

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

2

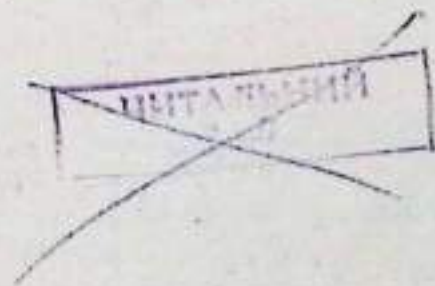
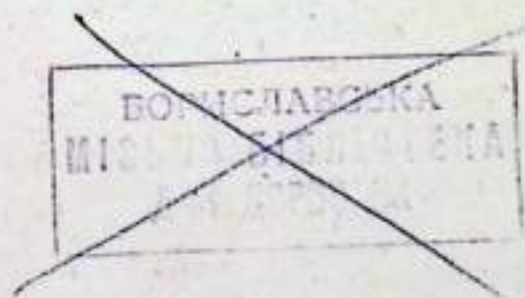


45

МІЖВІДОМЧИЙ
РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК II



ВИДАВНИЦТВО
ЛВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1966

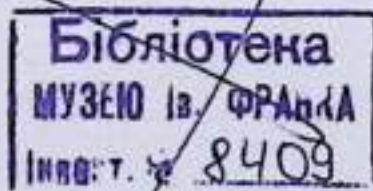
У другому випуску республіканського збірника «Українське літературознавство» читач знайде роздуми про зв'язки письменника з життям і про природу літературного твору, ознайомиться з розвідками про майстерність художніх творів М. Коцюбинського, Марка Черемшини, О. Вишні, М. Куліша, М. Стельмаха.

Особливий інтерес становитимуть дослідження в галузі давньої, нової і радянської літератури, які розкривають маловідомі і невідомі сторінки з життя і діяльності українських письменників, а також недруковані досі листи В. Стефаника, Є. Ярошинської та академіка Ф. Є. Корша.

Збірник розрахований на викладачів вузів, аспірантів, студентів, учителів середніх шкіл, літературознавців, письменників і всіх тих, хто цікавиться життям і творчістю українських письменників та питаннями української літератури.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Доцент Я. П. Білоштан, Г. С. Домницька, доцент І. М. Дузь, професор Л. Д. Іванов, професор А. С. Ішук, доцент М. П. Комишанченко, доцент М. Я. Корж, професор Б. Г. Кубланов, доцент В. М. Лесин, доцент О. Н. Мороз (заст. відпов. редактора), доцент Ф. М. Неборячок (відповідальний редактор), професор І. І. Пільгук, доцент П. П. Пономарьов, професор М. І. Рудницький, доцент М. С. Федорчук, доцент Н. М. Федченко, доцент А. М. Халімончук (відповідальний секретар), професор С. М. Шаховський, доцент С. Я. Шолом.



Теорія
літератури

Епоха, письменник, герой...

(За оповіданням «Слава» О. Довженка)

Письменник і час; реальні люди життя і художні типи мистецтва — ці проблеми актуальні та вічні, як саме мистецтво, як життя людей і еволюція їх духовного світу. І не дивно: природа, її розвиток — невичерпні не лише у своєму багатстві, а й в контрастах та діалектичних суперечностях. Особливо помітно це на формах, етапах і виявах суспільного прогресу, де проявляють свої сили не тільки закономірності природної еволюції, але й індивідуальні риси психології та спалахи енергії інтелектуальної, шукань духовних. Особистість у своєму розвитку від найнижчої (чисто біологічної) до найвищої (духовно-інтелектуальної) форм проходить, з одного боку, шлях поколінь всіх попередніх епох. А з другого, — окреслює шлях абсолютно неповторний і ніким не звіданий, який визначений тільки для неї одної і лише в цей, а не в жоден інший історичний час, бо вона — наслідок двох визначальних факторів: природи, яка кодує її характер з моменту зародження (маємо на увазі риси, які не змінюються за весь час її життя), і суспільної дійсності, яка визначає її змінні й несталі риси, такі, як світогляд, мораль, етика, психіка...

Це змушувало раніше й змушує тепер ставити людину в центр художнього втілення дійсності не лише тому, що всяка свідомо індивідуальність завжди прагнула жити і працювати, творити та боротися в ім'я людини, а й зокрема тому, що людина як у своїй індивідуальній неповторності, так і в своїй суспільній всезагальності була, є і буде (уже хоча б завдяки постійній зміні та розвитку) феноменом найменш пізнаним і в той же час найбільш таємничим та цікавим.

Нерідко сучасні вульгарні соціологи твердять, що етапи розвитку людства — це шаблі сходження його до вершин лише матеріальної культури; історичний досвід свідчить, що високий рівень науки та техніки, життєвих (зокрема матеріальних) благ не давали омріяного повного щастя, бо особа тому й емансипувалася від тваринного світу, що розвинула у собі незаміниму потребу мислити й почувати, отже, вбачати головний зміст життя в розвитку благ і культури духовної, і її (особи, а з цим і суспільства) еволюція — це еволюція характеру, еволюція образу духовного.

Мистецтво в кращих своїх зразках засвідчило ці етапи духовних шукань та змін; герої народних міфів, творів таких митців, як Гомер, Вергілій, Шекспір, Гете, Шевченко, Ромен Роллан, Довженко і Шолохов, стали образним втіленням еволюційних процесів, визначивши цим шлях шукань і на майбутнє. Правда, тепер чимало з'явилося теоретиків, на думку яких проблема героя стала чимось на зразок *persona* поп

грата, мало не основною причиною слабкості багатьох явищ сучасного мистецтва, проте ні вони, ні ті, хто наслідує цю «теорію», не можуть визначити магістральних шляхів літератури, бо і представники екзистенціалізму, і поборники модернізму, формалізму та літератури, що проповідує теорію мистецтва «потoku свідомості», прагнуть протиставити творчість суспільству, основною ж метою мистецтва завжди була краса життя людей і народів, їх інтереси.

На жаль, є чимало радянських митців, для яких творчість стала знаряддям опису, а не пізнання й художнього відображення дійсності. Не такі уже й рідкі випадки, коли митці капітулюють перед складністю й багатогранністю форм та виявів життя, і теорія «дегероїзації» літератури стає їх якщо не теоретичним, то фактичним кредо. Проте їх зусилля повести й інших своїм шляхом — марні, бо високий дух ніколи не вміщувався у вузьких рамках правил, він прагнув бути у всьому й проникнути в таємниці всього, тому й ставав рівновеликим життю. Дійсно, приглянемося до свідчень історії, і ми побачимо: нове слово знаходили й дарували людям не ті, хто копіював чи просто відтворював бачене, зовні реальне, а ті, хто осягав важливість баченого і причини його існування, тобто — хто реалістично відображував внутрішню якість речей, істинну суть відчутого і пережитого, а до того ж — такого, що торкалося духовного життя людини (чи в тій або іншій формі тенденцій її духовних шукань), її історично-конкретну виразність та всю неповторність характеру. Не дивно, що письменниками залишались для наступних поколінь не всі, хто видавав (іноді дуже «плідно») один чи багато творів, а ті, хто засвідчував такі риси і якості свого генія: власну неповторну й колоритну та всеосяжну індивідуальність; могутній дух шукання і глибокий розум; якості природодослідника й вченого (соціолога, історика, економіста), а головне — людинознавця (психолога, гуманіста, філософа) та художника. А понад усім — громадянина-борця, який сам вічно потребує горіння, перебуває у стані творчого неспокою, шукань і хоче, щоб такими одержимими були й інші, бо знає: щоб бути людиною, треба завжди прагнути злетіти вище, адже до абсолютного осягнення ідеалів правди й краси ще далеко; бо в самій людині сховані такі джерела оновлення й багатой неповторністю краси, які не дадуть припинитися розвиткові й життю ніколи. Бо бути письменником — значить виявляти риси вченого-першовідкривача, борця за передові ідеали епохи.

Одна з кращих форм боротьби за ці ідеали — виховання народу образами героїв, які були б реальними, неповторно красивими у своїй індивідуальній виразності і великими, близькими до ідеалу суспільства у своїй характерній людям епохи всезагальності.

Історія мистецтва знає не так багато образів-типів, які стали б символом доби і виявляли не лише характер, а й устремління людей епохи так, як це виявляють Прометей, Ілля Муромець, Гамлет, Сід, Фауст, Гонта, Жан Крістоф, Павло Власов. Нашою літературою ще не створений символ доби, хоча вона і явила світові такі образи, як Чапаєв, Давид Мотузка, Павло Корчагін, Макар Нагульнов, Соколов, Безсмертний, герої Лаціса, Гамзатова, Межелайтіса, Айтматова, інших.

Причин цього немало. Одна з найголовніших — недостатня, іноді, філософська заглибленість наших митців при осмисленні природи героїчного, яка й штовхає їх шукати героїчне або серед помпезного, зовні великого (і тому позитивного на час), або, впадаючи у крайність, шукати її серед приземленого, одверто буденного. Ця відсутність масштабності у пізнанні та відтворенні справді героїчного іноді виправдується тим, що для створення образу героя-сучасника потрібна, мовляв,

епопея... Але це виправдання позбавлене істинності. На доказ цього зупинимося на невеличкому оповіданні О. Довженка «Слава»¹.

Відомо, що сам Довженко також мріяв написати епопею «Золоті ворота», у якій би на повен зріст постала наша людина, герой часу. Але епопею не за кількістю сторінок — Ю. Яновському для створення «Вершників», яких Луї Арагон назвав «Іліадою» нашої доби, вистачило одного невеликого тома, — а за познотою вираження напруги й неповторної величі та складності життя, виходячи при цьому з *credo*: великою є та держава, у якій великими є малі люди.

У цій новелі 4 сторінки. А скільки сторінок життя, пристрастей, устремлінь, мук і трагедій та величних звершень і злетів людського безсмертя! Ціла епоха. Так, без жодних перебільшень, ціла епоха...

Завдяки чому? Що обумовило ту глибину і всеосяжну значимість образів-слів?

«В оповіданні, якому тісно в книгах, відколи їх складають люди, описано тут, як у Вітчизняну війну серед многих мільйонів убієнних двадцять вісім пішло на загибель і загинуло смертю щонайхоробріших» (216).

Так починає оповідання сам письменник. Що ж він хоче, відтворити ще один з найяскравіших епізодів війни з фашизмом і цим запалити читача на нові подвиги? Чи йому забаглося прославити смерть в ім'я Вітчизни?

Якщо виходити з переважаючого в нашій критиці принципу тематичного аналізу (який знецінює твори у їх змістовній значимості і понад усе ставить сюжет, прикладом чого може бути й доля «Людини і зброї» О. Гончара, твору, який приплюсували до написаного «про війну» і цим значимість звели до «нового слова про її початок», не звернувши уваги навіть на винесене в заголовок, де бачимо відсвіт думи про одвічну проблему людства — війну і мир, життя і смерть людського генія та їх причини), — це оповідання з серії воєнного циклу. А коли вдуматись та спробувати визначити його зміст? До того — причину його створення?..

Під оповіданням дата — 20.II 1947 р. Чи не був це рік, коли народ дізнався щось нового про хід минулої війни? Або його якусь подію, зокрема про битву 28-и під столицею? Ні. Історичні документи того часу ще нічого особливо нового не говорили. Отже, чогось нового, опертого на дані науки, про війну не міг сказати й О. Довженко. Та він і не ставив перед собою завдання писати будь-що про війну загалом. Довженко був істинний художник, і предметом його всепоглинаючих роздумів була (як і завжди, і для всіх справжніх митців) людина. Пафос оповідання «Слава» визначила пристрасно полемічна думка письменника про долю людини, долю народу в той важкий час... А був він достойний пензля Данте: руїни, смерть — ось що лишили нам прокляті на віки історією гітлерівські головорізи. Переможцям не вистачало найнеобхіднішого: житла, одягу, взуття. Землю орали власними ранами, й поливали не лише потом, а й кров'ю. Кому ще випадали на долю подібні випробування?

О. Довженко побачив це і відчув, а усвідомивши, не зміг мовчати. В основу його оповідання «Слава» і лягли роздуми про сучасність (ставлення до людини-переможця). Вибір епізода війни, що визначив сюжетну канву, був цілком виправданим, бо виразнішого контрасту — подвигу людини на війні і незаслуженої не уваги до її гідності та духовних запитів — придумати неможливо.

¹ О. Довженко. Твори в 5-и томах, т. I. «Дніпро», К., 1964. Далі всі посилання на це видання подаються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

Характерний уже сам стиль відображення конфлікту (до речі, мудро перенесеного в сферу внутрішніх, душевних переживань героя), породженого суперечностями життя: автор у вищій мірі гостро публіцистично й пристрасно говорить про подію, яка б для іншого стала хіба що предметом побутової мелодрами: про те, як дружина забула (а точніше — зреклася) свого живого чоловіка-героя в ім'я його втіленої в бронзу постаменту слави. К. Симонов у «Листі до жінки з Вічуга» торкнувся лише чисто моральної сторони проблеми. Олександр Довженко задумується над суспільною причиною цих фактів та людської поведінки і бере за основу відображення лише те, що становить характерну закономірність життя. Він зображує наслідок, прагнучи збудити наше сумління і нашу думку про причини й масштаби зла. Тому якщо у Симонова з подібного факту вимальовується моралізаторський памфлет, у Довженка — постає духовна драма, характер вияву якої далеко не сімейно-побутовий. Ну й справді, уже початок оповідання змушує наші нерви напружитись до краю: ми бачимо, що не засохла ще кров бійців, ще лунають по світові слова про «поезію й героїку війни» (її розносять «урочисті диктори»), місто ще не прийшло до себе від потрясінь війни. А тим часом «безсмертя прийшло відповідно природі людській: скоро всі, хто поліг у боях, були персонально забуті і зникли з буття, аби не давити живих своїм неймовірним числом. А навіки в умах осталися нетлінними лише потрібна кількість гордих імен героїв, знаменуючих собою всіх і все, суворі й прекрасні репрезентанти великого» (217).

Хочемо думати, що це випадковість. Коли ж дізнаємося з оповідання, що один із героїв виявляється живим, починаємо думати про невідворотність торжества справедливості, а не зла, — та О. Довженко суворо реалістичний до краю: ми бачимо, що від цього єдино живого відрікаються ті, в ім'я кого він умирає, аби нетлінною лишилася слава, як матеріальна основа життєвого благополуччя живих... Особливо вражаюче впливає письменник на читача тим, що після піднесеного, патетичного зачину його оповідання «знижується» раптом до реальних земних людей і тенденцій: ми бачимо драму окремої людини (героя), яка бажає, щоб не невідомий для нього світ, а власна дружина визнала його близьким і живим. А відстояти свого права не може.

Чи не означає це, що Олександр Довженко в основу задуму свого твору поклав невір'я в людину і захотів показати як мізерність суєтного, падкого на Славу світу, так і нікчемність тих, кого життя піднесло як героїв середини ХХ віку? Ні. Якраз навпаки: письменник хотів сказати, що радянська людина — більш героїчна й велика, ніж ми часом думаємо, і вона заслуговує на те, щоб її любили та шанували живі. Її — в цій суворій зовнішній непривабливості та матеріальній безкорисливості, її — до такої міри великої духом, що перед нею блідими стають навіть найгероїчніші багатирі минулого.

Показовий тут і шлях реалізації Довженком задуманого: ми бачимо його Григорія Загнибіду, який повертався в рідний Казахстан (прийом, уже відомий нам з творів Шевченка), у стані, коли особистість нікчемна і дрібна могла або вже десять разів насправді померти, або ж — наробити чогось нерозумного й божевільно мерзенного. Його зреклася рідня, він ледве живий клигає рідними місцями і його ніхто не пізнає, більше того, його здоров'я забрала війна, а майбутнє більш як не ясне. «—Я тобі покажу героя, гадино, — шептали його запеклі засмаглі уста. — Доберусь, почекай, недалечко вже. «Я вас не знаю і знати не хочу. Я забороняю вам писати мені. Ви самозванець, а не муж. Мій муж герой, і загинув він смертю героя». Ах, ти ж проклята

сука. Значить, тобі хотілося моєї загибелі... уб'ю...» (218). Перед нами реальна, заповнена цілком реальними життєвими пристрастями людина, у яку віриш, і яка, здається, крім як виплакати на грудях матері — ні на що не здатна: її скалічила війна, її зламала несправедливість живих і невдячність рідних. Та саме цей реалізм і допомагає Довженкові побачити найістотніше: перед нами справжній герой історії! Він піднімає голову, бачить золоті літери на камені, які говорять у віки про нього як героя, і задумується, який він більше потрібний людям: немічний і буденний — живий, чи ось такий (хай і мертвий) героїчно величний? У нього вистачає сил, щоб (уславивши себе подвигом) відмовитися від своєї слави, проте у цій рішучості і в самозреченні він ще раз народжується як герой.

Григорій Загнибіда Довженка — справжній герой на віки, бо він творить подвиг безкорисливо, і його вчинок — не вияв афекту чи навіть безвихідності, а нормальний стан душі, у якій героїчне — таке буденне й постійне (а тому і справді величне), як життя, як вічно прекрасний і героїчний у своїй праці народ.

Зміст цілого життя мав усвідомити в одну ніч звичайний селянин, тобто, крім уміння сіяти хліб та боронити Вітчизну, він мусив виявити себе ще й політиком та філософом. І виявив. Він «все поймав. Похилилась сива голова. Пронеслися грізні події людські, спалахнули до неба пожежі минулих і майбутніх воєн, і всі клятви, й прощання, і благословіння синів. Очистилась душа його в мізерному умученому тілі, піднеслась до найвищих висот розуміння, страждання». (218—219). Бо саме в цю вирішальну хвилину звелися всі його живі душевні сили, бо таким він був завжди.

І досі сперечаються: малювати героя ідеальним чи реальним. Довженкові чужі були ці схоластичні витребеньки, бо він знав, що завдання письменника — перш, ніж ставити питання як, — вирішити кого зображувати, тобто досягнути велич сучасної людини і, пізнавши, розкрити її, велику і небувалу, з позицій народу.

«Йому перемінили паспорт, і трудився він уже під чужим ім'ям...» Яку ж силу Загнибіді треба було мати для цього? А яку проникливість та мужність Довженкові, щоб, заглибившись у сплетіння суспільних пристрастей та конфліктів, стати на сторону виразників характеру людей нового часу!

Великий подвиг Шолохова, який дав світові «Долю людини». Якими ж мірками визначити зроблене Довженком, який порушив подібну проблему на півтора десятиріччя раніше? Розкрив суть її, показавши, в якому нерозривному зв'язку є життя і мистецтво, як взаємовпливають одне на одного письменник і епоха, люди життя і герої мистецтва.



Пошуки форми роману

Естетика реалізму розглядає зміст і форму літературного твору в діалектичній єдності як фактори взаємопов'язані — такі, що впливають один на одного. Але, на жаль, зміст і форма аналізуються не завжди з однаковою ґрунтовністю. Інколи форма літературного твору згадується лише принагідно і не є об'єктом глибокого літературознавчого дослідження. Така прогалина наявна і в історії української радянської романістики, зокрема романістики 20-х років.

20-і роки в українській радянській літературі — період наполегливих пошуків нових форм художнього відображення життя. Ці пошуки спостерігаються майже в усіх літературних жанрах, причому слід відзначити, що відмовлення від старих форм не завжди життєво необхідне. Інколи захоплення нововведеннями було тільки даниною галасливій моді, яка нічого спільного не мала із справжньою творчістю. Більшість же письменників експериментувала, керуючись єдиним бажанням — відшукати для показу нової пореволюційної дійсності співзвучну форму.

Експериментаторство в галузі форми було найбільш поширеним у поезії. Але й прозаїки, хоч і не в такій мірі, як поети, також шукають шляхів оновлення форми прозових жанрів — від новели до роману включно. У практиці переважної більшості романістів 20-х років — А. Головка, І. Ле, Б. Антоненка-Давидовича, О. Слісаренка, О. Копиленка, Ю. Смолича, Л. Первомайського та інших — спостерігається тенденція збереження форми класичного роману як основи для вдосконалення, поглиблення окремих компонентів та деталей її у відповідності до нового змісту, хоч і не всім їм вдається впоратися з таким складним завданням.

Такі ж письменники, як Г. Шкурупій, Л. Скрипник, Ю. Яновський, ідуть іншим шляхом. І хоч не завжди в їхніх спробах оновлення традиційної форми роману було вдалим, експерименти їх заслуговують на увагу як цікава і повчальна сторінка в історії нашої літератури.

Гео Шкурупій у романі «Двері в день»¹ руйнує звичне уявлення про конструкцію роману — твору, якому властиві чітка послідовність у зображенні подій, глибокий аналіз вчинків, суджень, внутрішнього світу людини, показаних у зв'язку з найважливішими суспільними явищами доби. Г. Шкурупій відмовляється від сюжету як певної живої послідовності дії (чи дій) та взаємодії, поданих у їхній цілісності, русі.

Романіст спрощує фабулу роману і показує свого героя Теодора

¹ Г. Шкурупій. Двері в день. Харків, 1928.

Гая, людину бездіяльну, в такому ж бездіяльному оточенні. Тому в романі на першому плані не реальне життя Гая, а його підсвідомі марення, змалювання яких не вимагає від письменника розгортання подій в їх послідовності.

Як відомо, сюжет і композиція взаємопов'язані між собою, тому відмовлення від сюжету, що має місце у Г. Шкурупія, обумовило особливості композиції. В архітектоніці роману «Двері в день» відсутні такі традиційні компоненти класичного роману, як експозиція, розвиток дії, кульмінація. Наявні лише зав'язка та розв'язка, які виконують функцію своєрідного обрамлення для досить хаотично згрупованого матеріалу (марення Гая), що становить серцевину твору і є, за авторським задумом, головним у ньому. Немає у романі й зовнішнього конфлікту, бо герой показаний не в дії, а в споглядальному «спокою».

Відмовившись від сюжету та ряду компонентів архітектоніки, що цементують будову роману, письменник шукає їм заміника, який виконував би їхні функції. Таким заміником стає підтекст, широке використання якого дозволяє авторові з'єднати воедино досить строкатий, а то й хаотичний матеріал.

У романі «Двері в день» немає єдиної, спільної для всіх розділів манери розповіді. Основною структурною одиницею тут є новела з притаманними їй рисами. Новела іноді існує у романі як цілком самостійний твір — з власною фабулою, з власним героєм, чітко окресленими ситуаціями, ґрунтовно відтвореними обставинами тощо (наприклад, розділи III, XVIII).

В інших випадках кілька новел, об'єднаних спільною фабулою, розгортаються у більш широку оповідь, іноді навіть переростають у невелику повість (розділи XIV—XVII, XIX—XXI). Цікаво, що в романі новела, група новел чи маленька повість, коли розглядати їх як самостійні художні одиниці, зберігають традиційні жанрові ознаки: мають сюжет, визначений межами власної внутрішньої теми; їхня архітектоніка прозоро проста, без ускладнень; наявні майже всі компоненти композиції тощо.

Отже, основним нововведенням у романі Г. Шкурупія є відмовлення від сюжету і конфлікту в їх традиційній ролі, що дозволяє письменникові створити «зламану» композицію, зо всіма притаманними їм несподіванками та дивацтвами, своєю «новизною» здатними з першого погляду ошелешити непривичаєного читача. Насправді це нововведення не витримує випробування вже у самого Г. Шкурупія: письменник не зміг відмовитись від сюжету та конфлікту в окремих складових частинах твору. Тут романіст повертається до того, що досі здавалося йому зайвим і непотрібним. Власною практикою письменник доводить неспроможність свого експерименту — оновити форму роману за допомогою відмовлення від наскрізного сюжету. Використання у романі прийомів і засобів інших прозових жанрів, і в першу чергу жанрів «малої» прози, заслуговують на увагу, бо в цій спробі Г. Шкурупія певною мірою відбилосся уявлення про роман як синтетичну форму літератури.

Леонід Скрипник у романі «Інтелігент»² ніби цілком дотримується одного з найбільш поширених принципів побудови цього жанру — розгорнутого послідовного зображення життя героя, починаючи від дня його народження. Однак, зберігаючи зовнішні ознаки структури твору такого типу, письменник істотно змінює її внутрішній характер, вводячи до роману авторський коментар — своєрідну форму вільного позасюжетного діалога. Авторський коментар у Л. Скрипника — дружня

² Л. Скрипник. Інтелігент. Харків, 1929.

бесіда з читачем — відіграє винятково важливу роль у розкритті ідейного змісту твору. Матеріалом для коментаря служать факти і події, далекі від життя героя. Автор торкається найрізноманітніших проблем, питань, явищ, дає їм відповідну оцінку, тобто охоплює сферу більш широку, ніж життєдіяльність такого мізерного і мерзенного індивідуума, як Інтелігент. Тоді ж, коли автор змальовує події з життя героя чи його вчинки, авторський коментар надає їм сатиричного спрямування, а то й гротескного характеру.

В останніх частинах роману, де розповідається про життя Інтелігента в пореволюційні часи, характер зображення змінюється. Оповідь втрачає притаманний їй досі динамізм, стає більш статичною, тому що внутрішній розвиток, інтелектуальне зростання, які не припиняються в житті справжньої людини до останнього її подиху, Інтелігентові взагалі не властиві. Він зростає тільки фізично. Кінець фізичного зростання є водночас і початком загибелі Інтелігента як особистості. Цілком правомірними здаються нам ті зміни в структурі роману, які наявні в останніх розділах його. Тут життя Інтелігента, що дійшов до своєї фізичної зрілості, до початку власного кінця, відступає на другий план. Все частіше в романі з'являються епізоди та сцени, пов'язані вже не з особистим життям того чи іншого персонажа, а з громадським життям доби, причому особливо виділені ті з них, що відбивають ставлення буржуазної інтелігенції до революції, громадянської війни, радянської влади.

Авторський коментар стає все гострішим і цілеспрямованішим — тепер він майже завжди зосереджений на показі історичної приреченості буржуазної інтелігенції як певного соціального прошарку, обмеженості і безперспективності її прагнень, надій і сподівань. І, нарешті, в епілозі коментар набуває особливої публіцистичної загостреності. Це полум'яний виступ письменника-громадянина, який попереджує своїх співвітчизників про величезну загрозу для нового суспільства, про загрозу, яку приховує в собі той тип буржуазного інтелігента, що став героєм сатиричного роману «Інтелігент».

Отже, як бачимо, такий коментар у Л. Скрипника є одним з найбільш важливих засобів розкриття ідейного змісту твору і, на наш погляд, був вдалою митецькою знахідкою в процесі творення нової форми сатиричного роману.

Л. Скрипник, так само як і Г. Шкурупій, звертається до синтезу різних форм, але вже не в межах одного роду. Письменник намагається «оновити» форму роману за допомогою прийомів і засобів кінематографії, тому твір має підзаголовок: «Екранізований роман на шість частин з прологом та епілогом».

Кіно в 20-х роках було ще молодим, але перспективним видом мистецтва. Ще дуже примітивне в технічному відношенні, воно вже тоді продемонструвало свої наявні переваги: динамізм, широкий діапазон зорових вражень, надзвичайну смислову та емоціональну насиченість жесту і міміки, досі небачений лаконізм. І це, зрозуміло, не могло не зацікавити письменників — тих, хто перебував у пошуках найвиразнішого, найбільш значущого слова — того єдиного, без якого немає художнього образу, без якого немає літератури. Тоді-то й з'явилася спроба створити екранізований роман. Л. Скрипник подає основну частину твору (життєпис Інтелігента) у формі сценарію для німого кіно. Специфіка сценарію зумовлює і відповідні прийоми зображення людини, її діяльності, обставин тощо.

Єдиним принципом зображення людини у Л. Скрипника є показ її у зовнішній дії, тобто намагання викликати у читача в першу чергу

зорове сприйняття образу. Таке зображення покликала романіста відмовитись від висвітлення внутрішнього стану людини, а тому психологічний аналіз, одна з підвалин класичного роману, у Л. Скрипника відсутній.

Л. Скрипник у відповідності до вимог «німого» кіно не вживає розгорнутого діалога. Єдиною формою прямої мови у романі є гасла, лозунги. У всіх інших випадках люди говорять, але читачеві не дано самому сприймати їхню мову як живу. Діалог замінюється авторським переказом (коли розмова коротка, незначна за своїм змістом), або подається як зорова картина (коли розмова тривала чи зміст її багато важить для розуміння подальших подій). Причому письменник подає одну й ту ж ситуацію в різних варіантах — показує, як було насправді і як про це розповідає той чи інший персонаж.

Тенденція стислого, конденсованого малюнка наявна і в портреті (відзначаються найбільш важливі риси узагальнюючого характеру), і в зображенні побуту, і в картинах соціального життя доби. У цьому плані цікавою і, на наш погляд, вдалою є спроба показати важливі соціальні події у вигляді вертепного дійства.

Світова війна, революція, громадянська війна в уяві буржуазного Інтелігента — то кінець світу, остаточне руйнування всіх життєвих підвалин, крах, хаос. Оскільки ж всі ці події доби показані у романі через світосприйняття переляканого Інтелігента, то форма вертепу з його сконцентрованою дії, плакатною виразністю типу, з оголеною прямолінійністю ідейного спрямування дуже вдало «відроджена» Л. Скрипником. Слід відзначити, що використання жанрів давньої літератури в той час не було винятковим явищем (пор., наприклад, «Містерію-буфф» В. Маяковського).

Поряд з такими значними змінами, внесеними Л. Скрипником у форму роману, спостерігаємо чимало нововведень більш дрібних — вживання специфічної кінотермінології з відповідним смисловим та художнім навантаженням (монтаж, затемнення, діафрагма, екран і т. п.), використання різних графічних засобів, які все більше наближали екранізований роман до кіносценарію у сучасному розумінні цього жанру.

Спроба Л. Скрипника оновити форму роману за допомогою компонентів кіносценарію не знайшла в українській романістиці послідовників і продовжувачів. Сталося це, очевидно, тому, що з часом кіносценарій, завдяки інтенсивному розвитку кіно, стає цілком самостійним, повноправним як кіномистецьким, так і літературним жанром — жанром синтетичним, що увібрав у себе і продовжує засвоювати багаторічний досвід літератури.

Нам здається, що експеримент Скрипника заслуговує на увагу в історії кіносценарію, бо письменник одним із перших (можливо й підсвідомо, бо писав він все ж таки роман) розширив можливості того досить примітивного виду мистецтва, яким був кіносценарій в час свого дитинства. Поеднуючи його з романом, Л. Скрипник зробив кіносценарій більш об'ємним, гнучким, тобто певною мірою сприяв «самовизначенню» кіносценарію як художнього твору. У даному випадку Л. Скрипник, мріючи оновити старий жанр, насправді торував шляхи художнього збагачення молодого ще жанру за рахунок надбань та досвіду вже зрілого жанру роману.

Юрій Яновський у романі «Чотири шаблі»³ також відходить від традиційної форми класичного роману, проте засобів оновлення її шу-

³ Ю. Яновський. Чотири шаблі. К., 1930.

кає не в найновітніших видах мистецтва, не в синтезі різних жанрів, а в усній народній творчості.

Тема роману «Чотири шаблі» — зображення складності і суперечностей партизанського руху на Україні. Незвичайний, складний життєвий матеріал, що став основою роману, зумовив відповідний вибір форми.

Народні повстання, бунтарство... Як змальовані вони в літературі? Перебираєш у пам'яті приклади і переконуєшся, що найчастіше з цією темою зустрічаєшся у фольклорі. Письменники, що в різні часи намагалися змалювати народні повстанські рухи, часто черпали у народній творчості не тільки тему, ситуацію, подію чи образ, а й відповідну форму художнього відтворення їх. Так, наприклад, у поемі «Гайдамаки» Т. Шевченка з'являються цілі розділи, що за ритмікою, строфікою, характером художнього малюнка близькі до народної думи, до героїчної пісні. А Марко Вовчок свою інтерпретацію історії народного месника-бунтаря Устима Кармелюка подає у вигляді казки... Отже, незвична побудова роману «Чотири шаблі» (замість розділу чи глави — пісня, що складається з двох частин: віршованого заспіву і прозової оповіді) не була насправді чимсь несподіваним. У даному випадку Ю. Яновський — традиціоналіст у кращому розумінні цього слова.

Оригінальність романіста найяскравіше виявляється тоді, коли він поєднує пісенні прийоми з прийомами роману, намагаючись досягти їхнього злиття у єдине, органічне ціле. У Яновського пісня — не тільки синонім глави чи розділу; їй належать особливі функції у сюжетно-композиційній структурі роману.

Пісня у своїй звичайній формі виконує функцію заспіву і водночас є епіграфом до кожного з розділів роману. Складається вона з двох неоднакових частин: сольної партії (голос), яка розкриває головний зміст, провідну думку наступного прозового розділу, і хору (афористичний висновок). Пісня виконує також роль акомпанементу до основної частини розповіді (наприклад, пісня в сценах весілля або в батальних сценах). Пісня часто править за засіб розкриття внутрішнього стану героя, засіб виявлення його емоцій (наприклад, пісня в житті Остюка за кордоном).

Прозові розділи роману не випадково називаються піснями, композиція їхня нагадує пісенну. Наскрізної дії у романі немає. Всі сцени, всі ситуації твору — розрізнені, мало пов'язані між собою героїчні епізоди. В центрі уваги письменника так само, як і в героїчній пісні, — незвичайна ситуація, неабиякий прояв відваги і мужності. Буденне мало цікавить автора. І все ж, коли воно потрапляє на сторінки роману, Ю. Яновський не може втриматися, щоб не опоетизувати, щоб якимось не піднести його. Саме така манера змалювання буденного була однією з причин численних закидів романістові в апології і поетизації стихії та анархії. Справді, Ю. Яновський у своєму захопленні небуденним, героїчним часто не може спуститися на «грішну» землю, не може тверезо оцінити усього того, що є у його героях, у їх вчинках негідним, а то й огидним. Не скажеш, що письменник не бачить бридкого в житті. Ні, він бачить, але памагається, якщо не виправдати його, то в усякім разі якимось приглушити, затамувати небажані емоції, що можуть бути викликані негативними вчинками героїв.

У змалюванні справді героїчного Ю. Яновський відзначається особливою художньою щедрістю. Так, як і в героїчній народній пісні, у нього славиться подвиг, звияга, дружба, братерство, вірність, і увічнюються вони в образах яскравих, емоційно багатих, гіперболічних, написаних кров'ю полум'яного серця: «Земле наша, матінко, кровію

политая, лежиш ти напхвати у всіх! Кожний руки, що від бажання спітніли, кладе на тебе. Але хто покладе руки на чепіги? Хто потом закрапле борозну на дощ і на врожай? Так і хочеться застромити зброю на межі, і піти вздовж за скибою, витираючи піт»⁴.

Героїко-пісенна тенденція відчутна в деяких прийомах зображення людини і події, в трактуванні і розумінні трагічного в житті і мистецтві, в функції діалога тощо.

Трагічне у Ю. Яновського, хоч і посідає чільне місце у романі, існує не тільки само по собі як засіб показу доби, дійсно багатой трагедійними ситуаціями та обставинами, а й як своєрідна форма відображення героїчного. Якими б складними і воістину драматичними не були картини, змальовані письменником, характер зображення, самий дух їх такий, що не породжує відчаю і розпачу. Навіть у трагедії романіст вміє відтінити і подати крупним планом такі моменти, що захоплюють і викликають подив справді величними і прекрасними проявами людського духу. Згадаймо, для прикладу, сцену похорону одного з братів Виривайлів, під час якого брати вбитого своєю мужністю, своїм справді людським горем здивували навіть ворогів... Як перегукується цей епізод з численними аналогічними ситуаціями, оспіваними в героїчному народному епосі! Бо від давніх давен і до наших днів в устах народних увічнюються краса вірності вітчизні, мужність, чесність як найкращі людські якості.

Діалоги, що є основним засобом розвитку дії роману, здебільшого розгорнуті, емоційно піднесені, динамічні, а інколи переходять на речитатив, — все це так само притаманне поетиці героїчної народної пісні.

І нарешті, кожна пісня (розділ роману) являє собою завершене ціле, що побудовою нагадує героїчну думу чи пісню: віршований вступ — то заспів; основна частина прозової пісні — то розкриття провідної думки розділу; фінал прозової частини пісні — розв'язка, яка перегукується з висновком віршованої пісні (слова хору). Яким би строкатим не здавався матеріал, включений до тої чи іншої пісні, добір його не здається випадковим. Окремі епізоди і сцени в межах пісні тісно пов'язані між собою, і порушити той внутрішній зв'язок, що існує між ними, не уявляється можливим, не зруйнувавши стрункості всього розділу.

Спроба Ю. Яновського за допомогою фольклору оновити поетику роману, цього найбільш віддаленого (за безпосередністю зв'язків) від народної творчості літературного жанру, була, на наш погляд, безсумнівно цікавою. В українській романістиці наступних десятиліть цей експеримент знайде своє продовження, особливо в історичному романі.

Отже, як бачимо, радянські письменники в 20-х роках робили спроби оновити форму роману за допомогою використання у його поетиці прийомів і засобів різних жанрів (як в межах, так і поза межами літератури) і шляхом переробки, поглиблення та вдосконалення того, що успадкував радянський роман від класичного.

⁴ Ю. Яновський. Чотири шаблі, стор. 93.

історія. Історикові ходить передовсім о вислідження правди, о сконстатовання фактів, натомість повістяр користується тільки історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для воплощення певної ідеї в певних живих, типових особах. Освічення, характеристика, мотивування і групування фактів у історика і повістяра зовсім відмінні: де історик оперує аргументами і логічними висновками, там повістяр мусить оперувати живими людьми, особами.

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в причиновім зв'язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе зайняти сучасних живих людей, то значить, коли сама вона жива й сучасна»¹.

Дещо по-іншому підійшов до ідейно-художнього осмислення історичних джерел, як це побачимо нижче, С. Складенко у романі «Володимир». Уже в «Святославі» (1959) «С. Складенко не вдається до рекомендованого Іваном Франком розмежування історика та історичного белетриста, — зазначав О. Білецький. — До описуваних ним подій він підходить і як проникливий митець, і як історик, що сміливо ламає міцно вкорінені історичні традиції»².

Провідна ідея твору — велич, непорушна сила Київської Русі, яку відстояли у важких битвах з ворогами славні пращури слов'ян. Письменник звернувся до часів князювання Володимира (978—1015), коли Київська Русь, за висловом К. Маркса, досягла кульмінаційного моменту свого історичного розвитку. В основу сюжетної схеми твору покладено події з Початкового літопису та найновіші історичні дослідження радянських вчених. Вміло користуючись домислом і вимислом, постійно дбаючи про логіку розвитку подій і характерів, автор по-своєму відбирає і систематизує історичний матеріал, виявляючи при цьому талант художника слова і вдумливого історика-дослідника, який міцно стоїть на ґрунті марксистсько-ленінської методології.

Складність ідейно-художнього осмислення історичних джерел, відбір матеріалу, зображення подій і конкретних історичних осіб, діячів минулого полягають і в тому, що, кажучи словами В. Шишкова, автор повинен дивитись на людей того часу «ніби очима їх сучасника і одночасно з позицій сьогодення». Неабиякого мистецтва вимагає трансформація конкретних історичних фактів у сюжет, образи.

Композиційним стержнем роману є образ князя Володимира. В основу образу Володимира С. Складенко кладе скупі розповіді Початкового літопису, в загальних рисах знайомить з життям і діяльністю князя. Читаючи роман і пильно стежачи за долею головного героя, аж ніяк не можна погодитись з твердженням дослідника історичного жанру С. Петрова, який запевняє: «Письменник повинен заставити нас передусім хвилюватись долею вимислених персонажів, тому, що про долю історичного діяча ми знаємо з історії»³. Насправді ж доля, скажімо, Володимира нас хвилює не менше, ніж життя таких вимислених героїв, як гридень Тур, дружина Микули Віста та ін.

Справа тут, мабуть, передовсім у тому, щоб кожний з героїв твору — історичний і вимислений — діяв відповідно до історичної й художньої правди образу. Порівнюючи «Повість временных лет» з романом, помічаємо, як обережно, відповідно до ідейного задуму, С. Складенко добирає й осмислює факти, надає постаті князя цілеспрямованості і логічної переконливості. Не важко помітити, що літописець спочатку всіляко гудить, очорнює Володимира-язичника, а зго-

¹ Іван Франко. Твори в 20-и томах, т. 6. К., 1951, стор. 489.

² О. І. Білецький. Письменник і епоха. К., 1963, стор. 360.

³ С. М. Петров. Советский исторический роман. М., 1958, стор. 461.

дом підносить до небес — уже як християнина. Про це говорить і С. Складенко: «У літописах далеких днів про ці події (запровадження християнства на Русі. — В. Ч.) говориться багато й натхненно, рядки їх, написані древнім уставом у тиші монастирів, осуджують князя Володимира як язичника і возвеличують його як християнина, вони осуджують також і всіх руських людей-язичників, благословляють русів-християн.

Де правда, а де вигадка в цих давніх повістях, невже ж руські люди були варварами, дикунами до охрещення і добрими, боговгодними стали тільки після прийняття християнства?»⁴ Ось чому С. Складенко не тільки використовує факти Початкового літопису, але й звертається до праць радянських учених, зокрема Б. Грекова, який писав, що постать князя Володимира «дуже добре відома всьому тодішньому світові. Він не обмежується звичайною традиційною політикою київських князів — розширенням і охороною кордонів і обкладанням даниною підлеглого населення. Подібно до Святослава, він бере участь в європейських справах того часу»⁵.

Всупереч літопису, письменник показує, що Володимир не тікає, як боягуз, до варягів, дізнавшись про розправу Ярополка з Олегом⁶, а їде в Свіюнію як посланець Новгороду наймати військо для походу проти свого брата-зрадника. Отже, літописному матеріалу письменник дає власне ідейно-художнє осмислення. Наведемо ще кілька таких прикладів, де автор, беручи факти з літопису, відтворює їх по-своєму. Так, не Володимир, а його дружинники убивають князя Регволда і двох синів, а він, навпаки, зупиняє криваву січу («Багато смерті навкруг, і не хочу її примножувати», — каже герой твору, новгородський князь). Не Володимир підбиває до зради воеводу Ярополка — Блуда, як про це йде мова в літописі, а останній сам пропонує послуги. Письменник не засуджує Володимира за співучасть у вбивстві Ярополка. Складенко різко негативно зображує зовнішню політику Ярополка, наголошуючи на невідповідності для Русі зв'язках з Візантією, печенігами. Останнє не підтверджується історичними даними і є явним домислом автора. Проте така оцінка подій потрібна була С. Складенку, щоб дати свою концепцію образу Володимира — справедливого, поміркованого, чесного (кохає Рогніду, постійно радиться з боярами, воеводами, чуйно ставиться до Микули, карає смертю убивцю Ярополка — Блуда).

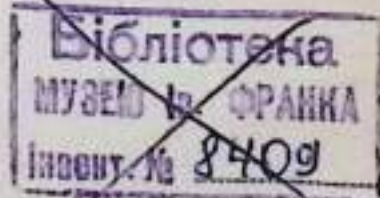
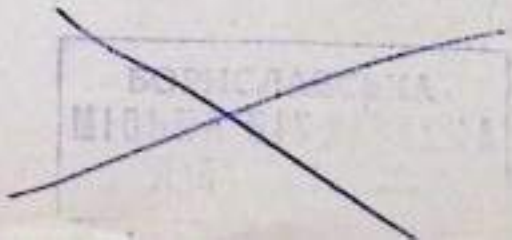
У другій книзі роману («Василевс») трактування образу Володимира ще більше відрізняється від літописного. Тут письменник частіше спирається на найновіші праці радянських істориків — Б. Д. Грекова «Киевская Русь» і М. В. Левченка «Очерки по истории русско-византийских отношений», звертаючи увагу на ті місця, де йдеться про мету походу Володимира на Корсунь.

