

Модерністська естетична революція спричинила в українській культурі рішучу й незрідка болісну переакцентацію вартостей, зміну засадничих уявлень про саму сутність красного письменства і його стосунок до соціуму. На рубежі століть усе більше йшлося про пріоритет форми й утвердження самодостатності мистецтва. Цей програмовий естетизм означав насамперед незгоду з позитивістськими уявленнями про підпорядковану, вторинну роль літератури, яка мала слугувати швидше матеріалом, емпірикою для наукового осягнення відбитої у ній історії людини чи людства. Коли художній твір так чи так наслідуює дійсність, то завдання критики вбачалося в тому, аби дошукатися відповідностей між «правдою життєвою» і «правдою художньою», верифікувати мистецький витвір – реальністю.

Найавторитетнішим прихильником культурно-історичної школи, послідовником Ірєліта Тена й Георга Брандеса був у нас Іван Франко, і саме за його працями можна, здається, найпевніше простежити драматичний сюжет непростого зречення старих авторитетів та визнання модерних інтерпретаційних підходів. Франків шлях від переважно суто позитивістського, соціологічного аналізу, від утвердження принципів «новішого реалізму літературного» до пошуку естетико-психологічних чинників мистецтва (метафорично кажучи, від літератури на службі народу до «секретів поетичної творчості») був, власне, початком того модернізаційного процесу, що й став визначальним в історії вітчизняного письменства минулого століття. Проголосивши у полемічній статті «Література, її завдання і найважливі ціхи» (1878) гасло наукового реалізму, письменник солідаризувався з найновішими натовді засадами натуралізму і вважав за можливе безапеляційно твердити, що закони естетики – це «старе сміття, котре супокійно догниває на смітнику історії і котре перегризають тільки деякі платні осли-літерати»; натомість «у нас єдиний кодекс естетичний – життя» [1,

с. 13]. Микола Євшан вбачав у цих надто сміливих гаслах впливи не лише Еміля Золя, а й «доктрини російських реалістів школи Писарева» [2, с. 140]. Однак уже в дев'яності, перейшовши складну життєву і творчу кризу, Іван Франко виявляє непорівнянно толерантніше ставлення до необачно викинутих на смітник історії естетичних вартостей. І в статті 1898 року «Із секретів поетичної творчості» він рішуче розмежовується з «реальною критикою Добролюбова і його школи» якраз через їхнє «цілковите знехтування штуки» [3, с. 52], затирання різниці між газетним фактом і художнім його представленням. Автора перш за все цікавлять психологічні механізми сприймання художнього образу, сама природа мистецької творчості. Спираючись на авторитетні психологічні дослідження, зокрема на праці Вільгельма Вундта, Франко аналізує роль зорових, слухових, дотикових образів, особливості передачі кольору, руху, різноманітних просторово-часових зв'язків у витворенні настроєвого поетичного малюнка, у сугестуванні різних психічних станів, переживань, вражень. Наголошується і роль підсвідомості у творчому процесі, аналогії між структурою сновидіння і художньою образністю тощо. Саме звернення до психологічного аналізу уможлиблює цілковито самобутню витончену інтерпретацію лірики Шевченка, її формального новаторства. «Задовго до психоаналізу Фроїда, яка визначила основні форми образотворення через закони зміщення і концентрації, і Романа Якобсона з його теорією метонімії і метафори – центральних структурних механізмів художнього зображення – Франко у своєму трактаті підійшов до формулювання основних способів образотворення, які спираються на психічні закони асоціації ідей, – наголошувала Франкове новаторство Тамара Гундорова. – Окрім цього, він підкреслив важливість сфери несвідомого і його еруптивної здатності, а також ролі репродукування й асоціювання ідей в процесі художньої творчості» [4, с. 109]. Маємо всі підстави говорити про вплив цієї студії на розвиток психологічної та психоаналітичної критики 10–20-х років, представлені насамперед працями Степана Балея, Валер'яна Підмогильного, Григорія Майфета з їхньою пильною увагою до самого процесу письма як акту автопсихоаналізу, до зумовленості художнього тексту авторським психічним досвідом, переживаннями й травмами.

Саме новий, інтроспективний характер психологічного аналізу Франко вважає підставою для вирізнення молодого мистецького покоління й протиставлення її попередникам – «епікам». Новаторство форми, «поетичної техніки» він оцінює не саме по собі, як це здебільшого робитимуть пізніше формалісти, а у зв'язку зі «спеціальною душевною організацією»: «Коли старші письменники завсіди

клали собі метою описати, змалювати такі чи інші громадські чи економічні порядки, ілюструючи їх такими чи іншими типами, або змалювати такий а такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення, нові письменники кладуть собі іншу задачу. Для них головна річ – л ю д с ь к а д у ш а, її стан, її рухи в таких чи інших обставинах, усі ті світла й тіні, які вона кидає на ціле своє оточення залежно від того, чи вона весела, чи сумна. Коли старші письменники виходять від малювання зверхнього світу – природи, економічних та громадських обставин – і тільки при допомозі їх силкуються зробити зрозумілими даних людей, їх діла, слова й думки, то новіші йдуть зовсім противною дорогою: вони, так сказати, відразу засідають у душі своїх героїв і нею, мов магічною лампою, освічують усе оточення. [...] Се найвищий тріумф поетичної техніки, а властиво, ні, се вже не техніка, а спеціальна душевна організація тих авторів, виплід високої культури людської душі» [5, с. 108].

Коли Сергій Єфремов звинуватив молоде покоління у споневаженні національних святощів і занедбанні народолюбних ідеалів, Франко виступає на сторінках редактованого ним «Літературно-наукового вісника» з критикою вузькості й догматизму єфремовських поглядів (з усією одвертістю, зокрема, явлених у скандально відомій поверховій і зверхньо-брутальній статті «В поисках новой красоты»), солідаризуючись із новою школою. «ЛНВ» публікує статті, які знайомили читачів із найсучаснішими літературознавчими напрямками й підходами. Як зауважив згодом Олександр Дорошкевич, попри амбівалентне ставлення Франка до модерну й декадансу, все ж «„модерністи“ звили собі тепле кубелечко на сторінках того самого „Літературно-Наукового Вісника“, особливо в роках 1900–1903, що в його редагуванні найближчу участь брав сам Франко» [6, с. 70]. Однак погодитися з тим, що, як твердив, скажімо, той самий Степан Балея, «безпечна й вигідна пристань позитивістичних кличів та природничо-матеріалістичних фраз уже далеко поза нами» [7, с. 253], Іван Франко так ніколи й не зміг. Навіть у статті «Із секретів поетичної творчості» не забуває згадати «зіпсований смак гнилих, дармоїдських, декадентних та маючих і впливових верств» і застерегти читачів від «пустої», хоч і «блискучої по формі» творчості деяких модерних письменників, як-от того ж «нікчемного чоловіка» Верлена, «що між його віршамі більшість – сміття, а тільки дещо має на собі печать генія» [3, с. 49]. Індивідуалістські й естетські гасла львівської «Молодої музи» тим більш викликали рішучий осуд метра, і в цьому конфлікті з молодшою генерацією Франкова болісна й драматична роздвоєність виявилася з усією очевидністю. Є щось трагічне у його само-

ідентифікації з «мужиком» і відхрещуванні від модерністів / «декадентів» – при тому, що автор «Зів'ялого листя» передав дух свого переломного часу, *fin de siècle*-івського розчарування й безнадії, породжених переживанням *рубежу, кінця, розриву*, – повніше, глибше й особистісніше, – а відтак переконливіше! – аніж самі поети «Молодої музи». Як завважив згодом не без іронії близький до молодомузівців Михайло Рудницький, вони «мали проти себе Франка, який сам один давав кількісно та якісно більше, ніж ціла «Молода муза» разом» [8, с. 497].

