрій стає панівним тоном психіки громадської людини, темою мистецтва. Настрій, як тема, утворює мініатюрні мозаїчні композиції. Імпресіонізм є мистецтво настроїв, особистих відчуттів. Це є такий кінець психологізму, що дає в наслідок розкладу психологізму новий витвір, який легко переходить уже в символізм. Тут маємо діло з асоціальними почуттями сепарованої людської особи. На цьому шляху імпресіонізм є стиль занепадний.

В літературі імпресіонізм відновлює почуттєві елементи (фонетику й ритміку), які перемагають елементи ідейні. Мелодична тема панує над сенсом. Загалом панує ліризм. Це лірика моменту. Вона складається не з послідовного розгортання тем, а ніби-то з окремих плям. Слова, що визначають речі і дії, переважано вживаються силою епітетів. Рубані, мало зв'язані речення можна легко переставляти, бо вони мають окремий сенс.

Засоби імпресіоністичної техніки є такі:

1. Фіксація вражінь за допомогою котроїсь деталі або через спрощення загального. Імпресіонізм, як мистецтво зображати плинність вражінь од життя, не поділяє, не одбирає цих вражінь, не класифікує їх на істотні й другорядні: кожна мить переживання фіксується та й годі.

2. Словесні плями, поєднання словесних рядів не зв'язується композиційно. Вони тільки офарблюються якимсь загальним настроєм. Здебільшого це ряди різних стилів мови.

3. Найбільше вживається коротких речень,

бо вони не потребують логічного поділу та граматичної конструкції.

4. Розробляється епітет складних рафінованих відтінків, вільний від звичайних і логічних ознак речи.

Цікаво те, що в характеристиці Йоффе імпресіонізму як літературного стилю панивним літературним гатунком визнається новела без трагічного моменту, без боротьби, напруження й загибелі. Отже, імпресіоністична новела є безідейна. Вона не може бути й сатирою.

В такому разі треба визнати, що Стефаник не є імпресіоніст. Традиції Чехова, цього майстра імпресіоністичної новели з його особливим гатунком новелок-мініатюр „коротше від горобиного носу“, в українській літературі продовжує не Стефаник, а Могиланський.

Тоді виникає питання про імпресіонізм Стефаника. В кожному разі, коли можна говорити про стиль Стефаника як імпресіоністичний, то треба визначити, чим одмінюється Стефаників імпресіонізм од імпресіо-



нізму європейського. І тут перше застереження треба зробити, що в таких літературах, як російська, українська то-що, за всіма літературними стилями відчувається потужна селянська стихія. Приходимо, отже, до висновку, що треба говорити не про імпресіонізм взагалі, а, власне, про імпресіонізм український і, зокрема, про імпресіонізм Стефаників.

Не можна заперечувати, що дещо від імпресіоністичної техніки в Стефаніка є, але нема в нього найістотнішого чинника європейського імпресіонізму: його безтурботності що до змісту, безідейності. Це головне. Недарма Стефанік сам порівняв себе з Бетховеном: в класифікації Йоффе Бетховен належить до культури передіндустріального господарства, до психологізму, як стилю культури господарства крaмово-грошового. Його музика є музика змісту і світовідчуження. Внутрішній зміст підби-ває собі всі матеріальні елементи музики— ритм, мелодію і гармонію. Бетховен, наприклад, писав: „Він гадає, що я дбаю про його

нешасну скрипку, коли в мені говорить дух". У Бетховена кожна музична тема є психо-ідея. „Теми, як живий організм, реагують одна на одну і над всією цією боротьбою вольова спрямованість, уперте, невтримне рушення вгору, енергійні ритми, зриви і падіння для злетів сили, що де-далі наростає. Звідси напружений трагізм тем, що ламаються в своєму устремлінні... Од ліричного примирення тихих мелодій до трагічного адажіо, діапазон руху глибоко схвильованої психологічної натури. Кожна тема є значний душевний момент: лихо, радість, мрії, шумна веселість, сміх і жарти, погребний плач, сумні роздуми—музика Бетховена. Рух теми, її розробка є не прості звукові варіації, а музичні зміни одного настрою, одного переживання... Загальний колорит—скорботна боротьба. Безумовно, панують трагічні теми... В „Дев'ятій симфонії“ виразність тем доведено до такої яскравості, що музика безпосередньо переходить у слова, які логічно усвідомлюють емоційні теми. Музика переходить у слово, як переживання—в ідею. Голос

звертається до інструментів, як до людських голосів. О, друзі, не ці звуки. Нехай заспівають нам радісніше й приємніше“, і хор співає оду „До радощів“ Шілера. Всю симфонію розгорнуто, як потяг до радощів од тяжкого роздуму й страждання... Таке повне підлягання звуків психології, де музика стає втіленням ідеї, Бетховен знає, особливо в останніх опусах, починаючи, приблизно, з сотого, де він цілком визволяється від формальної краси“.