Похід на Корсунь є одним з композиційних центрів другої книги, бо саме ці події мали велике суспільно-політичне значення для Київської Русі: після повернення у Київ Володимир запроваджує християнство. Щоб підтвердити міжнародний авторитет і визнання Київської Русі серед інших держав, Володимир одружується з сестрою імператора Візантії. Одна лише вимога князя видати за нього заміж царівну Анну означала для грецьких імператорів, як пише М. В. Левченко, — «визнати руського князя рівним собі. Ця вимога була безпрецедент-

⁴ Семен Складенко. Володимир. К., 1962, стор. 42.

⁵ Б. Д. Греков. Київська Русь. К., 1951, стор. 460.

⁶ До речі, так твердить вслід за літописом і М. В. Левченко в «Очерках по истории русско-византийских отношений» (Изд-во АН СССР, М., 1956, стор. 342).



ною... руський князь вимагав від Візантії те, чого від неї не могли до-
битись західні імператори»⁷.

Вчений також припускає, що князю був даний титул, адже в русь-
ких літописах Анну звуть царицею, а на київських гривнях Володимир і
зображений у царському одязі. С. Скляренко цю гіпотезу робить ху-
дожнім фактом. Володимир став рівним з імператорами Візантії. Автор
підкреслює, що це був не лише особистий тріумф князя, а й усієї Ки-
ївської Русі, яка стала однією з найбільших, провідних держав Європи.
Так факти історії набувають під пером вдумливого і талановитого пись-
менника великого ідейно-художнього узагальнення.

Важливе місце у творі займає проблема хрещення Володимира.
За Корсунською легендою, занесеною в Початковий літопис, київський
князь ніби охрещений візантійцями у Херсонесі. Такої ж думки дотри-
мується радянський історик В. Мавродін⁸. С. Скляренко показує, що
Володимир таємно охрестився раніше, вдома.

Саме таке трактування цієї події має для письменника принципове
значення: Володимир іде на Херсонес уже християнином і не потребує
для себе послуг грецьких священників. Отже, С. Скляренко творчо
осмислює Корсунську легенду і висуває на перший план не релігійні,
а важливі зовнішньо-політичні міркування, що спонукали князя саме
до таких вчинків.

Через образ князя Володимира, його взаємини з іншими персона-
жами автор передає значну частину проблем внутрішньої і зовнішньої
політики Київської Русі. У багатьох подіях і ситуаціях викарбовується
цілеспрямований і мужній характер Володимира. Це звияжний пол-
ководець, мудрий державний діяч, який ненастанно дбає про велич,
могутність Русі. На противагу Ю. Опільському, який у повісті «Ідоли
падуть» антиісторично протиставляє зовнішню політику Володимира
його попереднику Святославу, С. Скляренко підкреслює, що Володимир
послідовно дотримується політики свого батька. Так, після обрання
його князем він каже боярам і воеводам: «Мушу йти стежею отця свого
Святослава, мушу устроїти, захистити, зробити незборную Русь!»

Дбаючи про «устроєння» Русі, під тиском нових суспільних та
історичних обставин князь запроваджує християнство, добивається не-
залежності руської церкви від Візантії, зміцнює кордони держави, спо-
руджує церкви, заводить школи.

Яскраво відтворено письменником запровадження християнства.
Відповідно до історичної правди він показує, що хрещення відбувалось
під примусом, той, хто відмовлявся, зазнавав матеріального, а то й
фізичного покарання. На противагу літопису, де говориться, що люди
хрестилися з радістю, охоче, автор змальовує таку типову картину:
«Мовчазні, суворі, темні від сонця й печалі люди йшли важким кроком
до Дніпра, за ними тягнулися, ніби чайки, що втратили гнізда, жони,
тільки діти не розуміли, що діється, поспішали попереду старих»⁹.

До речі, постать Володимира С. Скляренка близька до Петра І
О. Толстого за способом розкриття характеру — «становлення особи
в епосі», як називав це російський письменник, тобто особа героя від-
творена історично і художньо правдиво на широкому суспільному тлі,
характер героя змінюється разом з тими глибокими суспільно-еконо-
мічними процесами, що відбуваються у державі.

⁷ М. В. Левченко. Очерки по истории русско-византийских отношений, стор. 354.

⁸ В. В. Мавродін. Нариси з історії СРСР, К., 1958, стор. 139.

⁹ Семен Скляренко. Володимир, стор. 416.

Характер Володимира поданий у розвитку, динаміці. Якщо на початку твору це ще недосвідчений у державних справах князь і навіть близький народу, то згодом, після утвердження своєї влади на київському престолі, характер його дедалі змінюється. Тепер це феодал з необмеженою владою, який карає смертю бідняків, дбає передусім про інтереси бояр і воевод, «мужів ліпших», все більше віддаляється від народу.

Ми бачили, що на початку твору письменник очищав образ Володимира від зайвих звинувачень літописця-християнина. У другій же книзі роману, де описуються ті вчинки князя, які автор літопису подає як святі і рівні апостольським, С. Скляренко анітрохи не ідеалізує свого героя і викриває діяльність Володимира-феодала. Письменник показує зміцнення влади феодальної знаті, загострення протиріч між трудящим народом і феодальною верхівкою і переконливо доводить, що, незважаючи на об'єктивно прогресивні тенденції у державних акціях Володимира, він служив передусім своєму класу. Саме так осмислюються у романі суспільні взаємини нової економічної формації — доби феодалізму.

Для всебічного відтворення постаті Володимира автор використовує найрізноманітніші художні засоби і прийоми. Князь показаний через вчинки і дію, у численних полілогах (скажімо, переговори з греками у Корсуні), у багатьох, відповідно до часу й обставин, портретних, психологічних, мовних характеристиках, через широкий діапазон роздумів і почуттів, через авторську оцінку. Образ Володимира поданий у епічному і емоційному планах. Найкраще дався письменнику «сплав» громадського й інтимного в композиції образу. Відкинувши геть літописну вигадку про «многожонство» князя, автор зворушливо змальовує взаємини Володимира і Рогніди. Тут прозаїк найбільше дає волі своїй поетичній фантазії. «Можна, не сумніваючись, заявити, — писав М. Т. Рильський, — що сторінки *особистого* життя Володимира і близьких йому людей належать до найбільш хвилюючих і переконливих у романі»¹⁰.

Отже, С. Скляренко, пильно вивчивши історичні джерела про епоху і особу Володимира, по-новому осмислив їх і створив власну художню концепцію образу князя, вперше в українській радянській літературі змалювавши постать видатного державного діяча та полководця часів Київської Русі.

Не менш цікавим у ідейно-художнім осмисленні письменником історичних джерел є змалювання у творі постатей Микули, Малуші, Добрині, які згадуються у Початковім літописі буквально одним реченням: «Володимеръ бо бѣ отъ Малуши, ключницѣ Ользины; сестра же бѣ Добрынь, отецъ же бѣ има Малъкъ Любечанинь, и бѣ Добрына уй Володимеру»¹¹.

Взявши лише оцю скупку згадки з літопису про якийсь знаменитий рід Малка Любечанина, автор створює повнокровні образи цієї сім'ї.

З глибоким психологічним проникненням і епічною широтою письменник зображує смерда Микулу, його дочку Малушу, гридня Тура, які уособлюють типову гірку долю простолюдина Київської Русі часів Володимира.

Важливе значення для розуміння ідейно-художнього осмислення С. Скляренком історичних джерел мають численні публіцистичні від-

¹⁰ М. Ф. Рильський. Семен Скляренко и его роман «Владимир». Послесловие. М., 1963, стор. 565.

¹¹ Повесть временных лет, ч. I. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1950, стор. 49.

ступи у творі. Призначення їх у романі найрізноманітніше. Так, письменник розповідає про події в багатьох країнах — у Київській Русі, Візантії, Свіонії, Римі. Вдаючись до історичних екскурсів у минуле цих держав, автор використовує публіцистику, справедливо побоюючись вклати такий матеріал в уста героїв, щоб цим самим не модернізувати їх. Іноді ці відступи — історичні довідки, пояснення історико-дослідницького чи й полемічного характеру. Тут і екскурси в минуле Візантії (48—51), Болгарії (62—63), і розповідь про зовнішню політику Ярополка (69) та ін. Деякі публіцистичні відступи мають яскраво виражене гумористичне забарвлення, зокрема ті місця, де автор змальовує епізодичний образ візантійського історика Лева Диякона (306). Активно використовує письменник, як ми бачили вище, повідомлення Початкового літопису, хоч дає їм часто своє тлумачення, наводить окремі цитати і навіть відтворює безіменну постать «чорноризця-літописця», вкладає в уста героїв окремі репліки, прислів'я, приказки, взяті з «Повісті...» («Рогнедь не хоче роззути робочича», «Біда, аки в Родні», «Аще не буде між нами миру, тоді камінь почне плавати, а хміль тонути» і ін.).

С. Скляренко зумів проникнути в сивину віків, історично й художньо її відтворити, дати читачу відчуття епохи навіть у ритмомелодиці розповіді, в досконалому зображенні побуту і звичаїв народу. Цьому підпорядкована вся образна система твору.

На основі найновіших досліджень учених С. Скляренко дав своє трактування і художню концепцію образів Ольги, Святослава, Володимира та історичних подій цієї епохи, пов'язав історію Київської Русі з історією інших країн Європи, розкрив суть сили патріотизму людей нашої далекої прабадьківщини.

Роман «Володимир» — ще один доказ того, як метод соціалістичного реалізму, яким користувався С. Скляренко, марксистсько-ленінський світогляд митця слова дозволив йому створити глибоко реалістичний, історично й художньо правдивий твір.



Ритм і смисл

(Спостереження над російськими перекладами
«Лісової пісні» Лесі Українки)¹

Довгий час в очах наших літературознавців і критиків так звана дев'ята муза, муза перекладу, була попелюшкою, а самі перекладачі свою діяльність вважали «чорним хлібом майстерності». Зараз же на сторінках газет і журналів друкуються критичні зауваження, відгуки і виступи, автори яких прагнуть визначити і підсумувати те краще з досвіду практики, що повинно сприяти повному розквіту мистецтва перекладу.

Проте, на наш погляд, ще недостатньо вивчено питання збереження ритму оригіналу як одного з безперечних засобів художнього відтворення смислу того твору, що перекладається. І особливо, якщо перекладу підлягає драматичний твір.

Зважаючи на труднощі, що викликані самим жанром твору, перекладач повинен враховувати ще й можливість наступного осмисленого відтворення перекладу зі сцени театру. В такому разі переклад сприятиме не лише збагаченню літератур, а й розвитку радянського багатонаціонального театру. Актор перед тим, як виступити зі сцени, повинен зрозуміти свій текст, але не з тією приблизністю, яка звичайно задовольняє нас при читанні тексту про себе.

Проте актор — митець слова — позбавлений тієї допомоги, якою забезпечені співак і музикант (у поетичному тексті на відміну від музикального немає ніяких пояснювальних знаків), тому для передачі ідейного смислу віршованої драми акторові допоможе творче усвідомлення ритму твору.

На російських перекладах «Лісової пісні» Лесі Українки з'ясуємо, наскільки важливим є збереження ритмічної будови оригіналу.

Вірш «Лісової пісні», за визначенням більшості літературознавців, найчастіше білий п'ятистопний неримований ямб. Додамо, що віршова структура драми набагато складніша: ми зустрічаємо тут і тристопний, і чотиристопний ямб, які ускладнюються пірихієм, і хорей, і амфібрахій. У ряді місць білий вірш змінюється римованими строфами. У перекладі, здійсненому М. Ісаковським, точно відтворено форму і розмір оригіналу.

Наведемо переклад діалогу Мавки з Русалкою Польовою.

¹ Див. оригінал і переклади за такими виданнями: Леся Українка. Лісова пісня. Твори в 5-и томах, т. 3, К., 1952; Леся Українка. Лесная песня. Перевод М. Исаковского. Гослитиздат, М., 1960; Леся Українка. Лесная песня. Перевод М. Комиссаровой. Избранное ОГИЗ, М., 1946.

Всі посилання на ці видання даються у тексті із зазначенням у дужках сторінки.

В оригіналі:

Уже ж мене пошарпано,
всі квітоньки загарбано,
всі квітоньки-зіриниченьки
геть вирвало з пшениченьки!
Мак мій жаром червонів,
а тепер він почорнів,
наче кривця пролилася,
в борозенці запеклася... (232)

У Ісаковського:

И так все изувечено,
помято, искалечено.
Цветы мои без времени
повырваны с кореньями.
Мак мой жаром пламенел,
а теперь он почернел,
словно кровь текла, лилася
и в бороздке запеклася... (115)

Віршова структура поданих уривків абсолютно однакова:



Подібне зіставлення віршового розміру оригіналу з перекладом невірно вважати за формалістичний аналіз. У справжніх митців зміст і форма твору завжди перебувають у найщільнішій єдності. Ця єдність — одна з тих рис, що визначають високу майстерність нашої геніальної поетеси. На основі аналізу віршової та ритмічної структури «Лісової пісні» було б абсолютно правомірним дослідження широкого, цікавого питання ритму і смислу.

Відомо, що у кращих поетів емоційна піднесеність думки часто збігається з очевидними порушеннями метричної схеми. Це положення переконливо ілюструють наведені вище уривки. Русалка Польова постає перед фактом невблаганної і неминучої смерті. Який біль і розпач чуємо ми в її словах! Перші чотири рядки написані чотиристопним ямбом. Щоб уникнути одноманітності, Леся Українка другу і четверту стопу робить пірихітними. Дактилічна клаузула немов підкреслює сум і тугу за радістю, що відходить без вороття. Наступні чотири рядки — різкий перехід від ямба до хорей. В ньому — розпач Русалки Польової. Але цілком очевидно є різка відмінність і цих хорейних рядків.

Поеднання рядків з новими клаузулами — чоловічими і жіночими — створює ще одну нову ритмічну варіацію. Дві різкі чоловічі рими допомагають у передачі відчаю, а поруч — знову сумна інтонація безнадійного прохання — подвійна жіноча рима.

Отже, еквіритмічність, еквівалентність у передачі всіх формальних ознак були тут абсолютно необхідні. Здійснення їх — величезне досягнення перекладача.

Мова «Лісової пісні» на протязі всього твору залежить від зміни настрою персонажів. Там, де діалог носить спокійний розповідний характер, маємо відповідно спокійний ритм білого вірша. При емоційному піднесенні мови з'являється новий ритмічний малюнок. Мові Мавки

в таких випадках характерна пісенність ритміки. Взагалі в «Лісовій пісні» Леся Українка, як ніде, передає глибоке відчуття народної української мелодичної культури. І сам текст твору настільки музикальний, що питання ритмомелодики, метру твору ще чекатиме свого досконалого дослідження.

Розглянемо, як приклад, один з монологів Мавки:

Коли б ти, нічко, швидше минала!
Вибач, кохана, ще ж я не знала
днини такої, щоб була щасна
так, як ти, нічензко, так, як ти, ясна!
Чом ти, березо, така журлива?
Глянь, моя сестричко, та ж я щаслива!
Не рони, вербо, сліз над водою,
буде ж, матусенько, милий зо мною!..
Батьку мій рідний, темненький гаю,
як же я ніченьку сюю прогаю?
Нічка коротка — довга розлука..
Що ж мені суджено — щастя чи мука? (223)

Графічно ритміку поданого уривку можна визначити такою схемою:



Зауважимо, що питання злитості смислового змісту з ритмом з'ясовується лише при усвідомленому виголошенні, тобто в реальному бутті вірша². Сприйнявши цей уривок на слух, ми відчуваємо, що він написаний на основі мелодичного ладу народних українських пісень. У цьому монолозі Леся Українка передає передчуття нових незаних страждань, що охоплюють Мавку. Мавка схвильована, і ця її схвильованість, збудженість розкриваються через метричний склад кожних двох рядків.

Будова першого рядка:

акцентована доля — дві слабких,
акцентована доля — одна слабка (повторюється двічі).

І будова другого рядка:

акцентована доля — дві слабких (повторюється тричі).
акцентована доля — одна слабка.

За допомогою трьохдольного і дводольного метричних ходів Леся Українка і досягає найповнішого відтворення психічного стану Мавки. Її монолог має м'який, журливий настрій, і ця журливість передається певною ритмічною будовою: послідовним повторенням визначених вище метричних ходів. 3, 5, 7, 9, 11-й рядки побудовані відповідно до першого, так само 4, 6, 8, 10, 12-й — відповідно до другого рядка.

Л. Тимофеев категорично заперечує можливість існування так званої музикальної теорії вірша³. На його думку, ця теорія суперечить

² Цікавим є спостереження К. Чуковського, який, аналізуючи переклад І. Білоусова Шевченкової поезії «У неділю та ранесенько», зазначав: «У Шевченка ця геніальна по своїй ритміці народна пісня звучить такою смертельною тугою, що коли б ми навіть не знали її слів, а вслухувались в її плачливий ритм, ми зрозуміли б, що в ній біль і горе... Коли перекладач замінює протяжну мелодію цих жалібних віршів моторним танцювальним хорезм, він виявляє зневагу не лише до законів перекладацької техніки, але тим самим і до живого людського горя. Він глухий не тільки вухом, але й серцем». (К. Чуковский. Высокое искусство. М., 1941, стор. 96).

³ Проф. Л. И. Тимофеев. Теория литературы. Учпедгиз, М., 1948, стор. 254.

самим властивостям мови, яка не заснована на музикальних началах. Л. Тимофеев виступає проти введення в аналіз літературного твору поняття музикального такту, наголошуючи, що склади не рівні за довготою вимови і тому не можуть бути покладені в основу співмірності ритмічних одиниць. Він говорить, що шукати в складах аналогії до музикальних тактів не можна, не відірвавши вірш від мови.

Але сама вже пісенність ритміки вірша відриває його від власне акцентованого і наближає до наспіву. А, як відомо, наспівне читання вірша зрівнює вимогу довгих і коротких складів; приклад — наведений вище монолог Мавки. Перший і другий рядки дають нам можливість відчутти мотив наспіву, який вкладається у 8-тактове музичне речення і фактично написане у такті $\frac{3}{4}$. Акцентована доля, дві слабких — такт, акцентована доля, одна слабка — теж повноцінний музичний такт, бо пауза, що створюється клаузулою в кінці рядка і в середині його *Коли б ти, нічко, [швидше минала]*, доповнює цей такт.

Ф. Колесса у праці «Українська усна словесність» зазначав, що якщо коломийкові мелодії укладаються у розмірі $\frac{2}{4}$, то мелодії повільні і сумні укладаються, переважно, саме в такти $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ ⁴.

Отже, вимога еквіритмічності, з якою ми підходимо до перекладів, обумовлена бажанням знайти в них всю глибину і своєрідність майстерності поетеси.

Розглянемо монолог Мавки у перекладі М. Ісаковського.

Если б ты, ночка, скорей миновала
Я ведь ни разу еще не встречала
счастья под солнцем, счастья такого,
как под твоим повстречала покровом!
Что ж ты, береза, так сиротлива?
Видишь, сестриченька, — я же счастлива!
Вербка, не лей же слез над водою, —
снова, родная, он будет со мною!
Лес мой, отец мой, скажи — посоветуй,
как скоротаю я ноченьку эту?
Ночь коротка — но долга разлука...
Что суждено мне — счастье или мука? (97)

Цей уривок можна віднести до найкращих місць перекладу, де різностороннє виявилась майстерність перекладача. Ісаковський дотримується метричної будови рядків оригіналу, а незначне порушення послідовності їх чергування не помічається. Проте бажано, щоб перекладач відчув ще визначене вище значення клаузули і також зберіг її.

Добре відтворений ритм і початку твору — прологу. У Лесі Українці майстерно переплітаються найрізноманітніші ритми — від нестримного рвучкого ритму танку до простого, рівного, оповідного. І тут М. Ісаковський цілком відтворює ритміку оригіналу.

З гір на долину
біжу, стрибаю, рину!
Місточки збиваю,
всі гребеньки зриваю,
всі гати, всі запруды,
що загатили люди, —
бо весняна вода,
як воля молода! (186)

С вершин в долину
потоками я хлынул!
Мосты разбиваю,
плотины размываю,
все гати, все запруды
свожу на нет повсюду, —
весенняя вода,
как воля молода! (22)

У наведеному прикладі не збігається ритм лише першого рядка: оповідний — *З гір на долину* — із зразу прискореним — *с вершин*

⁴ Ф. Колесса. Українська усна словесність, Львів, 1938.

в долину. Але цей відступ не має істотного значення і, звичайно, аж ніяк не знижує загальної оцінки перекладу.

Перекладач М. Ісаковський правильно зрозумів вимоги еквіритмічності, заглибившись у питання єдності ритму і смислу. І мусимо додати, що на протязі цього перекладу М. Ісаковського не зраджує рідкісний природний дар точного відчуття нюансів ритму.

На жаль, ми не можемо прийти до такого ж беззастережного висновку, розглянувши інший переклад «Лісової пісні», зроблений М. Комісаровою.

Візьмемо уривок, де знов-таки, на наш погляд, виникає ускладнений ритмічний малюнок.

Той, що греблі рве
Ту ю русалку,
Що покохав я змалку,
бо водяній царівні
нема на світі рівні!
Збігав я гори,
доли, яри, ізвори,
милішої коханки
нема від озерянки.
Зіб'ю всю вашу воду,
такі знайду ту вроду! (187)

Ось яким постає цей уривок в перекладі М. Комісарової:

Русалку молодую,
для сердца дорогую, —
царевне этой славной
нет в целом свете равной!
Бежал я с горы
через доли и яры, —
нигде я не заметил
милей ее на свете.
Всю воду расплещу я,
Красотку отыщу я! (392)

Цікавою в наведеному уривку є будова першого і п'ятого рядків. Кожен з них у порівнянні до інших коротший на два склади. Ці усічені рядки ламають симетричний малюнок ритму уривка. До того ж лише на початку цих двох рядків ми маємо хореїчні іпостаси, а весь уривок написаний ямбом у поєднанні з пірихієм. Замість другого наголошеного складу тут наголошений перший. Це зразу відтворює різкість, поривчастість Того, що греблі рве. Цей спосіб дуже подібний до музичного явища — сикопування, коли відбувається зміщення ритмічно опорного звуку з сильної долі такта на слабку. Як наслідок — у ритм привноситься елемент несподіваності, раптовості, гостроти. Такий засіб, як правило, дуже ефективний.

Далі, Леся Українка, щоб уникнути одноманітності ритму, поруч з ямбічними стопами створює пірихіїчні. Іноді вони розміщені на початку рядка, іноді — в середині його. 4-й, 6-й і останні два рядки свідомо написані чистим ямбом, тут чіткість ритму дає можливість знову-таки відчутти рішучість Того, що греблі рве.

М. Комісарова не змогла відтворити все багатство ритмічного малюнка оригіналу. В її перекладі ритм монологу менш виразний. Замість двох скорочених рядків у перекладі лише один. Останні два рядки написані ямбом з пірихієм на другій стопі. Все це, звичайно, руйнує отой, визначений нами, внутрішній зв'язок ритму і смислу.

Для більшої наглядності подамо графічний запис ритму.

В оригіналі

В перекладі



Зауважимо також, що і розпливчастість закінчень не дає чіткості, різкості ритму (пор.: *молодую, дорогую, славной, равной*—*русалку, змалку, царівні, рівні*). В останній парі закінчень — *славной* — *равной* — широкий російський *а* ще більше підсилює враження спокійного урівноваженого плину ритму.

В інших випадках М. Комісарова створює свій нічим не виправданий ритмічний малюнок.

...на снегу нагорном выбелим сквозную
фату кружевную.
Мы тебе добудем лесную корону,
Мы Змею-Царицу сбросим наземь с трона,
Каменные горы дадим в оборону!... (414)
(тут і далі виділено нами. — Т. К.)

Раптове вклинення хореїчних стоп у ямбічні створює непотрібну нерівність ритму. Більше того, ритмічний наголос тут не збігається з логічним — *фату, лесную, дадим*. Це призводить до незручності як читання, так і сприйняття. І, звичайно, подібні явища абсолютно неприпустимі. На жаль, з перекладу М. Комісарової можна було б навести ще кілька таких прикладів.

У переважній більшості інших випадків М. Комісарова намагається відтворити ритміку оригіналу. Але відтворення це відбувається шляхом не завжди мистецьким.

Майстерність перекладу передбачає в міру можливостей створення відповідного за функцією новотвору.

Перекладач М. Комісарова йшла шляхом підрахування кількості складів і відтворення цієї кількості введенням безлічі службових слів, вигуків, часток, слів, що не несуть ніякого смислового навантаження⁵.

Ось приклади:

...она сейчас уж начала тебе
сплетать из трав венок зеленоярый

Перелесник

Уж я ее забыл. (413)

Прошное то лето, видно, позабыто?

Мавка

Прошное то лето так давно минуло!
То что летом пело, то зимой заснуло
и не вспомнить снова! (415)

...Мне это все равно
все. все на свете. (422)

Но я

Но я

его спасла, не радуйся же.

А кто же

и быть тут мог?

(472)

⁵ І. Франко у статті «Дещо про штуку перекладання» вказав, що основною хвилюю польського перекладу «Каменярів», здійсненого С. Твердохлібом, було порушення певного співвідношення групи слів, що творить смислову основу твору, з групою слів допоміжних, які повинні лише упластичувати зображувану картину. (Іван Франко. Твори в 20-и томах, т. 16, К., 1955, стор. 408).

Критик і друг талантів

В історії світової літератури навряд чи можна знайти другого такого критика, як Франко, який на протязі сорока років стежив би з непослабною увагою за розвитком таланту своїх сучасників — старших і молодших письменників. Знайомі і зовсім невідомі автори пересилали йому свої рукописи, і він незвичайно сумлінно перечитував їх, давав їм оцінку. Цю величезну його працю можна пояснити не лише всесторонньою освітою, невичерпною енергією та залізною силою волі, але і тим, що розвиток нової, передової літератури, яка повинна служити інтересам якнайширшої народної маси, він уважав особистою справою.

Франко — єдиний в історії світової літератури критик, який за свою щоденну невтомну працю не одержував жодного гонорару. Немає можливості підрахувати, скільки рукописів він перечитував на протязі одного місяця та року. Перші спроби пера та твори вже відомих йому авторів привертали його увагу не тільки як редактора різних журналів та видань, а передусім цікавили його як психолога та мислителя. Він стежив за обставинами, серед яких народжувались і зростали різні таланти, і за самим процесом літератури. Письменник і критик поєднувались в його душі з громадським діячем, який ніколи не забуває про завдання спрямовувати працю письменників на шлях реалізму та народності, на вірне відтворення дійсності в її характерних проявах.

Франко ставив до письменників не менші вимоги, як до себе, проте не забував про умови історичної доби, труднощі, зв'язані з так би мовити «приватною» їх професією, яка забезпечувала їм прожиток, а також їх особисті, іноді невимовно тяжкі переживання. Він усвідомлював, як легко можна автора знеохотити несправедливою оцінкою і як тяжко можна його скривдити надмірною похвалою. Його самого рідко критикували і вихваляли. І він розумів, що немає для письменника нічого гіршого, ніж мовчанка, рівнозначна з байдужістю до людини.

Відомо, що письменники, з якими Франко дружив, пересилаючи свої рукописи, зверталися до нього за порадою, наче до лікаря. Вони часто забували про те, що йому не вистачає часу для здійснення власних задумів, вважаючи чомусь зовсім природним те, що він повинен широко мотивувати свої погляди, відповідаючи на їх листи, ще більше — вести з ними довгі дискусії. Тяжке завдання, яке він добровільно взяв на себе, — перечитувати, виправляти і готувати до друку рукописи, — можна порівняти з обов'язком учителя, який перевіряє домашні справи своїх учнів.

В одному листі до Павла Грабовського Франко писав: «Я чоловік незаможний, журналіст, що з місячного жалування (85 гульд. *) му- сить вижити з жінкою, і 3 дітьми, купити деяку книжку, сплачувати деякі довги, а тільки що з сього урву, можу обертати на видавництва, котрі звичайно не оплачуються»¹. Зрозуміло, що заробітку редактора «Літературно-наукового вісника» і бібліотеки «Українсько- руська видавнича Спілка», йому ледь-ледь вистачало на злидений про- житок. А водночас два чи три десятки письменників старшого та мо- лодшого покоління зверталися до нього з своїми творами, вважаючи його найбільш авторитетним на Україні знавцем рідної та світової лі- тератури. Його погляди шанували і цінили передусім тому, що він ні- коли не кривив душею, а говорив безоглядну правду своїм друзям і ворогам.

Коли ми сьогодні перечитуємо твори сучасників Франка, не може- мо навіть збагнути, яка частка Франкової праці залишилася в них, тому що тільки невеличка кількість виправлених ним рукописів збе- реглась в архівах. Як критик він нагадує нам в дечому режисера, який підготовляє виставу п'єси на сцені. Розкриття артистами задуму драма- турга без допомоги досвідченого режисера — неможливе. Як тільки вистава закінчена — глядачі можуть викликати режисера рясними оп- лесками на сцену, проте швидше, ніж п'єса зійшла з афіш, вони забу- вають про його заслуги.

Коли охопити одним поглядом процес розвитку літературної кри- тики хоча б у двох таких країнах, як Англія і Франція, де значно раніше, ніж у нас, вона дозріла, то можна помітити одне характерне явище: представники цієї критики більше думали про абстрактні теорії або про особисті враження, ніж про живих людей — авторів. Причина, мабуть, у тому, що критика ще не стала тоді окремою ділянкою літе- ратури і нею займалися тільки принагідно самі письменники. Ще до того часу, поки Шекспір створив неперевершені шедеври драматургії, найвидатніший поет раннього англійського Відродження Філіп Сідней написав у 1580 р. трактат «Захист поезії». Він засуджував штучні красномовні метафори і прикрашений стиль, прирівнюючи його до тих цяцьок, якими захоплюються дикі індієці, коли проколюють собі губи і вуха. Захищаючи народну творчість, вказував на найкращі зразки класичної драматургії.

Батьком англійської критики називають представника англійського класицистичного напрямку XVII ст. Джона Драйдена, головною заслу- гою якого є те, що він зумів оцінити геній Шекспіра, хоч висловлював своє незадоволення занадто «свобідною» формою його п'єс.

Два видатні критики XVIII ст., що співпадає з періодом англій- ського романтизму, — Чарльз Лем і Вільям Гезліт, — всесторонні та плодовиті, були по суті імпресіоністами, погляди яких на літературу можна з'ясувати коротко: «Цей твір викликає в мене ось такі вражен- ня, той мені до вподоби, а третій — ні».

Вихований на класичній літературі та біблії представник «Вікто- ріанського періоду», тобто XIX ст., Метю Арнольд обурювався занепа- дом інтелектуального рівня англійської нації, причому вважав, що го- ловна мета поезії — формувати характер людини і вказати їй норми благородної поведінки. Ось і все.

* Гульден — австрійська монета, більш-менше рівна карбованцю.

¹ І. Франко. Твори в 20-и томах, т. 20, Держлітвидав, К., 1955, стор. 444. Далі посилання на це видання подаються в тексті із зазначенням у дужках тома і сторінки.

Зрозуміло, чому такі розпливчаті уявлення про мету критики не могли підготувати дискусії про методи її дослідження. За той час друкувались кількаторомні «історії літератури», приміром Кембріджського університету, та поодинокі монографії про письменників.

У Франції справа стояла трохи краще. У 1674 р. Буало у своєму «Поетичному мистецтві» з глибоким переконанням формулював принципи, яких повинен дотримуватися поет: вірити в силу людського розуму, усвідомити, що від розуму автора залежить краса поетичного твору і що краса — абсолютна, вселюдська і незмінна, а найголовніше — однозначна з Правдою.

А редактор першої французької «Енциклопедії» Дені Дідро, залишивши 20 томів художніх і публіцистичних творів, приблизно в 1750 р. нагадував письменникам і художникам, що природа не дбає про красу, ідеал краси втілює мистецтво. Ось чому треба зображати всі форми різноманітного життя і відтворювати людські характери. Він передбачав початок нової доби, коли люди вивчатимуть закони природи, а ці закони замінять давню заскорузлу буржуазну мораль.

Мине ще сто років, і професор-критик Сент-Бев у своїх «Понеділкових балачках» (28 томів!) шукатиме у творах не зображення суспільного життя, а тільки... темпераменту письменника, зупиняючись на різних подробицях його інтимних взаємин із людьми. А тому що науки про письменників створити не можна, то треба її замінити «природознавством духовних рис людини».

Його сучасник, теж професор, Іполіт Тен у своїй «Філософії мистецтва» робить спробу з'ясувати принципи наукової критики. Критик повинен призбирувати типові явища, риси та деталі і психологію людини замінити її фізіологією. Всі художні твори обумовлені трьома загальними факторами: расою, середовищем — фізичним або історичним, і даним моментом; а цей момент є наслідком минулого, впливає на сучасність і підготовляє майбутнє. Мета мистецтва не наслідувати природу, а тільки відкривати взаємозв'язки її явищ. Тен не враховує індивідуальних особливостей таланту та генія. Він прирівнює свої дослідження до праці ботаніка, анатома або хіміка.

Чи далеко вперед пішов у своїх поглядах на критику відомий романіст Еміль Золя? У своїх книгах «Експериментальний роман» і «Натуралістичний роман» він зводив життя людини до фізіологічних явищ, а людську психологію розглядав як хімічну речовину.

Досить вже коротко згадати про відомих французьких критиків з половини до кінця XIX ст. Фернан Брюнетієр — академік, католик, захищаючи авторитет традиції, поставив знак рівняння між історією літератури і природознавством. Він розробив теорію еволюції літературних жанрів, яка ніби-то не нехтує характерними рисами кожного таланту і генія. Еміль Фаге, професор-академік, залишив чимало книг про французьку літературу з XVI по XIX ст., але проблеми методу дослідження літератури не цікавили його ні трохи. Нарешті, Жюль Леметр, теж академік, автор 14 томів нарисів про різних письменників і драматургів, — воював із соціалізмом як прихильник монархії, задовольняючись імпресіоністичними настроями читача-інтелігента — химерного, іноді дотепного. Його погляди «розстроив» І. Франко у своїй статті «Із секретів поетичної творчості».

Франко був ґрунтовно ознайомлений з сучасним йому етапом критики в різних країнах. В українській літературі він відіграв аналогічну роль до тої, яку в свій час у Росії виконали Чернишевський, Белінський і Добролюбов. До речі, варто пригадати датського критика Жоржа Брандеса, вплив якого на дальший розвиток літератури скандинав-

ських країн був так само плідотворним, як Франковий на українську. Франко мав нагоду зустрічатися з ним у 1898 р., коли Брандес приїхав до Львова з лекціями.

Основоположник німецької естетики Олександр Баумгартен у своїй «Естетиці» (1758 р.), написаній латинською мовою, доводив, що естетика — незалежна від психології. Він не визнає різниці між розумом і уявою. Об'єктивна істина, на його думку, недосяжна тому, що естетика включає в собі логіку і тільки почуттєві враження. А логіка і ці враження — різні в усіх людей.

Видатний теоретик німецької літератури Готгольд-Єфраїм Лессінг у своїх «Гамбурзькій драматургії» та «Лаокооні» підкреслював, що вищої краси треба шукати тільки в людині. Але й ця краса, на його думку, існує в людині виключно як уявлений нею ідеал. Він перший висунув проблему вартості художнього твору, яку можна розв'язати з «естетичної» точки зору, беручи до уваги особливості окремих видів, жанрів мистецтва. А Гегель у своїй «Феноменології духу» (1807) стверджував, що змістом художнього твору є ідея, а його формою чуттєве її зображення; вони повинні бути у взаємозв'язку. Справжній поет повинен перед і під час написання свого твору замислюватись над висунутими проблемами. Мистецтво не відтворює нічого загального, а тільки конкретне.

Прогресивний італійський критик Франческо де Санктіс, який почав свою діяльність в 1838 р., не погоджувався з поглядом Гегеля на взаємини понять краси і правди. На його думку, форма не існує априорі (тобто незалежно від досвіду), бо вона не є чимсь самовизначенням, відмінним від змісту твору, наче зовнішня прикраса або одяг, зверхня видимість або додаток до змісту; вона породжена змістом; який зміст — така форма². А у статті «Принцип реалізму» наголошує на тому, що «реалізм бере за основу факти, доступні для всіх людей і про які вони можуть провадити дискусію. Філософія, побудована на принципах реалізму, дає тривалу підставу для з'ясування, що таке істина, ясною і стислою мовою, без протиріч, доступною навіть для неосвічених людей, щоб вони могли самотужки розібратись у соціальних силах і законах, які діють в їх довкілній дійсності»³.

Французький анархіст П'єр Прудон у книзі «Про принцип мистецтва і його соціальне призначення» (1875) висловлював думку, що всі види мистецтва — поезія, скульптура, живопис, музика, роман та драматургія мають єдину мету — підтримувати чесноту і засуджувати порок.

Німецький естетик Теодор Ліпс доводив, що «завдання мистецтва — допомогти пізнати дійсність, навіть коли ця дійсність осоружна, схвильовувати нас, допомагати нам ліпше осмислювати життя, розкривати людині її індивідуальність, полегшувати її турботи і дати поштовх до розбудження її уяви»⁴.

І. Франко вже з перших років своєї художньої зрілості ставив перед собою питання про взаємини мистецтва і науки, форми і змісту, про метод оцінки художніх творів. Його вразило те, що одні твори з добрим задумом погано написані, інші, невдало задумані, — написані доброю мовою і непоганим стилем. Як же це можливо, щоб ясна думка могла бути висловлена у нехудожній формі? Це не давало йому спокою. Він не міг погодитися з тим, щоб літературна критика могла бути суб'єктивною, згідно з відомим латинським прислів'ям: «Про ко-

² Fr. de Sanctis. Nuovi saggi critici. Неаполь, 1911, стор. 239.

³ Там же, стор. 486.

⁴ Th. Lipps. Komik und Humor. Лейпциг, 1892, стор. 223.

льори і смаки сперечатися не можна». Він усвідомлював, чому не можна з'ясувати принципів універсального смаку, наслідком чого є розходження в поглядах філософів, літературознавців, художників і вихованих на добрих зразках літератури читачів. Франка не задовольняли спроби створити загальну «теорію критики», «естетичної критики», критики історичної, або наукової, історії літератури чи мистецтва; він вимагав, щоб у кожній такій спробі автори висловлювали свої судження про твори, які характеризували.

Виникали й інші питання і досі невирішені: як ствердити, що письменник пише щиро? Чи оцінка його твору не залежить від освіти, тонкого смаку і досвіду критика? Якою повинна бути ця освіта, на яких зразках мистецтва можна виплекати свій смак, як вимірити і перевірити життєвий досвід критика?

Вже у своїй статті «Література, її завдання та найважливіші цілі» 22-річний Франко з'ясував, що «мимовільний, несвідомий реалізм, конечний у всіх літературах, конечний у кожній стрічці кожного писателя... Література певного часу повинна бути образом життя, праці, бєсїди і думок свого часу» (XVI, 11). Сімнадцять років пізніше у своїй доповіді «Найновіші напрямки в природознавстві» він указує на нікчемність усяких філософських теорій, побудованих на абстрактних міркуваннях. Він підкреслює той факт, що народився новий еволюційний погляд на світ і на людську історію. Цей «вислід матеріалістичного погляду в Гегелевих учнів, таких як Фейєрбах і Маркс, здобуває велику підтримку в геніальних природничих працях Дарвіна, що зі свого боку дали сильний імпульс для розвитку багатьох емпіричних наук» (XIX, 148).

І досі радянські критики і літературознавці звертаються до статті Франка «Із секретів поетичної творчості», написаної 42-річним, всебічно освіченим письменником. У ній з'ясовано кілька принципів літературної критики. Ця критика «мусить бути поперед усього естетичною, значить, входить в обсяг психології і мусить послуговуватися тими методами наукового досвіду, якими послугується сучасна психологія». А ідею краси Франко роз'яснив так: «Для поета, для артиста нема нічого гарного ані бридкого, прикрого ані приємного, доброго ані злого, характеристичного ані безхарактерного. Все доступно для його творчості, все має право доступу до штуки (мистецтва). Не в тім річ, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використав і представить їх, яке враження він викличе при їх допоміж в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси» (XVI, 258, 296).

З таким глибоко осмисленим світоглядом і зрілим досвідом Франко міг піклуватись про розвиток таланту не одного свого сучасника. Андрій Чайковський до кінця свого життя залишився вдячний Франкові за те, що він зумів оцінити його своєрідний гумор і включив оповідання в бібліотеку «Українсько-руської видавничої Спільки». «Я думаю, — писав йому Франко, — що з тим широким знанням життя і мови люду і з тим талантом обсерваційним, який у Вас є, Вам не може не пощаститися» (XX, 548).

Франко з непритаєною гордістю визнав, що жодному з сучасних йому авторів не призначив такого високого гонорару, як 400 гульденів Ользі Кобилянській за «Землю», надруковану в «Літературно-науковому віснику». Вже перші збірки її новел «Покора» і «До світа» він прийняв до редактованої ним бібліотеки «Українсько-руської видавничої Спільки». У гурті своїх друзів вона раз зітхнула: «Якби Франко міг ви-

правляти всі мої повісті та оповідання, то я не наважилась би після цього сама писати!»

А з якою щирою радістю він привітав появу молодого таланту Лесі Українки, висловивши найбільшу похвалу, яку міг їй дати, додавши в ній спадкоємця бунтарського полум'яного пориву Шевченка. Чи могла б вона надрукувати дві перші збірки поезій «На крилах пісень» і «Думи та пісні» без його підтримки?

Він виявив особливу увагу до перших літературних спроб Ольги Рошкевич, Уляни Кравченко та Климентії Попович. В одному з перших листів до О. Рошкевич писав: «Коли я налягаю на то, щоб ти трібувала своїх сил у літературній роботі, — так це не для того, що жінчина-літераторка була моїм ідеалом, а скорше для того... що робота подібна до моєї, зближує тебе зо мною, може вказати нам більше спільних інтересів, ніж усяка друга...» (XX, 51). К. Попович він нагадує, що «поезія в наших часах перестала бути забавкою неробів, а сталась великим ділом, горожанською службою, вона повинна... одушевляти і провадити покоління, кристалізувати все, що в їх життю і мислях було найкращого і найліпшого, і перевиховувати на науку і скріплення потонності» (XX, 215). Чи не те саме міг би і наш сьогодиншній критик сказати не одному авторові-початківцеві? Коли Попович зневірилась у своєму хисті, він потішав її: «Ви зовсім без потреби вдаєтесь у розпуку; талант у Вас є, але нема тільки любові до діла; при кожному віршу Ви думаєте поперед всього не о тім, щоб зглибити і серцем огріти саму річ, але о тім: що на те скаже цей або той, хто буде це читати» (XX, 267).

Уляні Кравченко він докоряє: «Ви на ховзькій дорозі. Покиньте етери і фалі, і соловіїв і мотилів, — усе те дрян, не варта Вашого пера, — глядіть на речі трохи реальніше, — а то пісні Ваші швидко розплинуться в тони і перестануть бути зрозумілими для людей» (XX, 212).