Конфлікт, явлений у стосунках Івана Франка з поетами-молодомузівцями, був частиною глобальнішого міжгенераційного розриву, ознакою потужного й глибокого антипозитивістського зламу, який при початку ХХ століття відбувався в українській культурі. Поняття «народ» і «нація» вже не були синонімічними, і національне письменство не мусило бути літературою для народного домашнього вжитку. Теоретики дев'ятисотих років уже мали сміливість одверто декларувати зміну концепції адресата: писати не для упосліджених менших братів, які, знаємо, плакали, коли той самий Пангелеймон Куліш читав їм Квітчину «Марусю», а для інтелігентного, естетично розвиненого читача. Мистецьке покоління чи не вперше так ясно усвідомило свої програмові незгоди з літературними батьками і так рішуче їм себе протиставило. Необхідність розмежування, вияснення позицій сприяє появі заяв, маніфестів, виразнішому структуруванню стилєвих груп і течій. Утім, модерністський дискурс дев'ятисотих ще здебільш украй непослідовний: усі заклики творити нову літературу обережні й половинчасті, усвідомлення необхідності зміни хоча б тематичних пріоритетів і концепції адресата (урбанізм, розкриття складної психології людини *fin de siècle*, зречення пріснопам'ятного каганцювання...) дуже поверхове, а про розмежування мистецьких поколінь ще майже не йдеться. Приміром, видаючи 1900 року альманах, адресований інтелігенції, Михайло Коцюбинський називає його «Хвиля за хвилею», наголошуючи спадкоємність поколінь, які йдуть слід у слід попередникам. (Як далеко – всього за кілька років – виявиться в осмисленні ситуації Микола Євшан!) Історія підготовки наступного альманаху, «З потоку життя», особливо виразно демонструє подвійність стандартів. Коцюбинський має сміливість нарікати на те, що вітчизняна література «живилась переважно селом, сільським побутом, етнографією. Селянин, обставини його життя, його нескладна здебільшого психологія (! – В. А.) – ото майже й все, над чим працювала фантазія, з чим оперував досі талант українського письменника» [9, с. 338]. Інтелігентний читач, на якого хочуть орієнтуватися упорядники, «має право сподіватися й од

рідної літератури ширшого поля обсервації, вірного малюнку різних сторін життя усіх, а не одної якої верстви суспільності, бажав би зустрітись в творах красного письменства нашого з обробкою тем філософічних, соціальних, психологічних, історичних і ін.»; але водночас не обходиться й без реверансів про «повагу до студій життя простонародного» [9, с. 338]. Причому це пише прозаїк, котрий у власній своїй творчості вже зважився на досить рішучий розрив з реалістично-побутовою традицією, визволився з-під потужного впливу стильової манери Нечуя-Левицького й здобув заслужене визнання. Адже ще 1901 року була написана неприховано антинародницька «Лялечка», а 1902 – «Цвіт яблуні». Між тим у зверненні всіляко розпрацьовується тоpos скромності («відносячись з повною повагою до студій життя простонародного і навіть думаючи, що література наша далеко не вичерпала для своїх цілей того життя, нижчепідписані (М. Коцюбинський та М. Чернявський. – В. А.), однак, беруть на себе сміливість скромним почином задовольнити, з одного боку, потреби сучасного інтелігентного читача, а з другого – викликати серед українських письменників більший інтерес до намічених вище тем» [9, с. 339]), а до участі в альманасі запрошено як модерністів Стефаника й Кобилянську, так і Панаса Мирного та Нечуя-Левицького.

Порівняно з цими текстами маніфест Миколи Вороного про видання альманаху «З-над хмар і з долин» видається програмовішим і послідовнішим, хоча прагнення зрівноважити полюси все ж відчувається наскрізно. Вороний наголошує необхідність естетичного, формального новаторства: «Усуваючи на бік різні заспівані тенденції та вимушені моралі, що раз у раз зводили наших молодих письменників на стежку шаблону і вузької обмежености, а також уникаючи творів грубо-натуралістичних, брутальних, натомість бажалося б творів хоч з маленькою ціхою оригінальности, з незалежною свобідною ідеєю, з сучасним змістом; бажалося б творів, де було б хоч трошки філософії, де хоч би клаптик яснів того далекого блакитного неба, що від віків манить нас своєю неосяжною красою, своєю незглубною таємничістю...

На естетичний бік творів має бути звернена найбільша увага» [10, с. 14].

Сама проблема «боротьби генерацій» як рушія культурного, художнього процесу стала предметом теоретичної рефлексії для одного з провідних критиків-модерністів, Миколи Євшана. Діяльність М. Євшана та М. Сріблянського насамперед і визначила роль київського журналу «Українська хата» як найцікавішого і найпошлідовнішого органу бунтарів-модерністів. Свою опозиційність редактори та автори усвідомлювали й не приховували. За свідченням

сучасниці, «“Українська хата” на той час була найпоступовішою, революційною трибуною молодих, трибуною їх протесту, бунту проти всякої заскорузлості, безпринципності, політичного угодовства; гуртувала біля себе безкомпромісовий політично-літературний актив, тоді коли “Літературно-науковий вісник” і “Рада” стояли на позиціях “примиренчих”, монополізуючи собі право авторитету. Тож “хатяни” й не пхалися туди; навпаки, бойкотували цей табір, символізований “Радою” та “Л.-Н. Вісником» [11, с. 437].