У Бетховена визначають три стилі, що з їх останній є перемога психологізму, а перші два є, в більшій чи меншій мірі, компроміс виразности і краси. В Бетховена не еволюція настрою, а боротьба двох сил з перемогою психологізму. Бетховен, що належав до молодой революційной буржуазії, як представник буржуазной демократії такого періоду, коли вона не розуміла рафінованої класичної музики і не відчувала в ній потреби, але потребувала, щоб музика кресала вогонь з грудей, Бетховен дає цілковиту волю своїй творчості в одміну від попередніх



композиторів Гайдна й Моцарта, які пристосовувалися до вимог коронованих осіб і двірських кіл.

Бетховен, в протигагу своїм попередникам, затверджує свою індивідуальність, увільняє її від підлеглости аристократичним салонам. Цей протест Бетховена, це революційне самозатвердження своєї особи, свого творчого „я“ не було аристократизмом духу, але цілковитим запереченням всілякого аристократизму. З Бетховена був демократ, який мав почуття власної гідности і не схилявся перед владушними, а почувуючи свою силу, писав своєму приятелеві таке: „Скажу вам, що ви зустрінете в мені велику людину не тільки з погляду мистецтва, а й з погляду людської гідности та досконалости. Й коли становище в нашій батьківщині трохи покращає, я сподіваюсь служити своїм мистецтвом бідним людям“.

Бетховен, як революціонер, робив наголос на змісті, думці, ідеї. Він викинув всякі оздобы, орнаментовку, всілякі віртуозні викрутаси. Він ніколи не жертвував змістом за-

для форми. В нього була струнка архітектоніка—всі частини підпорядковано цілому. Цікаво те, що коли його попередники писали дуже багато (Гайдн—150 симфоній, Моцарт—41), то Бетховен за 57 років життя дав тільки 9 симфоній. Замість аристократично-рафінованої музики Бетховен писав не для салонів, а для великих зал, для демократії.

Це був час, коли не було промислового пролетаріату, і Бетховен творив для демократії буржуазної. Але його спадщину використовує нині пролетаріат: Бетховенські свята ніде так не пройшли масово й бучно, як у нашому Союзі.

Звісно, буржуазія наклала своє тавро і на творчість Бетховена: „Індивідуалізм і психологізм трагічні через свою власну вдачу. Самозаглиблення і самотність, одрив світу речей і напружена замкненість од соціального світу є сумні верхівлі буржуазного світогляду. Найбадьоріший оптимізм найупертіший потяг іти крізь страждання до самозатвердження не одкриває радісного шляху.

Трагічний і похмурий Бетховен з буряними, але рідкими вибухами веселости і сміху є найвища верховина індивідуалізму і психологізму в музиці“ (Йоффе, цитована книга, стор. 246).

Отже, Стефаник мав право взивати себе селянським Бетховеном. Він справді є ним, і, можливо, що останні його твори, написані після імперіялістичної війни і революції, є частки тієї „Дев'ятої симфонії“, що її дописує нині наш письменник. Початок цей—в новелі „Вона—земля“, а кінця ми ще не маємо.

Навіть те, що Стефаник такий скупий на слова, що він є автор, власне, однієї книжки—навіть це наближує його до Бетховена. Тільки Бетховен умер в умовах реакції, тоді як Стефаник дожив до часу, коли на великій радянській Україні запанував український селянин і робітник.

Тепер Стефаник у нас має нового читача, і цей читач не плакатиме над його творами, як галицька інтелігенція, а стискатиме п'ястуки і готуватиме сили на допомогу уяр-



мленому галицькому селянинові (за останніми відомостями, двоє синів письменника сидять у шляхецькій тюрмі).

З наших класиків Франко був письменник перших поколінь українського пролетаріату в оточенні буржуазної диктатури. Стефаник—письменник українського селянства, особливо його злиднів, у тім таки буржуазно-шляхецькім оточенні і Коцюбинський—письменник української інтелігенції, що, перебуваючи під нагнітом буржуазної диктатури, вже зрозуміла була потребу об'єднання всіх революційних сил під диктатурою пролетаріату.

Нині навіть Кобилянська, ця письменниця-індивідуалістка, привітала радянську літературу в листі з нагоди свого ювілею. Стефаник присвячує свої новели нашим пролетарським письменникам.

Отже, коло замкнулося, і кращі представники українського художнього слова увійшли в нове культурне будівництво робітників і селян. В нашій радянській літературі селянські письменники становлять поважну

дільницю і їм є чого повчитися в селянського  
Бетховена... Треба тільки усвідомити собі  
нашим молодим селянським письменникам  
цілу ту величезну відповідальність: тяжко,  
ой, тяжко бути селянським письменником  
після Стефаника.

---

Amu

11111 20 100 (P)

RECEIVED POSTOFFICE NO. 100 100  
"UNPAID" POSTOFFICE

MASSACHUSETTS  
BOSTON

RECEIVED POSTOFFICE NO. 100 100  
"UNPAID" POSTOFFICE

RECEIVED POSTOFFICE NO. 100 100  
"UNPAID" POSTOFFICE

RECEIVED POSTOFFICE NO. 100 100  
"UNPAID" POSTOFFICE

RECEIVED POSTOFFICE NO. 100 100  
"UNPAID" POSTOFFICE