Франко хотів, щоб ці молоді жінки зрозуміли вимоги реалістичного мистецтва, яке служить громадській справі і звертається до широкої маси читачів. Довгорічне листування з Агатагелом Кримським, видатним знавцем численних мов, ученим, прозаїком, поетом і перекладачем, свідчить про тісні дружні зв'язки обидвох письменників. Франко піклується виданням його творів, але не вагається сказати і гірку правду. «Оба Ваші оповідання я перечитав і скажу Вам про них свою думку зовсім щиро: «Батьківське право» мені видалося доволі слабеньке, якесь шаблонне... Психологія неглибока..., по моему, зовсім невірна. ...Не знаю, може я несправедливий, але більша частина «новел» молодих українських писателів (Чайченка, Катренка, Обачного і др.) робить на мене іменно таке враження. Формули, доктрина драматизована, а при тім елементарна невмілість схопити і передати найпростіший факт, найзвичайнішу фізіономію з окружуючого життя» (XX, 433). Проте такі критичні зауваження не перешкодили Франкові надрукувати першу збірку поезій А. Кримського «Пальмове гілля» і повість «Андрій Лавговський». Він не забуває раз у раз заохочувати його «перекладати де-що з орієнтальної (східної) поезії на нашу мову» (XX, 446).

Відомо, що Франко у 1898 р. притягнув до співпраці в редагуванні «Літературно-наукового вісника» молодого письменника Осипа Маковей. Згодом він надрукував його перші оповідання. У 1923 р. у гурті львівських письменників Маковей визнав, що, пишучи свою історичну повість «Ярошенко», увесь час бачив перед очима Франкового «Захара Беркута», як зразок книжки для молоді. Франко допоміг Михайлові Яцкову, зовсім невідомій людині у Львові, надрукувати перші свої опо-

відання «В царстві сатани» та повість «Огні горять». У тому самому часі, у роки злиднів Яцкова, він дав йому можливість заробляти на прожиток коректурою різних видань. Про це Яцків часто згадував зі зворушенням. А чи Лесь Мартович, Василь Стефаник, Наталія Кобринська і Степан Ковалів могли будь-коли забути, хто дав їм змогу опублікувати свої твори?

У 1884 р., коли Франко мав намір підготувати докторську дисертацію, він знайшов час написати Кобринській, щоб вона не журилась тим, що не зможе друкувати свої твори у «Зорі», яку він сам покинув. «Я бажав би, щоб Ви не тратили надії і не опускали рук. Тепер приходить на нас пора тишини, хоч і не добровільної; що в ту пору зробимо, то буде зроблено і буде, певно, триваліше і краще, ніж те, що зроблене прихапцем, в поспіху та серед завірюхи...» (XX, 259)

Познайомившись з Володимиром Самійленком у Києві 1886 р., у 1907 Франко видав його першу збірку поезій і залишив нам одну з найкращих характеристик цього поета: «Він рідкий приклад лірика об'єктивіста: все у нього, чи власне почуття, чи чужі діяння, тільки тоді входять у стадію поетичної репродукції, коли в душі поетовій набрало закруглення, пластики і повної ясності» (XVII, 461). Цією одною рисою Самійленка Франко нагадував усім іншим поетам, коли треба здійснювати свої поетичні задуми. У 1898 р. передчасно помер 22-річний поет Олександр Козловський. Франко видав у 1905 р. деякі його поезії з рукопису, назвавши збірку «Мірти і кипариси». Це, за його словами, мала бути «пам'ятка по чоловіці талановитім і щирім, якому доля за життя не дала нічого для скрашення існування, та який полишив найкращі цвіти своєї душі іншим...» Франко видав чотири томи повістей та оповідань Михайла Коцюбинського; з цим незрівняним майстром слова його єднала досмертна дружба.

І. Франко чи не перший у нашій літературі зазнав глибокого впливу російських революційних демократів Белінського, Чернишевського та Добролюбова. На цю тему написано чимало радянськими літературознавцями. Але немеркнуча заслуга Франка в тому, що він раз у раз нагадував вимогу Белінського, що мистецтво повинно відтворювати, відповідно до своїх різних видів — музики чи живопису, — ідею загального життя природи. Як критик він умів переконливо ілюструвати зауваження Чернишевського про те, що змалювати чудово людське обличчя і змалювати чудове обличчя це не те саме. Або погляд Добролюбова, що для того, щоб стати справжнім народним поетом, необхідно проїнятися народним духом, наблизитись до життя народу і стати з ним поряд, відкинувши всі забобони та пересуди.

Прикладів повсякденного любовного піклування талантами своєї доби можна б у біографії Франка та його діяльності критика підібрати значно більше. А втім для того, щоб охопити повну картину його критичної діяльності і оцінити її як слід, треба б мати перед очима всі ті твори, які він перечитував, характеризував і оцінював. Аналіз літературного твору, проведений Франком, завжди ставав невичерпним джерелом міркувань для самого критика-письменника і для його читачів. Він не задовольнявся оцінкою твору; наче учитель, він доповнює її повчальною порадою. Кожна його оцінка була результатом роздумів над літературним і громадським шляхом автора, над його середовищем, освітою, над зв'язком його твору з іншими творами доби, над ідейним спрямуванням і художніми якостями творів.

Чимало книжок і ще більше статей написано на тему, чи Франка можна вважати справжнім марксистом і в якій мірі він вірно підійшов у даний історичний момент до марксистських ідей як письменник

і критик. Немає сумніву, що він ставив до себе та до інших письменників вимогу, щоб у своїх творах якомога свідомо, конкретно, переконливо і художньо відображати ті значущі явища, суспільно-політичні процеси, людські характери та конфлікти, які ставали актуальними, невідкладними проблемами широкої народної маси. Хоча він витратив майже безмежну силу енергії і незвичайно дорогий свій час на те, щоб популяризувати прогресивні ідеї у статтях, наукових дослідженнях і художніх творах, він ніколи не забував про обов'язок поширювати свій світогляд і дбати про підвищення розумового рівня та духовного багатства усіх класів свого суспільства.

Його піклування талантами людей різного віку, освіти, походження, різноманітної творчої уяви, вдачі, темпераменту та характеру заслуговує подиву. І тяжко збагнути, в якому тоді стані опинилась би українська література, критика та всі ті ділянки науки, яким він присвятив не одну вдумливу сторінку як їх дослідник, якби Франко не стежив за ними і не допомагав їм невинними зусиллями.

У світовій літературі можемо знайти чимало блискучих талантів навіть геніїв, але, як це не дивно, дуже мало серед них є таких, які вважали б обов'язком свого сумління та честі допомагати як громадяни іншим в їх прагненнях і намаганнях поширити свій світогляд і удосконалювати найтяжче з мистецтв — мистецтво художнього слова.



До питання про вплив марксизму на світогляд О. Кобилянської

У творчій біографії Ольги Кобилянської є сторінки, які вимагають детальнішого вивчення. Зокрема недостатньо висвітлювалося питання зв'язків української письменниці з німецькими соціал-демократичними діячами, її ставлення до ідей наукового соціалізму. Зумовлювалося це в значній мірі тим, що не всі матеріали до останнього часу були відомі дослідникам, а окремі вже доступні факти не бралися серйозно до уваги. Крім того, деякі літературознавці, що вивчають творчість письменниці, ще й досі повністю не позбулися вульгарно-соціологічних схем 30-х років і часто говорять про Кобилянську як про ідеалістку. Внаслідок цього письменницю відмежовують від прогресивних віянь свого часу. Так, скажімо, при аналізі повісті «Земля» Л. Чернець порівнює твір О. Кобилянської з «Fata morgana» М. Коцюбинського і підкреслює: «М. Коцюбинський глибше знав життя селянства, його боротьбу, зазнав впливу марксизму і це визначило революційну спрямованість його повісті про землю. У О. Кобилянської цього не було»¹. Дослідник забуває, що Михайло Коцюбинський закінчував твір після революції 1905—1907 рр., був збагачений її досвідом, а «Землю» написано в цілком інших умовах Буковини, у 1899—1901 рр. Письменниця не могла вгадувати того, чого не було в самому житті.

Що ж стосується знайомства О. Кобилянської з ідеями наукового соціалізму та їх впливу на вироблення світогляду письменниці, то факти засвідчують таке. З марксистськими ідеями О. Кобилянська познайомилася у 80-х роках, коли жила в Кимпулунзі. Допомогла їй у цьому С. Окуневська, котра перебувала тоді у Львові, особисто знала І. Франка, М. Павлика. Вона не тільки інформувала О. Кобилянську про літературне життя Галичини, але й надсилала їй періодичні видання, соціологічні та філософські праці різних авторів. Особливий інтерес у Кобилянської викликає праця відомого популяризатора економічного вчення Маркса С. Подолинського «Громадівство і теорія Дарвіна», що була надрукована в женецькому журналі «Громада» (1881 р., № 1).

З цієї праці, яку письменниця докладно законспектувала², вона вперше познайомилася з еволюційною теорією Дарвіна, її співвідношенням до суспільного розвитку, з критикою реакційної природи соціал-дарвінізму, з викладеним автором статті розумінням характеру взаємин при соціалізмі, де зникне класова боротьба, а її місце заступить

¹ Ольга Кобилянська. Статті і матеріали. Чернівці, 1958, стор. 35.

² Конспект праці С. Подолинського зберігається в Чернівецькому літературно-меморіальному музеї О. Кобилянської.

боротьба «солідарних між собою», «здружених у єдиний організм людей» проти сил природи. Праця С. Подолинського була першим джерелом, з якого О. Кобилянська довідалася і про ідеї наукового соціалізму Маркса й Енгельса. Після цього інтерес О. Кобилянської до творів Маркса й Енгельса зростає. А умови для цього в Кимпулунзі були сприятливі. Зокрема, в батька С. Окуневської Атанаса, що поселився в Кимпулунзі в 1881 р., була багата і добірна бібліотека. У ній було чимало праць класиків марксизму, в тому числі і «Капітал» К. Маркса. Тут О. Кобилянська знайомиться з «Розвитком соціалізму від утопії до науки» Енгельса. Цю роботу вона цитує в повісті «Царівна», коли викладає свої погляди на розвиток суспільства і критикує реакційні ідеї прибічників органічної теорії в соціології, носієм яких виступає Орядин.

Прагнення письменниці виробити матеріалістичне світорозуміння активно підтримував М. Павлик, до якого на початку 90-х років вона часто зверталася за порадами й допомогою. Так, у листі від 11.X 1891 р. О. Кобилянська писала до М. Павлика: «Я дуже Вам вдячна, що Ви надішлете історію матеріалізму. Він для мене необхідний, як животно-творні ліки. Я знаю, що я ще у великій мірі ідеалістка, і дуже радо хотіла б позбутися цього баласту, котрий мене давить, як тяжкий одяг у літню гарячу спеку»³. М. Павлик з увагою поставився до запитів письменниці. Він прагне, щоб її творчість розвивалася на матеріалістичній основі, бо «матеріалістичний світогляд, — каже він у листі до О. Кобилянської, — єдиний найправдивіший... Дух его проймаючий наскрізь, і він уже повитав і в штуці (мистецтві. — Н. Т.) — в новіших реальних творах. Він віє і з Вашої Лорелай... Це відкрила тонка знаточка літератури — донька Косачки, Леся, котрої лист і посилаю»⁴.

На початку 90-х років, коли родина О. Кобилянської переселилася до м. Чернівців, письменниця систематично читає німецькі теоретичні соціал-демократичні видання — штутгартський журнал «Die Neue Zeit» та берлінську газету «Vorwärts» — центральний орган німецької соціал-демократії. У них друкувалися твори Маркса, Енгельса, Мерінга. Ці видання О. Кобилянська популяризує серед знайомих потайки: письменниці доводилося зважати на обивательське оточення, в якому жила і яке підозріло ставилося до прогресивних ідей. Свої зв'язки з «радикалом і соціалістом» М. Павликом О. Кобилянська вимушена була приховувати навіть від батьків.

У середині 90-х років О. Кобилянська налагоджує особисті зв'язки з редактором «Die Neue Zeit» К. Каутським, який був тоді одним із лідерів німецької соціал-демократії, а згодом і з редактором газети «Vorwärts» В. Лібкнехтом. У цих виданнях О. Кобилянська друкує свої твори. А коли в 1898 р. серед радикальної інтелігенції Чернівців виник задум видавати українську «переважно соціалістичного змісту, політики і т. п.» газету, письменниця охоче погодилася співробітничати у ній.

До штутгартського журналу «Die Neue Zeit» О. Кобилянська на початку 1895 р. надсилає новелу «Природа». Відповіді довго чекати не довелося. 18 березня письменниця писала до А. Кохановської: «Один з найвидатніших німецьких (не австрійських) соціал-демократичних журналів «Die Neue Zeit» в Штутгарті прийняв і назвав її (новелу «Природа». — Н. Т.) чудовою, але з нею історія така, поки що вони мають дуже багато матеріалу і через пару місяців вирішиться, чи

³ Лист О. Кобилянської до М. Павлика від 11.X 1891 р. Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 101, № 234 (переклад з німецької). Далі посилання на цей архів дається скорочено — ІЛ.

⁴ Лист М. Павлика до О. Кобилянської від 13. IV 1891 р. ІЛ, ф. 14, № 822.

журнал і далі буде друкувати новели, чи залишиться чисто науковим. Коли буде ухвалено, що новели будуть і далі друкуватися, тоді затримують вони мою новелу»⁵. Редакція ухвалила друкувати художні твори і відкрила річник 1895—1896 р. новелою О. Кобилянської. Після 11-річного змагання за місце на сторінках німецької періодики опублікування в провідному соціал-демократичному журналі новели «Природа» було великою перемогою письменниці, важливим літературно-громадським фактом для української літератури взагалі. Тим більше, якщо мати на увазі, що художні твори друкувалися в цьому журналі не так уже й часто.

Підбадьорена успіхом, О. Кобилянська надсилає до «Vorwärts» новелу «Мужик», яка надрукована була у 1897 р., і надалі підтримує творчі контакти з журналом «Die Neue Zeit». У травні того ж року вона передає сюди у власному перекладі новелу «Некультурна», яка була опублікована в кінці 1898 р. Після цього зв'язки з «Die Neue Zeit» підтримувалися і надалі, але з кінця XIX ст. художні твори в ньому вже не вмішувалися. Все ж, коли О. Кобилянська, не знаючи про це, на початку XX ст. надіслала до журналу оповідання «Під голим небом», К. Каутський порекомендував їй звернутися до віденського робітничого календаря «Österreichischer Arbeiter-Kalender», що його видавав австрійський соціал-демократ Еленbogen. З приводу цього письменниця в листі до О. Маковея від 11.I 1903 р. писала: «Мій нарис «Під голим небом» прийнятий (в перекладі) до «робітничого календаря» віденського»⁶.

Отже, О. Кобилянська єдина з українських письменників друкувалася в «Die Neue Zeit», «Vorwärts» та в австрійському робітничому календарі. Це було яскравим свідченням визнання таланту письменниці. І коли в 1902 р. буржуазний критик-націоналіст С. Єфремов звинуватив О. Кобилянську в антигромадському характері її творчості, письменниця цілком слушно зауважувала, що якби твердження Єфремова відповідали дійсності, то німецькі соціал-демократи не були б такі прихильні до неї і не друкували б її творів⁷. Подібну думку на захист письменниці висловив у 1903 р. і М. Мочульський у польському журналі «Krytyka»: «Талант Кобилянської великий і свідомий своєї мети. А коли б її твори були антигромадські, то мені здається, що їх не друкував би Карло Каутський у своєму журналі «Die Neue Zeit»⁸.

Публікації в соціал-демократичних виданнях новел «Природа», «Мужик», «Некультурна» — творів, у яких показано моральну красу і духовну велич простої людини, — сприяли згодом значній популярності української письменниці в Німеччині, а відтак і в Австрії. Саме з 1895 р. (тобто після надрукування в «Die Neue Zeit» новели «Природа») перед О. Кобилянською відкривається широка дорога і до інших провідних німецьких та австрійських журналів. Про письменницю відтоді в німецькій періодиці з'являються і критичні статті. О. Кобилянську запрошують співробітничати в багатьох часописах. З творів письменниці, що вмішувалися в соціал-демократичних журналах, згодом була укладена окрема збірка, надрукована в Німеччині в 1901 р. і схвально оцінена і в Німеччині, і в Чехії.

⁵ Лист О. Кобилянської до А. Кохановської від 18 березня 1895 р. (переклад з німецької мови). Зберігається в Архіві Чернівецького літературно-меморіального музею О. Кобилянської, ф. 4. Далі скорочено — архів ЧЛММК.

⁶ ІЛ, ф. 14, № 253.

⁷ Див. Леся Українка. Твори в 5-и томах, т. V. Держлітвидав, К., 1956, стор. 443.

⁸ Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. Держлітвидав, К., 1963, стор. 92.

Знайомство з окремими працями основоположників наукового соціалізму, систематичне читання часописів «Die Neue Zeit» та «Vorwärts», особисті зв'язки з німецькими соціал-демократичними діячами мали дуже важливе (поряд з багатьма іншими факторами) значення для формування світогляду письменниці. Соціалістичні ідеї, по-своєму сприйняті О. Кобилянською, знайшла свій вияв частково в повісті «Людина», повніше у «Царівні» та інших творах. А у нещодавно відшуканих нотатках-роздумах (нотатки ці стосуються 90-х років) знаходимо дуже цікаві матеріалістичного характеру думки про будову світу⁹. Вони свідчать, що О. Кобилянська була добре обізнана не тільки з найновішими матеріалістичними теоріями про походження й будову світу. В окремих випадках зустрічаємо прямий перебіг з думками автора «Анти-Дюрінга». Вихідним пунктом у міркуваннях О. Кобилянської, що відбилися в цих нотатках, є визнання нею матеріальності світу та закономірностей його розвитку. «Матерія і рух, — каже письменниця, — є вічні. Створення світу з нічого — це порожнє слово». «Матеріалізм XIX віку, — продовжує вона, — має в своєму розпорядженні раніш не відому суму знань і фактів та ряд принципів, які, при їх сьогоднішній ясності і завершеності як твердо встановлені досягнення науки, не можуть бути заперечені». Доказом цьому є «незруйнування речовини, атомів, зберігання сили, нероздільність сили і матерії, астрономічна безконечність всесвіту, незмінність законів природи, природна історія землі» тощо, а також досягнення науки у вивченні органічного світу і людського суспільства. При цьому письменниця відзначає, що «сьогоднішній матеріалізм не є колишнім матеріалізмом Епікура, або енциклопедистів, але цілком інший напрям, або метод, оснований на досягненнях позитивних наук». Стверджуючи єдність матеріального світу, О. Кобилянська визнає і те, що «все на світі перебуває в постійному русі і зміні, і що всякий спокій є відносний. І найбільш тривкі тіла, — каже письменниця, — підлягають постійній зміні».

О. Кобилянській було ясно, що наукові погляди спростовують всякі релігійні вигадки про божественне походження світу, людини, бо «всесвіт астрономічно безконечний, світовий простір заповнений матерією», а «природна історія землі і органічного світу» перебувають у «внутрішній єдності з усіма органічними явищами природи». Тому письменниця не вірить у релігійну вигадку, що бог існує як надприродна сила, верховний творець, що керує світом: «Бог?» Це кожної людини її «я», а як воно вже помре раз, тоді і бог помирає. Під фідеїстичним поняттям «бог» О. Кобилянська, подібно до Л. Фейербаха, з працею якого «Сутність християнства» вона була знайома, розуміла найвище самовдосконалення людини, її гуманізм. «Безсмертність одиниці — це ніщо інше, як лиш безсмертність її творіння, бо воно не кінчається, а залишається у вічній чинності, — каже О. Кобилянська в цих нотатках.

Матеріалістичного погляду дотримувалася О. Кобилянська і в такому дуже складному питанні, як психічна діяльність людини. Дані науки, каже письменниця, яскраво доводять, що «душа — це ніщо інше, як діяння матерії, зокрема мозку, який є центром усіх дійнь, органом душі».

Отже, у багатьох моментах світорозуміння О. Кобилянська стояла на рівні досягнень передової науки, при розгляді найважливіших тео-

⁹ Нотатки зберігаються в Чернівецькому літературно-меморіальному музеї О. Кобилянської.

ретико-філософських питань дотримувалася матеріалістичних поглядів, хоч і не завжди була послідовною, не завжди робила логічні висновки, коли їй доводилося вирішувати питання, пов'язані з конкретними умовами життя свого часу. Це, зокрема, бачимо в її ставленні до релігії.

У листах, публіцистичних статтях та художніх творах О. Кобилянська різко й послідовно виступає проти служителів церкви, які віками в інтересах панівних класів насаджували в народі покору і терпіння, духовно поневолювали його («Привид», «Картина з життя Буковини», «У св. Івана», а пізніше «Земля», «За готар», «Ніоба» та ін.). У листі С. Окуневської знаходимо свідчення, що О. Кобилянська, сприйнявши погляди французьких енциклопедистів на церкву, рішуче виступала проти духовенства, проти одурманення народних мас¹⁰.

Викриття антигромадської ролі церкви та духівництва викликало злобу й нападки на письменницю з боку реакційно-клерикальної преси. Газета «Руслан» обурювалась тим, що в нарисі «На полях» письменниця «паплюжила високі моральні якості» «христового воїнства». Духовенство намагалось вплинути на сім'ю письменниці і таким чином відвернути О. Кобилянську від критики антинародної ролі церкви та духовенства. У листі до О. Маковея О. Кобилянська писала: «Батько вчора казав мені цілком спокійно..., щоби я не доторкувалась священства, бо все ж то наше — і що він се не може похвалити. Се його вже хтось обробив, бо досі ані слова мені не казав»¹¹. Згодом О. Кобилянська прямо вказувала, що це клерикал Костецький «закидав батькові, що я до церкви не ходжу і проти священства пишу»¹².

Так само як попівство й церкву, О. Кобилянська засуджувала й релігію за те, що остання перешкоджала потягу людини до знань, світла, віками тримала народні маси в покорі й духовному рабстві. У повісті «Доля чи воля» (1883) письменниця, перефразовуючи видатного французького матеріаліста Жана Мельє, писала: «...релігія — це гарна казка, винайдена на те, щоб тримати народ у кайданах»¹³. Цю ж думку повторить письменниця пізніше у повісті «Ніоба» (1904). Звідси, як і з інших художніх творів, видно, що О. Кобилянська добре розуміла соціальну природу релігії. Та не зважаючи на послідовну боротьбу письменниці проти духовенства, церкви і релігії як духовного гнобителя народу, О. Кобилянська була за збереження на певний час «очищеної, не забрудненої» церквою релігії як моральної опори для народних мас, у цих же інтересах не заперечувала «великої ілюзії людськості» — бога. В листі до М. Павлика від 11.X 1892 р. вона писала: «Нащо в народі без вагань грабувати те, що дотепер було його моральною опорою, до того, як він сам собі ще жодної шляхетнішої заміни не знайшов». Подібних поглядів на релігію дотримувалися Л. Толстой, Р. Роллан та ін. Вплив Л. Толстого, безперечно, позначився в поглядах О. Кобилянської на релігію. Сприймаючи толстовську проповідь всезагальної любові, Ольга Кобилянська, однак, відкидає його доктрину всепрощення, примирення з дійсністю.

З позицій матеріалістичної філософії О. Кобилянська прагнула розглядати розвиток суспільства. Вона визнає закономірність у суспільному процесі («все підлягає строгим законам», «має свої причини і

¹⁰ Лист С. Окуневської до О. Кобилянської від 20.VII 1887 р. ІЛ, ф. 14.

¹¹ Лист О. Кобилянської до О. Маковея від 7.XII 1898 р. ІЛ, ф. 14, № 164.

¹² Лист О. Кобилянської до О. Маковея від 21.IV 1899 р. ІЛ, ф. 14, № 179.

¹³ Архів ЧЛММК, ф. 14, № 1521/67. Порівняй у Ж. Мельє: «Все это (релігія з її таїнствами. — Н. Т.) выдумано... хитрыми и тонкими политиками..., поддержано и закреплено законами государей и сильных мира сего, которые воспользовались этими выдумками для того, чтобы с их помощью легче держать в узде народ...» (Ж. Мелье. Завещание, т. I, М., 1954, стор. 82).

наслідки»), стверджує пізнаваність світу, дотримується думки, що людина є продуктом суспільного середовища, обставин, виховання. При цьому письменниця йшла від французьких матеріалістів, що розробили вчення про залежність людини від обставин і виховання, до марксистського розуміння того, що «обставини змінюються саме людьми і що вихователя самого треба виховувати»¹⁴. Цього положення О. Кобилянська дотримувалася в художній практиці. А в «Царівні» устами позитивної героїні вона прямо каже: «Я вірю у вплив обставин, в те, що вони формують наші думки і сили, але я вірю і в те, що в чоловіці суть і відмінні черти, котрі опираються обставинам і опановують їх»¹⁵.

З кінця 80-х років під впливом соціалістичних ідей О. Кобилянська критикує буржуазну соціал-дарвіністську теорію, за якою розвиток суспільства пояснюється «боротьбою за існування», зумовленою не соціальними причинами, а фізичною і психічною організацією людей. Ця критика найяскравіше виразилася у повісті «Царівна», де поставлено цілий ряд важливих для суспільно-громадського життя тодішньої Буковини питань.

Народження протесту проти буржуазного укладу життя письменниця пояснює соціальними причинами, критикує пасивність буржуазної інтелігенції, її байдужість до долі народу. На початку 90-х років О. Кобилянська підійшла до розуміння економічної основи класової нерівності в буржуазному суспільстві. Так, один із персонажів «Царівни» каже, що буржуазне суспільство — це такий «спосіб присвоювання, котрий дозволяє бідному лише тому жити, щоб працювати на других і то лише до того часу, доки це владолюбній верстві потрібне» (I, 156). Письменниця висловлювала також правильні думки про те, що історія суспільства становить собою закономірний процес, який здійснюється з внутрішньою необхідністю, залежно від продуктивних сил і що суспільство розвивається в прогресивному напрямку. В «Царівні», вслід за Енгельсом, письменниця каже, «що всіх причин суспільного перевороту або змін не шукати нам в людських головах, в їх зростаючим пізнанні «вічної» правди або неправди і справедливості, але попросту в змінах продукування й заміни; не в релігії й філософії, лише в економії дотичної епохи, — і що соціалізм не є ніякою хворобою й ніяким з'явищем поодинокими умами штучно виробленим, а рухом природнім» (I, 156). Можна навести чимало подібних висловлювань письменниці, які свідчать про її прагнення по матеріалістичному зрозуміти розвиток суспільства.

Однак, вказуючи на ці матеріалістичного характеру думки письменниці про розвиток суспільства, зауважуємо, що правильного наукового розуміння класової структури буржуазного суспільства О. Кобилянська не мала. Читаючи праці основоположників наукового соціалізму, письменниця не сприйняла (бо її більше цікавили морально-етичні проблеми) вчення про класову боротьбу як рушійну силу в класовому суспільстві, не побачила і тієї реальної сили, що здатна очолити народ у боротьбі із старим буржуазним ладом. Звідси випливали її хибні думки про шляхи визволення народу від соціального і національного гніту.

О. Кобилянська, що була міцно зв'язана з життям народу, вірила в його сили в боротьбі за краще майбутнє людини, розуміла, що старий буржуазний світ приречений на загибель («Сей лад не вічний»). Разом

¹⁴ К. Маркс, Ф. Енгельс. Вибрані твори в 2-х томах, т. II. Держполітвидав, К., 1955, стор. 350.

¹⁵ Ольга Кобилянська. Твори в 3-х томах, т. I. Держлітвидав, К., 1956, стор. 250. Далі всі посилання на художні твори подаються в тексті за цим виданням, із зазначенням у дужках тома і сторінки.

із своїми героями, критикуючи буржуазний світ, письменниця прагнула йти назустріч новому суспільству, при якому будуть «знесені форми буржуазної власності», а людина праці буде щасливою і зможе «вільно розпоряджатися своєю особою, чи своїм «я», де «великі здобутки науки служитимуть людському поступові». Суспільним ідеалом для письменниці було майбутнє соціалістичне суспільство. «Я вірю в те, й для того вірю, що з царством соціалістичних догм зросте правдивий поступ, що світло знання й краси полетить широкою струєю скрізь, і що аж тоді виб'є для всіх досі гнетених, невислуханих і слабих година дійсного людського щастя, розвинеться цвіт правдивої любові!» (I, 156).

Звичайно, уявлення О. Кобилянської про майбутнє соціалістичне суспільство були невиразні, вони не йшли далі морально-етичних, психологічних засад. І коли один з позитивних персонажів «Царівни» каже: «Якби ви знали, як то тяжко, коли, наприклад, думки блукають і не знаходять нічого, блукають у чимсь неяснім, великім, ведені більше чуттям», — то ці думки можна з певністю віднести і до самої письменниці, яка в 1891 р. писала до М. Павлика: «...наша інтелігенція пересічно не є ще так дозріла, щоб розуміти соціалістичні принципи, а що ж говорити про людину з народу»¹⁶.

Не маючи наукового розуміння класової структури буржуазного суспільства, а відтак і того, що класова боротьба є рушійною силою в класовому суспільстві, О. Кобилянська схилилася до думки, що розумове і моральне самовдосконалення людини є основою суспільного розвитку, а ідейні переконання — провідний фактор у здійсненні прогресивних ідей та ідеалів. «Хто вірить в ідею поступу, — каже письменниця, — той мусить пізнати й переконатися, що вона становить основу всякого руху й праці» (I, 156). Тут О. Кобилянська йшла за ідеалістичними буржуазними теоріями, зокрема за думками англійського філософа-позитивіста Д. С. Мілля, з працями якого була добре обізнана. Але українську письменницю-мислителя відрізняє від англійського філософа те, що вона визнавала загальні закономірності у суспільному житті і ніколи не зводила їх до закономірностей розвитку окремої людини, у своїх поглядах спиралася на народні маси і працювала в ім'я їхнього блага. Тому вона й закликала у своїх творах, у листах (хоч це й було наївним) до об'єднання всіх суспільних сил, щоби спільними зусиллями працювати на благо соціально пригноблених і морально зневажених. Подібні думки знаходять своє вираження в «Аристократці», «Царівні», «Землі» та багатьох пізніших творах — «Думи старика», «Ніоба», «Через кладку», «Апостол черні».

Отже, для поглядів О. Кобилянської на розвиток суспільства були властиві глибокі суперечності, які виражалися в тому, що вона, з одного боку, стверджувала об'єктивний характер розвитку суспільства, причини заміни однієї формації іншою прагнула шукати в економіці — способі виробництва й розподілу матеріальних благ, які не залежать від свідомості людей; а з другого. — думала, що «здібні уми критично мислячих осіб» шляхом «заражаючих прикладів» для загалу допровадять усіх людей, незалежно від їх класової приналежності, до пізнання «правди й обов'язку» перед народом і таким чином сприятимуть перебудові соціального укладу життя в ім'я трудящих мас.

І все ж свої найкращі ідеали О. Кобилянська пов'язувала з соціалізмом. Тому визволення Північної Буковини в 1940 р. вона сприйняла як здійснення і своїх мрій, і заповітних мрій народу.

¹⁶ Лист О. Кобилянської до М. Павлика від 11.X 1891 р. ІЛ, ф. 101, № 234.

Історія
літератури

Українські інтермедії
XVII—XVIII ст.
і народна творчість

Дослідження зв'язку між літературою і народною творчістю є одним з першочергових завдань сучасного літературознавства та фольклористики. Особливо воно актуальне для української літератури, оскільки вчені мало нею займалися, хоч, як відомо, українські письменники повсякчас опирались на народнопоетичну творчість, використовуючи її безцінні здобутки. «Народна творчість, — писав Максим Рильський, — це той ґрунт, на якому виростають і література, і театр, і музика, і образотворче мистецтво — без якого вони б засохли»¹.

Помітні активні взаємозв'язки між давньою українською літературою і фольклором. Автори гострополітичних полемічних творів, письменники-літописці, «мандровані» поети, шкільні драматурги тягнулись до життєдайного джерела — народної творчості. Вони черпали з нього теми, ідеї, образи і образне слово. Особливо зримий вплив фольклору на оригінальний жанр давньої української драматургії — інтермедії.

Невеличкі за обсягом п'єси-інтермедії користувались великим успіхом у глядачів — в порівнянні з нудною релігійною чи моралізаторською великою драмою вони були цікавими і захоплюючими; від них віяло непідробним гумором, зі сцени лилась афористична народна мова. Водночас у багатьох інтермедіях порушувались пекучі проблеми часу, які не могли не хвилювати публіку. В підході до зображення тих тем, які лежали в основі поважних шкільних драм, інтермедії часто займали протилежні позиції. Про що в драмах говорилось серйозно, в інтермедіях — з іронією, навіть глузливо.

Інтермедії, як свідчить історія української драматургії та театру, фактично розпочали літочислення нашого театру (як відомо, воно починається з 1619 р., з моменту постановки у м. Кам'янці-Струмиловій двох українських інтермедій при драмі польського драматурга Якуба Гаватовича, хоч час зародження українського театру, як про це свідчать обставини розвитку української духовної культури, варто посунути назад), з успіхом прожили аж до середини XVIII ст. і припинили своє життя разом із поважною шкільною драмою, до якої додавались. На протязі майже півтора столітнього свого існування інтермедії поступово виробляли традиції української комедії, які проклали шлях новій українській драматургії і реалістичному театру.

Загальновідомо, що українські інтермедії народились не без певного впливу західноєвропейського, зокрема польського. Це дало право декому з дослідників твердити, що польські інтермедії були взірцем для українських. Подібні твердження є невірними. Справедливо про це

¹ М. Рильський. Твори в 10-и томах, т. IX, К., 1962, стор. 190.

сказав М. Гудзій: «Справа не в сюжеті, використання якого не позбавляє твір художньої самостійності, а в національному його трактуванні, в зображенні побуту певного народу, характерів»². Справді, майже всі відомі українські інтермедії, незважаючи на те, що окремі з них мають паралелі з іноземною літературою, тримаються рідного ґрунту не лише за мовою, а й за національними та побутовими традиціями. Це і є визначальним при вирішенні спірних питань, які торкаються стосунків однієї літератури з іншими літературами та фольклором. О. Білецький писав, що «про залежність (українських інтермедій. — М. Г.) від іноземних зразків говорити можна остільки (за кількома винятками), оскільки говорять про цю залежність при вивченні пам'яток народної творчості взагалі»³.

Головним призначенням інтермедій було розважати глядачів під час антрактів поважної шкільної драми, тому героями їх повинні були бути люди простого стану, теми — анекдотичними, побутовими чи суспільними, мова народною. Коли взяти до уваги, що авторами інтермедій в основному були бідні студенти, які в пошуках заробітків блукали по Україні і добре знали багатющу народну творчість, то стане зрозумілим, чому інтермедії так міцно зв'язані з фольклором.

Інтермедії до драми Якуба Гаватовича неодноразово піддавались кваліфікованому аналізу в працях визначних дослідників давньої української літератури. Л. Махновець у статті «Інтермедії до драми Якуба Гаватовича»⁴ торкнувся питання ролі українського фольклору в цих творах. Вплив народнопоетичної творчості на ці інтермедії був значним. І саме завдяки використанню авторами фольклорних мотивів, ці п'єси дістали визнання глядачів. Цей факт свідчив про те, що фольклор є придатним живленням для жанру драматургії.

У 1930 р. Я. Гординський опублікував десять інтермедій⁵, знайдених у с. Дернові (4 км від м. Кам'янки-Струмилової). Як гадає М. Гудзій, відшукані інтермедії, можливо, були створені в Кам'янці-Струмиловій через роки п'ятдесят після відомого 1619 р.⁶ Коли взяти до уваги, що Кам'янка-Струмилова знаходиться близько 25 км від Львова, осередка освіти і культури на західноукраїнських землях, і що в ній була школа, то не буде дивним, що саме в цій місцевості культивувався театр, розвивалась драматургія. Думається, що основним глядачем тут був народ. Адже п'єси Я. Гаватовича разом з інтермедіями ставились на ярмарку.

Перша інтермедія з Дернівського збірника «Проворний син» розповідає про стосунки між батьком і сином, очевидно циганами. Твір по вінця насичений комічними ситуаціями. Словесне оброблення виконано за рахунок фольклору. Тут і народні фразеологізми, і стилізація під приказки та прислів'я, і народний гумор. Наприклад, наприкінці інтермедії автор так передає епізод розподілу вкрадених сином грошей:

Т а т о. Ну, синку, тоб'є один, а м'н'є п'ять.
Албо м'н'є п'ять, а тоб'є один от п'яти.
С и н. Ой, зле ти, татку, не по правд'ї д'їлиш!
На себе п'ят, а мене одино м'їриш⁷.

² М. Гудзій. Передмова до книги «Українські інтермедії XVII—XVIII ст.», Вид-во АН УРСР, К., 1960, стор. 11.

³ О. Білецький. Зародження драматичної літератури на Україні. Твори в 2-х томах, т. II, 1960, стор. 172.

⁴ Див. «Радянське літературознавство», 1962, № 3.

⁵ Пам'ятки української мови та літератури, т. VIII. З поля української драматичної літератури XVII—XVIII ст., Львів, 1930.

⁶ М. Гудзій. Вказ. праця, стор. 15.

⁷ Українські інтермедії XVII—XVIII ст. Вид-во АН УРСР, К., 1960, стор. 52. Далі всі посилання на це видання даються в тексті із зазначенням у дужках сторінок.

Репліка батька є видозміною анекдотичного прислів'я типу: «Або ти, синку, будеш іти, а я буду їхати, або я буду їхати, а ти будеш іти».

«Інтермедія на дві персоні: син с татом» свідчить, що народ цинив освіту. В компактній сценці виразно змальовано конфлікт між батьком і сином з приводу навчання. Батько дорікає дорослому синові, що той не хоче вчитися, не знає навіть азбуки і через це батькові доводиться червоніти перед людьми за неписьменного сина.

Фольклорна образність цієї інтермедії проявляється там, де тема переплітається з офольклоризованою творчістю «мандрованих» студентів. Батько каже синові:

А нащо-сь свинь, пасав, а не смотриш кеблиць... (53).

Відомо, що подібна фраза дуже популярна серед народу. Син відповідає:

Коли мене не можеш письма научити,
От ти мене по святах волиш оженити (54).

«Інтермедія на дві персоні: нїмец и хлуп» є гострим соціально-побутовим твором. Український селянин, якому вкрай набридли іноземні грабітелі, вирішив боротись з ними, використавши цїп проти шпаги. Селянин, добре потовкши нїмця цїпом, перемагає. Епізод подано у комедійно-сатиричному плані. У нїмця, який побачив рішучість українського селянина, вмить зникає напускна бравурність і пихатість; побитий, він стрімголов тікає.

Автор інтермедії, йдучи за традиціями народнопоетичної творчості, малює загарбника в неприглядному, карикатурному вигляді. Селянин же зображений мужнім, кмітливим і завзятим. Таке діаметрально протилежне ідейне і художнє зображення героїв властиве фольклору.

Сюжетна основа інтермедії теж фольклорна. На Україні побувало чимало казок та анекдотів на аналогічну тему. Стиль, повнозвучний гумор, сарказм реплік селянина, який глузує з нїмця, перегукуються з народними думами та історичними піснями, в яких дотепно змальовано бундючне, хвальковите польське панство:

Хиба-с ено, зас...нче, о Камїнци чувал,
А о двадцат миль з войском вод него стоял!
Чув я, що-сте ся баръзо с татаръми стирали,
А от страху-сте усъ плюндра посте...али!
И то-ем чув, що-сте двох татар поймали,
А ваших ено сто татаре звязали.
Ба й ти, слїшу, великои слави доказав,
Коли-с не едну бабу на печи везав! (57)

Твір з Дернівського збірника «Інтермедія на три персоні: хлоп, поляк и нїмец» — за своїми ідейними та художніми якостями виділяється серед інших драматичних образків цієї збірки. Інтермедія розпочинається гострим диспутом між українським козаком, з одного боку, і поляком та нїмцем, з другого, про свята та на суспільні теми. Козак виходить переможцем. Репліки козака — зразок гострої різючої зброї — мови, до якої часто вдавалось козацтво в подібних ситуаціях.

На образливі слова поляка до українського козацтва представник народу відповів:

...То ти минь якби загадку загадав,
Щоби-м тобь каждое слово витолковав?
Ну, добре. Пришов козак — упартій вол —
Зломав турчина — дубовій кол,
А ляха — зеленую траву — подопътав,
Нїмця — червону ю рожу — по...ав (61).

В окремих репліках козака відчутна співзвучність з відомим листом запорізьких козаків до турецького султана та мовою запорожця

з українського народного вертепного театру. Доречно зауважити, що лист запорожців та вертепна драма писались приблизно в той же час, що й згадана інтермедія. Близькість цих творів пояснюється тим, що вони жили з одного джерела — народної творчості.

Інтермедії з Дернівського збірника відзначаються багатством фольклорних елементів. Але їх автори використовували народну творчість з метою кращого відтворення життєвих подій. Тому в цих творах навіть пригодницьке чи анекдотичне поставлене на реальну основу, пов'язане з народним побутом давньої України. Прикладом останнього може бути «Інтермедія на персьон три: хлоп, жид и студент». Сюжет твору в своїй основі анекдотичний: селянин без жодних зусиль обдурює єврея-шинкаря і задарма напивається горілки. Бідняк змальований набагато хитрішим і проворнішим, ніж лихвар. Загалом у дернівських інтермедіях, як і в інших українських інтермедіях, з успіхом розв'язувалися всі складні ситуації. Зрозуміло, що тут маємо вплив народно-поетичної творчості.

Цікава з погляду єднання літератури і фольклору «Інтермедія на три персонь: баба, дід и чорт». Її вперше опублікував В. Перетц. Тема твору співзвучна з народними жартівливими піснями. Це розповідь про пригоди діда та баби, які мандрують по Україні. У творі переплітаються життєві та казкові ситуації. Репліки мають народнопісенне забарвлення. Так баба, звертаючись до діда: «Дедушку мой, порадо моя...» — згодом шкодує:

Не маємо ш дударя, чтобы нам тилко жаграв,
А ти бы ижо мною хорошо пошкакав (94).

Очевидно, пишучи ці рядки, автор орієнтувався на широковідомі народні пісні.

Казкова фантастика, яка займає значну частину інтермедії, сприяла створенню цікавих, захоплюючих картин і ситуацій. Реальне і фантастичне тло тут майстерно переплетено, так як це робилось у казках, переказах та легендах.

Тема інтермедії була популярною. Доказом цього є той факт, що згадана інтермедія дуже близька до аналогічної сценки світської частини народної вертепної драми⁵. Пізніше інтермедійна та вертепна картини були використані І. Котляревським для створення відомої сцени — сватання возного до Наталки. Таким чином, тема нерівного залицяння, поширена в народній творчості та літературі XVII—XVIII ст., трансформувалась у літературі XIX ст.

З часу свого опублікування інтермедії до драм М. Довгалецького «Комическое дѣйствіе» і «Властотворній образ» не раз привертати увагу дослідників, які підкреслювали ідейно-художню вартість цих творів, визначали їх місце серед інших інтермедій та в літературному процесі XVIII ст.

У XVIII ст. творчі взаємини між літературою і фольклором переходять на вищий щабель. В інтермедії були внесені нові теми, породжені суспільним життям та вітчизняною історією. Стали чіткіше і правильніше осмислюватись події минулого. Це примушувало авторів дещо послабити увагу до побутового фольклору (хоч все-таки і у XVIII ст. було написано чимало інтермедій на побутові теми), звернутись до народних творів гостросуспільного спрямування, художнє зерно яких могло бути використаним для написання п'єс, цікавих і одночасно актуальних.

Уже перша інтермедія до драми «Комическое дѣйствіе», що розповідала про пригоди польського астронома в українському селі, показу-

⁵ С. Марковський. Український вертеп. К., 1929, стор. 61.

вала, що в українській інтермедії XVIII ст. міцно утвердилися її провідні риси. Герої опинялись у комічному становищі, вчинки їх викликали сміх; сатирично змальовані сценки мали відчутний політичний підтекст. Особливу роль тут відігравала мова — кожний персонаж говорив мовою нації, до якої він належав, або ж українською, перекрученою на свій лад. Комізм викликався вже і тим, що герої по-своєму тлумачили незрозумілі слова, цілі фрази співбесідника. Подібне зустрічається і в народній творчості.