Критику «Української хати» охоче визначають як «естетичну». На рубежі століть криза релігійної свідомості й пов'язаних з нею моральних цінностей породжує численні спроби утвердження якоїсь іншої моралі й віри, вибудовування ціннісних ієрархій, які б ґрунтувалися на нових засадах. Відмовляючись ставити мистецтво на службу тим чи тим скороминущим суспільним потребам, Микола Євшан в епоху «упадку творчості» й «обниження артизму» та забуття «вищих духовних потреб» має сміливість піднести гасло модерного естетизму: «І отсей блиск свіда серед темноти, цей настрій, який охоплює душу людську при першому зіткненні з твором мистецтва, це внутрішнє богослужіння – *innere Gottesdienst*, як казали німецькі романтики, – є тим, що можна б назвати релігійною стороною мистецтва. Тут воно впливає само собою, своїм зближенням тільки, своїм подихом» [12, с. 15]. Покликаючись на Ніцше, він твердить, що завдання мистецтва – будити в кожному з нас «стремління до витворення в собі святого, мудреця і артиста» [12, с. 16], «вирівнювати ті прірви поміж життям та думкою, які потворилися в нові часи», задовольнити «*метафізичну потребу* сучасного розбитого, зневіреного в свої сили чоловіка, виповнити його тугу за Богом, який би став його силою та гармонією» [12, с. 17]. Якраз схожі мотиви і настрої привертають Євшанову увагу в творчості тих його сучасників, котрих він найбільше цінує. Скажімо, саме Євшан був одним з небагатьох інтерпретаторів, хто зміг належно прочитати так неприхильно сприйнятту рецензентами «Блакитну троянду» Лесі Українки. У цій дебютній драмі він бачить відбиття трагізму «натхненних “Божим духом” одиниць», коли «ідеал їх, за котрим вони слідуєть, стає поміж ними і життям, убиває їх. Завелика прірва, щоб можна її перескочити, не упавши в неї. І поле буде так довго застелюватися скошеними квітками, доки не виростуть нові люди, доки не сотворить ґрунту для того ідеалу». «З усієї творчості Лесі Українки лунає неначе один могутній голос, одно запитання: чому не можна нам віджити наново тим життям, яким колись жили високі душі? [...] Чи ніколи ідеал “релігії краси” не воплотиться в життя, не стане дійсною життєвою силою?» [13,

с. 158] Так само героїнь Ольги Кобилянської Євшан вважає ідеальними типами, які не можуть дати собі ради з грубою дійсністю: «Красотою своїх душ вони злови дня побороти не можуть – поміж ними і життям стає прірва» [14, с. 204].

Мистецтво – це вільна гра, породжена «поривом до прекрасного», «ціль сама в собі» [15, с. 21], а відтак художник має керуватися лише творчим інстинктом і не зважати ні на які суспільні спонуки. «І кінець кінцем, – посягає вже Євшан на святая святих народницької ідеології, – мусимо прийняти до відома факт, що в сфері творчості, мистецтва тепер час тільки одиниць» [15, с. 22]. «Наша література, – ще рішучіше прокламує М. Сріблянський, – взялась творити сильну людину. Це нас і тішить. В життєвій грі ми мусимо зробити ставку на дужих. І коли ми виграємо – виграє і Україна... Сила ж розвивається тільки з свідомости, а не з фікції “рівности, братерства, свободи”, а тому наш девіз: “що можна розбити, те й треба розбивати; що витримає удар, те годяще; що розлетиться в скалки – те сміття: в усякому разі бий направо і наліво, од цього шкоди не буде і не може бути”. Так сказав один творець... Бідні духом і кров’ю “мислителі” зараз скажуть: яке занехаянне народу, яке презирство до нього і т. п. Хай кажуть, бо вони не розуміють ось чого: що в розвитку сильних українців кріпшатиме український народ у масі, що індивідуалізм не є презирство до маси, а лише небажання бути аморфною масою, що презирство до юрби не є синонімом презирства до людськості, що юрба – це є психологічний тип, категорія мислення, об’єднуюча аморфну, інертну масу, що тільки вегетує. “Презирство до юрби” це є презирство до нівеляційних тенденцій, до міщанської тупости і жорстокости, до утертости і шаблону, до невиразности. Це є презирство до сірих мишей, які пнуться диктувати закони громадянського співжиття і свою інтелектуальну одноманітність називати творчістю» [16, № 3–4, с. 184].

Послідовно заперечено й реалізм, настанову на відтворення правди дійсності. За Євшаном, роль сумлінного спостерігача і фактографа для письменника завузька й майже що принизлива: «Творець не може стояти тільки на становищі обсерватора життя. Саме реалістичне його зображення, сама репродукція – отже, те становище, на якому стоїть і досі, за малими винятками, українська література, єсть тільки першим ступенем, першим моментом в творчості, єсть тільки пасивним відношенням до життя!» [12, с. 17] Це вже непряма полеміка не лише з Нечуєм-Левицьким і його концепцією літератури для домашнього вжитку, а й зі Франком, принаймні з Франком як теоретиком і літературним критиком.

Потреба розмежування з українофільством стає натоді життєво важливою: кожен з чільних представників раннього вітчизняного модернізму відбував, сказати б, власну безкомпромісну світоглядну війну з літературними батьками й матерями. До прикладу, численні свідчення складних поррахунків з українофільством і народництвом знаходимо і в листах, і – вочевидь стриманіше – у статтях Лесі Українки. Про Івана Нечуя-Левицького висловлювалася дуже гостро у різні роки і з різних приводів. 1891 в листі до Михайла Драгоманова темпераментно застерігає: «Бога ради, не судить нас по романах Нечуя, бо прийдеться засудить нас навіки безневинно. Принаймні я не знаю ні одної розумної людини в Нечуєвих романах, якби вірити йому, то вся Україна здалась би дурною. У нас тільки сміються з того “Чорного моря”, а прочитавши його, можна тільки подумати, чи не час би вже Нечуєві залишити писати романи, бо вже як такі романи писати, то краще пір’я дерти. А пожалься, Боже, того пера й чорнила! Мені тільки жаль, що наша бідна українська література отак поневіряється через різних Нечуїв, Кониських, Чайченків і т. п. “корифеїв”, а го, про мене, хоч би їхніми творами греблі гачено» [17, т. X, с. 116]. Значно пізніше не менш нищівну характеристику висловлено у листі до Ольги Кобилянської: «Вертаю до літератури... і не знаю, чи до речі тут згадувати про “декадентську” повість Левицького, бо то, властиве, не література. Дивно, як-то тепер дехто думає, що тільки треба написати “по-декадентському”, то вже се дає право які хочеш дурниці писати. Ліпше б дав собі спокій Левицький з “новими напрямими” чи там з сатирами на них, бо то зовсім не його діло» [17, т. XI, с. 200]. Статтю Сергія Єфремова «В поисках новой красоты» Леся Українка сприйняла як виклик усьому новому літературному прямуванню, і хоча її особисто критик не зачепив, написала відповідь саме в оборону модернізму, наголосивши цю мотивацію у листах до кількох своїх адресатів. Ользі Кобилянській писала: «Хтось дає одсіч Єфремову за когось, і ще за когось, і за прапор модернізму (так, як х т о с ь розуміє модернізм)» [17, т. XII, с. 28]. Вона навіть планувала ширшу статтю, в якій можна було б розглянути теоретичні засади модернізму, щоб дати «д о б р у одсіч – не тільки Єфремову, а в с і м в з а г а л і антимодерністам, “духа не розумеючим”» [17, т. XII, с. 39]. «В літературних поглядах на нові напрями хтось різко, діаметрально розходиться з Єфремовим і його однодумцями» [17, т. XII, с. 48], – наголошувала вона гостроту й вагомість конфлікту. У статті «Малорусские писатели на Буковине» говорить про зумовленість зміни естетичних і стильових течій внутрішніми закономірностями самого мистецького процесу: «Протест особистості проти середовища й пориви *ins Blaui*, що неунікно його супрово-

джують, є необхідним моментом в історії літератури кожного народу; цей момент, очевидно, лише тепер настав для малоросійської літератури [...] можна думати, – оскільки для цього є підстави, – що такий настрій не пройде безплідно і для малоросійської літератури» [17, т. VIII, с. 70–71].