Антишляхетська тематика була однією з найпоширеніших в українських інтермедіях, як і в інших літературних жанрах і народнопоетичній творчості. Пояснюється це не лише тим, що вже надто багато лиха принесло польське панство на Україну. У XVIII ст. чимало українських земель все ще томились під владою польської шляхти, тому питання боротьби проти польських загарбників були актуальними.

Створювати образи шляхти авторам інтермедій дуже допомагала народна творчість. У фольклорі виробилась своєрідна схема малюнка загарбників. Вони зображувались в одних ситуаціях хвальками, пихатими, бундючними, в інших же — боягузами і страхополохами. В такому плані змальований і образ польського астронома, який хвалиться перед селянами своїми знаннями, потім, осоромлений, тікає.

Третя інтермедія до драми «Комическое дѣйствіе» воскрешає одну з найважчих сторінок історії українського народу — добу безмежного панування шляхти на Україні та Білорусії. Твір розпочинається піснею козака. На сцені лях із соколом. Піддані, литвини (білоруси), приходять на поклон до нього, але тут же їх безневинно карають. З'являються ще ляхи, які радяться, як побити козаків і не допустити визволення України. Козак разом з москалем спритно вигоняють ляхву.

Пісня козака, в якій, неначе в панорамі, відбилися жахи життя України — наслідок варварської політики польських панів, татаро-турецьких орд, — скомпонована в унісон із народними думами. Між інтермедійною піснею та фольклорними творами виразно відчутні паралелі. У пісні козака звучить біль за долю зруйнованої турками і шляхтою вітчизни:

Льсы, поля спустошени, лугы, сѣна покошени,
Пороспускав дѣты..;

роздуми над «козацькою славою»:

Егей, коли б впять, як була, козацкая слава,
Щоб розпустилась всюди, як пѣрамы пава!
І щоб зацвѣла знову, як рожа ульть..;

намір піти на Січ:

Пойду знову на Сѣч-маты, пойду долѣ вниз шукаты..;

бажання потягатися з ворогом:

Буду турков воевати, мечем слави добувати...
...Або ляхов на той час трапится поймати
І сѣм кіем козацким по ребесам дати..;

прагнення до дружби з російським народом:

Ачей буду потугою, а в москаля заслугою (108).

У народних творах, народжених у XVII—на початку XVIII ст., часто-густо зустрічаються ці мотиви. Запозичена з народнопоетичної творчості і картина втечі ляха. Шляхтич із своїми поплічниками погрожує помститися запорожцям, але, побачивши козака, всі стрімголов тікають. Ця народна сценка вдало інтерпретована авторами і майстерно

вплетена в сюжет інтермедії. Вона нагадує подібну картину із вертепу, де образ шляхтича змальований ще яскравіше⁹.

За темою з цим твором перегукується і п'ята інтермедія до драми «Властотворній образ». Знахабнілий лях вивозить на продаж у клітці свого раба — українського селянина. Його купує інший експлуата-тор — єврей-орендар. Та вчасно нагодився козак, який визволив селянина, а ляха і єврея-орендаря запряг у ярмо. Автор вірний фольклорній та інтермедійній традиції — чванливий лях перед козаком раптово перетворюється в безневинне ягня і просить:

О, мосьпане козаче, змилуйся наді мною
І цій моїй глупоті, прошу, не дивуйся...
...О, будь ласкав, мосьпане, до мене, свого слуги,
Уже далєбі не буду того чинити вдруге (141—142).

(Переклад з польської).

Інтермедії до драм М. Довгалевського, писав М. Возняк, «пред-ставляють собою найвищий щабель розвитку щодо змісту, оброблення і мови¹⁰. За всіма своїми якостями ці твори далеко обігнали драми, при яких вони ставились, стали цілком самостійними п'єсами.

Помітне місце серед інтермедій займають інтермедії до драми Г. Кониського «Воскресеніє мертвых». Одна з них розповідає про життя мандрівного люду — циган. Образ цигана намальований правдиво, дотепно і привабливо. Таким був прототип цього образу в житті і народній творчості. Циган має заповітну мрію — смачно і досхочу наїстися, проте він опиняється в таких ситуаціях, що його мрія залишається далеким маревом.

В українській (з рештою, не тільки в українській) народній творчості циганське життя було возведено в квадрат гумору, жарту, йому було відведено чимало місця майже в усіх жанрах фольклору. Тому не дивним є те, що так багато смішного подибуємо в інтермедіях про циган — драматургам було де почерпнути матеріал для своїх творів. Чим багатше і повніше говорилося у народній творчості про тих чи інших людей, тим краще їх малювали автори інтермедій. Їм було де по-вчитися, було що наслідувати.

Репліки інтермедій — це здебільшого інтерпретовані прислів'я, приказки або народні афоризми. Ось кілька прикладів:

...Возми лиш да покушай, аж злипається губа!
...Се ж твій борщ походив на ракову їшку!
...Ой, ратуйте панове! В лихо я попався! (177—178)

Окремі фрази близькі до народнописаних:

...Не буйсь, муй лебедю б'лій!
...Ха-ха-ха! Як я тебе убрала, старого!
Лежи, лежню, я собі зкайду молодого! (178)

Інші інтермедії XVIII ст. також цікаві своїм зв'язком із фольк-лором. В них багато народного гумору, сатири, фольклорних ситуацій. Окремі інтермедії будувались на основі народних обрядів. Особливий інтерес тут являє уривок інтермедії під назвою «Мужик з дочкою на торг иде», в якому майстерно передано один із епізодів весільного об-ряду — сватання.

М. Тихонравов українські інтермедії визнав як «чудові літературні пам'ятки... нащадок народної словесності»¹¹. Так, життя інтермедій не-

⁹ Є. Марковський. Вказ. праця, стор. 76.

¹⁰ М. Возняк. Початки української комедії. Львів, 1919, стор. 70.

¹¹ Н. С. Тихонравов. Вступительная лекция... читанная в Московском уни-верситете 25 сентября 1859 года. Соч., т. II, СПб., 1898, стор. 8.

розривно зв'язане з фольклором. Фольклор давав для них теми, сюжетні ситуації, багату словесну живленість, вчив авторів художньому зображенню типів. Народнопоетичні твори були маяком, на який орієнтувались безіменні автори інтермедій.

Народна творчість допомагала розвитку творчої ініціативи українських драматургів, сприяла розширенню образного мислення. У XVII—XVIII ст., коли писемна література ще не зуміла реалістично відтворювати оточуючу дійсність, фольклор був тим джерелом, з якого черпали натхнення прогресивні письменники. Він вчив зображенню багатогранного життя. Цю тезу підтверджують наслідки аналізу окремих інтермедій.

Українські інтермедії прожили довге життя. Іван Франко, коротко характеризуючи розвиток українського театру XVI—XVIII ст., відзначав, що інтермедії важили «для дальшого розвою нашої літератури... далеко більше», ніж поважні драми¹². В основному думка Франка відповідає істині, хоч не треба огулом відкидати певної ваги шкільної драми в історії розвитку української літератури і культури XVII—XVIII ст., бо загальновідомо, що в окремі періоди шкільна драма піднімалась досить високо і позитивно впливала на розвиток літературного процесу на Україні.

¹² І. Франко. Русько-український театр (історичні обриси). 1. Южноруський театр XVI—XVIII віку. Твори в 20-и томах, т. XVI. К., 1955, стор. 218.



Проблеми атрибуції і творчість І. Г. Некрашевича

(До питання про авторство
українського сатиричного вірша 1786 р.
«Плач кievских монахов»)

Успіхи радянської текстології в останній час, зокрема розробка проблеми атрибуції літературних творів у дослідженнях П. Н. Беркова, В. В. Виноградова, Д. С. Лихачова, В. С. Нечаєвої¹ та ін., зробили можливими не тільки постановку, але й вирішення ряду питань про встановлення авторства більшої кількості переважно анонімних творів в українській літературі XVI—XVIII ст.

Провідну роль у розвитку передової української літератури XVIII ст. грала рукописна соціально-політична сатира, здебільшого анонімна. Ще в 40—50-і роки один із авторів даної статті, вивчаючи українську суспільно-політичну поезію XVIII ст., а також працюючи над проблемою російсько-українських літературних взаємин тієї епохи, прийшов до висновку, що ряд українських сатиричних віршів має свого автора в особі маловідомого нині і скромного у свій час письменника і священика І. Г. Некрашевича (1742—1796)². Так, сатира 1764 р., підписана ініціалами «К. Р.» і «К. І.», на нашу думку, безсумнівно належить перу Івана Некрашевича, який із цілком зрозумілих причин і за існуючою в той час традицією не назвав свого імені.

Дуже велика подібність і майже дослівний збіг окремих місць справжніх творів І. Некрашевича і сатири 1764 р. наштовхують нас на думку, що і ця сатира, яка ще донедавна вважалась анонімною, також написана Іваном Некрашевичем, про що ми писали раніше у вказаних вище статтях³.

¹ Див. П. Берков. Об установлении авторства анонимных произведений XVIII века. — «Русская литература», 1958, № 2, стор. 180—189 та ін. його праці; Вопросы текстологии. Сб. статей. Под ред. В. С. Нечаевой, вып. 1. Изд-во АН СССР, М., 1957; вып. 2, М., 1960; вып. 3, М., 1964; Основы текстологии. Под редакцией В. С. Нечаевой. Изд-во АН СССР, М., 1962; В. В. Виноградов. Проблема авторства и теория стилей. ГИХЛ, М., 1961; Д. С. Лихачев. Текстология. На материале русской литературы X—XVII вв. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1962.

² Див. Ф. Я. Шолом. Російсько-українські зв'язки в галузі громадсько-політичної поезії XVIII століття. Наукові зап. Київськ. ун-ту ім. Т. Г. Шевченка, т. XI, вип. IX (філологічний збірник № 4). К., 1952, стор. 125—151; Ф. Я. Шолом. Із історії української сатири XVIII ст. (Сатиричний вірш 1764 К. Р. «К. З.») та питання про його автора. Вісник Київськ. ун-ту № 1, 1958. Серія філології та журналістики, вип. 1, стор. 7—22; Ф. Я. Шолом. Соціально-політична сатира та бурлескно-гумористичні вірші XVIII ст. Матеріали до вивчення історії української літератури в п'яти томах. Посібник для філологічних факультетів університетів і педагогічних інститутів, т. I. Давня українська література (до кінця XVIII ст.). Упорядкували О. І. Білецький і Ф. Я. Шолом, «Радянська школа», К., 1959, стор. 556—559.

³ Там же.

Подальше вивчення сатиричного жанру в українській літературі привело нас до думки, що й інший, один із найбільш талановитих віршів на Україні XVIII ст. «Плач киевских монахов» (1786), теж має немало спільного з творами І. Г. Некрашевича, а описані в ньому події у багатьох випадках збігаються хронологічно із фактами біографії цього письменника.

Сатира «Плач киевских монахов» є безпосереднім відгуком на конкретні факти і явища життя 80-х років XVIII ст. на Україні. Так 10 квітня 1786 р. вийшов царський указ про секуляризацію монастирських земель і передачу монастирських маєтків разом із покріпаченим селянством (з 1 липня 1786 р.) в розпорядження «Коллегии Економии». Цій події і присвячено сатирично-викривальний вірш «Плач киевских монахов», у якому цікаву картину із побуту вищого чорного духовництва перенесено саме в собор Києво-Печерського монастиря. Вперше він був надрукований у журналі «Русская старина» за 1881 р. (№ 10). До редакції був надісланий 26 грудня 1879 р. ігуменом одного із монастирів Західної Росії в копії 1792 р. На першій сторінці її вказано і автора: «...сочинение дерзкое (?) переводнакона печерского Иоасафа Богова (?)».

Вже редакція «Русской старины» виявила сумнів щодо вірності читання імені автора, адже приписка ця зроблена скорописом значно пізніше (після 1792 р.) невідомою особою і є невдалою спробою в розшифруванні ініціалів, написаних під «Прибавком до Плачу»: «С. Д. П. К. П. П.».

Іван Некрашевич після закінчення Київської академії був священиком села Вишеньки, яке належало Києво-Печерському монастиреві. Ще в Академії у нього виявився неабиякий талант до ораторського мистецтва. Весь час підтримує він дружні відносини з учителем по академії Самуїлом Миславським та архимандритом лаври Зосимою.

1764 р. Некрашевич пише вже відому сатиру «К. Р.». Можливо І. Некрашевич, боячись неприємності саме за цей вірш (який, однак, не був підписаний), протягом тривалого часу (майже 10 років — з 1764 по 1773 рр.) просто не брався за перо і нічого не писав.

У 1773 р. з'являється вірш філософського характеру «Спор души и тѣла». Потім знову до 1785 р. про життя Некрашевича нічого невідомо. А 5 лютого 1785 р. Некрашевич звертається до київського митрополита Самуїла Миславського з проханням благословити Степана Світловського на одруження з дочкою Некрашевича та висвятити зятя на штатну дияконську посаду. 27 лютого цього ж року він промовляє архимандритові Зосимі Валькевичеві, звертаючись до нього з цим самим проханням... — «благословенія имѣть промоцію в дияконство». 1 травня 1785 р. Некрашевич разом з зятем дякує митрополитові за бажане «произведение во диякона» і повертається в село Вишеньки, де живе звичайним життям сільського духовництва.

4 серпня 1787 р. з'явилося «Письмо написанное к отцу Арсенію Кринѣцкому». Читаючи вірш, ми дізнаємось про важкий матеріальний стан поета, про те, що йому іноді доводилось звертатись за допомогою до заможніших товаришів («ах, в надобностях моих сколько помогал»⁴). Можна здогадуватись, що з ним сталося якесь нещастя. Називаючи цей період життя «время люто», Некрашевич пише:

Не думал я никогда имѣть, что имѣю,
донелѣже в гробъ сам, несчастливій почию (8).

⁴ Тексти віршів І. Некрашевича подаємо за книгою: Наталя Кістяківська. Твори Івана Некрашевича (розвідка та тексти) К., 1929, стор. 8. Далі посилання на це видання даються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

Якщо ми пригадаємо, що від часу закінчення Академії зв'язки у Некрашевича з Києвом не припиняються (це доводять хоча б його промови та справи до Печерського монастиря у зв'язку з призначенням зятя на дияконську посаду), що особливо часто він бував у Києві протягом 1785—1786 рр. і був свідком багатьох подій київського монастирського життя, яке він міг висвітлити в своїм творі, то можна прийти до висновку, що причиною неприємності для Некрашевича міг стати який-небудь його вірш.

І цілком можливо, що таким віршем і була сатира «Плач киевских монахов», написана, як відомо, 1 травня 1786 р. саме в нещасливу для Некрашевича пору. Ця думка цілком вірогідна: деякі особи, до яких потрапив «Плач», могли знайти в ньому певний натяк на автора і запідозрити в авторстві Некрашевича як людину, здатну до літературного писання.

Зважаючи на дружні відносини Некрашевича з Самуїлом Миславським, можна припустити, що вірш «Плач киевских монахов» був адресований саме С. Миславському. Можливо, що реалістична картина, підмічена спостережливою людиною і вміло, художньо викладена у вірші, викликала у митрополита гнів, і владики зробив застереження Некрашевичу. На деякий час Некрашевич був, певно, позбавлений вишенського приходу і перебував у скрутному матеріальному стані.

На підставі згаданих біографічних даних Некрашевича, його промов Валькевичу, а також на підставі того факту, що «произведением в диякона зятя» Некрашевич не задовольнився, а продовжував виношувати мрію бачити Світловського священником, що він і після 1785 р. часто бував у Печерському монастирі («За дѣлом»)⁵, і в митрополита, до якого звертається з яскравою промовою у 1788 р., можна припустити, що саме Некрашевич є автором сатири «Плач киевских монахов».

Звичайно, поет не хотів наражати себе на неприємності і тому під твором не залишив свого підпису. Проте у приписці до «Плачу» він використовує акростих, широко відомий на Україні з XVI—XVIII ст.

Милостивый государь!
Вы меня знаете, непременно чаю,
Для того и имя своего тут не изысню.
Любопытство же ваше и впред доволствоват буду,
И вашим покорным слугою пребуду.

Конец (262).

Прочитавши початкові літери чотирьох віршів, ми можемо частково встановити ім'я автора:

В[ишенский] (був священником в монастирському селі Вишеньки),

Д[иякон] (штатна посада священника в церкві),

Л[юбезный],

И[ван].

У цьому вірші-приписці є ключ і для розгадки прізвища самого письменника. Адже не випадково приписано слово «конец» (в даному підтексті воно рівнозначне слову «ключ»). Якщо ми будемо вважати вираз «милостивый государь» за рядок у вірші, то одержимо п'ять рядків.

⁵ Вчера был я в Печерском за дѣлом,

Где застал ченцов в собраніи цѣлом (254).

Текст сатири «Плач киевских монахов» подаємо за книгою: В. Резанов, Драма українська, вип. VI. К., 1929. Далі посилання на це видання даються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

Милостивый государь!

1	2	3	4	5																																		
В	ы	м	е	н	я	з	н	а	н	т	е	н	е	п	р	е	м	е	н	н	о	ч	а	ю	,													
1	2	3	4	5	6	7	8																															
Д	я	т	о	г	о	и	и	м	я	с	в	о	г	о	т	у	т	н	е	и	з	я	с	н	я	ю	.											
	1		2	3	4	5		6		7																												
Л	ю	б	о	п	ы	т	с	т	в	о	ж	е	в	а	ш	е	и	в	п	р	е	д	д	о	в	о	л	с	т	в	о	в	а	т	б	у	д	у
1	2		3		4	5																																
И	в	а	ш	и	м	п	о	к	о	р	н	ы	м	с	л	у	г	о	у	п	р	е	б	у	д	у	.											
			3	5																																		

Конец
1 2 3 4 5

Чи не криється зашифроване прізвище в якомусь певному розміщенні літер якихось певних слів? Шукаємо певні смислові розміщення і... цифра три дає зрозуміти весь хід думки поета.

Перш за все під цією цифрою криється літера *Н* в слові *Конец*, перша літера прізвища письменника. А далі... Будемо читати знизу вгору тільки за цифрою три. В останньому рядку — це слово *покорным*, в ньому під трійкою буква *К* і через одну *Р* (цифра п'ять, яка теж входить в наш ключ). Тепер читаємо *КР*... знамените «*КР*» з однойменно-го вірша 1764 р., найбільш звучні літери з прізвища *НеКРашевич*...

У четвертому рядку — *ваше*, яке повністю входить до шуканого слова — *ашев*,

у третьому — *и*,

у другому — (п'яте слово, перша літера) — *ч*.

Тепер повністю — *Некрашевич*.

Що це саме так, говорить автор натяком «милостивому государю»:

Вы меня знаите, непременно чаю...

У цьому вірші якомсь само собою напрошується співзвуччя:

Вы меня узнаите, непременно чаю...

Іван Некрашевич у даному випадку скористався з досить поширеної в українській і російській літературах кінця XVII—XVIII ст. традиції зашифровування імені і прізвища письменника або за допомогою виділення окремих букв у спеціальних віршах (це робили, наприклад, «Иеромонах Климентій Зеновіев син» і «Величковскій Іоанн» в українській літературі) або за допомогою створення з літер імені і прізвища даного автора зовсім нових імені і прізвища.

Тепер підпис автора звучить цілком офіційно: «Вишенский днакон Иван Некрашевич».

«Прибавок к плачу киевских монахов», який датується 1792 р., написаний автором «Плачу». У цьому ж році 23 січня Некрашевич резолюцією митрополита С. Миславського «мимо собственное свое желаніе, определен десятиначальником, при чем его Высокопреосвященство благословил сделать и носить скуфію». А 5 лютого митрополит «возложил своеручно на голову скуфію» отцю Некрашевичу. В обох випадках Некрашевич виголосив промови в Софії Київській. І тому не таким уже загадковим здається підпис під «Прибавком к Плачу». «С. Д. П. К. П. П. 1792».

Якщо зважити, що у цей час Некрашевич уже був десятиначальником і що «Прибавок» написаний після 23 січня 1792 р., то прочитаємо:

«Сочинение Десятоначальника — Протопопа Киевской Православной Парафін. 1792 р.».

Отже, «Плач киевских монахов» міг бути написаний Іваном Некрашевичем, який був на службі у Печерському монастирі і чудово

володів літературним стилем. Інші, яким приписували авторство, були або мало причетні, або зовсім не причетні до літературної творчості.

Дехто з дослідників вважає, що вірш належить перу якогось ченця Києво-Печерської лаври:

В. Резанов — за Іоасафа Богословського⁶.

І. Каманін — за ченця Ієремію, автора «Плачу» 1773 р.⁷.

Вже сам Каманін у праці «Плач киевского лаврского Иеремии 1773 р.» піддає сумніву авторство І. Богословського (Богова) і припускає, що автором міг би бути Ієремія, хоч і говорить про відмінне у стилі обох віршів⁸. Порівнявши тексти «Плачів» 1773 і 1786 р., ми знайдемо великі відмінності в мові, стилі і ритміці. Правда, і в тому, і в іншому вірші маємо виступ проти лаврської старшини, яка займається не чернечими справами, і бажання бачити ченців за їх справжніми заняттями — «служінню богові».

З усього виходить, що «Плач киевских монахов» 1786 р. писався людиною, причетною до духовного сану, яка добре знала всі монастирські порядки і була там на службі. А такою людиною саме і є вишенський священник Іван Георгійович Некрашевич.

Ось деякі текстуально-стилістичні докази належності сатири «Плач киевских монахов» Іванові Георгійовичу Некрашевичу:

1. Сатира написана в кінці XVIII ст. Це час особливо інтенсивної літературної діяльності І. Некрашевича.

2. Обидва твори «К. Р.» і «Плач» написані українською книжною мовою з певними домішками русизмів, церковнослов'янізмів, з деякими північно-українськими особливостями. Майже в усіх відомих віршах Некрашевича («Замысл на попа», «Исповѣдь», «Ярмарок», листи та «К. Р.» і «Плач») вживані однакові українські форми і слова:

кажут, люде, буде, що, хлопець, треба, робити, гроши, ченці, свята, чували, хиба, мене, нічого, чорти, купити, ґрунтом та інші.

Крім суто українських слів, у «К. Р.» та інших віршах Некрашевич використовує церковнослов'янізми та русизми, необхідні елементи тодішньої літературної книжної мови.

«Плач киевских монахов», а також «К. Р.» та деякі інші твори написані поширеним у той час 13-складовим силабічним віршем.

Слід також нагадати, що улюблені рими Некрашевича — іменникові та прикметникові (веры — меры, дѣлом — тѣлом, такого — злого, утайки — байки, добродетель — хранитель, ласку — казку). Деякі рими в його віршах досить часто повторюються:

а) «Плач» і «К. Р.»:

четыре — псалтыре, время — бремя, люде — буде і т. д.

б) «Исповѣдь» і «Плач»:

люде — буде, неложно—можно.

в) «Плач» і «Суплика»:

ходить — робити, люде — буде.

г) «Плач» і «Спор»:

неба — треба, можно—ложно.

д) «Плач» і «Писмо Филѣповичу и его сыну»:

неба — треба, бога — дорога.

3. У «Плачі» розгортаються ті ж події, зав'язку яких бачимо ще у вірші «К. Р.» (уривок про ченців).

⁶ В. Резанов. Драма українська, вип. VI, К., 1929, стор. 252.

⁷ І. М. Каманін. Плач киевского лаврского Иеремии конца XVIII века, відбиток. К., 1907.

⁸ Там же.

Автор переносить картини чернечого життя з одного вірша до іншого майже повністю, викриваючи у «Плачу» пороки ченців устами кожного з тринадцяти лаврських «соборних старців», які зі страхом за майбутнє зустріли звістку про указ 1786 р.

В обох віршах автор наголошує на сутяжництві, пияцтві, обжерливості, хабарництві ченців, обурюється тим, що вони грабують підлеглих і підсусідків, не вірять у бога... І уже в промові останнього, тринадцятого ченця писаря Андріана, автор викриває ще один порок — страшенну розпусту в монастирях.

Звичайно, «Плач» написаний більш досконало, ніж вірш «К. Р.», відчувається майстерність автора, який пройшов більш як 20-річну літературну школу.

Композиція «Плачу» проста і гармонійна: вірш написаний у формі ради лаврської адміністрації з приводу одержаної звістки про неминучу біду і виступи кожного «старця». Сатира 1786 р. починається зверненням автора до читача («милостивого государя»), якому він хоче розповісти цікаву історію з життя лаврських ченців. Подібне ми вже бачили у вірші «К. Р.»:

Милостивый государь!
Вѣдая вашу к наукам охоту,
Посылаю от себя к вам работу
(«Вірш «К. Р.», 441) ⁹.
Милостивый государь!
Я вѣдая, что вы делами не заботны,
А о новостях любопытствовать охотны,
Теперь же я новость имѣю,
И об оной донести вам смѣю
(«Плач», 255).

В обох віршах повторюються окремі вирази, лише в першому вірші звертання більш стисле.

Такі вступи, взагалі, характерні для промов Некрашевича і його віршів. Наведемо приклади:

Высокопреосвященнейший владыко, высокомилостивый Архипастырь мой
(«Промова митрополиту Самуїлу, 1785»).

Любезные N и N, наши приятели,
И мы всегдашние вам доброжелатели
(«Письмо к некоторым гостям писарине», 10).

Мосце отче Арсеній, з своей госпожею,
Радуйтесь на вѣки со всею семьею
(«Письмо написанное к отцу Арсенію Крип'яцкому», 8).

Далі в обох віршах («К. Р.» і «Плач») образно говориться про секуляризацію монастирських земель і плач ченців за своїми «вотчинами». Це справжня сатирично-викривальна картина із життя духівництва 60—80-х років XVIII ст.:

Адам столько не плакал, как они рыдали,
Как изгнаніе из вотчин свое послали
(«К. Р.», 445).
А по нем и протчія рты отворили,
И нижеписанное со слезами говорили
(«Плач», 255).

Поет показує, як ченці зводили наклепи, тягалися по судах («За позов так держатся, як чорты за душу», — «К. Р.», 445). Чернець Орест,

⁹ Текст сатири «К. Р.» подаємо за «Хрестоматією давньої української літератури (доба феодалізму)». Упорядкував О. І. Білецький. «Радянська школа», К., 1952. Далі посилання на це видання даються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

маючи великий досвід у подібних справах (бо й сам він не менш спритний сутяжник, ніж його попередники, що описані в «К. Р.») пропонує свої послуги в затриманні маєтків за монастирем:

Чи мнѣ-ж тяжбыя дѣла неизвѣстны? —
Для их одних были суды вѣзде тѣсны (256).

Та біда невмолима, і тому ченцям до душі порада архимандрита Зосими, який пропонує використати всі можливості, щоб «до строку сдѣлать келіи непорожни».

Перш за все, на думку економа Епіфанія, необхідно продати худобу («можно б спродать стада при початкѣ», 257), або хоч «одни конѣ». Досвід є: у 1764 р. вони вже продавали свою худобу. Задля прибутків готові на все, їх не лякає навіть погроза заслання на Камчатку («Хоть учует за вину далеку Камчатку», — «К. Р.», 446; «Когда б знать, что не быть за то в Камчаткѣ», — «Плач», 257).

Поет устами самих же «старців соборных» викриває різних духовних мешканців монастирів, звинувачуючи їх в обжерливості і пияцтві:

Как же нам осетрину свѣжу позабути?
Лутче почитаю во гробѣ лежати,
Нежели тараню я буду вживати
(«Плач», 258).
В силу мертвец за брюхом дойдет до вечернѣ
(«К. Р.», 444).
Я без кушанья жити превозмогу,
Но без водки жити одного дня не могу
(«Плач», 259).
Гдѣ старец стоит соборный в начальной скважнѣ,
Рѣдкою да горѣлкою смердит на три сажни
(«К. Р.», 444).

Ченці погрязли в розкошах і розпусті, вони не уявляють собі, як будуть жити без «сахара» і «чая» (про що згадується в обох віршах), як будуть ходити знову «во власяницях», бо звикли вони вбиратися в дорогі шати, «матерьяныя рясы» (в обох сатирах).

Представники вищого чернецтва до того розбещені багатством, що навіть деякі з них до церкви забули дорогу, за декого з них прислужники читають навіть псалтир (в обох сатирах):

Я правил економію разов и четыре,
А ставши ченцом не читал ни разу и псалтыре:
А хотя было к чтенію время и настанет
Но за меня хлопец всегда прочитает
(«Плач», 258).
К чему не могу пристать, ниже иму вѣру,
Будто хлопцѣ их крестятъ, толко не чрез мѣру.
Есть тое, что читають за их псалтиры,
Бо в соборного их есть два, три и четыре
(«К. Р.», 444).

Ченці, які проповідують на словах «любов до ближнього», на ділі визискують монастирських кріпаків:

Лутче нам было уступати свое,
Нежели к монастырю присвоевать чуже!
Мы хотя во Христа и твердо вѣруем,
Но по словам его мало что дѣлаем
(«Плач», 261).
Як велить раздѣть чернець бѣдного с кожуха,
Во имя отца и сына, говоритъ, и духа
(«К. Р.», 445).

Закінчується вірш уже відомим нам акростихом.

Не називати свого імені і прізвища у віршах — взагалі характерна риса для Некрашевича. В цьому нас переконують численні витяги із його віршів.

*Вы меня знаите, непременно чаю,
Для того и имя своего тут не изясняю*
(«Плач», 262).
*Кто и таков, — не пишу; такая миѣ примѣта:
Хоть не жив чиновным, не тягну до вѣйта*
(«К. Р.», 447).

Інші приклади:

а) *Писал извѣстный, затѣм пояснять не треба*
(«Письмо к нѣкоторым гостям писанное», 11).
б) *Писаѣ Иван,
бо вмѣ сам — навчився у школь.
Годѣ писать; як прозывать, —
вѣн вам всѣм знакомый*
(«Письмо, писанное к гиѣдинскому с[вященнику],
Іоанну Фильповичу», 18).

Як бачимо, в «Плачі кїєвських монахов» розвиваються та продовжуються ті події, що лиш починаються у вірші «К. Р.». Це характерна риса творчості І. Некрашевича.

Подібне ми спостерігали вже раніше:

- а) «К. Р.» (1764) — «Плач кїєвських монахов» (1786).
- б) «К. Р.» (1764) — «Исповѣдь» (1789).
- в) «Исповѣдь» (1789) — «Замысл на попа» (1791).

4. У «Плачі кїєвських монахов» і в «К. Р.» автор користується однаковими стилістичними засобами, однаково змальовує побут чорного духівництва. Іноді цілі вислови, які зустрічаються в «Плачі», знаходять свою відповідність і в інших віршах та листах Некрашевича.

- 1) «Плач» — «Исповѣдь»:
«был за дѣлом» — «ходил за дѣлом».
- 2) «Плач» — «Спор души и тѣла»:
«I сіе вам говорю неложно» — «это есть неложно».
- 3) «Плач» — «К. Р.»:
«Во влѣсяницах ходити» — «излежанные волосяные рясы».
- 4) «Плач» — «Суплика» — «Исповѣдь»:
«теперь же в церковь доведется почаще ходити» — «до церкви ходити» — «ходити в церковь».
- 5) «Плач» — «К. Р.»:
*«ченцом не читал ни разу и псалтыре,
Но хотя було время к чтенію и настанет,
Но за меня хлопец всегда прочитает». —
«Есть такие, что читают за их и псалтиры».*
- 6) «Плач» — «Письмо А. Кринѣцкому»:
«лутче почитаю во гробе лежати», «увидите меня скоро во гроби»; — «донележе в гробе сам несчастливый почию».
- 7) «Плач» — «К. Р.»:
«А о святой печерских поговоримо» — «здається мне говорят в пещерах святіи».
- 8) «Плач» — «Письмо к И. Фильповичу»:
«присвоевать чуже» — «тем чуждого присвоить всякой не держает».
- 9) «Плач» — «К. Р.»:
«чаю куповати» — «чай покупает».
- 10) «Плач» — «Письмо к нѣкоторым гостям писанное»:
*«Вы меня знаите, непременно чаю,
Для того и имя своего тут не изясняю»... —
«писал извѣстный, затѣм пояснять не треба».*

Крім того, Некрашевич у своїх творах і промовах часто використовує однотипні питальні, окличні речення, молитовні звертання, такі вирази, як «час горкий и слезной» («К. Р.»), «о горьстно и печально время» («Плач»), «время ж люто» («Письмо написанное к отцу Арсенію Кри-нѣцкому») та ін.

Ми подали тільки деякі вирази, характерні як для творів Некраше-вича, так і для вірша «Плач кievских монахов».

У нас немає сумніву, що вірш «Плач кievских монахов» писав ви-шенський священик Іван Некрашевич, талановитий письменник другої половини XVIII ст., творчості якого були властиві ті риси, які ми ви-значили вище, аналізуючи сатири «Плач» і «К. Р.».

Розглядуваний твір «Плач кievских монахов» є показовим для істо-рії літератури саме другої половини XVIII ст. — періоду появи в Росії і на Україні жанру сатири.

Та дана у сатирі характеристика лаврського життя (як зазначив ще Каманін) «ніскілечки не перебільшена, скоріше навіть блідно обри-сована; офіційні документи і справи XVIII ст. являють собою картину більш похмуру»¹⁰.

Зрозуміло і це, адже Некрашевич в основному стояв на позиції по-півства, хоч і виступав іноді з гострою соціальною сатирою (вірш «К. Р.»). Та з роками він стає більш обережним і залишається осторонь від тих соціальних мотивів, на які є лише натяк у вірші «Плач кiev-ских монахов»:

Я слышу, что уже люди збунтовались,
И от послушанія нас вовсе отказались;
Не слушают и отказывают грубо.
Чем умножают они нам печаль сугубо (257).

Селянські повстання в монастирських маєтках у той час набували грізного характеру, про що свідчать численні документи і матеріали Києво-Печерської лаври.

Як уже говорилося вище, Некрашевич добре знав лаврське життя, становище покріпачених селян і тому радо сприйняв указ 1786 р. про секуляризацію монастирських земель.

Маючи великий літературний хист, він пише сатиричну сценку із життя лаврських соборних ченців, реалістично змалювавши їх плач за відібраними землями.

Вірші Некрашевича правдиво відображають існуючу дійсність («Исповѣдь», «Замысл на попа», вірші-листи), а «Плач» і «К. Р.» ви-кривають представників пануючих класів: чорне та біле духовенство, поміщиків, чиновників. Своїми спробами художнього відображення дій-сності Некрашевич одним з перших в українській літературі XVIII ст. прокладав шлях новій українській поезії.

Отже, розглядаючи сатиру «Плач кievских монахов» поряд з ін-шими творами Некрашевича (їх спільність ідейно-змістова, суспільно-політична, стильова, мовно-стилістична), ми прийшли до висновку, що автором сатири є вишенський священик Іван Георгійович Некрашевич, талановитий письменник другої половини XVIII ст.

Це ще раз свідчить про те, що українська література XVIII ст. творилась і розвивалась на реальному ґрунті тодішнього життя, і цей зв'язок літератури і дійсності є значною підставою для встановлення авторства численної кількості анонімних віршованих творів давнього письменства на Україні.

¹⁰ И. М. Каманін. Плач кievского лаврского Иеремии.



З розшуків про життя Порфирія Кореницького

Літературознавча наука досліджує не лише життя і діяльність найвидатніших письменників, а й усіх тих, хто стверджував прогресивні тенденції, підтримував нове, перспективне в мистецтві.

Ім'я Порфирія Кореницького, українського поета-гумориста і сатирика, з'являється у літературі в 30—40 роки XIX ст.

З критиків уперше про нього згадують М. Петров¹ та О. Огоновський², проте про біографію письменника вони не говорять майже нічого.

Дещо про життя П. Кореницького стає відомим читачеві у 1894 р., коли Павло Грабовський надрукував у журналі «Зоря» невелику замітку «Дещо про Порфира Кореницького»³. Тяжко хворий, заклопотаний виданням першої своєї збірки поезії «Пролісок», Павло Грабовський вважав невідкладним публікувати й перевидавати твори демократично настроєних маловідомих українських письменників, «містячи при збірках хоч коротенькі життєписи, а то й патретики».

З розповіді священника Мартиновича, товариша П. Кореницького по Харківській духовній семінарії, П. Грабовський дізнався про антиклерикальні настрої Кореницького. «Кореницький, — читаємо у згаданій замітці, — був сином священника Харківської губернії, учився в Харківській семінарії (в тридцятих роках). Належав до гурту Писаревських, Петренка, що славились в той час у Харкові своїми українськими концертами, будучи до того й поетами українськими. Одним із перших творів Кореницького була віршована поема «Куряж», в котрій поет сміливо зобразив життя та побут ченців Куряжського монастиря..., вивів кілька майстерно змальованих, схоплених із дійсності типів. Поема ця не могла бути видрукована, а переходила з рук в руки, поки, мабуть, десь не загинула. Вона обурила проти себе чимало людей серед міського духовенства, у декотрих шапки зайнялися на голові; на автора посипалася догана. Що тим небезпечним автором був Кореницький, знала тільки невеличка купка його товариства, — то він і не був поворушений»⁴.

¹ Н. И. Петров. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. К., 1884, стор. 146—148.

² О. Огоновський. Історія літератури руської, ч. II, Львів, 1889, стор. 250—251.

³ «Зоря», 1894, ч. 6, стор. 142.

⁴ Павло Грабовський. Зібрання творів у трьох томах, т. 3. К., 1960, стор. 41.

Другим цінним біографічним джерелом є стаття В. Науменка «Порфирій Кореницький — забытый малорусский писатель»⁵, де так само найбільше говориться про поему «Куряж», що дала «найсильніший розголос з-поміж інших творів поета». Оскільки ця поема назавжди втрачена для нас, наведемо відгуки сучасників про неї, щоб увести «Куряж» в обіг історії української літератури як факт, що хвилював, будив роздуми. За словами того ж священника Мартиновича, сатирична поема «Куряж» ходила в рукописах серед семінаристів і духівництва і, очевидно, загинула в той час, коли почалися розшуки з боку духовної влади, обуреної її змістом. Справа в тому, що дехто пізнавав себе в поетичному відображенні, ...пізнавали непринадну картину дійсності, намальовану сатиричним помахом невідомого смільчака. Ті, кому бажано було б знати, очевидно не знали, що таким смільчаком був Кореницький, — і він залишався в семінарії, продовжуючи по-старому вправлятися в складанні творів і радуючи дотепними експромтами товаришів. Нарешті чаша переповнилася — і П. Кореницький був виключений із семінарії, будучи на 4-му або на 5-му курсі. Розповідають, що коли він в останній раз, діставши уже свідоцтво про звільнення, йшов по коридорах семінарських і побачив перед собою двері ректорської квартири, у нього промайнуло в голові: «треба віддячити»! Намацавши у кишені грудку крейди, він написав на дверях квартири такий експромт:

Отут цілісінька сім'я —
Сірко, рябо та цуценя.

А в квартирі цій жили: сам ректор, його секретар — ряба, вся побита віспою людина, і хлопчак-келейник, що був у них на послугах. При зустрічі з товаришами, сам Кореницький потім розповів, що це він залишив «невеличку дяку, бо більшої ніколи було»⁶. П. Грабовський уточнює цей важливий для біографії П. Кореницького епізод такою подробицею: «Кругом було тихо, семінаристи сиділи по класах, бо до семінарії саме навідався владика, щоб зробити огляд»⁷.

Сучасники знали П. Кореницького як автора сатиричних творів: «Крім поем, Кореницький, за словами Мартиновича, писав байки, послання до друзів, пісні і відрізнявся експромтами українськими»⁸.

Пройшов час, і Кореницький став «забутим малоруським письменником», хоч у свій час (30-і—початок 40-х років) він був шанованим у колі друзів, як «видатна людина, прекрасний товариш, душа товариства, дотепний співбесідник»⁹.

У 1903 р. Д. Багалій опублікував лист Н. Соханської (псевдонім Кохановська) до Г. Данилевського від 29 квітня 1854 р., з якого вперше стала відома дата смерті П. Кореницького. Популярна в 50-х роках XIX ст. російська письменниця Н. Кохановська про П. Кореницького пише з великим співчуттям, натякаючи на його свідомий крок самоубивці, на «добру волю» в припиненні свого життя: «А чим закінчилося поприще дякона Кореницького; за яким — пам'ятаєте? — Ви послали від нас? — запитує письменниця і сама ж відповідає: ...смертю, замерз бідняк. «В житті і в смерті бог проявляє свою волю», — говорить наша російська людина, і тому не будемо розбирати, наскільки брала участь тут добра чи недобра воля самого дякона Кореницького»¹⁰.

⁵ «Киевская старина», 1899, т. LXVII, жовтень, стор. 11—14.

⁶ Там же, стор. 12—13.

⁷ Павло Грабовський, т. 3, стор. 41—42.

⁸ Там же, стор. 42.

⁹ «Киевская старина», 1899, т. I XVII, жовтень, стор. 12.

¹⁰ Д. И. Багалей. Материалы для биографии южно-русских научно-литературных деятелей XIX века (Письма к Г. П. Данилевскому). К., 1903, стор. 24.

Український літературознавець та етнограф М. Сумцов у 1919 році здійснив задум П. Грабовського, видав окремою книжечкою твори П. Кореницького і додав власну передмову. Тут вперше було поміщено разом чотири твори, що дійшли до нас від чималої спадщини цього письменника... «Чутка ходила, — писав дослідник у передмові, — що Кореницький написав багато віршів, але з друку відомо тільки чотири. Його «Куряж», здається, цілком загублено в рукопису. Найбільші вірші — ціла поема «Вечорниці» була надрукована в «Снопі» Корсуна в 1844 р., «Панько і верства» в збірнику Гребінки «Ластівка» (1841), «Нехай у «Київській Старині» (1889, X, стор. 13—14) і «Дяк і гуси», в «Записках Наукового Товариства ім. Шевченка» у Львові (1910)¹¹. Біографічні факти М. Сумцов переказує за П. Грабовським та В. Науменком.

Лише у 1926 р. документально підтвердилися чутки про велику кількість творів П. Кореницького, коли було надруковано його деякі листи. Стало відомо, що крім опублікованих творів, він написав два зошити українських віршів, повість «Антипка», 12 байок та повісті російською мовою — «Человек XIX ст.», «Чудный живописец», «Говорун без языка» та «Гудок»¹². Дуже шкода, що сьогодні ми не можемо читати прозу Кореницького, але така значна кількість повістей, де автор пробував осмислити зміст життя сучасників, як це видно з назв, в українській літературі 40-х років була явищем не таким уже й поширеним. Байки та частина назв повістей натякають на їх сатирично-гумористичне спрямування.

І досі не вдалося встановити рік народження П. Кореницького, як і багато інших дат його біографії. В описі архівного фонду Харківської духовної консисторії за 1839 р. значиться така назва рукопису: «О рукоположении искл. уч. П. Кореницкого в дьяконы»¹³. Цей важливий документ настільки потерпів під час війни від вогкості, що зараз не піддається прочитанню. Але на підставі самого заголовку можна встановити рік виключення з семінарії — 1838.

Вигнаний з вовчим білетом із семінарії П. Кореницький дуже біднував, потім дістав місце дяка в Харкові¹⁴ і одружився. З листів П. Кореницького можна відновити основне із життя письменника в перші роки нелюбого йому дияконства, коли провідною думою стало бажання творити, розвивати українську літературу.