Полеміка Івана Франка з Миколою Вороним у такому контексті виглядає толерантнішою, – проте ж ідеться не про приватне листування, а про публічний обмін думками. Настанова на нове мистецтво «без тенденційної прикмети, // без соціального змагання», прагнення розмежувати обов'язки митця і громадянина («а як поет без перепони // я стежу творчості закони») викликають сувору Франкову осторогу:

*Ні, друже мій, не та година!
Сучасна пісня – не перина,
Не госпітальнее лежання.*

Прикладів подібних особистісних конфліктів, протистоянь і незгод можна було б відшукати більше, – йдеться-бо про сутнісну рису тогочасних літературних взаємин.

Розмежування з українофільством бачилося першочерговим завданням на шляху модернізації національної культури. Про це не стомлюються нагадувати теоретики «Української хати». «Перед нами яскраво стоїть, – з усією одвертістю висловлюється М. Сріблянський, – глибока проблема культури: чи йти старим шляхом українофільщини, чи залишити традиції хуторського світогляду і варварства та шукати культурного самоозначення? Так, шукати культурного самоозначення, бо це значить визволятись від залежності од чужої культури, маючи підстави і по жив у у власній сфері мишлення і світовідчування. Тільки така сфера і дає нам право емансипуватись від сусіда, а у їх однімає з м о г у накидати нам “вищу” культуру» [16, № 2, с. 104]. (До речі, Сріблянський тут не менш категоричний, послідовний і переконливий, аніж Хвильовий у дискусії 1925–1928 років! І вплив хатян на формування культурософської й естетичної концепції ваплітянського лідера цілковито очевидний, – адже йдеться – попри всі розбіжності й суб'єктивні оцінки! – про єдність і тяглість модернізаційного дискурсу.) Ще рішучішим і темпераментнішим був Микола Євшан, звинувачуючи «ситих патріотів» у цинізмі й облудності: «Чи тут не укривається ціле, невичерпане джерело найогиднішого цинізму та найбільше грубої ординарності? Самі панували цілі десятки літ на своїх патріотичних печач, ховаючись від кожного свіжого подуву, як миша перед котом, самі довели настрій життя до найбільшо-

го песимізму, а навіть безнадійности, самі остудили температуру громадського життя до можливих останніх границь, – а ви, молоді літератори, зайди та безбатченки, хоч би вам серце кривавилось від тих обставин, не смійте видати ані одного скорбного звука, не смійте сумувати, а маєте в крайнім разі бодай удавати, що ви бодрі, бо кожному українцеві треба обов'язково бути бодрим!» [18, с. 50].

І Микола Євшан, і Леся Українка, і, скажімо, Гнат Хоткевич особливо гостро критикують Сергія Єфремова, цього, за Євшаном, «лицаря темної ночі», котрий оцінює літературу лише за критерієм корисності й відкидає все, що для нього незвичне або незрозуміле, виступає «зі страшною проповіддю проти тих, що в літературі зійшли з утертої стежки та захотіли самотійно проявити свої сили і покинули старих кумирів українофільства» [19, с. 71]. «І він вам зараз во ім'я естетичних принципів, своїм “здоровим розумом” докаже, які дурниці понаписувала Кобилянська, які бездарні твори дав Яцків і т. д.» [19, с. 74]. Сергій Єфремов справді не вибирає виразів для розвінчання зловорожих декадентів, заявляючи, що, скажімо, Михайло Яцків насичує свою повість «Огні горять» «самими откровенними порнографічeskими подробицями» і що весь твір «представляет собой нечто вроде грязной клоаки» [20, с. 83]. Утім, Єфремов твердо стоїть на принципах «корисного» мистецтва. Незважаючи на гострі конфлікти довкола статті «В поисках новой красоты», Сергій Єфремов у тій самій «Киевской старине» публікує 1904 року відгук на альманах «3-над хмар і з долин» з прикметною назвою «На мертвой точке». Рецензент одверто заявляє, що естетичні критерії для нього несуттєві: «Саме як матеріал для характеристики нашого літературного розбрату й розгубленості, блукань і невміння вийти на справжній шлях, як свідчення нашої немочі збірник п. Вороного і являє інтерес, безвідносно навіть до літературних вартостей і недоліків кожного твору зокрема» [20, с. 65]. Авторів цього видання Єфремов ділить на два табори: представниками «здорового» прямування називає Івана Франка, Лесю Українку, Михайла Коцюбинського, Бориса Грінченка, Павла Грабовського, Миколу Чернявського (справді-таки, в один ряд цих письменників можна поставити лише безвідносно до художньої вартості їхніх текстів!). Але, як і в попередній статті, не шкодує вбивчих епітетів для характеристики символістів / декадентів (як-от Кобилянська чи Хоткевич), котрих не розрізняє й навіть не пробує розрізнити.

Микола Євшан першим визнає конечну необхідність зміни поколінь для нормального розвитку художнього процесу. Його голос тут тим авторитетніший, що саме цей критик зумів якнайглибше

поцінувати класиків попередньої генерації, дати проникливі, але водночас контрверсійні інтерпретації творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Михайла Драгоманова. Євшанові йдеться не про скинення старих богів попросту задля розчищення місця на п'єдесталі (чим таки незрідка грішили – особливо у 20-ті роки! – деякі професійні, сказати б, деструктори й «одгетькувачі» класики), а про утвердження нових естетичних вартостей, нової мистецької програми. У статті «Боротьба генерацій і українська література» він наголошує, що розмежування й зміна ціннісних орієнтирів – «це основа того руху, який зведе поступом. Кожде покоління – це новий, зовсім окремий світ. Від виступлення його починається нове життя, воно ніякого іншого життя, як тільки свого, не може й признавати. Воно не хоче нічого знати про досвід старих поколінь, воно не хоче ніяких наук, ніякого менторства історії, – воно *само*, від самого початку, хоче все пережити. Бо тільки з своїм власним досвідом воно числиться, тільки те, що воно само пережило, має для нього вартість. Тому, неважаючи на ніякі перестороги з боку старших, незважаючи навіть на прогнози та найтяжчі перепони, воно гтове кожної хвили вповні розвинути свою авантюричну, щоб так сказати, вдачу, робити речі, диктовані не розумом, а тільки молодечим, нерозважним поривом, навіть безумієм. В тому вся краса і чар тої боротьби» [20, с. 47]. За Євшаном, в українському письменстві ХІХ століття такої оздоровчої конкуренції просто не могло бути: «Боротьби генерацій, того дужого, стихійного руху, який хвилию проходить щояких 30 літ, у нас не було. Незамітно з'являлися нові покоління, незамітно проходили, – так що навіть про зміну поколінь в повнім того слова значінні не можна говорити. Причини ясні. У нас ніхто не знав, не чув в собі бодай інстинктом *свого* права взяти самому кермо життя з німічних, хоч з досвідчених рук батька, боявся повернути струю життєву в свій бік. У нас занадто все було залежне від правил доброго тону, ніхто ніколи не підносив безумного клича, бо його зараз зацитькували і грозили, щоб не профанував національних святощів» [20, с. 47].