П. Кореницький спочатку пройнявся довірою до О. Корсуна, який надрукував у «Снопі» поему «Вечорниці»¹⁵. Відїжджаючи на село, він просить видавця альманаха систематично інформувати його про літературні новини. «Коли я був у Харкові, — читаємо в листі П. Кореницького до О. Корсуна, — ти обіцяв писати до мене і повідомляти мене про обставини Малоросійської літератури, але я крім однієї маленької записочки, писаної тобою, як видно во время оно, а одержаної мною через п'яного дячка, більше від тебе нічого не одержував»¹⁶.

Всі численні прохання П. Кореницького, силою відлученого від літературного центру, зводилися до бажання мати «Сніп», «Ластівку».

¹¹ П. Кореницький. Твори, Харків, 1919, стор. 5.

¹² Науковий збірник за рік 1926 (Записки Укр. наук. т-ва у Києві, т. XXI), стор. 158.

¹³ ХОДА, ф. 40, оп. 26, спр. 1177, арк. 25.

¹⁴ П. Кореницький. Твори, Харків, 1919, стор. 5.

¹⁵ У рецензії на «Сніп» про поему «Вечорниці» читаємо: «вірші Кореницького плавні, легкі, грайливі, як у Котляревського», — жаль лише — навіщо шановний автор такими прекрасними віршами описав тен'єрівські картини...», «Маяк», 1842, т. V (критика), стор. 4.

¹⁶ Науковий збірник за рік 1926, стор. 160.

«Гайдамаки» Шевченка, «Енеїду» та «Наталку Полтавку» Котляревського, «Сатирические Аттестаты, сочиненные обществом господ студентов». І. Айзеншток робить припущення, що це, можливо, відомі гумористичні аттестати, що їх написав М. Ф. Щербина¹⁷. Автор «Куряжа» найбільше цікавиться сатирою, гумором, хоч романтичні твори були також у колі його читацьких інтересів.

Уміння сприймати передусім смішне і в собі, і в інших помічаємо також в його листах, веселих за формою і часто драматичних за змістом. «У панів грошей до чорта, а в мене чортма ні копійки, на силу збився на алтин, щоб послати цю писульку. Пане, пане Олександрє! Як до тебе, скажи, будь ласкав, на виду папірки писати? чим тебе величати! Чи Голосним, чи Волосним! чи, може, ти вже Соцький? се скажи, будь ласкав, тепер пишу на абияк і сим словом остаюсь твій козак Порфир»¹⁸.

І хоч як застерігали друзі П. Кореницького від нещирості О. Корсуна, так і не вдалося ніякими засобами вирвати з рук зрадливого видавця жодного рукопису, що були в одному лише екземплярі, і які так і не повернулися до автора, що ніжно називав їх своїми «дитёночками». Загинули тоді також п'єси М. Петренка «Польська любов» та Слов'янські пісні», що їх високо оцінив П. Кореницький. До речі, М. Петренко і П. Кореницький разом з іншою літературною молоддю часто бували в талановитій родині Писаревських, що нараховувала аж трьох поетів.

Дяка П. Кореницького часто переводили із села в село. За короткий час він побував у Селіванівці, Рай-Олександрівці, Антипівці, Орхатові, Бахмуті, бував і зовсім без роботи, а останні роки служив дяком в одній із харківських церков. Про неможливість займатися улюбленою літературною працею П. Кореницький пише в листі до відомого російського письменника Г. Данилевського. «Лист диякона-поета Кореницького» — так назвав він свою відповідь Данилевському, сміючись і над гидким дияконством, і нещасливим своїм віршуванням. «Диякон Кореницький с удовольствием бы исполнил просьбу г. Данилевского, но він тепер вертиться, як муха в окропі»¹⁹, — пише Кореницький з іронією від третьої особи, просить вибачити за неакуратність і обіцяє вислати все потрібне своєму кореспондентові²⁰.

Отже і в тих найтяжчих моральних і матеріальних умовах, в яких він завжди був після виключення з семінарії, П. Кореницький поривається щось зробити для літератури.

Дещо стає відомим нам із листів П. Кореницького і про його родинне життя. Він з сумом говорить про смерть матері і невиліковну хворобу сестри: «Друга і остання сестра із числа 12 теж хвора, але лікар надіється на одужання. Від отаких випадків батько живий чи не живий. Один я бадьорюся!»²¹. П. Кореницький одружився по любові з дочкою дяка, жив деякий час у тестя, якого називав тираном, бо той ненавидів зятя за бідність. «Одна лише радість у дітях, Маші і Антоніні, та в дружині Вірі»²². Шанував П. Кореницький і брата дружини:

¹⁷ Науковий збірник за рік 1926, стор. 158.

¹⁸ Там же, стор. 161.

¹⁹ Д. И. Багалей. Материалы для биографий южно-русских научно-литературных деятелей XIX века. (Письма к Г. П. Данилевскому). К., 1903, стор. 24.

²⁰ М. Плевако розшифровує цей лист, як відповідь «на прохання Г. Данилевського мабуть відносно матеріалів, чи згадок про Г. Квітку, що його біографію той збирався тоді писати» (М. Плевако. Хрестоматія нової української літератури, т. I, ДВУ, 1926, стор. 129).

²¹ Науковий збірник за рік 1926, стор. 161.

²² Науковий збірник за рік 1926, стор. 160. В опублікованому І. Айзенштоком листі це місце надруковане так: «Одна только отрада в детях, в Маше и Антошке,

«Коли шуряк мій не буде соромливим, — читаємо в одному з листів. — і буде навідувати тебе, то люби і жалуй, як і колись-то мене. Його звати Ксенофонт Автономович Полицький»²³.

Яка ж доля родини П. Кореницького, що була чи не єдиним світлим променем у його нещасливому житті? Відповісти на це питання допомогла онука письменника Лідія Степанівна Кореницька, 1883 р. народження, що з 14 років і по сьогодні живе у Харкові по Ярославській вулиці 13/18, кв. 1. Лідія Степанівна бібліотекар в минулому, тепер пенсіонерка, втратила слух, порозумітися з нею вдалося за допомогою Наталії Василівни Викул, яка писала питання на папері, за що їй складаю подяку.

Дружина П. Кореницького Віра Автономівна була вірним другом чоловікові, хоч і жили постійно в нужді. Залишившись вдовою з малими дітьми, вона, не маючи нізвідки допомоги, змушена була роздати дітей на виховання людям. Сама була служницею, рано осліпла. Померла 1890 р., у 64-річному віці, на руках сина Степана Порфирівича. (Ці дані записані рукою сина на звороті фотографії, зробленої незадовго перед її смертю).

З дітей П. Кореницького лише Степан дістав освіту, закінчив Харківську духовну семінарію, потім вчителював у Куп'янську, куди забрав і матір. За родинними спогадами він був дуже подібним до батька.

Онука П. Кореницького зберегла в пам'яті ще один цікавий факт. Дочка письменника опротестовувала опис смерті батька, який було подано в хрестоматії літератури в перші роки після Жовтневої революції. Лідія Степанівна не пам'ятає автора хрестоматії, але знає добре, що справа розбиралася в Харківському університеті, архіви якого, на жаль, загинули під час війни. Очевидно, вона мала на увазі П. Плевако, який походив з Куп'янщини, у 1926 р., працюючи в Харківському університеті, випустив «Хрестоматію нової української літератури», де навів деякі факти біографії П. Кореницького. Тон розповіді про обставини смерті справедливо обурих дочку письменника: «...вертаючись якось у лютий мороз на підпитку з передмістя, куди він ходив по дешеву горілку, Кореницький замерз у дорозі»²⁴.

П. Грабовський про цей факт пише з хвилюванням, бо мартиролог трагедій все збільшується: «...його настановлено дияконом при одній з харківських церков. Гірке, мабуть, було життя Кореницького і після того, бо він став запиватись дужче й дужче, поки не замерз серед улиці, вертаючись додому п'яним. Так занастилась хистка, талановита людина»²⁵.

Тут маємо таке ж розуміння трагедії життя письменника, як і в цитованому листі Соханської. Хіба можна не здригнутися, почувши слова людини, що заплуталася в труднощах життя: «Проклятий той час і день, в який я задумав у духовне звання., іноді стає життя не в життя — пропав би, як собака та й кінці у воду — і то, подумаєш, гріх

да в Жене и Верел». Онука П. Кореницького Лідія Степанівна сказала, що її батько був єдиним хлопцем в родині П. Кореницького. Батько з нагоди народження довгожданого сина Степана засвітив усі вогні в домі.

Я звернулася до тексту рукопису листа, що зберігається в рукописному відділі Інституту російської літератури (Пушкінський дім) в Ленінграді, і встановила справжній текст: «Одна только отрада в детях, в Маше и Антонине, да в Жене Верел». І. Айзеншток припустився помилки через нерозбірливість почерку П. Кореницького. Слово «жена» написано з великої літери з поваги до дружини.

²³ Там же, стор. 161.

²⁴ М. Плевако. Хрестоматія нової укр. літ., т. I, стор. 121.

²⁵ Павло Грабовський, т. 3, стор. 42.

самоу кидати світ, жінку й дітей. Біда на світі жити, покинути світ — друга. Тільки весело стає, як згадаю що-небудь із козацького життя розгульного». І закінчує гірким виразом: «Пропав я, як руда миша на білім світі»²⁶.

Розгульним життям П. Кореницький називав свої семінарські роки, коли він сміливо йшов проти течії, примушуючи скаженіти мракобісів, й перший час по тому, коли з-під його пера з'являлися вірші, байки, поеми, повісті. Проте з друкуванням не щастило, рукописи загинули, забракло гарту для подальшої боротьби.

У 1891 р. невідомий автор захотів ще раз нагадати читачам про своєрідну постат П. Кореницького. Але цензор заборонив друкувати статтю, рукопис її переслав Київському окремому цензоріві, де вона, мабуть, і загинула. Лишився лише відгук цензора, який з невеликими купюрами був надрукований у статті В. Данилова «Киевская старина» за цензурними документами»²⁷.

«Порфирій Кореницький, — пише цензор, — як видно з цієї статті про його нікчемну сатиричну діяльність був другом тієї малої партії, яка була представницею українських симпатій і прагнень 40-х років. Від його поезії залишилися в підпільній літературі памфлет на духовенство Курязького монастиря, заборонений в свій час «Куряж»²⁸. В іншому місці: «Без всякого сумніву, нагадування про сатиричний талант Кореницького викликане бажанням нагадати про рух до самостійності»²⁹. І ще далі «...Кореницький є героєм малоросійської сатиричної літератури»³⁰, і, нарешті, «...напряма і зміст названих його творів був обурливо викривальний і неблагопристойний...»³¹.

Невідомий автор забороненої статті явно підкреслював антиклерикальну лінію творчості П. Кореницького, що найдужче виявилася в поемі «Куряж», а трохи пізніше у байках «Панько та верства», «Дяк та гуси». Царський слуга оцінив статтю про бунтівливого Кореницького як небезпечну.

Крім наведених матеріалів, внести нове у біографію П. Кореницького можуть ще ліричні відступи з поеми «Вечорниці»³². У ній поет називає себе «хлоп'я попове» (285), значить П. Кореницький був сином священика, а з листів відомо — багатодітного. Те, що «попович» із школи «Обірваний і голый причвалав... в село» (286) і добирав своє святкове вбрання з решток батькового та дідового одягу, свідчить про непролазні злидні юнака. Був спритний, «невсидющий» (284) — і в семінарії вчився, і в господарстві батька працював. Ростив дві грушки на подвір'ї, «беріг, мов ока їх» (278), найбільшу ж радість мав від пісні, танцю, й сам охочий був «ударить тропака» (297).

Випадково знайдений ліричний вірш П. Кореницького «Нехай» є ніби синтезом всього життя письменника. У ньому трагедія людини, що почала свій шлях з гордого «сміюсь, нікого не боюсь» (307), а кінчила скаргами на коротання віку: «О гірко мні на світі жити!» (308).

У лютому 1965 р. доктор педагогічних наук О. Р. Мазуркевич виступив на Вченій раді філологічного факультету Харківського держав-

²⁶ Науковий збірник за рік 1926, стор. 163.

²⁷ «Бібліологічні вісті», 1925 р., кн. I—II, стор. 64—65.

²⁸ ЦДІА СРСР, ф. 776, оп. 12, 1881, стор. 50, арк. 101.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же, арк. 102.

³² Бурлеск і трагедія в українській поезії першої половини XIX ст. К., 1959, стор. 274—300. Далі посилання на це видання дається в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

ного університету як опонент до дисертації Л. Селіванової «Є. Гребінка і процес розвитку літератури та мистецтва 30—40-х років XIX століття» і закликав вивчати літературних супутників Є. Гребінки, передусім П. Кореницького, щоб розкрити повніше літературний процес того часу.

Завданням зібраних тут матеріалів є довести — рано обірване життя П. Кореницького лишило яскравий, хоч і короткий слід в українській літературі першої половини XIX ст.



Перші українські письменники на Буковині

(Ю. Федькович і С. Воробкевич)

Юрій Федькович і Сидір Воробкевич виступили майже одночасно в 60-х роках XIX ст. в складних суспільно-політичних умовах Буковини, що була тоді на становищі колонії австрійської імперії. Політика соціального і національного гноблення, розпалювання національної ворожнечі, онімечення та румунізація українського населення привели до того, що до виступу Ю. Федьковича та С. Воробкевича української літератури на Буковині по суті не було.

Перші поезії Ю. Федьковича опубліковані в 1861 р.¹, наступного року побачила світ збірка його поетичних творів², а через рік з'явилися друком вірші С. Воробкевича³, відомого в літературі під псевдонімом Данило Млака. Обидва письменники звернули на себе увагу читачів і критиків народною мовою, фольклорною основою творів. Саме це відзначали рецензенти, автори статей, наукових розвідок про письменників. Більшість дослідників дорадянського часу ставили С. Воробкевича поряд з Ю. Федьковичем, даючи перевагу то першому, то другому.

Радянські літературознавці глибоко досліджують творчість Федьковича і дуже мало уваги приділили його талановитому сучаснику. Не згадано про Воробкевича в «Історії української літератури (К., 1954)», рідко зустрічаємо його ім'я в працях про Федьковича (закид цей стосується і автора даної статті).

Після возз'єднання Буковини з Радянською Україною з'явилося кілька невеликих за розміром газетних та журнальних статей про С. Воробкевича і лише в 1958 р. вийшов нарис М. Білинської «І. І. Воробкевич»⁴. У ньому розглянуто життєвий і творчий шлях письменника, висвітлено його композиторську діяльність. У 1964 р. окремою книжкою видані поезії Воробкевича⁵ із вступною статтею В. Лесина та О. Романця. Але й сьогодні ще існує розбіжність у поглядах вчених на місце і роль Воробкевича та Федьковича у культурному житті Буковини. Так, наприклад, у вступній статті В. Лесина та О. Романця читаємо: «Отже, ні глибиною та ясністю суспільних ідеалів, ні демократизмом ідей, ні барвистістю мови та оригінальністю таланту Воробкевич не зрівнявся з «буковинським солов'єм» Федьковичем»⁶. М. Бі-

¹ Перші сім віршів Федьковича опубліковані у брошурі А. Кобилянського «Слово на слово до редактора «Слова», Чернівці, 1861.

² Поезії Юсифа Федьковича. Львів, 1962.

³ Зб. «Галичанин», т. II. Львів, 1863. Тут під загальним заголовком «Думки з Буковини» надруковано вісім віршів С. Воробкевича.

⁴ М. Білинська. І. І. Воробкевич. Вид-во образотворчого мистецтва. К., 1958.

⁵ Сидір Воробкевич. Вибрані поезії. «Радянський письменник», К., 1964.

⁶ Там же, стор. 17.

линська іншої думки: «А коли порівняти вплив І. Воробкевича на ріст і розвиток свідомості буковинського українського народу з впливом Ю. Федьковича в ті часи, можна сміливо віддати перше місце Воробкевичу, — пише всна у нарисі і продовжує: — При, безперечно, меншому таланті, у нього було більше чуйного розуміння потреб і життя буковинської громадськості. Його вірші вміщувались радо в усіх газетах і журналах, його пісні розспівувались так під бідною стріхою, як і в салонах заможної інтелігенції. Поетичні твори Данила Млаки збуджували любов до свого рідного краю — Буковини»⁷.

У цілому схвально ставлячись до нарису М. Білинської, ми не можемо погодитись з вищенаведеним твердженням. Адже твори Федьковича не менше, як Воробкевичеві, впливали на розвиток свідомості народу Буковини і Галичини. Не було жодного періодичного видання, де б не друкували твори «соловія Буковини», вірші його піснями лунали в народі і збуджували любов до рідного краю, кликали до активної дії.

У діяльності Федьковича та Воробкевича можна знайти багато спільного: жили і творили вони в одному краї, у своїй творчій практиці орієнтувалися на фольклорні джерела та прогресивну українську літературу, першими на Буковині вони писали твори українською мовою, вважали Т. Г. Шевченка своїм учителем. Для творчості обох письменників характерним є жанрове багатство: писали вони вірші, поеми і балади, повісті й оповідання, комедії і драми. Дещо спільне є і в тематичі їх творів: рекрутчина, тяжка доля трудящих, визвольна боротьба слов'янських народів знайшли своє відображення у їх творах. Обидва письменники відстоювали ідею створення народних шкіл, видавали для дітей «співанники» українською мовою, писали для них вірші та оповідання. Федькович і Воробкевич прагнули розпочати видавничу справу на Буковині, вони були редакторами перших буковинських видань. Данило Млака видав альманах «Руська рада» (1877), Федькович редагував першу українську газету — «Буковина» (1885—1888 рр.).

З першою появою на сторінках преси творів Федьковича й Воробкевича між «москвофілами» та «народовцями» розгорнулася боротьба за цих письменників, що була виявом політичної боротьби за шляхи розвитку літератури, її роль у суспільному житті. Після того, як вірші Федьковича з'явилися на сторінках брошури «народовця» Антона Кобилянського, спрямованій проти «москвофілів», «москвофіл» Дідицький залучає молодого поета до участі у редагованій ним газеті «Слово», а через рік видає збірку його поезій.

Перші вірші Данила Млаки надруковані у «москвофільському» виданні (зб. «Галичанин»). Представники «народовського» табору, відчувши силу поетичного хисту тоді ще не відомого поета, намагалися повернути його на свій бік, втягнути у боротьбу проти «москвофілів». Осип та Олександр Барвінські, Данило Танячківч домагались, щоб Воробкевич порвав зв'язки з Дідицьким, забрав від нього рукописи своїх творів і прилюдно оголосив про своє вороже ставлення до «москвофільських» видань.

Важко було молодим письменникам розібратися у безпринципних спереченнях «москвофілів» і «народовців», проте вони більше схилилися до «народовців», які зробили дещо корисне для них: надсилали твори Т. Шевченка, Марка Вовчка, Квітки-Основ'яненка, а також П. Куліша, М. Стороженка, знайомили їх з фольклорними збірками, допомагали вивчити українську мову, друкували їх твори. Але намагання «народов-

⁷ М. Білинська. І. І. Воробкевич, стор. 23—24.

ців» спрямувати письменників у бажаному їм напрямі сковувало творчу ініціативу митців, обтинало їм крила. Особливо гостро відчув це на собі Федькович під час роботи у львівській «Просвіті», коли керівники товариства примушували талановитого письменника писати твори на задані теми, нещадно правили їх. Про ці роки «підневільного життя» згадує Федькович: «Ледве-ледве я зміг протягти 14 місяців цієї чорної роботи...» Нещадно правили «народовці» і твори Воробкевича, часом викликаючи обурення письменника, який змушений був відстоювати свої авторські права. «Там не мій, а твій стиль, — пише він з обуренням О. Барвінському, що надто вільно повівся з його повістю, — під ту повість належало би ся, як коли діждуся, щоб її друкували, — такий підпис дати: матеріали Данила Млаки, стиль Осипа Барвінського»⁸.

«Народовці» несправедливо критикували ліричні поезії Воробкевича, у яких з найбільшою силою проявлялися кращі риси його поетичного хисту, і спрямовували автора на писання історичних поем, що, за висловом Франка, «зашкодили славі письменника, притмили в очах молодшого покоління вартість його дрібних, ліричних пісеньок, у яких він являється вповні паном своєї сили...»⁹. Так було і з Федьковичем: буржуазні видавці приховували його кращі твори («Поменники», «Дикі думи», поему «Лук'ян Кобилиця»), охоче друкували слабші, а особливо ті, у яких проявлялися моралізаторсько-дидактичні тенденції («Фармазони» та ін.).

Різні інтриги та наклепи, боротьба між партіями серед галицької та буковинської інтелігенції дезорієнтували письменників, штовхали на манівці, і часом вони ставали осторонь життя.

Відчуваючи деяку спільність письменницької долі, Федькович і Воробкевич прагнули до особистого знайомства. Перша їх зустріч відбулась у 1875 р. «Соловій Буковини» відвідав свого земляка. Це сталося тоді, як Федькович, порвавши з львівською громадою, відчуваючи самотність, повернувся на Буковину і шукав друзів та однодумців. Про свої враження від зустрічі з Федьковичем Воробкевич писав О. Барвінському 25 серпня 1875 р.: «Нині поситив мене в перший раз Юрій Федькович, по-гуцульськи одітий, в окулярах і слом'янім кресаку. Здоровий плечистий і гарний чоловік, лиш тихий і задумливий; здається, що велика тяж му серце давить. Єго, так мені здається, не тішить ні сонце, ні луна, ні днина, ні ніч, ему все однаково, і слова тяжко од него почути. Дивувався я, ци то сей Федькович, котрий ширим руським словом нас кормив і ogrівав»¹⁰. Високо оцінюючи талант свого сучасника, Воробкевич неодноразово в листах до знайомих називав твори Федьковича «гарними», клав їх на музику. Звертаючись до поета, називав його «любий мій побратиме», «любий брате, друже і товаришу», «мій милий друже, кобзарє наш славутий» та ін.

Потішаючи Федьковича, Данило Млака скаржиться і на власну долю: «Милий мій друже, кобзарю наш славутий! Коли міг я моє серце, то трутою наповнене бідне серце відкрити, Ви б еначе о мені судили б і мене, як щирого друга, до грудей пригорнули б і нещечком шепнули: таже сей подібно, таже сей так, як я, страдає, таже і сего душа. подібно моєї, терпить і мучиться, таже і его серце, отже, як і моє, одним вогнем палає, одним болем гине і минається... Якби я Вам відокрив, як люди зо мною поступають, тільки я невдяки за моє добре серце зазнав, як з моего труда люде користають, а мені навіть і не

⁸ «Руслан», 1907, ч. 169.

⁹ Данило Млака. Над Прутом. Збірник поезій. Львів, 1901. Передмова І. Франка.

¹⁰ «Руслан», 1909, ч. I.

скажуть... то сказали би сьти: от і другим так діється, як мені, — і Вам легше стало б на серденьку»¹¹.

Видаючи альманах «Руська хата», Данило Млака звертається до Федьковича з проханням надіслати свої твори, друкує їх на сторінках альманаху, а в передмові пише, що Федьковичева кобза збудила «найкращі надії, зогріла вона не одне серце до любові братньої, і гомін її... в груді нашій не замовкне»¹².

Федькович також з великою повагою ставився до свого земляка, покладаючи на нього великі надії. Коли різні інтриги і цькування підірвали здоров'я поета і він втратив віру у власні сили, тоді звернувся він до Воробкевича з надією, що той продовжить його справу. У вірші «Данилу Млаці» Федькович скаржиться, що марно втрачена молодість, розгублені сили, що літа своєї молодії він в «Італії на шварку посіяв». У поета болить серце за «Буковину, щасливу, веселу», і він закликає Данила Млаку:

Світи, батьку, світи світло,
Бо я вже не вспію!
Світи правду, світи віру,
Любов і надію
По тій нашій Буковині, —
Най люде побачать!¹³.

Поет кличе запалити вогонь, який засяяв би сонцем і освітив народ, щоб Україна «сповнила великі заповіді». Та Воробкевич не в силі був запалити той сонцедайний вогонь, бо також відчував процес болісного згасання творчих сил. Проте у Федьковича цей процес відбувався гостро і бурхливо: демонстративно порвавши з «Просвітою», він виїхав на Буковину, а згодом майже на десять років відійшов від життя, займався астрологією, писав твори, сповнені містики, мало цікавився тим, що відбувалося в культурному житті. І лише в 1885 р., ставши редактором газети «Буковина», дещо активізував свою творчість.

Відхід Воробкевича від громадського та культурного життя відбувався повільно, хоч і не менш болісно. У 1867 р., переїхавши у Чернівці, він викладав співи в духовній семінарії, писав релігійні проповіді. Але це не задовольняло його. Він знову береться до пера, пише драматичні твори, оповідання, працює як композитор.

Намагаючись вийти із стану творчої самотності, Воробкевич проявляв великий інтерес до періодики, прагнув осмислити нові віяння в літературі. Він шукав іншого середовища, інших людей, не схожих на тих, що оточували його. В період гірких розчарувань Воробкевич знаходить таку людину. То був Іван Франко. Не поділяючи суспільно-політичних поглядів Франка, не розуміючи його революційно-демократичних прагнень, Сидір Воробкевич не міг, проте, не відчутти в ньому велетенської сили, що протистояла галицькій «патріотичній зграї».

Один з неопублікованих досі листів Воробкевича свідчить, що він читав твори Франка, захоплювався силою його поетичного слова, тематичним багатством, реалістичним звучанням. «Ваші твори з одушевленням читав, їх красу, їх високий лет, геніальну диспозицію і чудесну мову удивляв», — писав він Франкові¹⁴. Данило Млака ділиться з Франком своїми болями, розповідає про ті обставини, що змусили

¹¹ Зб. «Юрій Федькович у розвідках і матеріалах». К., 1958, стор. 170—171.

¹² Руська хата. Літературний буковинський альманах на 1877 рік. Видав Данило Млака. Львів—Чернівці, 1877.

¹³ Юрій Федькович. Твори в 2-х томах, т. I, К., 1960, стор. 319.

¹⁴ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 3, № 1638.

його послабити письменницьку діяльність і привели до творчої пасивності та знеохоти: «Вже давно, буде кільканадцять років тому, як нахожусь під анафемою галицьких братів. Відщурались они від мене, як од больного на проказу, обходять мене, як хворого на холеру, — пише Воробкевич Франкові і далі додає: — Обскуранти пекучими і злостивими клеветами від ніг до голови очорнили, підбили крила до дальшого скромного лету, всю бувшу енергію гірше підкроїли, ніж ті дівчата веселому козакові, і наповнили бездну болючу душу безділлям і апатією»¹⁵.

Іван Франко критикував Воробкевича як попа — проповідника ідеї примирення, непротивлення злу: у полемічному сонеті «Данилові Млаці» він викриває обмеженість і нечіткість мистецької програми письменника, його розгубленість, слізливість. В той же час Франко підтримує Данила Млаку як поета-лірика, друкує його твори, а в 1901 р. видав окремою книжечкою «невеличку, але запахущу китицю» його поетичних творів¹⁶. У передмові до збірки Франко зазначав, що у своїх ліричних поезіях Данило Млака є «вповні паном своєї сили, розсипає велике багатство життєвих спостережень, осяяних тихим блиском щирого, глибоко людського і народолюбного чуття. Отся щирість чуття, близькість до народу і його життя, та простота вислову — все те прикмети, що запевнюють кращим поезіям Данила Млаки почесне місце в нашій письменстві»¹⁷.

Франкова критика і підтримка для Воробкевича була одним із факторів, що не давали йому цілком відійти від творчого життя.

У Федьковича склалося по-іншому. Коли Франко вийшов на літературну арену (початок 70-х років), Федькович переживав уже духовну кризу і не відгукнувся на виступи Каменяра, не реагував навіть на його статтю, написану до ювілею письменника. У ювілейній статті «Осип Юрій Федькович», як і в інших своїх працях про письменника, Франко дав об'єктивну оцінку його творчості; не замовчуючи слабких сторін, він підкреслював своєрідність поетичного хисту, щирість творів «соловія Буковини», ставлячи його на перше місце серед письменників Західної України того часу.

І дійсно, силою та оригінальністю таланту, демократизмом Федькович стояв вище своїх сучасників, у тому числі і Воробкевича. При певній подібності і спорідненості письменники були цілком оригінальними, у кожного з них було своє бачення світу, своє розуміння життя, своя манера письма. Федькович, що народився і зріс серед гуцулів, був органічно зв'язаний з ними побутом, способом мислення, думками і прагненнями. На світ він дивився очима свого народу, його мовою говорив, з його позицій оцінював події. С. Воробкевич, що провів своє дитинство у Чернівцях серед людей, що не знали народу, ставилися зневажливо до його мови, життя трудящих пізнав пізніше, переїхавши у Кіцмань. Там він захопився народною творчістю і через неї пізнав людей праці, відчув їх творчий геній. Проте при безпосередньому зіткненні з народом (майже сім років, починаючи з 1861, він був священиком в гуцульських селах Давиденях, а потім у Руській Молдавиці), письменник не зрозумів його, не побачив тієї привабливої сили, краси і своєрідності гуцульського життя, що надихала Федьковича на створення чудових повістей та оповідань. Тоді як «соловій Буковини» описує поетичну сторону життя гуцулів, Данило Млака показує бідність,

¹⁵ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 3, № 1638.

¹⁶ Данило Млака. Над Прутом. Львів, 1901. Передмова Франка.

¹⁷ Там же.

злиденність життя простої людини. Проте причину людських страждань шукає не в суспільних підвалинах, а в моральному занепаді гуцулів, у пияцтві, розбещеності. В цьому проявляється ліберальна обмеженість письменника.

Заперечуючи тяжке життя в сучасному, Данило Млака звертається до минулого, шукаючи там героїчного («Турецькі бранці», «Хто ви-нен!» та ін.). У більшості випадків його звертання до минулого є своєрідним засобом відійти від сучасності. Особливо це позначилось на історичних поемах та драмах. Тут Воробкевич докорінно відрізняється від автора поеми «Лук'ян Кобилиця», який, звертаючись до революційних історичних подій, відгукується на сучасне, заглядає в майбутнє і кличе до боротьби.

Воробкевич критикував сучасне, не бачив майбутнього і тікав у минуле. Тут він, безперечно, поступається перед Федьковичем. Проте як драматург він стояв вище свого сучасника. Певну позитивну роль він відіграв у розвитку українського театрального мистецтва на західноукраїнських землях. Він перший створив українську оперету з народного життя, написав музику до багатьох драматичних творів (у тому числі і до «Назара Стодолі»), його кращі мелодрами та оперети («Гнат Приблуда», «Убога Марта», «Пан Мандатор», «Пані молода з Босні» та ін.) збагачували репертуар театрів, користувалися успіхом у глядача. Данило Млака першим в українській драматургії, можливо, не без впливу Франка, ввів картини з життя робітників Борислава («Блудний син»). Отже і в його діяльності було багато такого, що заслуговує на увагу.

Позитивна роль Сидора Воробкевича і Юрія Федьковича у розвитку української літератури полягає в тому, що вони першими на Буковині стали писати твори українською мовою про народ і для народу, звертаючись до багатих джерел народної поетичної творчості. Своєю діяльністю вони прокладали перші борозди на незораній ниві української культури Буковини.

Хоч Воробкевич не стояв на ідейно-естетичному рівні свого талановитого сучасника, хоч не досягнув поетичної майстерності «соловія Буковини», все ж він вніс посильний вклад у розвиток української культури на західноукраїнських землях. Не випадково Іван Франко назвав його одним «з перших жайворонків нової весни нашого народного відродження»¹⁸, а Осип Маковей, ніби продовжуючи цю думку, писав: «Справді, він, може, і не соловій між поетами, може, дійсно, лише жайворонок, але й жайворонкова пісня дуже люба — та ще по такій тяжкій зимі, по такій безпросвітній темноті, в якій жила Буковина до часів Воробкевича та Федьковича»¹⁹.

¹⁸ Передмова І. Франка до збірки Данила Млаки «Над Прутом». Львів, 1901.

¹⁹ Осип Маковей. Загальні замітки про поезію Ісидора Воробкевича. У кн.: Твори Ісидора Воробкевича, т. I. Львів, 1909, стор. 408.



Полемика М. Драгоманова з Б. Грінченком

У центрі полемики М. Драгоманова з Б. Грінченком стояли проблеми, викликані складними умовами розвитку української літератури дожовтневого періоду. Полеміку розпочав Б. Грінченко своїми «Листами з України Наддніпрянської», які друкувалися в «Буковині» протягом 1892 і 1893 рр. М. Драгоманов виступав у журналі «Народ» і частково в газеті «Буковина». Статті Драгоманова редакція «Народу» видала 1894 р. окремою книжкою під назвою «Листи на Наддніпрянську Україну».

Полеміка мала значення не лише для свого часу. Про це, зокрема, свідчить стаття О. Маковей «З життя і письменства» (1898). Характеризуючи статті, спрямовані проти «Літературно-наукового вісника», О. Маковей зазначав, що в них висловлені «думки наших критиків про загальне положення нашого письменства і поради, як його далі розвивати»¹. Цим критикам О. Маковей протиставив Драгоманова і Грінченка, бо вони, за його словами, «дивилися на відносини нашої літератури справедливіше й про вартість та будучину нашої літератури сказали далеко більше нового і основного»². О. Маковей позитивно ставиться до обох учасників дискусії тому, що «вони оглядали нашу літературну продукцію з усіх боків і брали її, як результат нашого життя, знаючи, кого і за що можна винуватити»³.

Важливим у «Листах» М. Драгоманова і Б. Грінченка О. Маковей вважає те, що в них «находимо розбір обставин, в яких розвивається наша література в Росії і в Австрії, важке слово про наших письменників і поради, як ті обставини змінити і в якому напрямку»⁴. Такий погляд на літературу Маковей протиставляє погляду тих критиків кінця XIX ст., які «подивилися на нашу літературу, як на об'яв, що не має зв'язку з життям народу і сам про себе може бути гарний, хоч би обставини були дуже погані»⁵.

Суті полемики — того, що роз'єднувало Драгоманова і Грінченка, — О. Маковей не розглядає. Для нього важливим було підкреслити, що обидва учасники полемики не відривали літературу від життя і що тільки на такій основі можливий дальший розвиток української критики. Маковей правильно орієнтував українську критику, але в надто загальних рисах. Йому здавалося, що Драгоманов і Грінченко, полемізуючи, тільки доповнювали один одного. Насправді ж у ряді питань розходжен-

¹ ЛНВ, 1898 р., т. 2, кн. 6, стор. 184.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же, стор. 187.

⁵ Там же.

ня були досить суттєві. Без з'ясування цих розходжень неможливо повністю показати роль і значення полеміки між Драгомановим і Грінченком у розвитку української критики та літератури.

Радянськими дослідниками зроблено тільки перші кроки в справі дослідження «Листів» М. Драгоманова і Б. Грінченка. На цьому питанні коротко спиняються Д. Заславський та І. Романченко⁶. Рецензуючи їх роботу, М. Д. Бернштейн пише, що в полеміці позиція Драгоманова була прогресивною, що «він справедливо критикував погляди Грінченка в національно-культурних справах, вияви консерватизму й національної обмеженості»⁷. Далі рецензент зазначає: «Автори монографії приймають цілковито позицію Драгоманова в полеміці, і це закономірно. Однак вони не мають рації, коли оголошують Грінченка-Вартового поборником «примирення української буржуазії з царською дійсністю», який став «на шлях затуманення свідомості народу пропагандою українського воєвничого націоналізму» (стор. 176), коли виставляють його ледве не проповідником обскурантизму». Зауваження слушне, але потребує уточнення. Свою думку М. Д. Бернштейн аргументує уривками не з «Листів» Грінченка, а з статті «Яка тепер народна школа на Україні», що була надрукована в 1896 р., тобто через чотири роки після початку полеміки. Позиція Грінченка в статті 1896 р. відрізняється від позиції, зайнятої ним у «Листах», особливо на початку полеміки.

У монографії Д. Заславського та І. Романченка сказано, що в полеміці «зіткнулися з одного боку Драгоманов, а з другого — конищина, романчуківщина, чайченківщина»⁸. Цілком правильно зауважує М. Бернштейн: «Безумовно, позиція Чайченка (Грінченка) — це не позиція Романчука і не позиція Кониського»⁹. З позицією Романчука і Кониського не можна ототожнювати навіть ту позицію, яку Грінченко зайняв у «Листах», особливо наприкінці полеміки.

М. Бернштейн зазначив також, що в аргументації М. Драгоманова дещо було спірне і що це питання вимагає спеціальної розробки.

У даній статті порушуються тільки ті питання, висвітлення яких допомагає показати значення полеміки М. Драгоманова з Б. Грінченком для розвитку української критики 90-х років XIX ст.

У першому «Листі» Б. Грінченко писав про два табори на Україні (пани та мужики, інтелігенція та народ), між якими існує прірва. Основним завданням на Україні в той час була, на його думку, культурна праця, спрямована на знищення цієї прірви. Він вважав, що це завдання є основним і для української літератури. Пізніше, в статті «Іван Левицький, Б. Грінченко високо ставить творчість письменника, бо вона, мовляв, навчає, «як засипати безодню між так званим народом і так званою інтелігенцією»¹⁰.

У «Листах» Грінченко категорично заявив, що справжньої української інтелігенції, за окремими винятками, немає. Українську інтелігенцію в Росії (а не в Галичині, як помилково сказано в монографії Д. Заславського та І. Романченка на стор. 175) він поділив на три групи: 1) українофіли, або формальні націоналісти, 2) радикали, 3) свідомі українські націонали-народолюбці. Українофілів Грінченко критикував за боязкість і за відсутність народолюбства й не сподівався від них якоїсь позитивної праці. У радикалів йому не подобався «соціалістич-

⁶ Д. Заславський, І. Романченко. Михайло Драгоманов. К., 1964.

⁷ «Радянське літературознавство», 1964, № 5, стор. 140.

⁸ Д. Заславський, І. Романченко. Михайло Драгоманов, стор. 175.

⁹ «Радянське літературознавство», 1964, № 5, стор. 141.

¹⁰ «Буковина», 1894, № 15, стор. 5.

ний колір». Від них він теж не сподівався позитивної праці, бо вони, за його словами, ігнорували національне питання. За галицькими радикалами Грінченко визнавав корисну працю, але вбачав її тільки у видавництві газет і книжок українською мовою. Виходячи з таких позицій, він заявляв, що галицькі «народовці» добрі українсько-руські патріоти й закликав радикалів не критикувати їх так гостро, а шукати шляхів для спільної з ними праці. Сам Грінченко відмічав, що для «народовців» характерні клерикалізм, обскурантизм, ретроградство, і все ж закликав галицьких радикалів єднатися з ними в справі «народної просвіти». Як бачимо, в цей час для нього була на першому плані мова. Питання про соціальні перетворення, про шлях розвитку суспільства Грінченко вважав несерйозним. Цим і пояснюється те, що він закликав радикалів і «народовців» припинити боротьбу й робити спільну національну справу. Він вважав неможливим мир і співпрацю тільки з галицькими «москвофілами», бо всі вони, на його думку, «зрадники», «ренегати», «люті вороги українського народу».

Найбільшу надію покладав Б. Грінченко на «свідомих українських націоналів-народолюбців». При цьому він підкреслював, що ця інтелігенція відмовляється від усяких заходів, спрямованих на зміну політичного становища та радикальні зміни соціального ладу. Вони ставили перед собою завдання підносити просвіту і добробут народу. Таку програму Б. Грінченко вважав практичною й зумовленою реальними обставинами. Він намагався довести, що тільки ця партія може мати силу й вагу в українській справі, що тільки вона може посунути її наперед.

М. Драгоманов підкреслював, що висунута Грінченком програма піднесення народного добробуту «надто смирна», а в справах просвітних цілком «простонародна» і є «ще більш сминою», ніж розкритикована ним програма української літератури «для домашнього обиходу» Костомарова. За образним виразом Драгоманова, «національно-народолюбна гора д. Вартового родила мишенятко!»¹¹. М. Драгоманов доводив, що «серйозна праця для маси української неможлива, поки не буде в Росії політичної волі, а значить, що й український рух не може мати серйозної громадської ваги, поки не стане на політичний ґрунт»¹².

Б. Грінченко писав, що завдання «свідомих українців-народолюбців» полягає в тому, щоб сприяти усяким легальним заходам відмінити режим в Росії. М. Драгоманов доводив, що така програма є чистою фантазією, що в царській Росії легальних заходів зовсім не може бути. Він і в інших своїх працях критикував лібералів за їх мирну тактику. В. І. Ленін писав: «Справедливо говорив Драгоманов: «Власне цілком «мирних способів» у лібералізму в Росії і бути не може, бо всяку за яву про зміну вищого управління у нас заборонено законами...»¹³

Заперечував Грінченкові Драгоманов і в питанні поділу української інтелігенції на групи. Він показав, що немає істотної різниці між групами, які Грінченко назвав «українофілами» й «свідомими українцями». При цьому він зазначив, що між «українофілами» є визначні вчені, які дають праці, корисні для української літератури. Українську інтелігенцію Драгоманов ділив на дві групи: 1) українські націоналісти, 2) українські гуманісти. Гуманістами він називав радикалів. М. Драгоманов доводив, що націоналістичні теорії доживають свого віку серед відсталих шарів інтелігенції і що на зміну їм прийшли теорії, за якими головна мета громадської праці однакова в усіх народів.

¹¹ М. Драгоманов. Листи на Наддніпрявську Україну. Коломия, 1894, стор. 92.

¹² Там же, стор. 90.

¹³ В. І. Ленін. Твори, т. 5, стор. 36.

З думкою Грінченка, що ніби всі «москвофіли» є ренегатами. М. Драгоманов не погодився. Він доводив, що існують глибші причини виникнення «москвофільства» і що між «москвофілами» є чесні, патріотично настроєні люди. Погоджуючись з тим, що галицькі «москвофіли» реакційні, Драгоманов підкреслював, що значна частина галицьких українофілів теж реакційна. «Тут, значить, — писав він, — суть діла не в тих, чи інших національних «фільствах», а в реакційних думках. Так треба й поставити справу!»¹⁴. М. Драгоманов писав, що з керівництвом «москвофільства» ніякої угоди не може бути. При цьому він додавав: «Точки, спільні українським поступовцям з чеснішими москвофілами, можуть згодом визначитись, по крайній мірі, на полі соціальнім і політичним»¹⁵.

Торкаючись думки Грінченка про необхідність спілки українців з поляками, Драгоманов підкреслював, що без російського народу перемогти російський царизм неможливо, і наголошував на життєвій необхідності для прогресивних українців і поляків єднатися з російським народом, з прогресивною інтелігенцією Росії.

М. Драгоманов обвинувачував Грінченка в необ'єктивному ставленні до російської інтелігенції. Він заперечував думку, що ніби вся російська інтелігенція неприхильно ставиться до української культури. Драгоманов писав, що багато російських журналів виявляють прихильність до українців, а націоналісти це замовчують. Він гостро критикував і рішуче заперечував теорію відрубності української літератури від російської, яку відстоював Грінченко. Драгоманов переконливо доводив, що українська література досягала найбільших успіхів тоді, коли розвивалась у найтіснішому зв'язку з прогресивною російською літературою.

В основі поглядів Б. Грінченка, за словами Драгоманова, лежала лінгвістично-етнографічна думка, що й зумовило його помилкові оцінки спадщини ряду українських письменників.

М. Драгоманов рішуче заперечив думку Грінченка, що нібито низька національна свідомість зумовила монархізм Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Гулака-Артемовського і Стороженка.

Б. Грінченко писав, що Шевченко перший з українських письменників виявив повною мірою національну самосвідомість і що для нього українська справа була нерозривною з мужицькою справою. Проте розкрити соціальний зміст і політичне значення творчості Шевченка він не зміг. На його думку, Шевченко — «козакофіл» і прихильник гетьманщини, у вірші «П. С.» виступив лише проти галушкового патріотизму, а в усій своїй творчості закликав панство обняти найменшого брата.