«Українська хата» змогла відчутно піднести рівень літературної критики і особливо культуру журнальних дискусій. Хатяни не побоялися заговорити про ті проблеми, негаразди й больові точки мистецького процесу, які здавна замовчували їхні попередники. Ідеологи українофільства надто ревно дбали про єдність лав і однастайність поглядів, про недоторканність певних сакралізованих цінностей. Підстав для ідейного розмежування, зрозуміло, не було (як іронізували згодом модерністи, всі письменники однаково любили Україну й однаково щиро хотіли їй служити); натомість власне художні, стильові розбіжності попросту не бралися до уваги.

Адже в українській критиці так і не відбулися ні антиромантична настанова (неподоланість романтизму відчутна в другій половині XIX століття, а далі й мало не до кінця наступного), ані, скажімо, ті принципові естетичні незгоди, які розвели в непримиренні табори французьких «академіків»-реалістів та бунтарів-імпресіоністів або, пізніше, німецьких імпресіоністів та експресіоністів... І хоча той самий Михайло Коцюбинський при початку XX століття дуже рішуче пориває з реалістичною манерою Нечуя-Левицького, проте теоретичних рефлексій з приводу цієї колізії так і не з'явилося. Стиль реалістично-побутової прози зважиться спародіювати лише Володимир Винниченко, а в критиці процес переходу від реалізму до імпресіонізму буде проаналізовано аж у 20-ті роки.

Естетизм «хатян», прагнення утвердити автономність літератури щодо ідеології й політики, відмова ставити її «на службу» навіть і найшляхетнішим позамистецьким завданням – усе це неабияк перелякало речників українофільства і спричинило небувало го-стру, іноді (як у випадку Сергія Єфремова) мало не істеричну реакцію. Між тим назріває новий міжгенераційний розрив: уже в 10-ті роки формується авангардистський дискурс, та й весь ранній модернізм як певна цілісна епоха завершиться з початком світової війни. Міжвоєнний період визначатиметься вже зовсім іншими пріоритетами й вартостями, – тож постулати дистанційованого від соціуму чистого мистецтва невдовзі видаватимуться мало не музейними, а символістські пориви у захмарні висоти й пошуки містичних абсолютів – попросту обридлими й застарілими. Спрага конкретики, речовості виявиться у дуже різних і суперечливих стилєвих явищах. Конфлікт, пов'язаний із появою перших авангардистських експериментів, відбився уже на сторінках самої «Української хати»: хатяни, як не без зловтіхи констатували їхні недобррозичливці, не витримали *іспиту футуризмом*. Видану Михайлом Семенком збірку «поез» «Дерзання» хатянські критики сприйняли як таке собі низькопробне літературне хуліганство. Євшан і Сріблянський назвали його творчість – ні мало, ні багато – ідіотизмом і бандитизмом. Останній 1914 року друкує велику статтю «Етюд про футуризм» – роздратовану й менторськи-зверхню розправу з гадасливим бешкетником, що посмів прийти у храм високого мистецтва з «літературними “отмичками” і “фомкою”» [21, с. 461]. Очевидно, Сріблянському міг не сподобатися стиль Семенка, – але неприпустимим був (тим більш під пером речника індивідуалізму й свободи творчості!) сливе брутальний тон розмови і привласнення права на істину в останній інстанції й непомильність власного художнього смаку. Найбільше дратували рецензента мовні експерименти, що сприймалися як посягання на самі засади

національного життя. Навіть не намагаючись зрозуміти сутність авангардистської мовної деструкції, Сріблянський звинувачує молодого поета просто собі у незнанні рідної мови. (То інша справа, що, як на мене, Семенкова образність далеко не завжди вражала оригінальністю, і закиди у наслідуванні російських зразків були цілковито обґрунтованими; до того ж від багатьох віршів зостається враження надмірно виявленої «зробленості», лабораторності, – що заважає відчитати безпосередність переживання, спонтанність емоційного досвіду.) Проте в аналіз здобутків і невдач рецензент не заглиблюється. Та й пощо це робити, коли йдеться про «белькотання московською українчиною!» [21, с. 462] (Літературним критикам таки не вдається безкарно впадати у благородний гнів – і Сріблянський тут достоту солідаризується з Нечуєм-Левицьким, котрий нарікав, що Леся Українка пише незрозумілою й неприпустимою мішаниною російської та польської мови...) Так що «от візьміть такого футуриста Семенка: він, не знаючи “минулої” мови української, вже творить будучу! Та ще з яким апломбом...» [21, с. 462] Стаття завершується пафосною картиною гармонійного майбутнього як царства абсолютної, нічим не заплямованої Краси: «Будуча мова – це не вн, тк, а мова серця, мова духа, крила щирого западу, це видющі очі. Тонке ухо. Будуча мова – мова вільних людей, а не обмежена гама звуків дегенерата. Станьте вільними людьми – у вас буде вільна, музична, еластична мова, що звучатиме симфонією чарівних звуків. Та мова, що блищатиме і горітиме в очах, ламатиме красиво жестикуляцією руки, хвилюватиме в розкошах ваше тіло. Будуча мова – Краса. Будуче життя – Краса» [21, с. 464]. Нема нічого невдячнішого за літературні прогнози: літо 1914 року (стаття публікується у червневому числі журналу) – таки найменш підходящий момент для прогнозів про близьку й недосяжну *прекрасну будучність*, адже за якихось два місяці почнеться велика світова війна, яка доглибно змінить і людину, і світ довкола неї. Наївна «ідіотична хикавка вн, вн», яку Сріблянський діагностував у Семенка, була, ймовірно, суголоснішою катастрофічній епосі, аніж високий позачасовий культ Краси. І наступне десятиліття пройшло таки не під її знаком.

* * *

Такого розмаїття підходів, інтерпретацій, позицій, естетичних програм, такої кількості маніфестів, закликів, памфлетів, трактатів і відозв, врешті, такого нуртування пристрастей і палахккої напруги дискусій, як у 20-ті роки, українське письменство не знало

принаймні від часів зведення міжконфесійних поррахунків у добу розквіту полемічної літератури XVII століття. Розрив з традицією раннього модернізму не був, зрозуміло, цілковитим, проте дискурс естетизму / символізму вже від початку декади маргіналізується.