М. Драгоманов не зміг спростувати неправильні погляди Грінченка на Шевченка, бо і в його власних твердженнях про творчість поета було багато помилок і суперечностей. Заперечуючи Грінченкові, Драгоманов цілком правильно доводив, що Шевченко не був прихильником відрубності української літератури від російської. Проте він недооцінював оригінальність, самобутність, революційну ідейність творчості Шевченка, як і всієї прогресивної української літератури. Драгоманов вважав, що Шевченко нібито не мав належної освіти. Тому у «Листах» він виявляє негативне ставлення до форми Шевченкових поем, ідейного змісту таких творів, як «Сон», «Посланіє», «Неофіти»¹⁶.

¹⁴ М. Драгоманов. Листи на Наддніпрянську Україну, стор. 136.

¹⁵ Там же, стор. 138.

¹⁶ Про погляди Драгоманова на українську літературу, творчість Шевченка див.: Д. Заславський та І. Романченко. Михайло Драгоманов. К., 1940; В. Сербей, «Комуніст України», 1965, № 1, стор. 93—94.

За словами Б. Грінченка, Куліш робив шкідливу справу, коли під-
ривав авторитет Шевченка, бо це, мовляв, сприяло тому, що українська
інтелігенція «відкидалася від рідного краю», і все ж Куліша він назвав
першим після Шевченка борцем «за нашу народність». Костомарова
Грінченко критикував за його теорію української літератури «для до-
машнього обиходу». Він гостро виступав проти праці Драгоманова «Лі-
тература російська, великоруська, українська і галицька», доводячи,
що в основу цієї праці покладено ту саму теорію Костомарова, яка, на
його думку, була основним гальмом розвитку української літератури.

М. Драгоманов підкреслював, що він ніколи не заперечував багат-
ства української мови і не обмежував можливості розвитку української
літератури, що і в 1873 р. у праці «Література російська, великоруська,
українська і галицька» немає заперечення «можливості законності зро-
сту» української літератури не тільки простонародного характеру. Дра-
гоманов визнає, що українська література пішла вперед, але вважає,
що досягнення її Грінченко переоцінив. М. Драгоманов зазначав, що
у відставанні української літератури винна не теорія української літе-
ратури «для домашнього обиходу», а «в'ялість, пасивність та неосві-
ченість української інтелігенції, а також реакційність, яка прикрива-
лась патріотизмом».

Б. Грінченко з націоналістичних позицій вів боротьбу проти теорії
української літератури «для домашнього обиходу» й тому робив непра-
вильні висновки. М. Драгоманов цю боротьбу недооцінював. Проте його
думку про потребу розвивати українську літературу «знизу вгору» не
можна ототожнювати з теорією української літератури «для домаш-
нього обиходу». З приводу цього І. Франко говорив:

«Драгоманов, беручи річ практично серед російських обставин,
склонявся до тих, що бажали українського письменства для домаш-
нього обиходу, але розумів той домашній обхід далеко ширше, по-
дав план цілого круга популярних книжок по всіх галузях науки — план
такий широкий, що ще й досі праця українських писателів нездужала
його виконати. Драгоманов знав добре, що коли український народ
привикне читати на своїй мові початки, то забажає на тій же мові чи-
тати і далі; коли інтелігенція привикне тою мовою говорити і писа-
ти для народу, то згодом почне говорити і писати по-українськи також
між собою і для себе»¹⁷.

І. Франко зазначав, що Драгоманов у «Листах» «не думав висту-
пати проти тої інтелігентної літератури, що за той час виросла на Ук-
раїні, і особливо в Галичині...»¹⁸. Критикуючи твори українських пись-
менників, в яких змальовано життя інтелігенції, Драгоманов зауважу-
вав, що він не був і не буде проти таких виступів, а тільки хоче, щоб
вони були більш вдалим. Обгрунтовуючи свій план розвитку україн-
ської літератури «знизу вгору», Драгоманов зазначав: «До того ж така
література зробила б величезний ґрунт і для широкої національно-
самостоячої літератури і дала б їй живість, вберегла б її від схола-
стики»¹⁹.

М. Драгоманов звужував завдання української літератури, і це
було слабким місцем у його поглядах на шляхи її розвитку. Однак бо-
ротьба Драгоманова за реалізм, життєвість, ідейність і майстерність ук-
раїнської літератури мала прогресивне значення і була підтримана
демократичними українськими критиками та письменниками.

¹⁷ «Народ», 1895, № 1—2, стор. 9.

¹⁸ Там же.

¹⁹ М. Драгоманов. Листи на Наддніпрянську Україну, стор. 46.

В останніх «Листах» Б. Грінченко відмовився від деяких своїх попередніх тверджень. У зв'язку з цим М. Драгоманов писав, що вже немає практичної різниці в справах політичних і соціальних в думках радикалів і Грінченка. При цьому він додавав: «Теоретична різниця зводиться хіба на те, що одні йдуть до цілів національних (автономія і розвиток нашої нації), виходячи від принципів всесвітнього поступу, а другі йдуть до цих принципів, виходячи від основ національних»²⁰. Драгоманов негативно ставився до марксистського вчення про класову боротьбу, не розумів історичного значення революційної боротьби трудящих мас. Звідси обмеженість його позитивної програми (йти «до цілів національних») і примирення з тими, що виходять з «основ національних». На міркуваннях з приводу «теоретичної різниці» позначились його помилки націоналістичного характеру, на які вказував В. І. Ленін.

Позитивно характеризує Драгоманова така його заява: «В однім тільки миру між нами не може бути: в справі поступу чи реакції, в справі кастових чи всенародних інтересів, бо се справи основні, з-за котрих вже тисячі років іде між людьми боротьба невсипуща, без котрої життя людей перестало би бути людським»²¹. Непримиренний виступ М. Драгоманова проти кастовості, реакційності, клерикалізму, націоналізму, проти нехтування політичними й соціальними справами, проти ігнорування останніх досягнень світової і насамперед російської науки та літератури мав для свого часу позитивне значення, особливо для розвитку української літератури і критики.

У полеміці з Б. Грінченком М. Драгоманов стояв в основному на прогресивних позиціях, тому й вийшов з неї переможцем. Показово, що в ході полеміки Грінченко при розв'язанні деяких важливих питань наблизився до Драгоманова. Це свідчить про чесність Грінченка, про його щире уболівання за долю українського народу і справжнє піклування про розвиток української літератури. Пізніше в поглядах Грінченка не раз виявлялися демократичні риси, які були зумовлені насамперед впливом життя. Проте не останню роль у цьому відіграли «Листи на Наддніпрянську Україну» М. Драгоманова.

²⁰ М. Драгоманов. Листи на Наддніпрянську Україну, стор. 160.

²¹ Там же, стор. 93.



Поклик до бою

(Твори Франка на сторінках закарпатської
комуністичної преси 20-х років)

З іменем І. Я. Франка пов'язано багато сторінок національно-визвольної боротьби трудящих Закарпатської України. Твори І. Я. Франка, як і Т. Г. Шевченка та інших українських і російських класиків, сприяли національному пробудженню закарпатських трудящих, впливали на зародження прогресивної літератури.

Питання поширення творчості І. Я. Франка на Закарпатті вже частково висвітлене у радянському літературознавстві. Воно було порушене нами у статті «Українська література на сторінках комуністичної преси Закарпаття 20—30-х років»¹. Пізніше про це писали радянські дослідники М. Г. Ясько, І. П. Вишневський, Є. П. Кирилюк. На сторінках українських видань ЧССР цю проблему порушували Іван Долгош та Юрій Бача. Автор цих рядків у 1957 р. опублікував статтю «Іван Франко в освітленні комуністичної преси Закарпаття 20-х років»². Працюючи над темою «Франко і Закарпаття», ми знайшли ряд нових матеріалів, тому (зважаючи на актуальність даного питання) ще раз повертаємося до нього у даній статті.

Коли вперше твори Франка потрапили на українську землю за Карпатами, сьогодні сказати важко. Однак, як свідчать факти, твори І. Я. Франка стають все більше відомими на Закарпатській Україні з середини 90-х років минулого сторіччя. Так, наприклад, у фондах Закарпатського обласного краєзнавчого музею в Ужгороді і сьогодні зберігаються книги, що потрапили сюди в кінці XIX і на початку XX ст. Серед них «Варлаам і Йоасаф». Рисунок і проби тексту із Крехівського рукопису 16 віка. Додаток до розвідки Івана Франка «Варлаам і Йоасаф», Львів, 1895 р.»; «Панщина і її скасування в 1848 р., написав Іван Франко, Львів, 1898 рік»; «Апокрифи і легенди з українських рукописів, зібрав, упорядкував і написав Іван Франко, т. IV, Львів, 1906 р.»; «Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р., написав Іван Франко, Львів, 1910 р.» і т. д.

У фондах колишньої бібліотеки Мукачівського монастиря знаходимо «Малий Мирон та інші оповідання» Івана Франка (Львів, 1903). «Свинську конституцію» (Чернівці, 1906), повість «Boa constrictor» (рік і місце видання невідомі) і т. д.

З середини 90-х років появляються на Закарпатті і переклади творів І. Я. Франка на угорську мову³.

¹ Див. альманах «Радянське Закарпаття», № 1. Ужгород, 1955.

² Див. «Наукові зап. Ужгородськ. ун-ту», т. XXV. Ужгород, 1957.

³ Див. Я. Штернберг. До історії перекладів творів Івана Франка на угорську мову. «Наукові зап. Ужгородськ. ун-ту», т. XXV. Ужгород, 1957.

Безперечно, ім'я письменника і його твори були відомими на Закарпатті значно раніше.

Важливу роль у популяризації революційної спадщини Івана Франка на Закарпатті відіграла місцева комуністична преса, яка видавалася тут легально і напівлегально у 20—30-х роках, тобто в роки панування чеського буржуазного режиму. Головним друкованим органом закарпатської комуністичної організації (КПЧ) була газета «Карпатська правда», яка видавалася в Ужгороді, а потім у Мукачеві з 1920 по 1938 рік.

Вперше три поезії І. Я. Франка «Каменярі», «Товаришам» і «На суді» були надруковані у 47 номері «Карпатської правди» за 1921 р. Поява згаданих революційних поезій І. Я. Франка на сторінках друкованого органу закарпатських комуністів у той час було явищем не випадковим. 1921 рік знаменний в історії визвольного руху на Закарпатті початком високого революційного піднесення в краї під впливом Великого Жовтня.

Очолені комуністами трудящі Закарпаття з новою силою піднімалися на бій проти ганебного колоніального рабства. В краї раз у раз вибухали страйки, що переростали у політичні протести. Слідом за містом піднімалося село: селяни самоправно захоплювали поміщицьку землю, рубали панський і державний ліс і т. ін. У серцях трудящих Закарпатської України жив бойовий дух революції в Угорщині.

Революційні поезії І. Я. Франка на сторінках покаліченої цензорським олівцем «милої новинки» (так трудящі називали «Карпатську правду»), кликали до справедливої боротьби за визволення:

Борітеся! ...По всій землі
Рівняйте стежку правді!
(«Товаришам у тюрмі»).

З 1926 р., тобто після того, як газета перейшла на норми української літературної мови, твори І. Франка зустрічаються на її сторінках все частіше. (До того часу газета друкувалася місцевим діалектом). «Карпатська правда» все більше починає приділяти уваги питанням літератури.

У 17 номері за 1926 р. зустрічаємо оповідання І. Я. Франка «Вівчар», в якому автор показав невилітне становище безземельного гуцула-вівчаря, вигнаного важкими умовами життя з мальовничих карпатських полонин і «кинутого долею у глибоку підземну штольню». Доля героя оповідання нагадувала життя закарпатських безземельних гуцулів-вівчарів, яких голод і злидні тисячами виганяли з рідних Карпатських гір шукати заробітку в Америці, Франції, Бельгії. Лише з 1919 по 1926 р. у США й інші західноєвропейські країни емігрувало 10 558 закарпатців⁴. А скільки закарпатських «вівчарів» загинуло у темних підземеллях далекої Америки, в шахтах Бельгії... Безперечно, франківський «Вівчар», як і інші твори письменника, допомагали газеті викривати страхітливу капіталістичну дійсність з усіма її драконівськими законами.

Про актуальність творів І. Я. Франка на Закарпатті, про їх революційно-агітаційний характер, про їх близькість до дум і почуттів народу, що віками невтомно боровся за своє соціальне і національне визволення, свідчить той факт, що окремі твори письменника передруковувалися місцевою комуністичною пресою по декілька разів. Так, наприклад, у першотравневому номері «Карпатської правди» за 1927 р. знову зустрічаємо поезію «Каменярі». Чому цей революційний твір

⁴ «Працююча молодь», 8 лютого 1929 р.

письменника знову потрапив на сторінки друкованого органу закарпатських комуністів і чому редакція вмістила його саме у першотравневий номер, — здогадатися неважко. Адже Франкові «Каменярі» допомагали «Карпатській правді» мобілізувати революційні маси на боротьбу за їх політичні й економічні домагання. На першій сторінці в номері надруковано заклик ЦК КПЧ до трудящих, в яких партія закликала народ до згуртування сил в боротьбі проти ненависного капіталістичного ладу. А поряд (на тій же першій сторінці) наче перегукуються з закликами КПЧ, стверджуючи єдність і силу партії та народу, віщуючи світлий день жаданого визволення, рядки «Каменярів»:

Отак ми всі йдемо, в одну громаду скуті
Святою думкою, а молоти в руках.
Нехай прокляті ми і світом позабуті!
Ми ломимо скалу, рівняєм правді путі,
І шастя всіх прийде по наших аж кістках.

Викривати страхітливую капіталістичну дійсність і затавровувати реакцію допомагала «Карпатській правді» Франкова сатира.

В одному з номерів газети за той же 1927 р. зустрічаємо франківський вірш-сатиру «Марш галицько-руських «твердих». Цим твором І. Я. Франко у свій час висміяв москвофільську, рутенську і народовську реакційну інтелігенцію Галичини за так звані «азбучні війни» між ними. Протягом цілих десятиріч точилися подібні «війни» і на Закарпатті, тут їх називали «мовні сварки».

З метою притуплення революційно-визвольного руху і прискорення чехізації Закарпатської України окупанти створювали тут різні партії, засновували реакційні товариства типу «Просвіти», «Общества Духновича» і т. п. В 20-х роках на Закарпатті існувало близько 15 різних антинародних партій. Майже кожна з них мала свою «граматику» і «правписні канони». Власті штучно розпалювали між партіями мовно-національну ворожнечу. «Мовні сварки», штучно спровоковані окупантами, були справжнім соціальним лихом для простого народу. Відомий закарпатський патріот, комуніст Микола Сидоряк заявляв у чехословацькому парламенті у 1928 р., що вони вигадані окупантами для того, щоб «по їх плечах входили на Закарпатську Україну чехізація і колоніальний режим»⁵.

Ідким сатиричним франківським «Маршем...» «Карпатська правда» таврувала реакцію, що танцювала під дудку чеського імперіалізму.

У шостому номері «Карпатської правди» за 1928 р. надруковано інший сатиричний твір І. Я. Франка — оповідання «Свинська конституція». Як відомо, у цьому сатиричному творі І. Я. Франко гостро висміяв експлуататорсько-лицемірну суть конституції Австро-Угорської монархії, прийнятої там після скасування кріпаччини. Письменник показав безправ'я трудового народу в умовах Габсбурзької імперії, де «хлоп мусів завидувати простій свині».

Друкуючи твір І. Я. Франка на своїх сторінках, «Карпатська правда» мала на меті повернути тим самим вістря гострої сатири проти антидемократичних законів буржуазної Чехословаччини. Фактично газета висміювала ним «Конституційну грамоту ЧСР», прийняту там у 1920 р., котра мало чим відрізнялася від «Свинської конституції», яку так майстерно розвінчав Іван Франко. Тому не випадково поруч з оповіданням І. Я. Франка «Свинська конституція» «Карпатська правда» надрукувала статтю «В тюрмі на Панкрацу», в якій розповідається про знущання властей над політичними в'язнями в одній з празьких

⁵ «Карпатська правда», 18 листопада 1928 р.

тюрем. Зміст статті досить співзвучний із змістом «Свинської конституції» Івана Франка. У цій же статті газета заявляла: «Тюрмою і муштрами не можна вбити революційного почуття. Робітники і селяни цілої держави ще більш зненавидять буржуазію за такі звірства. А також і ті, що попали в тюрму...»⁶

Франкові твори і матеріали про нього друкувалися також у так званих «Календарях «Карпатської правди», які періодично видавалися редакцією газети з 1920 р. «Календарі «Карпатської правди» — це однорічні журнали-додатки до газети. Добре проілюстровані, цікаво і просто написані, вони були своєрідними читанками, настільними книгами трудящих Закарпаття. В них друкувалися статті теоретичного і науково-популярного характеру, революційні пісні, твори класиків і радянських письменників. Інколи тут зустрічаються матеріали літературознавчого характеру.

У «Календарі «Карпатської правди» на 1927 рік» надруковано поезію І. Я. Франка «На суді». У передовій статті «Календаря» КПЧ закликала трудящих «стати в бойові лави пролетарських організацій, ширити класову свідомість і під прапором нашої комуністичної партії йти в рішучу надходячу боротьбу».

Надруковано також статтю популярного характеру «Іван Франко», в якій підкреслено роль письменника-революціонера в історії культури українського народу. «Він, — писалося у статті, — ліричний й епічний поет, повістяр, драматург, учений, літературний критик, історик й історик літератури, перекладач з чужих мов, громадський діяч — апостол соціалізму в Галичині»⁷.

У цій книзі «Календаря» надруковано ряд революційних пісень, зокрема «Інтернаціонал», «Варшав'янка», «Червоний прапор» і ін. У «Календарі «Карпатської правди» за наступний, тобто 1928 р., Франкові і його творам комуністичний журнал приділив ще більше уваги. Тут надруковано «Каменярі», революційний гімн «Вічний революціонер», ліричну поезію із збірки «Зів'яле листя» «Ой, жалю мій, жалю», оповідання «Ліси і пасовиська», уривок з поеми Гавлічка-Боровського «Хрест святого Володимира» у перекладі Ів. Франка тощо.

Книга комуністичного «Календаря» за 1928 р. була своєрідною хрестоматією творів Каменяря. Безперечно, Франкові твори, як і твори Тараса Шевченка та інших класиків, пробуджували класову і національну свідомість гноблених українських мас за Карпатами.

Чимало цікавого про Франка і його твори знаходимо у закарпатському журналі «Наша земля», який спочатку редагував місцевий поет Гренджа-Донський, а потім комуніст Іван Мешко. Журнал видавався на кошти комуністів у 1927—1928 рр. На початку 1929 р., в зв'язку з посиленням наступу урядової реакції, «Нашу землю» було заборонено.

У восьмому номері за 1927 р. «Наша земля», продовжуючи друкувати велику статтю-нарис «Українське письменство», у простій і доступній формі розповідала своїм читачам про Франка: «Окрему главу в нашій літературі творить літературна спадщина нашого другого генія побіч Шевченка, уродження галицької України, Івана Франка (1856—1916)... Франко — це величезний талант, що кидався на всі сторони, щоби заповнити невиконані прогалини в будові української культури. Він поет, публіцист, філософ, новеліст, літературний критик, драматург, етнограф, соціолог, перекладач, він передовий громадський діяч»⁸.

⁶ «Карпатська правда», 5 лютого 1928 р.

⁷ Календар «Карпатської правди» за 1927 рік. Ужгород, 1927, стор. 70.

⁸ «Наша земля», 1927, № 8, стор. 8.

Розповівши про роль і місце Франка в історії культури нашого народу, редакція журналу рекомендувала читати такі твори і збірки Каменяра: «З вершин і низин», «Зів'яле листя», «Мій Ізмарагд», «Semper tigo!», поеми «Панські жарти», «Мойсей», збірки оповідань «В поті чола», «Малый Мирон», «Бориславські оповідання», повісті «Борислав сміється», «Voas constrictor», «Захар Беркут», «Основи суспільності» і ін.

Хоч твори Франка майже не зустрічаються на сторінках даного журналу — пояснюється, очевидно, тим, що в ці роки (1927—1928) багато творів Франка були опубліковані в комуністичних «Календарях» та на сторінках місцевих комуністичних газет, — але духом Франкової музи віяло майже з кожного номера «Нашої землі».

Так, зразу ж у другому номері за 1927 р. (цей номер був присвячений пам'яті Т. Г. Шевченка) «Наша земля» надрукувала гостро політичний памфлет А. Крука, озаглавлений дещо перефразованим виразом Франка «Гей, розлилося то наше горе...» (у Франка: «Гей, розлилося ти руське горе», із циклу віршів «До Бразилії», збірка «Мій Ізмарагд»).

Автор памфлета їдко висміює підступницьку політику чеської буржуазії на Закарпатті і її місцевих буржуазно-націоналістичних лакуз. Чеську буржуазію автор іронічно називає «сусідкою». Стаття кінчалася такими палкими словами прокляття і заклику до дальшої боротьби:

«Удар, громе, (пригадай Шевченка «Гіми чернецький». — П. Л.)
над нашою хатою та просвіти блискавкою наші очі.
Щоб ми всі зрозуміли, що й ми люде, що лиш у нас сила
й ми будемо мати лише те, що самі собі здобудемо:
Не ридати, а добувати!»⁵

Останній вираз, яким закінчується цей памфлет, як бачимо, взято з Франкового гімну «Вічний революціонер».

Твори І. Я. Франка і матеріали про нього можна зустріти і в іншій комуністичній періодиці 20-х років, зокрема в газеті «Працююча молодь» (орган комуністичної молоді Підкарпатської Русі), яка почала виходити в Ужгороді у 1926 р. Газета виходила двічі на місяць. За своїм політичним спрямуванням «Працююча молодь» була близькою до «Карпатської правди».

У дев'ятому номері за 1928 р. з метою антирелігійної пропаганди «Працююча молодь» передрукувала ряд приказок «З етнографічного збірника доктора Івана Франка». Приказки вміщено під сатиричною рубрикою «Сміх і правда».

Навколо імені і спадщини Івана Франка, як і Тараса Шевченка, на Закарпатті в минулому точилася гостра боротьба.

Місцеві буржуазні націоналісти намагалися принизити постать Івана Франка, фальсифікувати або просто замовчувати його духовну спадщину. Так, у 1926 р., коли і на Радянській Україні, і на західноукраїнських землях, в тому числі і на Закарпатті, трудящі свято вшановували пам'ять (10-річчя з дня смерті) письменника-революціонера, — місцева націоналістична газетка «Свобода» обійшла цю дату мовчанкою.

Велика заслуга належить комуністичній пресі Закарпаття 20—30-х років не лише тому, що вона популяризувала твори І. Я. Франка серед широких мас, запалюючи ними серця трудящих до боротьби за визволення. Комуністична преса захищала світле ім'я письменника-революціонера від приниження й фальсифікації його спадщини націоналістич-

⁵ «Наша земля», 1927, № 2, стор. 5.

ною реакцією. Вона першою у 20-х роках дала правильну, марксистсько-ленінську оцінку титанічній духовній спадщині І. Я. Франка, вказавши на його роль і значення в історії визвольного руху всього українського народу.

«Франко, — писала у 1926 р. «Карпатська правда», — се фанатик праці, борець за кращу долю українського пролетаріату, це вічний революціонер...

Ми саме тепер найкраще розуміємо його героїзм, його безстрашну відвагу постояти за правду, коли нам в демократичній республіці (тобто в буржуазній Чехословаччині, слово «демократичній» вжито в іронічному тоні. — П. Л.) щодня більше стягують шнур на шиї...

Але пам'ятаючи його слова, *будемо боротися доти, доки не досягнемо того, що досягли українські селяни й робітники*¹⁰.

Образно кажучи, Іван Франко у роки боротьби за шматок хліба та волю не раз крокував у колонах закарпатських трудящих. Так, старий комуніст Ф. М. Черногорський із закарпатського села Великий Бичків (Рахівський район), розповідає, що під час першотравневої демонстрації (яку, до речі, силою зброї розігнали чеські жандарми) у 1927 р. демонстранти несли у своїх колонах портрети Маркса, Леніна, Шевченка і Франка.

Справжнім духовним надбанням для трудящих Закарпаття творчість Великого Каменяра стала тільки після визволення і возз'єднання краю з рідною Радянською Батьківщиною.

¹⁰ «Карпатська правда», 13 червня 1926 р.



Рильський-прозаїк

У листі до редакції газети «Більшовик» 29.IX 1923 р. Максим Рильський серед інших думок стверджує ще й таку: «Смію сказати, що мое життя, мої погляди й звички до і під час революції дуже далекі од тієї назадницької ідеології, яку бачить дехто в моїй ліриці».

Це не єдине авторське заперечення отих скороспілих «узагальнень і присудів», що, на жаль, супроводжували Рильського майже протягом усього його життя. Згадуємо це заперечення ми з тією лише метою, щоб зайвий раз ствердити прикрий, одначе вірогідний факт: творча біографія раннього Рильського до недавнього часу вивчалася далеко не з належною повнотою і об'єктивністю.

Одним з підтверджень цього є майже повна байдужість дослідників до прози Максима Рильського.

Справді, навіть серед шанувальників (не кажучи вже про масового читача) могутнього обдарування Рильського знайдемо не так багато людей, обізнаних з його прозовою спадщиною. А між тим без неї наше уявлення про творчу діяльність, про творчий подвиг письменника не буде повним. Та й не все буде ясним.

Справа в тому, що на перші десять-п'ятнадцять років активної літературної діяльності Рильського припадають не лише болісні, проте послідовні, неухильні пошуки ним методу, не лише прагнення усвідомити і визначити своє місце в житті й літературі. У цей час письменник шукає найбільш відповідні його обдаруванню літературний рід, жанрові форми. Ось чому протягом 1910—1925 рр. (приблизно так прийнято визначати ранній період у творчій біографії Рильського) у доробку письменника зустрінемо не тільки найрізноманітніші жанрові форми ліричного роду (пісня, роздум, пейзажна лірика, сонет, поема); молодий поет пробує свої сили в епосі (прозові етюди — новели, початок роботи над романом) і навіть у драмі (драматичний малюнок «Бенкет»).

Різними аспектами привертає до себе увагу прозова спадщина Рильського.

По-перше, вона є свідченням універсального таланту письменника. Адже захоплення прозою у Рильського не було ні випадковим, ні короточасним. Епічний спосіб художнього зображення дійсності органічно притаманний, близький Рильському. Дослідники його спадщини сходяться на тому, що спокійна, розповідна манера є чи не найбільш визначальною стильовою рисою усієї його поезії. Інша справа, що розповідь Рильський веде завжди з такою непідкупною ширістю, що вона полонить слухача і сприймається як зворушлива лірична сповідь. Власне інтимність розмови й надає прозі Рильського досить відчутного, часом переважаючого ліричного забарвлення. Тим більше, коли йдеться

про його новели-рефлексії, у яких головна увага зосереджена на роздумах, змінах настрою героя.

Проза, виявляється, завжди вабила Рильського. Розшукані нами, а також С. А. Крижанівським по різних періодичних виданнях новели Рильського публікувалися в такій часовій послідовності: 1. «Король» («Українська хата», 1911, № 5), 2. «Чарівний город» («Українська хата», 1911, № 10), 3. «Бабине літо» («Українська хата», 1912, № 2), 4. «Казка про щастя» («Українська хата», 1912, № 6), 5. «Тишина» (Восени) («Українська хата», 1912, № 7—8), 6. «Тишина» (Зимою) («Українська хата», 1912, № 10), 7. «Кузьмик і Семенко» («Молода Україна», 1912, № 11), 8. «Тишина» (Побережникова дочка) («Українська хата», 1913, № 3), 9. «Глас вопіючого» («Українська хата», 1913, № 6), 10. «Великодного ранку» («Сяйво», 1913, № 4), 11. «Художник» («Сяйво», 1913, № 5—6), 12. «Коли копають буряки» («Життя і революція», 1925, № 9), 13. «Петро» («Нова громада», 1925, № 5—6).

Можливо, дослідники виявлять ще й інші зразки художньої прози Рильського в призабутій, для сьогоденного читача вже рідкісній періодиці. Але й перераховані нами тринадцять назв прозових творів дають право говорити про те, що Рильський початок своєї свідомої літературної праці проголошував також і прозою.

До сказаного додамо ще один, на наш погляд, дуже переконливий аргумент. У 1925 р. в журналі «Червоний шлях», № 5 Рильський опублікував прозовий твір з поміткою, що це уривок з роману «Веселі брати». (Вивчення архіву письменника допоможе відповісти на запитання, чи був цей роман дописаний). Цей факт дуже промовистий: після проб пера в жанрі новели Рильський вирішив розпочати роботу над великим епічним полотном — романом. Отже, прозу не можемо вважати хвилевим, короткочасним замилюванням письменника. Про це ж переконливо говорять і знамениті «Вечірні розмови», які слід оцінювати в першу чергу як художню прозу (адже ні в кого немає сумніву, що такі твори з цієї збірки, як «Батьковбивця»¹, «Останнє полювання», «Коротка новела» — це справжні новели високої проби). А «Вечірніми розмовами», тобто художньою прозою, творчий шлях Максима Рильського по суті й закінчився.

Другий аспект дослідження прози Рильського — виявлення і уточнення творчих шукань молодого письменника, визначення ідейно-тематичних і естетичних взірців, на які настроював, по яких вивіряв він свою ще на той час не зовсім впевнену та самотійну музу.

Насамперед художня проза Рильського також спростовує «скороспіле узагальнення» тих дослідників, які вважали, що декадентство заворожило й безроздільно полонило молодого Рильського.

Прозова новела — дуже зручна і вдала форма для читача й письменника «несупокійного, поспішаючого» двадцятого віку. І Рильський відчув це: звернувшись до прози, він інтенсивно пробує свої сили в жанрі новели. Та справа була не лише у виборі форми.

Увагу молодого Рильського привернула безправна, скривджена, для багатьох непомітна, але на кожному кроці про себе нагадуюча так звана «маленька людина». Звичайно, не Рильський був першовідкривачем цього героя в літературі. Не він першим розпочав дослідження його внутрішнього світу, його психології. Та для нас важливішим є ствердження на основі ранніх новел Рильського іншого відрадного факту. Виявляється, своїми творами міжреволюційного періоду (маємо

¹ Рильський цей твір називає «оповіданнячком» (див. його «Вечірні розмови», ДВХЛ, К., 1963, стор. 65).

на увазі творчість 1907—1917 рр.), а прозою і п'єсою «Бенкет» насамперед, Рильський протестував проти основних концепцій тогочасної декадентської літератури. Вибором героя, ідейно-емоційним пафосом новели його гостро полемізували з різноманітним, модним для років реакції антинародним літературним шумовинням. Правда, впевнено сказати (як це ми вже точно знаємо, з ким полемізував А. Головка творами «Червоний роман» і «Можу», чи кому протиставляв червоні етюди — збірку новел «На соняшних гонах» І. Микитенко), проти чийх творів і концепцій виступав своїми новелами Рильський, не можемо. Зате без труднощів визначаємо їх магістральну спрямованість до того животворного русла демократичної літератури, з якого живився, на якому і виростав, зрів письменник.

А чи так це насправді? Чи немає у щойно наведеному твердженні втрати почуття міри й критичності? Чи не заступають від нас істину час і ті майже ідеальні риси митця і людини нової соціалістичної доби, з якими ввійшов у свідомість радянської епохи Рильський останнього десятиріччя свого життя? Ні, така оцінка є абсолютно об'єктивною. І новели Рильського це красномовно підтверджують.

Головний зміст його ранньої прози складає протест, щоправда завуальований, проти тогочасної жорстокої дійсності. Більшість прозових творів письменника — настроєві етюди. Тому в них Рильський не стільки прагне змалювати повчальну, гідну наслідування акцію (дію), поведінку героїв, скільки утверджує ті морально-етичні принципи, які різко протистояли духовному світу героїв декадентської літератури.

У новелах відтворено внутрішній світ морально чесною, чутливою, інтелектуально багатой і вразливою людини — не так часто зображуваного тоді в літературі міського інтелігента, якого вже розхвилювали і кличуть до діяльності (покищо розумової) демократичні ідеї та ідеали. Саме ці ознаки героя виявляються в новелах «Бабине літо», «Глас вопіючого», «Казка про щастя» та ін.

Рильський завжди був романтиком², і романтичний спосіб сприймання дійсності (саме сприймання, бо при відтворенні її він у першу чергу був реалістом) робить зрозумілою наявність у прозі Рильського алегоричних образів, як от Король, Пророк, Заможний Хазяїн, Світлий Юнак, птиця Нудьга, казкових прийомів, пейзажних картин з відчутним емоційним акцентом, виразною настроєвістю. Часто в новелах відсутні вказівки на час і місце події. Підкреслено-нарочитою в них є увага до мальовничих картин природи і — що дуже важливо й показово — до мудрих, але змучених старістю чи важкою працею трудівників-селян.

Саме втомленого селянина помічає Рильський і пише про нього в більшості своїх поезій. Нагадаємо для прикладу, його «Пісню», присвячену композиторові М. Лисенку. Для тих років (вірш написаний приблизно в 1910 р.) це було дуже сміливо — закликати митців служити трударям, піснями розважати їхню тугу. Тільки поет-романтик, але з тривкою основою реалістичного світовідчуття, міг не побоятись сказати: «Подивись: жінці схилились, потопились і від праці, од тяжкої потом вкрились». Оці демонстративно вжиті вирази («потопились», «потом вкрились») заперечували поетику декадансу, яка підкреслювала свою рафінованість від «грубих виразів», від «житейської прози». Невипадково П. Тичина пізніше писав, що він «почув протест у тій маленькій книжечці, що звалась «На білих островах». До речі, й у Тичини передреволюційних років помітна також увага до сільського тру-

² Згадуючи свою зустріч з П. Тичиною в дореволюційні роки, М. Рильський у 1941 р. сам зізнається: «...мені, романтикові тоді, як і тепер романтикові...». «Комуніст», 28 січня 1941 р.

дівника, і йому властиве теж демонстративне ігнорування декадентської поетики (пор. вираз «піт прилипа до брудної сорочки, як плугатар кінчає роботу» із вірша П. Тичини «Розкажи, розкажи мені, поле»).

Оцей знесилений працею хлібороб стає головним об'єктом дослідження і Рильського-прозаїка (старий рибалка Мусій з новели «Бабине літо», дід Степан, дід Махтей, побережник Аврам з «Тишини» тощо). Побут селянина, оточуючий його світ, мінлива природа зафіксовані також у новелах «Кузьмик і Семенко», «Глас вопіючого», «Коли копають буряки». Герой новели «Глас вопіючого» — збентежений життям і, мабуть, не зовсім щасливим коханням юнак переживає «період філософування». Проте він (як і автор) у міській сутолоці відразу помічає постать селянина: «Приїхав недавно з далекої тишини замислених ланів, і так тут натовпився... Сидів і дивився, і мабуть не бачив нічого у своїй втомі. Вийняв з торбини і їв хліб, черствий хліб, що виріс на рідній, винищеній, виснаженій землі»³.

Аналізуючи ранню творчість М. Рильського, слід пам'ятати про наскрізну свідому настанову автора зображувати дійсність контрастно. Тут ми торкнулися найбільш визначальної риси новел Рильського — наявності в них обов'язкового елементу зіставлення—протиставлення. Думається, що до найхарактерніших ознак новели ХХ ст. (психологізм і фрагментарність), про які ведуть творчу дискусію сучасні дослідники⁴, необхідно долучити ще й контрастність зображення. Цей художній прийом у Рильського має дуже багату гаму виявів — зіставлення понять, речей, емоцій, звуків, кольорів, настроїв тощо.

Новела «Бабине літо» пройнята саме таким контрастним настроєм. Кольори осені — це настроєвий, але не однотонний фон: жовте листя — і сонячні візерунки, прощальний журавлинний крик — і голос безжурної синиці, сиве павутиння — і сонячні золоті промені. Далі розгортається — в тому ж плані протиставлення — картина людського життя (минуле і сучасне діда Мусія). І, нарешті, як синтез і кульмінація — контрасти соціальні. Вони, власне, і визначають мету, задля якої велися роздуми про життя: поїзд мчить до міста, «де в хаосі і суєті шумлять люди, безсильні й могутні, голодні і надто ситі, де в нежданно-фантастичних узорах сплелися сльози зі сміхом, поезія з болотом...»⁵.

У психологічному етюді «Великодного ранку», присвяченому другові шкільних років, нині відомому вченому М. Алексєєву, мелодія туги, розпачу протиставляється ясному ранкові, сон — пробудженню, прокльон — любові і т. д.

Не лише морально-етичний, але й соціальний контраст є основою і навіть пружиною сюжетної дії новели «Казка про щастя». У цьому алегоричному творі ситому, безтурботному й спокійному, а отже — безрадісному життю людини протиставлена «розкіш боротьби, краса одваги, краса гордого поривання в чужу стихію». Образу птиці Нудьги, яка завжди співає одну й ту саму пісню, протистоїть образ Світлого Юнака, який розповідає Хазяїнові про «силу життя, про красу божественного захвату життям».

Контрастно сприймає і зображує дійсність сивоголовий письменник Антін Сергійович — герой новели «Художник», присвяченої пам'яті М. Коцюбинського. Ось як змальовує Рильський «муки творчості» Антона Сергійовича: «Срібним павутинням опутує мелодія слів осіннє поле душі, а на сріблі тому одбилися білі хмари, білі хмари весни».

³ «Українська хата», 1913, № 6, стор. 339.

⁴ Див. Розвиток української радянської новели. Тези доповідей до міжвузівської наукової конференції. Ужгород, 1966.

⁵ «Українська хата», 1912, № 2, стор. 69.

Пише про сльози, — а в сльозах грає сонце; — малює бруд життя — а в малюнку трояндовим цвітом бринить те, що не згасло ще в серцях людських»⁶.

Нарешті, третій аспект, у якому новели Рильського привертають до себе увагу дослідників. Уся рання новелістика М. Рильського засвідчує закономірне, плідне і багатообіцяюче переплітання, схрещування стилів і навіть методів відображення дійсності⁷, що взагалі було властиве для творчості всіх прогресивних письменників дожовтневого періоду.

Вияснення цього питання дасть можливість назвати більш точно безпосередніх учителів Рильського, виявити характер тих впливів, які сприяли формуванню молодого Рильського.

Коли заходить мова про творче навчання М. Рильського у своїх попередників та сучасників, дослідники найчастіше вдаються до слів самого Рильського, що Шевченко, Пушкін і Міцкевич були його «найсвятішими вчителями», а з любов'ю до народної пісні він «і вродився». Це, звичайно, так. Але ж коло вчителів Рильського було значно ширшим. Його лише важко визначити, бо, за словами Рильського, справжній письменник учиться в інших, щоб не бути до них подібним.

Новела «Король», у якій в алегоричній формі роз'яснюється модна й для початку ХХ ст. болісна проблема взаємин можновладця і народу, дуже нагадує почерк, творчу манеру Лесі Українки. Про те, що молодий Рильський взагалі виявляв особливу увагу до творчості Лесі Українки, свідчать його численні поезії, писані під очевидним впливом мужньої поетеси, а також новели «Чарівний город» і віршова драма «Бенкет»⁸.

Пейзажно-настрійні малюнки, що так контрастують з тогочасною дійсністю, у новелах «Бабине літо», «Тишина», «Великого ранку», «Художник» виявляють вже іншу творчу залежність письменника. Хвилююче м'які, теплі кольори, якими змальовано природу в новелах, нашоухують нас на думку, що цьому мистецтву Рильський навчався в Коцюбинського. Новела «Художник» навіть ритмікою фрази, синтаксисом подібна до прози Коцюбинського (напр., схвильована розповідь героя двічі переривається заохочувальним словом «Далі... Далі», яке привертає і конденсує увагу слухача так само, як і знамените «Говори... Говори...» в новелі Коцюбинського «Інтермеццо»).

А от засудження «ситого спокою», виклик бездіяльності і байдужості та звеличання краси людського поривання до подвигу, до боротьби у новелах «Казка про щастя», «Глас вопіючого» асоціюються з творами такого характеру, як «Буревісник», «Пісня про Сокола». Не лише у змісті, але й в образній системі «Казки про щастя» відчуваємо вплив на Рильського нових життєвих віянь, а також тих нових способів, методів їх мистецького відтворення, які проголошував, утверджував Максим Горький.

Примітивному животінню Заможного Хазяїна протистоїть незвіданий, вабливий світ. Журавлі кличуть «в небо, в далечінь». Соловейко розповідає про «розкішні, привабливі країни», про любов, «яка сяє, наче Жар-птиця». Рветься своїм зеленим листом до манливого неба молода берізка. Брязкають у небі мечі лицарів-хмар, нагадуючи «про

⁶ «Сяйво», 1913, № 5—6, стор. 130.

⁷ Детально про це див.: Л. М. Калениченко. Українська проза початку ХХ століття. «Наукова думка», К., 1964.

⁸ Залежність цього твору від драм Лесі Українки М. Рильський ствердив у своєму виступі в Ковелі на Республіканській науковій конференції, присвяченій 50-річчю від дня смерті Лесі Українки.

розкіш боротьби, про красу одваги». Місяць кличе: «Летім у необмежені простори, де розкинула свої крила цариця всесвіту — Воля». Ластівка щебече «про красу гордого поривання в чужу стихію, про красу буйного розмаху, про красу легкого і сміливого захвату». Світлий Юнак з високої гори показує «незмірну велич світу» і радить Заможному Хазяїнові кинутися з цієї гори вниз: «Летючи, — каже він, — ти почувеш красу буйної одваги, красу польоту, красу неба: бо на кілька хвилин у тебе виростуть крила». А коли Заможний Хазяїн переборов муки нерішучості і кинувся з гори на гострі скелі, де його чекала смерть, — то «зрозумів він, про що трубили в срібні сурми журавлі, і почув красу буйного розмаху безумної одваги, оп'яніння життям з його безкраїми розкошами, красою гордої міці...»⁹

Немає потреби перебільшувати художні якості та значення ранньої прози Рильського. У потоці тогочасної української новелістики вона не стала помітним явищем, проте заслуговує на увагу вже тому, що доповнює кількісно незначну групу українських новел переджовтневих років про міського інтелігента.

Крім того, ранні новели Рильського у значній мірі — якщо не насамперед — відтворюють роздуми, тривогу, неспокій і сум'яття самого автора в ті складні часи. Отже, новели стають додатковим джерелом для вивчення творчої біографії письменника. Одночасно вони мають і ширшу пізнавальну цінність, бо доповнюють біографію епохи, накладають додаткові штрихи на типізований портрет сучасника Рильського.

Новели Рильського відзначаються економністю вислову, утвердженням моральної чистоти людини, виразною ідейною спрямованістю. Письменник вміє в поодинокому факті розкрити широкий, загальнолюдський зміст. Він тактовно, не нав'язливо повчає, пропагує гуманістичні ідеали. І ці якості дають нам право зарахувати прозу Рильського до могутнього крила демократичної переджовтнєвої літератури.

Новелістична розповідь властива також Рильському-поетові. Нагадаємо для прикладу його поему «Сіно», побудовану, по суті, із двох об'єднаних ідеєю людяності, новел. Новелістичний характер має переважна більшість розмов письменника з читачами, відомі нам під назвою «Вечірніх розмов».

Та якщо рання проза Максима Тадейовича Рильського помітного впливу на літературний процес не зробила, то щасливо знайдена ним форма постійного спілкування, розмови письменника з читачами через газету, вже стала досить популярною і впливовою. «Вечірні розмови» зразу ж зацікавили і завоювали довір'я не лише читачів газети, у якій вони вперше друкувалися. Час показує, що Рильський відкрив і започаткував новий жанр (чи різновид жанру) художньої прози і публіцистики. Цей жанр набуває прав громадянства, тому обов'язком наших письменників є розвивати і поглиблювати його, продовжувати корисне починання Максима Рильського.

⁹ «Українська хата», 1912, № 6, стор. 333.



Драматичний малюнок М. Рильського „Бенкет“ (1918)

Віршована драма молодого Рильського «Бенкет» (автор назвав її драматичним малюнком) займає особливе місце в творчій спадщині поета. Твір був опублікований у журналі «Шлях» у червні—липні 1918 р. і з того часу не передруковувався. Ми дістали змогу прочитати його у посмертній збірці «Іскри вогню великого»¹.

Драму написано у складний період творчої біографії поета. Молодий поет вже надрукував другу збірку («Під осінніми зорями»), а пошуки власного поетичного кредо продовжувались.

Рильський у цей час ще не відчував себе поетом нової доби, а лише шукав шляхів у революційне мистецтво, поступово звільняючись від впливу декадентської поезії, вивчаючи життя і навчаючись у нього. Могутнє і грізне слово «революція» не можна було оминути — треба було осмислити гігантський переворот у суспільному житті, мистецтві, душах людських, який воно означало.

У 1918 р. Маяковський писав: «Блок чесно і захоплено підійшов до нашої великої революції, але тонким, вишуканим словам символіста не під силу було витримати і підняти її важкі найреальніші, найгрубіші образи»².

Як і Блок, кращі представники української поезії в ці роки напружено шукали нові образи, нових героїв, розуміючи гостру потребу в них. Шукав їх і Рильський.

Блискучий знавець світової класики, поет розумів, що після Жовтня мистецтво не може залишатись на старих позиціях, що епоха вимагає нового, щирого і народного мистецтва. Але перехід цей відбувався у творчості Рильського поступово.

Нам здається закономірним, що жіночий образ «Царівни» близький до «Незнайомки» Блока. Ця спорідненість не лише зовнішня, вона свідчить про зв'язок внутрішній. Рильський любив Блока, вчився у нього. Навіть побіжне порівняння епітетів свідчить про те, що Рильський відштовхнувся від надбань класики, щоб іти далі у своїх поетичних пошуках. На цьому шляху драматичний малюнок «Бенкет», — безперечно, важлива і помітна віха.

Рильський не випадково, на наш погляд, вибрав для «Бенкету» форму драми. Відомо, що вона більш ніж інші роди літератури потре-

¹ Максим Рильський. Іскри вогню великого. «Радянський письменник», К., 1965, стор. 47—64. Далі всі посилання на це видання подаються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

² Владимир Маяковский. Полн. собр. соч. в тринадцати томах, т. 12. Гослитиздат, М., 1959, стор. 21.

бує гострих конфліктів: без них драма просто не може існувати. Саме в цей період Маяковський створює свою «Містерію-буф», де в узагальненій, політично гострій формі відображено розкол світу на два табори.

Дія «Бенкету» розпочинається і закінчується у льоху, де сховались від боротьби поет, юнак, представники богеми. Це символ, який підтверджено розвитком конфлікту драми. Десь на поверхні, на землі, йдуть бої, летиться кров, а тут, у льоху, шумить веселий бенкет.

Але чи такий вже він безжурний? Вже зі слів першої дівчини, яка докоряє юнакові за його заклик вийти на поверхню, кинутись у вир боротьби, ми дізнаємося, що у цьому зовні безпечному, спокійному товаристві зріють гострі конфлікти, які не можна обійти, згладити.

Перша дівчина говорить юнакові:

Ти знов своє почнеш?
Що? «Соромно нам у льоху ховатись,
Коли навколо братня летиться кров?»
Що? «Соромно бенкети нам справляти
Під грім гармат і ранених мольби?»
Я вивчила усю твою промову,
І вже вона докучила мені,
Як азбука дитині докучає (48).

У ті роки Максим Рильський ще не бачив перед собою людини нового світу, тому конфлікт твору розв'язувався певною мірою умоглядно. Діючі особи п'єси — це насамперед символи, а не живі герої тих літ.

Слід зауважити, однак, що Рильський значною мірою уникнув схематизму образів, хоч, щоправда, вони у нього не такі рельєфні, як, наприклад, образи драми Лесі Українки «У пущі» та «Оргія».

Всього дев'ять років (1909—1918) розділяють у літературі ці твори Лесі Українки і Максима Рильського. За цей час сталась суспільно-політична подія величезної ваги — Велика Жовтнева соціалістична революція.

Трагедія митця у Лесі Українки полягає в тому, що висока краса, яку він створює, високі ідеали, за які він бореться, не знаходять відгуку в людей, які оточують художника.

«...Так, замість мрій тут потребують хліба»³, — з невимовною гіркотою говорить Річард з драми «У пущі».

Трагедія поета Юлія у драматичному малюнку Рильського полягає в тому, що він не може підвестись до розуміння боротьби, яку веде народ там, на поверхні; в тому, що в зв'язку з цим він не може взяти участі у цій боротьбі, — справедлива народна боротьба за волю здається поетові війною сліпою, «що прогрімить і згасне, й знову між людьми настане спокій» (48).

Боягузливо покинувши поле бою, Юлій потрапляє у товариство людей, які ізолювали себе від світу (перша дівчина і друга, п'яниця, кокотка, старий дідусь). Але навіть ці люди знають дійсну ціну Юлія, не приймають його. Кокотка глузливо говорить: «...бідний Юлій: він, утікавши, свій талант згубив на полі битви» (51). Сказані ніби ненароком, ці слова звучать як присуд Юлієві. Не знайшовши свого місця в рядах борців за щастя народу, поет чужий і тут, серед тих, хто поволі починає розуміти, що тільки там, де йде боротьба, — справжнє життя, з його радощами і горем. У цьому трагедія Юлія. Епоха вимагала чіткого розмежування сил, і той, хто не вставав на боротьбу проти старого світу, об'єктивно захищав його і гинув разом з ним. Така сувора логіка історії.

Якщо у Л. Українки (і не тільки у неї) митець стоїть вище громади, для якої чужі його ідеали, то у Максима Рильського відчуваємо

³ Леся Українка. Твори в десяти томах, т. 5. «Дніпро», К., 1964, стор. 39.

дихання нової епохи — революційні маси змітають старий світ, а поет, який не може піднятися на новий щабель, до рівня цих мас, гине.

Життя не давало класикам минулого яскравих фактів про революційні здобутки народу — Максимові Рильському пощастило вступати у пору поетичної зрілості саме в той час, коли народжувалась нова епоха, народжувалось нове мистецтво.

Звичайно, молодому поетові важко було до кінця осмислити суспільні зміни, які відбувались, але сама спроба відобразити їх свідчила про те, що Рильського насамперед цікавило справжнє життя, а не манівці надхмарної поетичної вишуканості. Для того ж, щоб знайти власні поетичні засоби, пройшовши «крізь бурю й сніг» пошуків, потрібні були роки наполегливої праці.

Хоч образам «Бенкету» бракує життєвості, перед нами не схема, а своєрідний поетичний твір. Читач навряд чи відчує симпатію до мешканців льоху, він разом з автором пильно вдивляється в обличчя тих людей, які вриваються до ненадійної схованки у фіналі драми. Висновок, що саме цим людям належить майбутнє, не декларується, а закономірно випливає з усього, що сталося. Чорна і біла фарби не влаштували талановитого художника: поет Юлій, який об'єктивно протистоїть народові, з гіркотою відчуває сам, що перебуває у жалюгідному становищі «нікчемного зрадника».

Ну, що ж ... хай так. Кому мене судити?
Невже мавпам потворним і смішним,
Ще вже не раз мої слова судили,
Хоч не для їх мої слова писались (48).

Вже тут, у перших словах поета, ховається причина його загибелі як художника, громадянина — він не визнає народного суду над митцем. Поет вагається. Він навіть заздрить юнакові, який знаходить у собі сили покинути льох малодуших і вступити в боротьбу.

Рильський поставив майже підряд дві репліки:

Юнак
Я знаю, що чиню!
Поет
Бо й я, здається (курсив наш. — В. Я.), знаю, що чиню! (52)

Так підкреслюється протилежність їх життєвих позицій, переконаність одного і вагання другого. Назріває розрив юнака і поета.

Розвиток конфлікту драми відбувається поступово. Щоб показати його назрівання, автор свідомо не загострює ситуації на початку драматичного малюнку. Це посилює психологічну вмотивованість розв'язки.

Спогади дівчат про незабутні насолоди юності, пісня п'яниці, в якій славиться чарівне вино, не можуть не хвилювати серце поета та юнака. Але юнак твердо вирішує покинути льох, долаючи останню перешкоду: проголошуваний устами п'яниці заклик до спокійного, безбуремного життя:

П'яниця
Пощо цей гвалт? Навіщо вам іти
Із тихого, глибокого затону
У вир страшний, де різні ідіоти —
Герої, наче різники, в крові,
Згубивши розуму останні крихти...
Юнак
...Забув ти, видко, що за боротьба,
Во ім'я чого...

П'яниця:
 Рад я, що забув.
 (Лагідно).
 По бурі цій тебе чекає, може,
 Солодке щастя: теплеє гніздо,
 Садок веселий, дітоньки слухняні,
 Повільна праця...
 Юнак
 Славу дезертира
 Куди я діну в телому гнізді,
 Хоч би й утік я од страшної кари?
 П'яниця:
 А слава вбивця — чи вона принадна?
 Юнак
 Коли убивець волю боронив...
 П'яниця:
 Це все одно!
 Юнак
 Тобі не зрозуміти!
 Поет
 Іди, іди, іди! З тобою бог (53—54).

Саме в цьому уривку останнім штрихом перекреслюється мотив спокійного особистого щастя, не поєднаного із щастям народу, з його боротьбою. Юнак першим знаходить у собі мужність переступити поріг задушливого льоху назустріч світлу. Справжнє почуття кохання повело за ним другу дівчину.

Драматичний малюнок «Бенкет» охоплює ціле коло проблем. Безперечно, що «Бенкет» був твором полемічним. Рильський дав відповідь тим, хто захищав «чисте мистецтво» у вигляді нових модифікацій у літературі перших років Жовтня. Це був твір, яким розпочинався новий етап у творчому житті Рильського. Було зроблено крок уперед після «Царівни», хоч обидва твори були надруковані майже одночасно. Тема боротьби народу чи не вперше ставилась Рильським у значному за обсягом поетичному творі.

За сюжетом «Бенкет» близький до відомої трагедії О. Пушкіна «Пир во время чумы». Можна порівняти, — на наш погляд, небезпідставно, — ці твори, відділені часом і несхожістю епох. У пішкінській трагедії ми вслід за Белінським бачимо трагічні натури на тлі відчайдушних веселощів. Відомий літературознавець і психолог Л. Виготський називає «Пир во время чумы» прикладом катарсису протилежних ідей⁴. Максим Рильський, осмислюючи питання мистецтва, може, навіть несвідомо перегукувався з великим поетом у своїх спробах відтворити гострі проблеми нової доби.

Не зовнішні прояви, а внутрішня напруга рухає дію у «Бенкеті». Герої зовні майже статичні, але в той же час ми не можемо не помітити, що образи їх подано у розвитку. Поет Юлій на початку драми — це не той Юлій, який випиває фатальну чарку вина у фіналі «Бенкету». У перших сценах він багато і захоплено говорить, мова його барвиста, яскрава, дзвінка, потім сумніви його зростають, все частіше він замислюється, наближаючись до свого трагічного кінця.

Майже одночасно з Рильським звертається до цієї проблеми Яків Мамонтов; художні засоби, до яких він вдається, звичайно, інші. Характери драми «Веселий хам» (1921) менш художньо переконливі, хоч риси епохи драматург прагне передати окреслено, чітко.

⁴ Див. Л. С. Виготский. Психология искусства. «Искусство», М., 1965, стор. 289.

Як і Рильський, Мамонтов поволі звільнявся від впливу декадентської поезії. Тема відносин суспільства і митця хвилювала і його. Показово, що в одній з статей про новий театр драматург висловив думку, яка, на наш погляд, може бути епіграфом до «Бенкету»: «Мені здається, що земля зірвалася зі своєї одвічної орбіти і з войовничим галасом кинулася шукати в світових просторах нових шляхів: руйнуються вікові традиції, переглядаються всі культурні вартості, перебудовуються всі підвалини людського життя. Наша старенька планета зовсім боків охоплюється полум'ям нових ідей, нових закликів, нових надій. Певна річ, що *пережити цю добу може той, хто спалить себе в революційних пожежах, щоби потім, як фенікс, відродитися для нового життя. А ті хати, що завжди стоять з краю і в час світових подій з жахом зачиняють свої віконниці, ці хати засуджені на загин*» (курсив наш. — В. Я.)⁵.

Якщо у Мамонтова суб'єктивізм Валерія засуджується так, що ми відчуваємо самого автора, позиція і полемічний запал якого висловлені дуже чітко (проголошення відповідальності, чесності перед людством, «перед тим вищим законом, який носить у собі людина і який каже їй, що гидко бути вільним серед рабів, ситим серед голодних, щасливим серед нещасних»⁶, то Рильський ніби стоїть збоку: його герої діють так, як вимагає сама логіка їх характерів.

Ідейний «збіг» творів таких різних художників, як Рильський і Мамонтов, знаменний. Він свідчить про те, що українські письменники після перемоги Жовтня намагались якнайповніше відобразити нову дійсність, розуміючи, що не можна «зачиняти віконниці» у буремні роки революційних перетворень.

Як свідчить творчий досвід багатьох митців, те, що спочатку усвідомлюється художником у загальних рисах, навіть просто декларується, згодом конкретизується у виражених образах наступних творів. Саме такий процес спостерігаємо у Рильського: прагнення «бути сьогоденним» виникло і декларувалося у нього значно раніше, ніж сучасність стала повноправною господаркою його творчості.

Образу маси у Рильського немає. Поетові потрібен був час, щоб глибоко осмислити події, пізнати людей, які були «тими і вже не тими». Максим Рильський, непорушним законом якого було підходити до явищ життя уважно, не міг творити лише на основі теоретичних, раціональних міркувань. Він повинен був сам відчутти і пережити те, що потім виходило з-під його пера.

Академік О. І. Білецький, який довго і плідно займався дослідженням творчості Максима Рильського, вказуючи на те, що шлях багатьох талановитих митців у радянське мистецтво був складним, писав: «І М. Т. Рильський зовсім не являє такого виключного випадку, як це здається багатьом. І, очевидно, завданням того, хто вивчає його творчість, повинно бути не стільки вишукування його минулих помилок, скільки розкриття тих здорових зерен, тих обіцяючих задатків, які були в його ранній творчості і котрі потім розвинулись і розквітли пишним цвітом»⁷.

Спиняючись на питанні про дещо повільний перехід поета на позиції активного відтворення нової дійсності, О. Білецький відзначив, що молодий Рильський належав до тих поетів, які настільки глибоко переживають враження від творів мистецтва, «що між зовнішнім життям

⁵ Яків Мамонтов. Твори. Держлітвидав, К., 1962, стор. 9.

⁶ Там же, стор. 11.

⁷ О. І. Білецький. Письменник і епоха. Держлітвидав, К., 1963, стор. 502.

і їх внутрішнім світом виникає певна завіса, і безпосередність сприйняття оточуючої їх дійсності *тимчасово* (курсив наш. — В. Я.) ніби атрофується»⁸.

Активна участь у громадсько-літературному житті, висока поетична культура, що була наслідком великого таланту, наполегливої роботи над словом, — зробили Максима Рильського одним з найсвоєрідніших поетів-майстрів нашої доби.

Драма «Бенкет» приваблює дослідників і читачів не лише ідеєю, темою. З висоти, на яку піднялась поезія Рильського останніх років, ще виднішим, рельєфнішим став увесь його творчий шлях. І «Бенкет» — помітна віха на цьому довгому шляху. Звідси починається поворот до живих проблем дійсності. Ще не раз після цього і в поезії, і в публіцистичних виступах підтвердить Максим Рильський свою вірність вічному принципові — митець повинен звиряти кожен свій крок з життям. Тільки тоді його творчість потрібна народові.

⁸ О. І. Білецький. Письменник і епоха, стор. 503.





Питання художньої майстерності



Портретно-психологічна характеристика Ганни Безсмертної в романі „Правда і кривда“ М. Стельмаха

Повертаючись із госпіталю в рідне село, Марко з болем у серці відзначає: «Гей, яким тепер страшним, наче закляття стало це слово «нема»¹. І в Безсмертного «нема жінки, нема доньки, але є стара мати...» (IV, 21). Як провісниця всього доброго — щастя, радості, миру.

Образ матері навмисне поданий М. Стельмахом в контрастному протиставленні усім жахам війни, тому невимовному горю, яке прийшлося Маркові пережити, переборюючи навіть саму смерть.

Мати! Вона і найрідніша і найдобріша... Єдина. Дає вона найдорожче — життя — і оберігає протягом життя від усього злого. Тому з такою трепетною любов'ю, з якоюсь особливою ніжністю вимальовується її образ.

М. Стельмах переходить від загального — до конкретного. Правда, ми ще не уявляємо зовнішнього портрету Ганни Безсмертної. Подається, так би мовити, її «внутрішній портрет» — і все у тому ж «пісенному ключі»: «...але є стара мати, в якій завжди так добре пахнуть потріскані руки — то весняним зіллям, то соняшником, то чорнобривцями, то осінніми грибами, то свіжим хлібом» (IV, 21).

Усім, чим жив Марко, що бачив і відчував найкращого, — він завдячує рідній матері...

Як не згадати тут оте Стельмахове з повісті «Гуси-лебеді летять...»: «Вона першою в світі навчила мене любити роси, легенький ранковий туман, п'янкний любисток, м'яту, маковий цвіт...»²

Стельмахова мати — Ганна Іванівна — влила в душу майбутнього письменника оцю «таємничу мінливість» природи, її «довершену і завжди нову красу», а художник слова, щедро роздаючи це багатство людям, не біднішає, а, навпаки, стає сам ще багатшим. Саме так, як трудівник-творець, особливо яскраво і по-новому «відкриває» світ Марко Безсмертний — через найпривабливіші риси, знайомі і милі з чарівного світу дитинства, в якому сувора дійсність переплітається з казкою, поетичними мріями і пориваннями до кращого життя.

Нічого «конкретного» не сказано про Маркову матір, а ми вже пройнялися до неї симпатією. Ми вже відчули — повірили, що це трудівниця: в її устах і душі (як і в матері самого письменника) «насінення було святим словом». Вона — з тонко розвиненим від природи

¹ Михайло Стельмах. Твори в 5-и томах, т. IV. Держлітвидав, К., 1962, стор. 21. Далі всі посилання на це видання подаються в тексті із зазначенням у дужках тома і сторінки.

² Михайло Стельмах. Гуси-лебеді летять... «Радянський письменник», К., 1964, стор. 54.

естетичним чуттям. Ганна Безсмертна — якщо хочете — поет. У душі... У праці... У щедрості сердечній.

Бо такою бачить свою матір поранений Марко Безсмертний.

Бо такою вона є насправді...

Оті деталі (як пахнуть руки Безсмертної) дуже тонко, непомітно створюють в уяві читача «тональність» образу.

Як підтвердження цьому — новий «акорд»: «Навіть батько-небіжчик напідпитку не раз дивувався:

— Коли ти, Ганно, була дівчиною, у тебе славно пахли коси, а теперечки пахнуть руки. Чи так воно завжди буває у вашого брата, чи й тут маєте якусь хитрість?» (IV, 21).

У героїні Коцюбинського Маланки руки — «сухі і чорні, немов залізнi»³; в Ганні ж Безсмертної «потріскані» руки «пахнуть» травами, соняшниковим пилком, квітами, осінніми грибами, свіжим хлібом... Цілий «букет» пахоців — таких милих і рідних з дитинства!

Перед нами дві трудівниці; і Михайлом Коцюбинським в повісті «*Fata morgana*» і Михайлом Стельмахом в романі «Правда і кривда» використовується одна і та ж портретно-індивідуалізуюча деталь — руки. Але яку різко протилежну ідейно-художню навантаженість вона несе в кожного з цих письменників!

Цей портретно-психологічний штрих у М. Коцюбинського характеризує важку підневільну працю вічної наймички, працю, що ніколи не приносила втіхи і радості Маланці, а тільки виснажувала, сушила і забидала останні сили.

Щиросердна і клопітлива, Маланка стільки переробила роботи цими руками, що вже за молодих років стали вони і сухими, і жилавими, і чорними...

Наснагу і силу Маланчиним рукам могла б дати лише творча праця — не на гнобителів, а на себе — на вільній землі. Маланка сподівається, що «ще дочекають наші руки обробляти свої ниви, свої городи, свої садки... Поділять тебе, земле, ой, поділять...»⁴ Ці працюючі руки треба прикласти до «розкішної» землі, і вони знову не знатимуть втоми.

«А на той голос (землі, — І. С.) подає голос Маланчине серце, обзиваються руки, сухі і чорні, що силу віддали землі і в себе взяли від неї силу»⁵.

Епітети «сухий», «чорний», весь час повторюючись, варіюючись, стають постійним портретно-психологічним засобом у виіпленні образу Маланки.

Михайло Стельмах, як бачимо, у використанні цієї портретної деталі (руки) іде зовсім іншим шляхом. Це обумовлюється не лише своєрідністю «почерку» кожного з цих художників, але й ідейно-композиційним навантаженням образів.

Та й — різні епохи відтворені письменниками...

У повісті «*Fata morgana*» відтворено життя й боротьбу українського селянства напередодні і під час буржуазно-демократичної революції 1905 р. за свої соціальні права, за землю й волю, за ліквідацію соціальної нерівності у суспільстві.

У романі «Правда і кривда» — ствердження високогуманих взаємин між людьми в радянському суспільстві.

³ М. М. Коцюбинський. Повісті та оповідання. Держлітвидав, К., 1948, стор. 162.

⁴ Там же, стор. 164—165.

⁵ Там же, стор. 187.

Ганна Безсмертна ніби «перехопила» «естафету» від Маланки Волик. Те, про що мріяла, у що так пристрасно вірила героїня Коцюбинського («Яка ти розкішна, земле, — думала Маланка. — Весело засівати тебе хлібом, прикрашати зелом, завітчати квітами...»⁶, — судилось побачити героїні Стельмаха. Це Ганні Безсмертній — за радянських часів — не у мріях, а наяву «співав... колос», «сміялася лука ранніми росами, дзвоном коси»; це її «кликали городи синім сочистим листом», це на неї «тучна земля дихала... теплом...»⁷

Як тут багато спільного — між Маланкою Волик («Fata morgana»), Ганною Іванівною («Гуси-лебеді летять...») та Ганною Безсмертною («Правда і кривда»)?

Духовна велич, невичерпна душевна щедрість і краса скромної і небагатослівної Ганни Безсмертної найповніше розкривалися у радісній праці як творчості на звільненій землі, у тому великому «випромінюванні» сердечної доброти, якою вона, як сонце, наділяла всіх оточуючих її людей. Сонячною, привабливою і доброю вона була завжди.

До такого висновку підводить нас Михайло Стельмах... Так вправно і тонко накреслює він «перспективні лінії» образу.

Яким же вимальовується портрет Ганни Безсмертної у молоді роки? Він, як видіння, на мить спалахнув...

Вихоплені лише дві індивідуалізуючі портретні деталі, особливо яскраво освітлені: «Майнуло її смагляве, обсіяне золотим пилком обличчя, до якого ми так мало придивляємось у свої молоді роки» (IV, 21). До щему в серці милі риси обличчя рідної матері подані М. Стельмахом — як скарга, як докір, як біль:

«Марко почув, як прокинувся задавлений біль у грудях, заворушився під повіками. Скоріше, скоріше б побачити свою єдину, відчутти на своїх плечах її вічно потріскані руки, що пахнуть якимсь зіллям чи хлібом» (IV, 21).

Через світосприймання здивованого і приголомшеного побаченням Марка М. Стельмах композиційно «вводить» читача в обставини, умови, за яких живе Ганна Безсмертна. Те, що було колись «цвітом» і «садом», — «згорбилося», «зничавило» і «поменшало»...

І оце в таких обставинах — як за умов «печерного» віку мати витримала? Здодала всі жахи страшно́ї війни? Витримала і знесла звірства жорстоких німецько-фашистських окупантів? Якою це стійкою треба бути! Яке серце треба мати, яку волю до життя — любов до людей!

Так можна «визначити» попередню характеристику Ганни Безсмертної перед зустрічю з уже похованим і оплаканим пекучими материнськими сльозами сином. А Марком «гаряче перехитували спогади, радість і тривога...» (IV, 30). Все в одну мить якось змішалось — бентежні спогади про щасливі довоєнні роки; радість, що ось нарешті зустріне її — рідну матусю, яка стільки винесла горя, перестраждала, тривога і здивування, що лишився живим і добрався таки до «отчого дому».

Але особливо гостро мучить його власне сумління. «Невже з-під самого краю смерті ти добрався, дошкунтьгав до тих дверей, за якими тебе чекає твоя єдина, якій ти навіть не писав після останнього поранення...» (IV, 30).

Марко «навпомацки знаходить запітнілу клямку, штовхає її кулаком і, пригинаючи голову, обвалюється в оселю кам'яного віку» (IV, 30). Так воно й є насправді — в низькій і напівтемній сирій землянці глухне старечий голос жінки. Але в той же час Безсмертно-

⁶ М. М. Коцюбинський. Повісті та оповідання, стор. 166.

⁷ Там же, стор. 187.

му він — «до болю знайомий». Як на картині Рембрандта — тонке відчуття світлотіні, «гра» світла. Постать матері — немов видіння. Ще більше — в уяві сина. Реальний образ перемижується з уявним, яким виносив його Марко за всі ці дозгі і страшні роки розлуки. Тому й «не віриться», що перед ним мати.

Уявний образ Ганни Безсмертної мовби віддаляється, розпливається. В центрі тепер — мати «звичайна», якою вона є. Як змінили її нужда і страждання, не виплакане горе за сином, на якого вона одержала «чорнову»:

«Мати саме сидить за прядкою — пальцями виводить, а устами вирівнює свою безконечну нитку» (IV, 30).

Конкретний образ цієї «безконечної нитки» в підтексті має символічний «заряд». Багато горя перенесла Безсмертна — «безконечну нитку» його «виводить» і зараз. Так серце її материнське обкипіло кров'ю, що вона вже й Марка не впізнає. Зате Марко все помічає до найдрібніших деталей:

«Одна нога матері взута в чуню, а друга, що крутить колесо прядки, боса» (IV, 30).

Це одразу синові «нагадало дитинство», коли Ганна Безсмертна «всю зиму прядла і людям, і собі», і завжди вона крутила колесо «тільки б о сою ногою» (IV, 30). Одна деталь у спогаді про дитинство, — і розуміємо, що нелегко жилося замолоду Безсмертній... Ще один штрих до попередньої «біографії» Ганни — її характеристики.

Коли ж мати нарешті пізнає сина, її здивування, радість, щастя і несподіваний страх (для неї Марко із «мертвих воскрес») Михайло Стельмах передає через афектовані вигукі. Точніше — риторичні питання:

«— Ой? Що це? — по-пташиному стрепенулася і аж поменшала в переляці мати» (IV, 31).

Дуже рідко ми зустрінемо оцю форму риторичного питання — вигук «ой» не з окличним знаком, а із знаком запитання. Ця форма найбільш точно передає душевний стан Безсмертної. У першу мить вона не так зраділа синові, як перелякалася. У цьому сприйманні Марка («аж поменшала в переляці») й подаватиметься далі зовнішній портрет Безсмертної:

«Невеличка, суха, трохи надломлена в плечах, вона ошелешено зіскакує з ослінчика, повертається до сина, розводить руки, а потім зціплює вузлом і кладе на середгруддя» (IV, 31).

У зовнішньому портреті увага читача концентрується на основному: горе так прибило Ганну Безсмертну, що вона справді поменшала («невеличка, суха, трохи надломлена в плечах»). І далі через жести, міміку — душевний вияв героїні. Ніби якесь «заціплення» раптом охопило її — не може вимовити й слова. М. Стельмах не передає «душевної бурі» Ганни через внутрішні монологи. Це в дану мить звучало б фальшиво.

Поява сина така несподівана, що Безсмертна «не збереться з думками». В цю мить вони в неї обірвані, хаотичні — спалахують, як блискавки. Тому письменник вдається до надзвичайно складного засобу психологічного аналізу. Автор, як і В. Стефаник, не деталізує переживань своєї героїні. «Художня дійовість» жестів Ганни Безсмертної сильніша «всіх душевних аналізів». Потім психологічний стан її розкривається через пряму мову. І знову ж — в тому оклично-запитальному «ключі». Тепер «оціпеніння» пройшло — в її словах і радість, і жах, і незвичайне здивування. Ніби ось тут, в її землянці, повно людей:

— Ой, людоньки добросердні, та що ж це?.. (IV, 31).

І знову не вистачило слів — «перехопило подих». Знову опис: «Якусь мить шукає по стінах невидимих людей, далі німотно зупиняє погляд на синові. — Ти?.. Марку, невже ти? — і в словах її тремтять біль і сльози» (IV, 31).

Далі внутрішній психологічний стан знайде свій найповніший і найчіткіший вияв у виразі обличчя Ганни.

«— Марку!.. Дитино! — аж тепер надривно скрикнула мати, ще не вірячи, що перед нею стоїть син, і не радість, а переляк і видима скорбота проходять її поораним і темним, як земля, обличчям, здригаються в тих зморшкуватих гніздечках біля уст, де колись були лагідні ямки молодості. І очі, налиті страхом, опасаються засвітитися хоча б росиною надії. Неначе боячись, що син її от-от зникне, мов сон, вона болісно допитується: — Марку, так ти насправді живий?» (IV, 31).

В кожну окрему мить М. Стельмах домальовує портрет Безсмертної. Художника слова цікавлять індивідуальні портретні риси не взагалі, а той «рух душі», що відбивається через них.

Поруч з тим письменникові вдається (скупими штрихами) «конкретизувати» образ Ганни Безсмертної. Бо такою бачить її Марко. Поступово — з окремих штрихів — постає образ матері-трудівниці. Яскравий, повнокровний, рельєфний.

М. Стельмах при портретному живописанні завжди наголошує: чим живе в цю мить герой? Які думки й почуття відбилися на його обличчі, у виразі очей? Як взагалі життя «залишило» свій «відбиток» на зовнішності людини? Останнє у наведеному вище уривкові — на першому місці: «...здрігаються в тих зморшкуватих гніздечках біля уст, де колись були лагідні ямки молодості».

Коли Марко переконує матір, що це він, реальний, живий, намагається навіть пожартувати з нею, Ганна «зойкнула», призналася про найстрашніше:

«— Ой, Марку, це ж ти!.. — мати зойкнула, тісніше притуляючи до грудей викручений вузол рук, а ноги починають самі заточуватись — одна взута, друга боса. — А я ж на тебе похоронну, чорнову получила...» (IV, 31).

Підкреслені слова Ганни — кульмінаційна «розрядка» психологічного напруження всієї сцени. Логічно-композиційною «підготовкою» цієї «розрядки» послужили попередні слова: «Ой, Марку, це ж ти!..» Безсмертна вже не питає, а стверджує: це її син, рідна «кровиночка»!

Біль ще не вгамувався — мати «застогнала всім тілом»; проте вперше «найрадісніші почуття захитали нею, мов росяним кушем».

«— Марку! Синочку мій дорогий!.. Живісінький...» (IV, 32).

Ганна Безсмертна ніби перероджується на наших очах. Невимовні, невилікані материнські страждання перемежуються з першими великими і несподіваними, як весняна злива, найрадіснішими почуттями. Це «переродження» М. Стельмах вдало передає через окличні речення-звертання, які, як водоспад, прориваються у мові героїні. Тільки глибоко любляча мати — після стількох років переживань, розлуки з єдиним сином — може так щиро, так безпосередньо-зворушливо нарешті «відкритися» — як до малого, звернутися до Марка: «Синочку мій дорогий!..»

«Живісінький...» — ось де кульмінаційний центр наростаючої радості Ганни.

Хочеться звернути увагу ще на одну особливість художньої майстерності Михайла Стельмаха — глибоке проникнення у внутрішній світ персонажа. Письменника цікавить сам процес душевного життя героїні, «мінливість» її «психіки». Він весь час прислухається до пульсу її серця, тембру голосу, придивляється до виразу очей, помічаючи навіть найтонкіші відтінки їх кольору, викликані внутрішніми порухами почуттів.

Основою творчого методу Михайла Стельмаха — принципом психологічної майстерності — став толстовський метод. Ось що писав Лев Толстой:

«Головна мета мистецтва... та, щоб виявити, висловити правду про душу людини, висловити такі таємниці, які неможливо висловити простим словом... Мистецтво є мікроскоп, який наводить художник на таємниці своєї душі і показує ці загальні всім таємниці людям»⁸.

⁸ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. в 90-а томах, т. 53, ГИХЛ, стор. 94.



Майстерність драматурга

Справжні митці завжди шукали нових методів відображення життя. До них належав і видатний радянський драматург Микола Гурович Куліш. Створити роман про війну і революцію письменник вважав своїм обов'язком. В листі до І. Дніпровського читаємо: «Виконати ще один обов'язок перед революцією, а тоді вмерти... 1914—1922 рр. (війна і революція) не покинуть мене доти, доки я не виллю на папір їх в живих словах і згустках правди»¹.

Свій обов'язок перед революцією Микола Куліш виконав з честю, написавши хвилюючу драму «Патетична соната».

Назва твору М. Куліша мимоволі примушує згадати великого німецького композитора кінця XVIII—початку XIX ст. Використання музики «Патетичної сонати» Бетховена, до якої звернувся Микола Куліш, працюючи над одноіменною п'єсою «про війну і революцію», було результатом прагнення драматурга створити в драматичному творі поетичний образ героя епохи поєднанням художніх засобів різних видів мистецтва і перш за все музики і слова. До речі, п'єса Куліша складається з трьох актів, які відповідають трьом частинам «Патетичної сонати» Бетховена. Для відтворення війни і революції драматургові не вистачало слів, потрібна була ще й музика, як у свій час Бетховену в 9-й симфонії стало потрібним слово і він ввів у фіналі хор та солістів.

Бетховен по духу близький М. Кулішу. Проте не тільки революційний пафос його творів полонив драматурга, але й те, що в музиці композитора доля людства і почуття окремої людини відтворені з такою хвилюючою силою, з таким взаємопроникненням.

У «Патетичній» Бетховена відбилась його особиста трагічна скорбота. Не схилитися під ударами долі, боротися. Таким був девіз композитора. Бетховен писав: «Те, що у мене на серці, повинно знайти собі вихід». Ці слова є, певною мірою, ключем до пояснення, чому Микола Куліш взяв собі у спілники Бетховена і назвав свою драму «Патетична соната». У ній знайшла вираження мрія М. Куліша показати людину в її зіткненні з ворожим світом, зобразити небачені досі потрясіння суспільних основ і торжество споконвічного ідеалу трудівників.

Музика в «Патетичній сонаті» М. Куліша — не лише фон, вона органічно поєднана із змістом драми і є одним з найбільш виразних засобів, які допомагали автору донести до глядача основний задум твору. Талановита п'єса М. Куліша малює шляхи українського народу в соціалістичній революції. Два протилежні світи, два табори змальовано

¹ «Прапор», 1958, № 7, стор. 95.

в ній. Один ворожий революції — монархісти та буржуазні націоналісти (останні виступають під забралом псевдоромантичних ідеалів, прикрашених флером незвичайного, казкового, в тумані якого заплутався на певний час романтик і поет Ілько Юга), другий — відвертий, мужній і суворий у своїй правді — табір пролетарів, табір революціонерів.

«Дійова особа «я» — говорив драматург про свого романтичного героя, — це образ, що йде від ідеалізму до матеріалістичного світогляду... Це образ хиткої мінливої інтелігенції»². І розкриває його автор всебічно, усіма засобами драматичної дії. Найбільшу роль для психологічного змалювання внутрішнього героя відіграла поетичність мови «Патетичної сонати».

М. Куліш ставив перед собою завдання — розкрити в різноманітних ситуаціях нікчемність ідеалістичної філософії дрібнобуржуазної інтелігенції, перетинаючи шлях героя із шляхами білогвардійських, націоналістичних сил контрреволюції, з одного боку, та шляхом революції, — з другого, зіставляючи героїчну романтику революції з комірчаною романтикою інтелігента.

Реалізуючи свій художній задум, драматург розвінчує націоналізм та реакційну романтику. Проте образи Ілька та Марини змальовані так детально, так художньо досконало, особливо в порівнянні з образами позитивних героїв, що це дезорієнтувало критику і стало приводом для звинувачення автора в симпатії до Марини. Але жодної ідеалізації ворогів у п'єсі немає: драматург ставив собі за мету розвінчати надкласовий романтизм Ілька, протиставивши його правді класової боротьби. Для цього М. Куліш використовує прийом контрасту. Відчувається суворий реалістичний стиль при створенні мужнього, грубуватого, може навіть дещо спрощеного образу захисників революції і — романтичне змалювання витонченої інтелігентки Марини, поетичного Ілька. Поєднання в п'єсі реалістичного і романтичного способу відображення повністю продумане автором.

Складність твору вимагала відповідної композиції. Гарячий прихильник новаторських методів зображення дійсності, М. Куліш створює надзвичайно оригінальну за своєю будовою драму. «Патетична соната» нагадує кіносценарій, розповідь одного з героїв, що ведеться буквально не переводячи подиху. Це ніби єдиний, суцільний вибух чуття. Поділ на окремі сцени, навіть не сцени, а на маленькі розділи, епізоди, автор робить у відповідності до художнього стилю. Так, наприклад, третя дія складається з 32-х епізодів, причому кілька з них, зокрема 5-й і 6-й — це ліричні роздуми юнака, розкриття його мрій і почуттів. Окремі картини передають лише звучання музики, даючи їй образне, життєве втілення. Ось один з таких пройнятих музикою внутрішніх монологів-роздумів Ілька:

«За акордами басів неспокійний тупіт, цокання копит. Хтось креше вогонь. Темним степом кінь біжить. Ах, то ж я лечу в країну вічного кохання».

П'єса «Патетична соната» багатопланова. Але її багатоплановість не заважає розвитку дії, а навпаки, робить твір насиченим діями, думками, широким охопленням життя.

Драматург М. Куліш був поетом у душі. Виняткова емоційність і насиченість тексту високохудожніми тропами робить твори його зразком художньої поетичної мови. Ніби казковий чародій, якому доступні незвідані багатства рідної мови, він щедрою рукою розсипає перли народної мудрості, рукою вправного «ювеліра» наносить нові грані, зба-

² «Літературна газета», 30 березня 1931 р.

гачуючи мовні скарби художньої літератури. Тут і синоніми (сумно, елегійно), і епітети (високе, зоряне), повтори (схвильований, зворушений, любий, дорогий), риторичні звертання (скажіть, угадайте) і образні порівняння (напнутим вітрилом піднялась завіса) і т. д.

Часто образне слово у творі стає художнім символом.

У п'єсі «Патетична соната» на повну силу виявляється синтетична природа мистецтва. В особі автора розкрилися риси тонкого романтичного поета і глибокого реаліста. Закоханий у ранню лірику П. Тичини, М. Куліш включає в свої твори музичні акорди поетичного слова, щоразу звертається до ритмізованої фрази, посилюючи таким чином поетичне начало свого твору. Та й сюжетно це виправдано — адже розповідь ведеться поетом і романтиком Ільком Югою.

Ремарки у п'єсі також виразно художні, це свого роду поезії в прозі. В них пульсує живий нерв хвилювання і пристрасті автора і героїв.

Образна система п'єси виконує не тільки художню, але перш за все смислову функцію, посилюючи ту чи іншу авторську думку. Наприклад, роль наскрізного символу в п'єсі відіграють окремі деталі: у кімнаті Ілька «мідяним удавом» виблискує гелікон — атрибут романтика, який збирається своєю грою «гасити зорі на небі»; у підвальній кімнаті Насті із стелі ритмічно падають краплі, — вони, наче водяний годинник, безупинно відмірюють хвилини Настиного життя.

Напруженість становища перед початком атаки революційних повстанців підсилюється картиною тривожної ночі — «вітром розорана, вітром збурунена», «з ясночервоним од вітру неспокійним місяцем». Велич революції, її всенародний характер драматург підкреслює незвичайними, гіперболізованими, часто символічними епітетами («світло-ярливий пафос, вируючі глибини, зоряні простори, стоголоса мідь»), створюючи, таким чином, атмосферу схвильованості, піднесення. Вітер, цей постійний синонім революційного руху в радянській поезії, особливо у віршах П. Г. Тичини, у п'єсі також має символічне значення. «Наш місяць. І вітер наш. Почекайте ще трошки, буде нашим весь світ», — говорить з піднесенням Гамар.

Суть образу, характер його поглядів загострюють художні порівняння в мові героїв. Так, добором відповідних порівнянь автор створює картину тяжкої долі Насті «Все життя, як решето»; «Як статуя» стоїть скам'яніла від горя Настя).

Одним із джерел художньої та смислової наснаженості п'єси є широке і вміле використання автором асоціацій, які збуджують думку читача та глядача, роблять їх уяву активнішою.

Вдумуючись у походження окремих художніх асоціацій, використаних у п'єсі, приходиш до висновку, що вивчення драматургом рефлексології, про яке писав він ще на початку 20-х років І. Дніпровському, не пройшло марно. Так, наприклад, музика Марини, як умовний рефлекс, викликає в уяві Ілька її образ, і, навпаки, її слова: «Я... я за дівчину скажу. Вона в поета вірила і вірить і, передайте, що береже для нього свою любов», — обертаються на музику. Натренована уява Ілька підказує звичну картину: «Звичайно, музика, акорди до небес і зорі, і голубі зірниці».

Експресивність вислову досягається в п'єсі не тільки завдяки художній образності мови, але й завдяки своєрідній будові фрази. Синтаксична структура мови відповідає особливостям композиції п'єси, поділу цілої дії на невеличкі епізоди. Автор широко вживає неповні речення (еліпсиси), або речення присудкові, підкреслюючи дійовість, рішучість героя («...Гамар обернувся, подивився, нахмурився»). Зустрічаються розірвані, незакінчені речення, що передають схвильованість

героя, несподівану зміну настрою. З тією ж метою автор часто використовує інверсії, риторичні питання, звороти. Образ героя визначає вибір слів, конструкцію фрази та інтонаційне забарвлення її. Саме тому мова «Патетичної сонати» становить надзвичайно складне поєднання різноманітних мовних шарів: експресивна мітингова мова Луки і Гамара; скупа, грубувата — матроса Судьби; демагогічна — Андре, надрична з еротичним забарвленням — повії Зіньки; ліро-епічна, сповнена метафор, персоніфікацій, слухових та зорових образів мова ремарок. Близька до народної мова Оврама, романтично-піднесена в Ілька, різноманітна — в залежності від обставин — мова Марини; рішуча у члена контрреволюційного штабу Чайки. Таким чином, мова кожного героя визначена самою суттю його характеру.

Те, що драма подана як розповідь Ілька Юги про свій революційний маршрут, обумовлює досить широке використання драматургом монолога. Монологи — виступи на мітингу — Оврама, Луки, Гамара розкривають їх ставлення до революції. Це свого роду декларація повсталого пролетаріату, а виступ Андре Пероцького — лише машкара, за якою ховається ворог. Він говорить про революцію, а мріє про монархію, говорить про волю, а в уяві бачить шибениці для революціонерів. Щодо характеристики другорядних (епізодичних) персонажів, то тут спостерігаємо таке: чим менше реплік, тим вони колоритніші.

Глибини психологічної характеристики героя М. Куліш досягає завдяки використанню внутрішнього монолога. Монологи-роздуми, діалогізовані монологи допомагають розкрити суперечності характеру героя, його сумніви, вагання і мрії. Це своєрідні роздуми вголос. В п'єсі відбувається ніби роздвоєння образу на його зовнішнє і внутрішнє «я».