Безпосереднім наступником «Української хати» можна вважати журнал «Шлях», що почав виходити в Києві після Лютневої революції 1917 року. Видання було позиціоноване як незалежне, серед його пріоритетів «філософське богошукування», «шукування нових форм слова і мислі», «аби дух вільного народу мав би свобідний доступ до найвищих щаблів культури всього людства» [22, с. 6]. У редакційній статті січневого номера 1918 року ці настанови пов'язуються з європейськими орієнтаціями попередників, зокрема Пантелеймона Куліша, так що «Шлях» намагався продовжувати модерністське прямування «Української хати», зберігши й автuru, й основні принципи поцінування художніх явищ. У перших числах з'явилися статті М. Сріблянського та А. Товкачевського; активно друкувалися О. Кобилянська, Г. Хоткевич, М. Філянський, М. Рильський. Авторам часопису видається, що з постановом незалежної української держави сформувалися сприятливіші умови для розвитку чистого мистецтва. Хоча естетична програма все ж доволі еkleктична, і пропаганда динамічної авангардної літератури тут дивним чином сусідить з ідилічним ескапізмом неокласичного зразка. Нагадування про те, що для модернізації літератури потрібна вироблена традиція, класичне підґрунтя, раз у раз звучить у літературно-критичних виступах Максима Рильського. У другому числі «Шляху» аналіз книжечки такого собі Олесь Жихаренка починається темпераментним уступом: «Думаєш не просто з жахом: невже й досі не скінчився в нашому письменстві період нудних наслідувань Шевченка, банальних патріотичних вигуків та сентиментальних фраз під гучною назвою поезії? Ну що справді свого, оригінального дає О. Жихаренко в тих рядках, кому потрібна ця заяложена фразеологія?» – і завершується сумною констатацією, що «освічені і дійсно культурні поети у нас не часто трапляються» [23, с. 7]. А в нищівній рецензії на «Сміх нірвани» Андрія Бабюка (Мирослава Ірчана) Рильський розрізняє «органічних» модерністів, як-от Пшибишевський, Яцків, Кобилянська, котрі «шукують нових форм, тужать за новою красою чи радіють передчуттям її, словом, так би сказати, р о д и л и с ь модерністами», і тих, хто просто йде за модою, послуговуючись трафаретними мотивами та образами. Прикінцеві розмисли рецензента звучать застережливо-песимістично: «Воно б і хотілось нам мати своїх Едгарів По, Метерлінків, Пшибишевських, своїх Малларме, Верленів, Блоків, Інокентіїв Анненських, чи й своїх Рембо або навіть Маяков-

ських, – але чи не замало у нас для такої рафінованої культури ґрунту під ногами? Або – чи не замало поки що талантів? Сумним шляхом іде модернізація нашої літератури!» [23, с. 10]

Один з найцікавіших критиків журналу Михайло Рудницький (він опинився в Києві, вивезений зі Львова під час військових дій у Галичині) вперше заговорив не просто про засвоєння нових європейських віянь, а й про те, якими здобутками ми самі можемо зацікавити західний світ: «Що треба вважати європейською культурою – і яким сучасним духовим потребам яких суспільностей мусить відповідати література, щоби стати джерелом реальних впливів, перетворюючих психологію сучасної людини». А між тим, за Рудницьким, «наша література не має поки що письменника, з якого душею ми могли б ввійти в світ сучасних проблем і могли почувати себе між ними, як поміж друзими» [24, с. 49, 52]. «Шлях» не зміг чи, може, не встиг виробити власну естетичну програму, він навіть не аж так модернізував настанови «Української хати». Виразнішим натомість було критичне обличчя двох тогочасних символістських видань, «Літературно-критичного альманаху» (Київ, 1918) та «Музагету» (Київ, 1919), оскільки тут ішлося про постання формалістської критики. Щоправда, теоретично обґрунтувати формалізм як напрям ні Дмитро Загуд, ні Яків Савченко, котрі представляли критичні рубрики обох часописів, так і не спромоглися. З одного боку, вони звинувачують «Літературно-науковий вісник» та «Українську хату» в «аматорстві». «Я абсолютно не вважаю можливим для критика розібрати поезію і поетів з точки погляду їх ідеологій; цей прийом власне стоїть не вище від методів “Української хати” та “ЛНВ”», – наголошує Юрій Іванів-Меженко [25, с. 134]. «Не зв’язана нічим, або дуже проблематично з європейською думкою, не ознайомлена з європейськими критичними методами, вона, українська критика, завше, підходячи до того чи іншого літературного явища, виявляла надзвичайну інтелектуальну недокровність, а часом – цілковите банкрутство, – діагностує на сторінках “Літературно-критичного альманаху” Яків Можейко (псевдонім Якова Савченка). – Узкість її світогляду, примитивизм, елементарність художніх вимог і смаків – інколи були просто вражаючі! Яке-небудь явище в цій чи іншій сфері творчості передовсім оцінювалось українською критикою не з погляду мистецького, а з погляду к о р и с н о с т и його для чогось чи для когось. [...] українська критика мала цілком аматорський характер, а не той, який властивий серйозній, творчій критиці» [26, с. 47]. Однак проklamуючи інтерес до форми, автори журналів водночас про всяк випадок застерігають від... формалізму, а їхній аналіз окремих формальних елементів, насамперед ритму, римування, інших елементів поетичної

мови, видається доривочним і безсистемним. Іван Майдан (псевдонім Дмитра Загула) підкреслює, що «вважати поезію чистоестетичним феноменом неможливо, бо в кожному мистецькому поетичному творі поруч з естетичними елементами показуються також етичні, релігійні і чимало інших елементів. [...] естетизм збочує, наколи він домагається, щоби всі мистецькі твори мали виключно естетичний елемент» [27, с. 97]. Утім, Загулові характеристики модерних стильових течій, запропоновані у цій музагетівській статті, дають значно більше підстав говорити про авторський дилетантизм, аніж, скажімо, Франкові чи Євшанові тексти в «аматорських» «Літературно-науковому віснику» та «Українській хаті». Непослідовність музагетівського формалізму виявляється насамперед у тому, що історико-літературні завдання, окреслення стосунків між поколіннями, епохами тощо постають важливішими, аніж зосередженість на тексті як безвідносній до контексту цілісності. Критики-символісти знову поборюють ідеологічне, заангажоване мистецтво. Захоплюючись відродженням свого народу, – апелює до знаменитого вірша Олександра Олеся Майдан-Загул, – «поет при тому мусить пам'ятати одно, а саме, що він зачарований красою відродження, а не своїм народом. Зрозуміло, що в цей час великого відродження нашого народу багато наших “корифеїв” пішло на послуги тому відродженню і тим тратять під собою ґрунт мистецтва чистого, самоцільного, – стають більше патріотами, як поетами. Для загалу це “благо”, для самих поетів упадок, застій» [28, с. 25]. Що змінилося від часів «Української хати», то це ставлення до футуризму. Критики охоче визнають «потребу прочищення, провітрювання», адже «кожде нове покоління має інший естетичний смак, як попереднє» [28, с. 24]. І футуризм бачиться закономірною реакцією на символізм, а ще більше на крайнощі недокровного передвоєнного естетизму. Здебільшого прихильно аналізуючи поезію Михайля Семенка, Яків Савченко робить, проте, парадоксальний висновок про неорганічність його авангардистської деструкції й неунікність приходу метра лівих поетів до... символізму.

Як реакція на авангардні, чи, скоріш, пролеткультівські концепти в «Музагеті» публікується стаття Юрія Меженка «Творчість індивідуума і колектив». Трагедію сучасної культури Меженко вбачає перш за все в розриві з класичною традицією. Це культура, «що занадто дорого цінувала сама себе і яку дуже низько поцінував власний нарід»: він не просто одмежувався від мистецтва, «а навіть з легким серцем сплюндрував, і треба визнати, що, плюндруючи, доходив до блюзнірства» [29, с. 65]. Меженко намагається розкрити взаємозв'язки між колективною й індивідуальною психологією. Він нагадує, що навіть народна творчість є анонімною, але не

колективною. А всі пролеткультівські студії колективної творчості з привичаюванням письменників до праці на людях, з обговоренням сюжетів, обміном думками з приводу задумів, аналізом незакінчених творів тощо автор статті називає попросту дитячими вигадками й примітивізацією творчого процесу. Він застерігає від двох небезпечних моментів, що загрожують культурі: «Перший – це замах несвідомого натовпу, що не має свого обличчя, на індивідуальність. Другий момент ставить питання значно ширше. Я бачу в ньому перемогу матеріальної культури над духовною, власне не перемогу, а настирливі уперті намагання і перші бойові кроки. Індивідуальність здушена колективом, який знає лише матеріальний бік життя, і принципово нехтує духовним; машинність, штамп, загальні мірки повільно просотуються в наше громадське, потім хатне, потім персональне життя і нарешті беруть в полон всю душу індивідуума, пропонуючи йому замість важкої творчої роботи творчість колективну і задалегідь ухвалену пошлість. Цей факт є страшний, бо ми багато вже маємо ознак того, що творчості в мистецтві загрожує небезпека» [29, с. 77]. Стаття завершується напрочуд виваженою – як на часи непримиренних міжгрупових суперечок – тезою: «Творчий індивідуум тільки тоді може творити, коли визнає себе істотою, вищою над колективом, і коли, не підлягаючи колективові, все ж таки почуває свою національну з ним спорідненість» [29, с. 78].

Між тим саме від кінця 10-х років щораз гучніше лунала нігілістична авангардистська й пролеткультівська риторика – заклики до знищення старої, віджилої, занепащеної гріхом індивідуалізму культури й утвердження на розчищеному голому просторі мистецтва масового, пролетарського, класового, динамічного (означень не бракувало!), а найголовніше – нового. Сам прикметник «новий» мав на лівих теоретиків якийсь магічний вплив, схоже, просто тому, що був антонімічним до «старого». Тобто аби вибратися «з болота» традиції, а там, радісно обіцяли автори київського журналу «Мистецтво», шедеври з'являтимуться мало не з конвеєрної стрічки. Скажімо, Володимир Коряк (авангардист, котрий невдовзі опиниться серед найзапекліших ревнителів ідеологічно правильної радянської літератури) хотів, щоб література стала «художньою інформацією мас», а Гнат Михайличенко протиставляв старе «мистецтво байдиккування» й «святкової лінії» – масовому пролетарському мистецтву й виголошував гасло «Мистецтво на вулицю!». Там воно мало б поетизувати «машинізацію» «в один такт з тактом праці» [30, с. 31, 28]. Найцікавішим у контексті цих лівих концептів був футуризм. Михайль Семенко зумів з часом згуртувати навколо своїх видань цікаве коло обдарованих критиків і теоретиків.

Попри втомливу ідеологічну риторику футуристських маніфестів, заяв, теоретичних розмислів і безоглядно самовпевнених критичних «розправ» до сьогодні не втрачає значення їхня апологія сучасності, настанова на формальне новаторство і прагнення будь-що-будь, хай і найрадикальнішими засобами, змінити ставлення до традиції. 1919 р. Михайль Семенко (виступаючи під вимовним псевдонімом П. Мертвопетлюйко), як і інші автори журналу «Мистецтво», прокламує революційність і динамізм авангардної літератури й висловлює несхитну віру в те, що майбутнє «пролетарське», «індустріальне» мистецтво буде колективною творчістю. «Футуристи наблизили цей процес до найменшого віддалення – з ними вмерло натхнення» [31, с. 34]. Чогось конкретнішого метр українських лівих митців поки що запропонувати не може. У своєму «одетькуванні» традиції й зреченні минувшини авангардисти все ж не були такими бездумними й однозначними, як це здебільшого здавалося їхнім недоброзичливим опонентам. Футуристська ревізія культурного спадку навіть де в чому суголосо – як не одіозно це може звучати! – його переосмисленню кийівськими неокласиками. У розмові трьох – Михайля Семенка, Гео Шкурупія та Миколи Бажана – біля закличного семафора в майбутнє («Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох», 1927) виявляється, що кожен з них по-різному ставиться до своїх літературних попередників. У чому вони беззастережно сходяться (якраз тут солідаризуючись у своїх естетичних пріоритетах і з Рильським та Зеровим, і з Хвильовим та Підмогильним), то це в нелюбові до «просвіти» й Грінченка, «оцієї української Чарської в матні та вишиваній сорочці» [32, с. 315]. Але тепер, на відміну від початку десятиліття, традиція вже диференціюється. І Бажан (з яким, щоправда, рішуче не згоджується Семенко) говорить про захоплення «добрим віршем», навіть – річ для правовірних футуристів-деструкторів просто нечувана! – толерантність до такої старосвітчини, як сонет, і про необхідність взорування на українську барокову традицію, яку він протиставляє «просвітянському» реалізмові (так що футуристи також не zostалися байдужими до тих необарокових орієнтацій і впливів, якими великою мірою визначалися стильові шукання 20-х років): «Я люблю браму Заборовського й Дніпрельстан. Я люблю органічну, міцну й не фальшовану культуру. Таку культуру Україна знала лише одну: культуру феодалізму, культуру Мазепи, знатиме вона й другу: культуру пролетаріату, культуру соцбуду. Куркульське селянство, що заповняло прогалини, не здатне творити культури, воно здатне дати лише потенцію культури: “народне мистецтво”. Запаморочені проклятим просвітянством ХІХ віку, що зросло на оцьому самому “народньому мистецтві”, ми забули про раніші віки культури й

діла». «Брама Заборовського, колишній розпис Печерської Лаври, Тарасевич і Зубрицький, ікона Самойловича, Чернігівські гути – невичерпне і творче джерело. Той складний комплекс з географічних, економічних і соціально-історичних передумов, що зветься Україна, сам нап'ється ще раз і всьому людству дасть пити з того джерела, профільтрувавши й очистивши воду...» [32, с. 314]. І хоча метр футуристів застерігає від «реставрації» та «стилізації» й проголошує, що ці дивні уподобання приведуть сучасного митця хіба до неминучого занепаду, усе ж важливо, що таке обговорення в середовищі лівих митців у принципі стало можливим. Більш того, ця незгода в ставленні до попередників не розсварює соратників коло закличного семафора.

Чи не найзапальніше дорікали футуристам, і передовсім Семенкові, за зневажливе розвінчування Тараса Шевченка й символічне спалення «Кобзаря». Цього деструктивного жесту не сприйняли навіть такі модерні критики, як Євшан чи Сріблянський. Хоча прикметно, що дослідники неокласичного кола виявилися значно толерантнішими. Вони змогли відрізнити *ревізію українофільської рецепції Шевченка* від розвінчання самого поета. Як прокоментував появу Семенкового «Кобзаря», скажімо, Борис Якубський, «це задьорливо та самовпевнено – так. Але задьорливість і самовпевненість ще не належать до смертних гріхів. Навпаки: вони властиві більшості поетів. Охоче пробачимо їх і М. Семенкові» [33, с. 473]. Зрештою, в цілковито іншому стилі, з використанням зовсім відмінних стратегій *культ Шевченка* ревізували й неокласики. Це Микола Зеров виключно називає свої «нариси з новітнього письменства» «Від Куліша до Винниченка», «оминувши» Шевченка; це Максим Рильський застерігає на сторінках журналу «Шлях» від обридливих «нудних наслідувань Шевченка» – врешті, це неокласики підносять «західників» Сковороду й Куліша як паритетні постаті в класичному каноні, переходячи тим самим від моноцентричної (шевченкоцентричної) його моделі до поліцентричної. Як переконливо доводить Олег Ільницький, футуристам (особливо авторам «Нової генерації») усе ж більше йшлося про модернізацію рецепції Тараса Шевченка, аніж про скинення його «з корабля сучасності». «Автори в *Новій генерації* свідомо продовжували традицію, яку започаткував Семенко. Ідучи за своїм лідером, за його нападом на “примітивного чоловіка” та газету *Раду*, кожний поет у *Новій генерації* виступає проти якогось середовища або явища, яке, на його думку, або стоїть на заваді справжньому пізнанню Шевченка, або силкується його канонізувати» [34, с. 630].

10–20-ті роки назагал проходили під знаком розрахунку з минулим. Естетична критика «Української хати» все ж більше зосе-

реджувалася на інтерпретації засадничих, програмних модерністських вартостей, обстоювала самоцінність *національної літератури*, звільненої від «псячого», за Франком, обов'язку служити злобі дня й бути корисною для здійснення якихось нагальних суспільницьких завдань чи задоволення практичних потреб. Натомість аналіз художнього тексту поки що здійснювався переважно в методологічних рамках культурно-історичної школи та новіших психологічних теорій. Спроба символістів запропонувати формалістську модель виявилася невдалою як через вузькість і поверховість їхнього розуміння формалізму, так, зрештою, й з огляду на «тісний» час, в який було загнано музагетівців. Авангардисти, зрозуміло, надто дбали про деструкцію й переймалися веселою наукою руйнування, аби пропонувати якісь позитивні програми. І коли у ставленні до українофільської традиції, в переосмисленні культурної спадщини футуристи й неокласики часто зближувалися, то у розумінні шляхів модернізації вітчизняного письменства вони були цілковитими антагоністами. Якраз київським неокласикам першим вдалося утвердити в тогочасному українському літературознавстві авторитетну нову методологію – формалізм.

У середині 20-х років відбувається нарешті диференціація підходів до аналізу художнього тексту.

Література

1. Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах / І. Франко. – К. : Наукова думка, 1980. – Т. 26.
2. Євшан М. Іван Франко. (Нарис його літературної діяльності) / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
3. Франко І. Із секретів поетичної творчості / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1981. – Т. 31.
4. Гундорова Т. Франко – не Каменярь / Т. Гундорова. – Мельборн : Університет ім. Монаша, 1996.
5. Франко І. Старе й нове в сучасній українській літературі / І. Франко // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К. : Наукова думка, 1982. – Т. 35.
6. Дорошкевич О. До історії модернізму на Україні / О. Дорошкевич // Життя й революція. – 1925. – No 10.
7. Балей С. Новий ідеалізм Айкена / С. Балей // ЛНВ. – 1911. – Т. 56, кн. 11.
8. Рудницький М. Що таке «Молода муза»? / М. Рудницький // Рудницький М. Від Мирного до Хвильового. Між ідеєю і формою. – Дрогобич : Відродження, 2009.
9. Коцюбинський М. Твори : в 6 томах / М. Коцюбинський. – К. : В-во Академії наук Української РСР, 1961.
10. Літературно-Науковий вісник. – 1901. – Т. XVI.

11. Журба Г. Від «Української хати» до «Музагету» / Г. Журба // Слово. Збірник українських письменників у екзилі. – Нью-Йорк, 1962.
12. Євшан М. Проблеми творчості / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
13. Євшан М. Леся Українка / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
14. Євшан М. Ольга Кобилянська / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
15. Євшан М. Суспільний і артистичний елемент у творчості / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
16. Сріблянський М. Боротьба за індивідуальність (з літературного життя р. 1911 на Україні) / М. Сріблянський // Українська хата. – 1912. – No 2, 3-4.
17. Українка Леся. Збір. творів : у 12 т. / Леся Українка. – К. : Наукова думка, 1979.
18. Євшан М. Боротьба генерацій і українська література / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
19. Євшан М. «Лицар темної ночі» / М. Євшан // Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К. : Основи, 1998.
20. Ефремов С. На мертвой точке. Заметки читателя / С. Ефремов // Ефремов С. Вибране. – К., 2002.
21. Сріблянський М. Етюд про футуризм / М. Сріблянський // Українська хата. – 1914. – No 6.
22. Шлях. – 1918. – No 1.
23. Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах / М. Рильський. – К. : Наукова думка, 1986. – Т. XIII.
24. Рудницький М. Багата література / М. Рудницький // Шлях. – 1918. – No 12.
25. Меженко (Іванов) Ю. Павло Тичина. «Соняшні кларнети» / Ю. Меженко (Іванов) // Музагет. – К., 1919. – Ч. 1-3.
26. Можейко Яків. Творчість Чупринки / Яків Можейко // Літературно-критичний альманах. – К., 1918.
27. Майдан Іван. Поезія як мистецтво / Іван Майдан // Музагет. – К., 1919.
28. Майдан Іван. Шукання / Іван Майдан // Літературно-критичний альманах. – К., 1918.
29. Меженко-Іванів Ю. Творчість індивідуума і колектив / Ю. Іванів-Меженко // Музагет. – К., 1919.
30. Мистецтво. – 1919. – No 1.
31. Мертвопетлюко П. Мистецтво переходової доби / П. Мертвопетлюко // Мистецтво. – 1919. – No 2.
32. Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох // Михайль Семенко. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2010.
33. Якубський Б. Михайль Семенко / Б. Якубський // Михайль Семенко. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2010.
34. Ільницький О. Шевченко і футуристи / О. Ільницький // Михайль Семенко. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2010.