В основному такі монологи пов'язані з образом Ілька, оскільки сюжет драми по суті обернений у внутрішній світ центрального героя.

Не менш поширений і засіб сну, що дає можливість, як і монологи, краще охарактеризувати внутрішній світ персонажа, коло його думок та прагнень. Націоналісту Ступаю-Ступаненкові сниться «гетьман всієї України Іван Степанович Мазепа», монархісту генералу Пероцькому — голе поле, посередині піч і Христос у валянках («А Христос у валянках — це добрий знак», — говорить він). Видіння Ілька — породження його хворобливої уяви — теж близькі до снів. Сон, що сниться Ількові, коли він стоїть на варті, є своєрідним прологом до наступних подій.

Використання прийомів сну, видінь, впливів викликали в свій час вогонь критики на драму М. Куліша, послужили приводом до звинувачення драматурга в містиці, символізмі. Насправді, це був лише засіб змалювання романтичного світу персонажів.

Наведемо приклад. Створюючи романтичний світ мрійливого Ілька, автор удається до гіперболізованих метафор:

«Марина грає. Мені здається — ще хвилина, ще один дотик руки, і хвиля світло-ярливого пафосу досягне неба, задзвенить об зорі і тоді небо — зоряний рояль, місяць — срібний ріг — заграють над землею патетичну симфонію. Мені до болю ясно в очах, я бачу далекі зоряні світи, чую музику зір». Романтичний настрій героя тут розкривається якнайкраще.

У художній системі драми М. Куліша далеко не останнє місце займають народно-поетичні засоби, зокрема засіб антропоморфізації, тобто олюднення явищ і речей, «здатність надавати стихійним явищам природи і речам людських почувань і навіть намірів», як писав Горький. Завдяки цьому засобу підсилюється романтичний струмінь твору. Ількові здається: «Підскочила свічка, ворухнулись речі», «На мене пливе щось беззвучне й темне. Свічка тоне». Або: «Я біля дверей підва-

лу, — говорить Ілько. — Прислухаюсь. Мій слух такий напружено-прозорий, що я можу чути й чути, як течуть в просторі час і зорі...

Часто образне слово, широкий художній вираз, деталь чи картина в п'єсі «Патетична соната» стають символом. З приводу використання різноманітних художніх засобів, аж до символічних, у творах письменників-реалістів М. Т. Рильський писав: «Франко — поет, Франко — прозаїк, Франко — драматург у творчій своїй практиці прямо і просто йшов реалістичною дорогою. Цьому твердженню ніяк не перечать ні алегоричність його загальновідомих «Каменярів», ні біблійна умовність його «Мойсея», ні імпресіоністичний зовні характер оповідання «Сойчинне крило», ні болюча суб'єктивність його збірки «Зів'яле листя». Адже й «Оливковий сад» такого безперечного реаліста як Мопасана, і «Смерть Івана Ілліча» реаліста з реалістів — Л. Толстого, і «Мати» основоположника соціалістичного реалізму Горького і «Тіні забутих предків» Коцюбинського, і «Лісова пісня» Лесі Українки мають у собі риси, які при добрій чи лихій долі можна назвати символічними... Можна, але не треба. Маємо, звичайно, тут не символізм, — особливо, коли брати філософське значення цього слова, як його брали деякі літературно-мистецькі школи, — а великі узагальнення, без яких не може жити література»³.

«Патетична соната» М. Куліша є новаторським твором не тільки за оригінальним поданням теми, але й за формою. В ній ми бачимо гармонійне поєднання змісту і форми, інтелектуальності і художності, слова і музики. Це один з кращих оригінальних творів соціалістичного реалізму, де висока романтика злилась з хвилюючою правдою буднів, героїкою боротьби за перемогу революції.

«Патетична», — говорив М. Куліш, — це експериментальна робота, це спроба сконденсованого драматичного образу, стислої сцени, стислого слова, це спроба запровадження в драматичний твір музики як органічної складової частини, а не як супроводу; це спроба ритмічної будови п'єси од початку до кінця, це спроба збудувати твір на органічному пов'язанні слова, ритму, руху, світла, музики, це боротьба, шукання (можливо і неседале) нової драматургічної техніки»⁴.

Експеримент синтезування у драмі художніх прийомів різних видів мистецтв виявився вдалим. І поетична романтика Ілька, і суворий реалізм Луки, музика і фарби яскраво художніх ремарок становлять єдине ціле драми, про яку німецький драматург Ф. Вольф у передмові до німецького видання її писав:

«Форма «Патетичної сонати» — цієї до цього часу найбільшої української драматичної поезії в світовій літературі — може бути порівняна тільки з драматичними поезіями «Фауст» і «Пер-Гюнт»⁵.

³ М. Рильський. Наша кровна справа. К., 1959, стор. 360—361.

⁴ «Патетична соната» М. Куліша (на диспуті в будинку Блакитного). «Літературна газета», 1931, № 10.

⁵ Н. Кузякіна. Драматург Микола Куліш. «Радянський письменник», К., 1961, стор. 131.



Остап Вишня — перекладач комедій Гоголя

Якість перекладу великою мірою залежить від любові перекладача до творчості письменника, який перекладається, від близькості їх творчого методу, бо це сприяє проникненню в дух і майстерність оригіналу.

Остап Вишня як перекладач Гоголя ідеально відповідав цій умові. Обоє письменників живили ті ж самі джерела українського народного гумору. Не дивно, що Вишня від першого дитячого враження про «Сорочинський ярмарок» до старості «пройшов» усе життя з Гоголем. Звернення Вишні до творчості Гоголя закономірне. «Хіба може письменник, кожний письменник, а тим паче такого жанру, як я, пройти повз творчість мого великого земляка, Миколи Васильовича Гоголя?» — писав О. Вишня¹. Радянський сатирик учився в свого земляка, багато думав і писав про нього. Ще 1925 р. він переробив гоголівського «Вія» в «музичний гротеск на 4 дії» для театру ім. І. Франка.

О. Вишня любив і глибоко поважав М. Гоголя. Те, що видавництво «Мистецтво» у 1951 р. запропонувало йому перекласти гоголівську драматургію, Вишня вважав «за честь» для себе, а здійснення цього завдання «за свій громадський обов'язок»². Сам блискуче володіючи скарбами українського слова, звертається Вишня також за допомогою до М. Т. Рильського, який став неофіційним редактором перекладів.

На якості роботи величезною мірою позначилося те, що і Гоголь, і Вишня — сатирики. Сатира вимагає від письменника (отже і від перекладача) особливого бачення життя і відповідного вміння викривати його пороки специфічними художніми засобами. Драматичний твір також має специфіку: він покликаний бути не тільки прочитаним, але й побаченим зі сцени та почутим у живому слові. Тому перед перекладачем постають додаткові труднощі (тут Вишні став у пригоді власний досвід драматурга). Заперечуючи як буквалізм, так і перекладацьке свавілля, О. Вишня виявляє глибоке розуміння теоретичних проблем перекладу, який має бути не копією, але й не переробкою: «Треба перекласти «Ревізора» Гоголя... А як це зробити? «Адекватно!» — чую я голоси, будь вони трижди прокляті!» «Я ж буду злочинцем, коли зроблю з Гоголя Вишню! А хіба я зможу підпаскудитися, щоб із Вишні зробити Гоголя?!»³

¹ О. Вишня. Твори в 7-и томах, т. VII. «Дніпро», К., 1965, стор. 13.

² Там же, стор. 390.

³ Там же, стор. 362, 364.

На жаль, вишнівські переклади не досліджені. Зауваження С. Ковганюк, що Вишня «своєрідно переклав «Ревізора»⁴, декілька рядків у книзі І. Дзеверіна «Остап Вишня»⁵ та рецензія Є. Старинкевич на виставу «Ревізор» в театрі ім. І. Франка⁶ — майже і все, чим обмежилися літературознавці. Однак зразкові переклади драматичних творів Гоголя, які зліїснів О. Вишня, стоять в одному ряді з оригінальними творами українського сатирика й так само, як і вони, потребують дослідження.

Переклади О. Вишні цілком відповідають нормі української мови, зберігаючи повночас особливості гоголівського стилю. Вони зрозумілі глядачеві та читачеві. Логічний бік п'єс Гоголя передається повно та ясно.

Висвітлити всі аспекти вишнівського перекладу в невеликій статті неможливо. Тому розглядаються лише деякі питання передачі Вишнею ідейної спрямованості і стилістичної забарвленості комедій: переклад ідеом, лексичних компонентів, до яких немає українських відповідників, і переклад слів лексичних шарів, що їм Гоголь вперше в історії російської літератури надав права на літературне вживання.

Гоголь одним з перших відобразив соціально важливий конфлікт доби, що визрівав між збіднілим дворянством та купецтвом, яке зросло економічно й прагнуло політичних привілеїв. У «Ревізорі» ця ідея проходить в діалозі городничого та купців (V дія, 2 ява)⁷.

Оригінал

Городничий. И брюхо сует вперед: он купец, его не тронь. «Мы, говорит, и дворянам не уступим». Да, дворянин... ах ты, рожа!.. а как разопрет тебе брюхо да набьешь себе карман, так и заважничал! Фу ты, какая невидаль! Оттого, что ты шестнадцать самоваров выдуешь в день, так оттого и заважничает? Да я плевать на твою голову и на твою важность!

Переклад

Городничий. Ще й пузо вперед висуває: він купець, його не займай. «Ми, каже, й дворянам не поступимось». Так, дворянин... ах ти ж пика!.. а як розіпре тобі пузо та понабиваєш собі кишень, то й губу закопчив! Фу ти, яке диво! Від того, що ти шістнадцять самоварів видулиш за день, од того й губу копилиш? Та плювати мені на твою голову й на твою пиху!

Наведене зіставлення доводить, що перекладач не просто наслідує текст оригіналу, а передає соціальний зміст репліки засобами рідної мови. Тому гоголівське *важничает* передано *губу копилиш*. Хоча в російській мові виразові «губу копилиш» відповідає «нос задираєш»⁸, мовний колорит не змінюється, бо перекладач враховує ідейний зміст та емоційну забарвленість тексту.

Ще більше розкриває конфлікт між дворянством та купецтвом суперечка тітки зі свахою в «Одруженні» (I, 13). Переклад і в цьому випадкові передає і соціальний, і емоційний бік суперечки. У Гоголя мова дійових осіб є важливим засобом їх характеристики. В «Одруженні» в згаданій суперечці поряд з іншими елементами характеризуючого значення набуває словосполучення: *...право, купец один станет за всех*. У перекладі посилюється просторічне звучання вставного слова *пра-*

⁴ С. Ковганюк. Переклад художньої російської прози на українську мову. Зб. «Питання перекладу», К., 1957, стор. 61.

⁵ І. Дзеверін. Остап Вишня. К., 1957, стор. 43.

⁶ Є. Старинкевич. На гоголівських виставах. «Літературна газета», 12 березня 1952.

⁷ Далі римські цифри позначають дії комедії, арабські — яви.

⁸ Б. Грінченко. Словар української мови, т. I, К., 1907, стор. 335; В. Даль. Толковий словарь живого великорусского языка, т. I, М., 1955, стор. 573; т. II, стор. 556.

во — їй право. Це зроблено тому, що перекладач «виправляє» неправильно сформульовану через некультурність дійової особи другу частину фрази: *купец один станет за всех*. Переклад звучить: *їй право, один купець вартить усіх*. Без частки *їй* випала би важлива характеризуюча подробиця. Дуже вдало вжита форма *вартить усіх*. Вона зливається з внутрішнім змістом усієї суперечки. Оскільки доводиться матеріальна перевага купця, у контексті відновлюється первісна семантика слова *вартить*.

Прагнення перекладача зберегти ідею твору ілюструє і зіставлення заключних реплік суперечки:

Арина Пантелеймоновна.
Врешь, врешь: дворянин... Губернахтор больше сенахтора! Разносилась с дворянином, а дворянин при слу-чае также гнет шапку.

Орина Пантелеймоновна.
Брешеш, брешеш: дворянин... Губернахтор більший за сенахтора! Розносила з дворянином! А дворянин, як треба, теж скидає шапку.

Переклад має певне відхилення від оригіналу, яке обумовлено труднощами передачі фразеології. Постає проблема перекладу фразеології, яку Гоголь часто використовує для соціально-сатиричної характеристики дворянства царської Росії. Вишня творчо, щоразу по-іншому, розв'язує це завдання. Він намагається зберегти «дух твору», а не літеру, — говорячи словами Белінського, не передає фразеологізми та ідіоми дослівно, але підшукує паралелі з української мови, які внутрішньо відповідали б змістові оригіналу.

Метонімічний фразеологізм замінюється виразом: *гнет шапку* — *скидає шапку*. Зберігаючи гоголівську ідею, Вишня знаходить відповідник до фразеологічного сполучення *Гляди налет на свой полет, а и похвастанься нечем: шапка в рубль, а щи без круп* — *Каже дядя, на себе глядя, а й хвостонуті нічим. Верба товста, а в середині пуста*. У Гоголя прислів'я натякає на розорення дворянства. У перекладі цей натяк дістає ще додаткового значення, яке наголошує аж ніяк не обгрунтовану дворянську пиху. Перекладач зумів зберегти й римув: *налет—полет, дядя—глядя*.

Наведемо ще приклад з «Одруження» (I, 21):

Подколесин. Да мне самому она сначала было понравилась, да после, как начали говорить: длинный нос, длинный нос, — ну я рассмотрел, и вижу сам, что длинный нос.

Кочкарев. Эх ты, прей, не нашел дверей! Они нарочно толкуют, чтобы тебя отвадить...

Подколюсін. Та вона мені самому спочатку була сподобалась, а потім, як почали говорити: довгий ніс, довгий ніс, ну я роздивився і бачу, що довгий ніс.

Кочкар'єв. Ех ти, тютя з полив'яним носом. Вони навмисно говорять, щоб тебе спровадити...

Сам Гоголь міг підписатися під таким перекладом, де повністю збережено суто гоголівське комічне забарвлення. Словник Грінченка пояснює приказку «Се тютя з полив'яним носом» як «Вот еще дурак, простофиля»⁹. Нагадаємо, що Кочкар'єв постійно називає Подколюсіна: *дурак, свинья, мерзавец, старый бабий башмак* і т. д. Отже внутрішньо переклад цілком відповідає оригіналу. Більше того в перекладі посилюється комічний ефект сцени. До цього спричиняється каламбур: *длинный нос—довгий ніс* відданиці і раптом — *Сам ти тютя.. з носом*. (Зрештою цей каламбур перегукується з фіналом комедії, коли і Подколюсін, і Агафія Тихонівна, і сам Кочкар'єв — всі залишаються «з носом»).

Якщо перекладач не знаходить рівноцінної заміни фразеологізмів, він іде шляхом, який вказав сам Гоголь¹⁰: щоб наблизитись до оригі-

⁹ Б. Грінченко. Словар української мови, т. IV, К., 1909, стор. 300.

¹⁰ Н. В. Гоголь. Собр. соч. в 6-и томах, т. 6, ГИХЛ, М., стор. 293.

налу, О. Вишня відходить від нього. У «Ревізорі» (II, 8) зустрічаються такі відходи-наближення:

Городничий... Славно зав'язав узелок! Врет, врет — и нигде не оборвется! А ведь какой невзрачный, низенький. Кажется, ногтем бы придавил его.

Городничий... Славно закрутив! Бреше, бреше — и нигде не спиткнется! А дивись, яке мале, миршаве. Здається, нігтем би його — раз!

Переклад не збігається дослівно. А якщо зробити зворотний калькований переклад, то ані *узелка*, ані *придавил бы* в такому російському тексті не буде. Але в тому й полягає талант перекладача, щоб передати текст «своїми словами», рідною мовою, зберігаючи всю принадність оригіналу. У Вишні на відміну від гоголівського тексту виникає навіть деяка експресивність: *Кажется ногтем бы придавил его — здається, нігтем би його — раз!* Та ця експресивність не сприймається як перекладницька сваволя: вона зливається з усім змістом сцени, де городничого нетерплячка бере довідатися, що за птиця прибулий ревізор і чи вдасться його обдурити та скоріше позбавитися «инкогнита проклятого».

У сцені першої зустрічі городничого з Хлестаковим Гоголь вживає дві синонімічні ідіоми. Маючи підозру, що Хлестаков — ревізор, городничий говорить: *О, тонкая штука! Эх, куда метнул! Какого туману напустил! Разбери, кто хочет.* І далі: *Он хочет, чтобы считали его инкогнитом. Хорошо, подпустим и мы турусы, как будто совсем и не знаем, что он за человек.* У словнику Даля наведені приказки тлумачаться так: «Турусы — пустая болтовня, вздорное вранье»¹¹. «Пустить тумана, задать тумана, пустить пыль в глаза, обморочить»¹².

Вишня в такий спосіб перекладає гоголівські приказки:

Городничий. *О, тонкая штука! Он куда закинул! Якого туману напустил! Разбери, кто хочет.* І: *Він хоче, щоб вважали його інкогнітом. Добре, і ми напустимо туману, удамо, ніби зовсім і не знаємо, що він за один.* Грінченко пояснює приказку: «Туман навести на кого» — обморочить, отуманить¹³. Отже, ідіому збережено, але Гоголь, уникаючи повторення, вжив дві приказки, близькі за значенням. Вишня повторив *туману напустити*, та компенсував це повторення введенням іншого фразеологізму: *що він за один*. Гоголівський стиль збережено.

У деяких випадках ідіоми «розшифровуються», проте, дух фрази не порушується. У монологі Хлестакова (III, 6) слова: *Я им всем задал острастку* перекладено: *Я їм усім нагнав страху*. Це вдалий переклад, бо він переходить у дальший текст — *та мене сама державна рада боїться*, — не порушуючи цілосності думки. Або в «Одруженні»: *Мне кажется это, однако, насчет личности — Мені здається, це одначе образливо*.

Іноді спостерігаємо протилежне явище. Словосполучення замінюється фразеологізмом. Тут знову ж таки перекладач відступає від тексту для найвірнішої його передачі (II, 8):

Хлестаков. Унтер-офицерская жена совсем другое, а меня вы не смеете высечь, до этого вам далеко...

Хлестаков. Унтер-офіцерська жінка зовсім інше, а мене ви не смієте шмагати, руки короткі...

Доля окремих ідіоматичних словосполучень вирішується по-різному. Часом підшуковуються еквівалентні заміни: *судьба индейка* — *доля сліпа*. В інших випадках Вишня знаходить українські фразеологічні синоніми: *волосы дыбом встают* — *волосся дибки стає*; *отдает немного водкою* — *одгонить трохи горілкою*; *пьет горькую* — *п'є оковиту*.

¹¹ В. Даль. Толковый словарь, т. IV, стор. 444.

¹² Там же, стор. 442.

¹³ Б. Грінченко. Словар української мови, т. IV, стор. 294.

Майстерність перекладача проявляється також, коли він передає «слово-ер». В українській мові немає прямого відповідника цьому виразу. Найчастіше його в перекладах замінюють ввічливою формою «прошу»¹⁴. Використовує це і Вишня. Та не завжди такий переклад відповідає нюансам змісту, який несе в російській мові вказаний вираз.

У комедії «Одруження» розлучені женихи йдуть з дому Агафії Тихонівни, яка не виправдала їх надій. Анучкін кидає свасі: *Знай я, что невеста с таким образованием, да я... да и нога бы моя просто не была здесь. Вот как-с.* У даному випадку «слово-ер» підкреслює претензію на світськість, галантність. Заміна цього виразу через «прошу» знизилася удавану гідність Анучкіна.

Тому перекладач вводить додаткове слово й репліка звучить: *От як воно.* Спостерігаються й інші цікаві заміни («Ревізор», V, 8):

Бобчинский. У нас с Петром Ивановичем шестьдесят пять-с на ассигнации-с, да-с.

Бобчинський. У нас із Петром Івановичем шістдесят п'ять, прошу вас, асигнаціями. Іменно.

Своєрідно розв'язується завдання заміни «слова-ера» в тих випадках, коли перекладач пропускає згаданий вираз, але інші слова репліки отримують зменшувально-принижуючі суфікси. Цим компенсується пропущення дуже важливого характеризуючого елементу мови персонажу. Так, у мові Бобчинського до багатьох слів додається постпозитивна частка-с, що передає самопронизливе «сюсюкання» дійової особи. Переклад чудово передає цю особливість (V, 5).

Бобчинский. Дай бог вам всякого богатства, червонцев и сына-с, этакое маленького, вот этак-кого-с! Чтоб можно было на ладошку посадить, да-с! Все будет мальчишка кричать...

Бобчинський. Дай боже вам усякого багатства, червонців і синочка отакого манісінького, отакунького, Щоб можна було на долоню посадити, прошу вас, а синочок, усе кричатиме...

Гоголь перший у російській літературі закріпив за просторічно-розмовною, а також лайливою лексикою право на літературне вживання з метою мовної характеристики персонажів. Вказані лексичні шари широко й різноманітно використані в його комедіях. У той же час мова кожного персонажу індивідуалізована. Перед Вишнею постало завдання зберегти в перекладі як багатоманітність просторічної й лайливої лексики, так й її зображально-характеризуюче значення. Український переклад відображає грубість і солдафонство городничого. Наприклад: *Эк куда хватили — Ото бевкнули.* Особливо колоритна мова городничого в діалозі з купцями (V, 2):

Городничий. Самоварники, архинники..., архиплуты, протобестии, надувалы мирские... Знаете ли вы, семь чертей и одна ведьма вам в зубы...

Городничий. Самоварники, архинники..., архизлодії, протобестії, шахраї мирські... Та чи знаєте ви, сім чортів і одна відьма вам у зуби...

Не менш показовий монолог городничого в останній дії (V, 8):

Городничий... как я, старый дурак? Выжил, глупый баран, из ума!..

Городничий... як я, старий дурень! Одурів, старий баран!

Дурака ему, дурака, старому подлецу!..

...Дурня йому, дурня старій падлюці!..

...Я бы всех этих бумагомазак! У, шелкоперы, либералы проклятые! Чертово семя!

Я б усіх отих писак! У, перодряпи, ліберали прокляті! Чортове насіння!

Вишня обирає слова, які найбільше відповідають оригіналові, хоча часом, прагнучи передати внутрішній зміст, він відходить від літери

¹⁴ Пор. М. Рильський. Художній переклад з однієї слов'янської мови на іншу. Вид-во АН УРСР, К., 1958, стор. 22.

оригіналу: *выжил, глупый баран, из ума — одурів, старий баран; бумагомараки... щелкоперы — писаки... перодряпи.*

Різні значення слова оригіналу мають у перекладі несподівані на перший погляд відповідники, які, проте, точно передають змістовні відтінки оригіналу. Слова *дурак* і *глуп* звичайно передаються як *дурень*. Перекладач використовує й інші можливості (I, 11):

Кочкарев. Дурак, дурак набитый, это тебе всякий скажет: глуп, вот просто глуп, хоть и экспедитор...

Лежит, проклятый холостяк! Ну, скажи... на кого ты похож? Ну, ну, дрянй, колпак...

Кочкарьов. Дурень ти, дурень несосвітений, це тобі всяк скаже. Полоп, от просто йолоп, хоч і експедитор...

Лежить, проклятий холостяк! Ну, скажи... на що ти схожий? Ну, ну, погань, тюхтій...

Чи можлива така заміна? Так! Вона не порушує сенсу репліки. Більше того, вище Кочкарьов звертається до Подколюсіна з питанням: *Ну не олух ли ты?* Вишня перекладає: *Ну не йолоп ти?* Двічі повторювалася лайка *дурень* і, уникаючи нових повторень, перекладач робить цілком припустимий відхід від оригіналу. Вільно, але передаючи стилістичну забарвленість гоголівського тексту, перекладено *колпак — тюхтій*.

Перекладаючи розмовно-просторічну лексику, Вишня не лише прагне вірно її передати, але й слідує за тим, щоб переклад був живий, легко сприймався. Перекладач обирає найбільш яскраві, влучні вирази, зберігаючи при цьому семантичне значення кожної гоголівської репліки. Крім цього, враховується зв'язок репліки з усією мовною партією персонажу. Так, мовна партія дворянина Кочкарьова рясніє вульгаризмами та розмовно-просторічними виразами: *улизнешь — дреманеш, тресну со смеху — лусну со сміху, нелегкая прибрала бы его — лиха година прибрала б його зовсім*. Це підкреслює, що Кочкарьов належить не до високого світського кола.

Характерна деталь у мові свахи *мать моя, матушка* перекладається: *матінка моя, люба моя*. Обидві форми властиві мові перекладу.

У драматичних творах Гоголя сваха, купчиха, Осип перекручують лексику іншомовного походження, в тому числі лексику, що відображає чиновницьку ієрархію царської Росії. Ці форми в перекладі зберігаються без змін: *екзекухтор, сенахтор, губернахтор, елистратишко, по міністеріях, хлігер, кумпанія, прошпект, велікатний*.

Представники привілейованої соціальної верхівки вживають слова іншомовного походження з претензією на світськість, проте також перекручують їх: *амбре, мове-тон, реприманд, жуїрую*. Цей прийом у Гоголя мав певну зображальну мету, тому перенесення подібних форм у переклад художньо виправдано.

Зустрічається поодинокий випадок перекладу слова зі «світського» жаргону словом, яке є нормою української літературної мови. В «Одруженні» сваха називає одного з женихів *субтильним*. Це слово створене від французького *subtil*, -е — *витончений, дрібний* і оформлене на зразок російських прикметників. Заміна цього слова на *тендітний* відповідає мовній традиції перекладача.

Проте, перекладу без жертв не буває. На жаль, втрачають народно-розмовний характер репліки купця Старикова і тітки-купчихи. Частки замінюються: *чай — мабуть, кажись — здається*.

Художньо не виправданий і такий переклад, коли властиві для мови важкодума Подколюсіна численні вставні слова й частки пропускаються. Наприклад: *однако ж ведь сукно-то на них будет, чай, похуже, чем на моем? — А сукно ж на них буде, мабуть, гірше, як на моему?*

Перекладач із п'яти таких форм залишає три, чим порушується мовна характеристика образу.

Не зберігає переклад гоголівського прийому змішування різних стилів, коли поряд стоїть висока лексика і вульгаризми:

Городничий. Да, таков уже неизъяснимый закон судеб: умный человек — или пьяница, или рожу такую состроит, что хоть святых выноси.

Городничий. Атож. Такий уже незрозумілий закон долі: розумна людина або п'яниця, або таку пику скривить, що хоч святих винос (І, І).

У деяких випадках перекладач робить кальки фразеологізмів: *глуп, как сивый мерин — дурний, як сива шкапа; зато уж каких женихов тебе припасла! — зате вже яких женихів тобі припасла!*

Дружина перекладача В. А. Губенко-Маслюченко згадувала на міжвузівській науковій конференції («Остап Вишня і проблеми української сатири», Одеса, березень 1964 р.), що, шукаючи відповідника епіграфу до «Ревізора», Вишня радився не лише з М. Т. Рильським, але буквально з усіма знайомими, які мали відношення до української літератури, та так-таки не знайшов і залишив кальку: *не кивай на дзеркало, коли ника крива.*

Часом у перекладі зустрічаємо русизм *баршшня*, хоча в ряді випадків маємо і відповідну традиційну українську заміну: *панночка*.

Вказані огріхи не знижують високої якості перекладу, над яким Вишня продовжував працювати і після того, як було здійснено постановки комедій у його перекладах.

На жаль, звірити редакцію тексту, за яким ставилися спектаклі, з останніми варіантами не вдалося. Однак у рецензії Є. Старинкевич відзначалося як негативне явище часте вживання звороту: *що він за один*¹⁵. У друкованому тексті цей вираз зустрічається лише там, де він відповідає оригіналові.

О. Вишня писав: «Українській радянській літературі потрібні досконалі переклади творів М. В. Гоголя, і коли мені припала ця честь, то це не значить, що роботу виконано як слід і що до неї не слід ще і ще повернутися, щоб таки справді мати переклад, достойний незрівняного оригіналу»¹⁶. І хоча перекладач через свою скромність сумнівається, «що роботу виконано як слід», зіставлення оригіналу і перекладу показує: своє завдання О. Вишня виконав блискуче.

Польський письменник і перекладач М. Русинек говорить, що «перекладацьке мистецтво може в своїх найвищих досягненнях зрівнятися з оригінальною літературною творчістю»¹⁷. Це повністю стосується Вишні-перекладача.

Читаючи комедії М. Гоголя в перекладах О. Вишні, зазнаємо естетичної насолоди, радісно дивуємось високій художності перекладу. Аналізуючи переклад, бачимо, що він гідний творів М. Гоголя і витримує випробування часу.

¹⁵ Є. Старинкевич. На гоголівських виставах. «Літературна газета», 13 березня 1952 р.

¹⁶ О. Вишня. Твори..., т. VII, стор. 14—15.

¹⁷ Michał Rusinek. Prawa pisarskie tłumacza. 36. O sztuce tłumaczenia. Wrocław, 1955, стор. 439.

Шевченко в перекладах І. Сурикова

Творчі взаємозв'язки літератур народів нашої країни привертають до себе все більшу увагу дослідників. Один із аспектів цієї проблеми — з'ясування впливу російської літератури на розвиток братніх літератур — як стверджує критика, вивчений з достатньою повнотою. Менше розроблено питання впливу літератур братніх народів на творчість російських письменників і поетів¹.

Наша уява про творчий розвиток багатьох оригінальних обдарованих в російській літературі не може бути повною, якщо не враховувати впливу на них літератур інших народів СРСР, зокрема українського.

Одним із тих, чий творчий розвиток проходив під могутнім впливом української літератури, зокрема музи Т. Г. Шевченка, є талановитий і своєрідний російський поет І. З. Суриков. Спадщина Сурикова ще мало досліджена. Вивчення творчих взаємин поета з українською літературою допоможе більш повно з'ясувати особливості його творчого шляху.

Відомий український поет П. Грабовський один з перших звернув увагу на народність поезії І. Сурикова і на те, що становлення його таланту проходило під впливом Т. Г. Шевченка. У 1894 р. Грабовський видав у Львові збірник віршів І. З. Сурикова в своїх перекладах на українську мову і з власною передмовою, в якій писав: «Іван Сурик цікавий для нас як поет щиро народний, а в друге — як поет, що виробився переважно під впливом творів Шевченкових і в значній частині слідував тим творам»².

П. Грабовський не вважає цей факт випадковим у творчій біографії російського поета, бо, за його словами, І. Суриков «не тільки добре знав і переймався Шевченком, а читав навіть інших письменників українських, та був знайомий і з народною поезією нашою, звідки не раз черпав мотиви»³.

На підтвердження того, що «Сурик кохався в письменстві українському... і був навіть добре ознайомлений» з українською мовою, Грабовський нагадує про приватне листування І. Сурикова українською мовою (лист до поета-самоуки Вороніна)⁴.

¹ Див. Корнелій Зелінский. Что дают русской литературе народы СССР. «Литературная газета», 18 февраля 1964 г.

² Твори Івана Сурика. Переклав з російської Павло Грабовський. Накладом Костя Паньковського, Львів, 1894, Дрібна бібліотека, книжечка 6, стор. 3.

³ Там же, стор. 12.

⁴ Там же, стор. 14.

На це звертають увагу також радянські дослідники І. Федоров⁵, Є. С. Калмановський⁶, А. Димшиць⁷ та ін.

Дослідники слушно зазначають, що основною причиною уваги І. Сурикова до демократичної української поезії і особливо до творчості Т. Г. Шевченка було відчуття спільної історичної долі трудящих братніх народів і їх прагнень. У творчості Шевченка волелюбні мотиви, як відомо, набували грізного пафосу і чіткої політичної спрямованості. Тому зрозуміло, що Суриков, який сам повною мірою відчув тягар соціального гноблення, всією душею тягнувся до соціально зрілої і художньо виразної музи Т. Г. Шевченка, в якій він вбачав «поразительное разнообразие мотивов», пояснюючи це тим, що Т. Г. Шевченко «видел и пережил многое...»⁸.

Виступаючи продовжувачем таких поетів, як Кольцов, Циганов, Нікітін, І. Суриков не міг обминути впливу їхньої творчості. А однією з особливостей творчих зацікавлень Кольцова — поета, найбільш близького Сурикову, були повага й інтерес до української літератури.

Кольцов добре знав життя і мистецтво українців, про що свідчать його вірші «Путник» і «Ночлег чумаков». Він написав українською мовою три поетичних твори: пісню «Голубонько, доню!», вірші «Возвращение запорожцев з Кавказа» і «Послание к другу из Малороссии». Крім того, Кольцов, як свідчить радянський дослідник А. Ковальов⁹, дружив із Щепкіним, приятелював із українським поетом Є. Гребінкою. Творчість Кольцова, в свою чергу, високо оцінювали видатні діячі революційно-демократичної культури, зокрема Т. Г. Шевченко, який називав його «поэт наш».

Показово також, що Шевченко мету свого щоденника «Журнал» з'ясував такими рядками із вірша Кольцова:

Пишу не для мгновенной славы.
Для развлечения, для забавы.
Для милых искренних друзей,
Для памяти минувших дней.

Дружні взаємини представників братніх літератур, ідейне та творче взаємозбагачення їх не могли не бути сприйнятими поетом, який вийшов із надр простого народу і тягнувся до світлого розуму своїх попередників і сучасників, що боролись за щастя трудящегося люду.

Це ще одно джерело тих симпатій до української літератури, що їх виявив І. Суриков. Щоб познайомити широке коло російських читачів із скарбами української поезії, Суриков береться за переклади творів Т. Г. Шевченка.

Одним із перших віршів, перекладених І. Суриковим у 1839 р., були «Думи мої, думи мої...» Це, по суті (як слушно зауважує А. Дим-

⁵ И. Федоров. Из архивных материалов И. З. Сурикова. Записки отдела рукописей Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина, вып. 5, Соцэкгиз, 1939, стор. 35.

⁶ Е. С. Калмановский. Вступительная статья к сборнику «Л. Н. Трефолов. И. З. Суриков, С. Д. Дрожжин. Стихотворения». Библиотека поэта. Малая серия. Изд. 3. «Советский писатель», М.—Л., 1963, стор. 48—49.

⁷ А. Димшиц. Вступительная статья к сборнику «И. З. Суриков. Собрание стихотворений». Библиотека поэта. Большая серия, «Советский писатель», Л., 1951; Див. також: И. З. Суриков. Песни, Былины, Лирика. Письма к самородкам-писателям. Под ред. и с предисловием Т. Д. Деева-Хомяковского, Всероссийское общество крестьянских писателей, М., 1927, стор. 133—168.

⁸ Див. И. Федоров. Из архивных материалов И. З. Сурикова. Записки отдела рукописей Всесоюзной библиотеки им. В. И. Ленина, Письмо Сурикова к И. Н. Барышеву 27 июня 1878 г. Соцэкгиз, 1939.

⁹ А. Ковалев. Братская связь. «Подъем», № 5, 1959. Див. також: О. Мельниченко. О. В. Кольцов і Україна (До 150-річчя з дня народження). «Вітчизна», № 10, 1959.

шиць), тільки варіація зачину шевченківського твору¹⁰. Інші ж мотиви соціального та історичного характеру, властиві цьому творові, революційно-демократичні заклики залишилися поза увагою перекладача.

Але вже другий вірш «Вдова», який є перекладом Шевченкового твору «По улиці вітер віє» (1848), зберігає всі основні мотиви оригіналу, в тому числі і ноти соціального протесту, які є в творі Шевченка. Зберігся і ритмічний малюнок оригіналу:

Воет ветер, злится выюга,
Снег кругом взметает.
По селу вдова-старуха
Бродит, чуть ступает.
Осыпаемая снегом
Спереди и сзади,
Бродит, просит горемыка,
Просит христа-ради¹¹.

У вірші Шевченка є точна соціальна адреса тих, що прирекли стару жінку на поневір'яння і страждання, це — «ті самі, багаті...», які її сина «в солдати позаторік заголили»¹².

І. Суриков зберігає і цю викривальну ноту в своєму перекладі:

Бродит, просит со слезами
У людей богатых,
Что ее кормильца-сына
Отдали в солдаты.

Як бачимо, усі особливості оригіналу перекладач намагається зберегти.

Цей переклад став основою для популярної дореволюційної народної пісні¹³.

Другий вірш Т. Г. Шевченка «На улиці невесело...» (1848) в перекладі дістав назву «Нет мне радости, веселья...»

І. Суриков уміло передає глибоко драматичні переживання героїні —

Долго ль мучиться, терпеть мне,
Долго ль с горем биться?
Выйти замуж за другого,
Или утопиться?

Якщо цей переклад ми порівняємо з відповідними рядками оригіналу

Що ж мені робити,
Де мені подітись?
Чи то з іншим полюбитись,
Чи то утопитись? —

то побачимо, що він зберігає лексично-ритмічні особливості Шевченкової строфи. Але І. Сурикову можна закинути те, що далі граничну стислість Шевченкових рядків він розбавляє зайвим багатослів'ям. Замість стислого Шевченкового:

Скажу йому: «Сватай мене
Або одчепися!
Бо як мені у матері...
То лучше утопиться». —

¹⁰ А. Дымшиц. Комментарии к сборнику «И. З. Суриков. Собрание стихотворений». Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1951, стор. 326.

¹¹ И. Суриков. Собрание стихотворений. Библиотека поэта. Большая серия. «Советский писатель», Л., 1951, стор. 268.

¹² Тарас Шевченко. Повна збірка творів в 3-х томах, т. I, Поезії, Державне вид-во художньої літератури, К., 1949, стор. 433.

¹³ Див. пісенник «Красные зори». ГИЗ, М.—Л., 1928.

у Сурикова дві строфи, які явно програють при порівнянні з оригіналом:

Я скажу ему: «Послушай,
Друг мой, не сердися.
Если любишь, так посватай,
Нет — так откажися!
Чем терпеть мне все попреки,
С матерью браниться,
Чем идти мне за другого —
Лучше утопиться!

Як бачимо, така деталізація почуттів і дум героїні знижує емоційну напруженість вірша. Однак перекладач все ж досягає мети — передати ідейну спрямованість і художню своєрідність оригіналу. Цей переклад також набув популярності у 80-і роки як народна пісня. Різні варіанти його можна знайти у старих пісенниках «Колечко» (М., 1908), «Лучинушка» (М., 1910), «Золотые гусли» (М., 1910), «Русский песенник» (М., 1912) та ін.¹⁴ Як характерна пісня про минуле, вона включена у збірник пісень «Красное знамя» (ГИЗ, М.—Л., 1930)¹⁵. Але не завжди І. Сурикову вдавалося зберігати в перекладі високий ідейно-художній рівень творів Т. Г. Шевченка. Подекуди він збивається з послідовно реалістичного тону, притаманного оригіналові, вносить у переклад інтонації сентиментально-ідилічного характеру.

І. Суриков пише вірш «Во чистом поле калина...» (1847) за мотивами твору Т. Г. Шевченка «Чого ти ходиш на могилу?» Поряд із стражданнями доньки Шевченко змальовує горе матері, охопленої тяжкими передчуттями. У творі Сурикова немає образу матері, душевні муки якої трагічним акордом завершують твір Шевченка. Отже, емоційно-психологічний малюнок перекладу Сурикова не передає з достатньою силою почуття ліричного героя у Шевченка. Внаслідок цього ідейно-художня виразність твору в перекладі дещо послаблена.

Але незважаючи на окремі недоліки, переклади І. Сурикова загалом вірно передають ідейний задум Шевченка, мелодику його віршів, характерність їх образної структури, зберігають «український степной колорит».

Зв'язки творчості І. З. Сурикова з творчістю геніального сина України наочно показують глибину коренів тієї братньої співдружності, яка зливає воедино прагнення великих народів єдиної долі.

¹⁴ Про це дивись у згаданих вище коментарях Димшиця до збірника віршів І. Сурикова, стор. 327—328.

¹⁵ Цікаво також згадати, що переклад вірша Т. Г. Шевченка «На вгороді коло броду...» був покладений на музику російськими композиторами П. І. Чайковським та Е. Ф. Направником.

„Моя література — в моїх листах“

Навряд чи нині хто-небудь буде нарікати на недостачу критичної літератури про творчість Василя Стефаника. Адже маємо монографії, наукові розвідки, статті в періодичних виданнях, методичні розробки про творчість письменника тощо. А проте не можна сказати, що про Стефаника ми вже знаємо все. Взяти хоча б таке питання, як зв'язок його новел з його листами.

Може хтось спитати: а хіба дослідження такого характеру внесе щось нове до відомого досі про творчість новеліста? Без сумніву так, бо епістолярна спадщина Стефаника — своєрідна. У Стефаникових листах нерідко можна знайти деякі накреслені образи, а то й цілі картини, що є начебто ембріонами художніх творів. Одні з них так і залишились «ненародженими дітьми», інші — поступово переросли у завершені новели. Так з листів розвинулись «Виводили з села», «Похорон», «Побожна», «Лист», «Вечірня година», «Новина» та ін. Зіставлення цих новел з їх задумами у листах дає можливість ознайомитись з процесом художньої творчості новеліста. Возьмімо для прикладу новелу «Новина». За листами можна визначити літературну історію цієї новели. Ось вона:

Першу згадку про подію в Трійці знаходимо в листі до О. Кобилянської від 14 жовтня 1898 р. Страшний злочин сільського злидаря переданий в ньому лише десятьма рядками, переважно описовими:

«У Трійці вмерла жінка одному чоловікові і лишила двоє дітей. Не було кому їх чесати і обперати. Одного вечора взяв чоловік маленьку дитину на руки, а май більшу за руку та й повів до Прута топити. Маленьку кинув у воду, а старша взялася просити. «Но, то йди собі сама додому та й газдуй, а я йду до суду замельдуватися. Заки я вернуси з кременалу, то ти давно вже у жидів у мамках будеш». Та й розійшовся тато з доньков.

— «Та вже рівно на тім місці страшно йти убрид, заведе у бульбону, коби хоть хрест на то місце покласти», — додав той мужик, що мені розповідав сесю пригоду»¹.

Неважко помітити, що тут наявний зародок майбутньої новели, але скільки-то треба було ще тяжкої праці, щоб з цих рядків розвинулась така перлина, як «Новина».

Два місяці пізніше, 16 грудня 1898 р., в листі до цієї ж письменниці² Стефаник додає деякі деталі про випадок у Трійці. З них видно,

¹ Василь Стефаник. Повн. збір. тв. в 3-х томах, т. III. Вид-во АН УРСР. К., 1954, стор. 150.

² Там же, стор. 160.

що письменник побував на місці злочину, зустрічався і розмовляв з дочкою дітовбивці — восьмилітньою дівчинкою, що випросилася у батька, щоб її не топив. Нові 13 рядків — це, головним чином, діалог батька і дочки на березі Прута вже після того, як холодні хвилі вкрили тільце меншої дівчинки.

Окремі фрази з цієї розмови, що болюче запали в душу письменника, відтворені у листі дослівно. «Як не хоч, то я не буду (топити. — В. Г.), але тобі би ліпше було а, мені однако пацити ци за одну, ци за дві», або: «На — бучок, бо якби ті де пес надибав, то би роз'їв, а так меш мати оборону». Як показує зіставлення, ці заготовки пізніше ввійшли до новели без істотних змін.

Подальші листи свідчать, що подія у Трійці довго мучила уяву письменника, а думка написати новелу сверлила мозок. Лист до В. Морачевського з другої половини грудня³ є вже, по суті, першим варіантом новели (26 рядків), в ньому появився образ селянина-бідака Михайла. Цікаво, що у листі Стефаник використовує і попередні зарисовки. Так, приміром, був внесений діалог батька і дочки, відтворений раніше в листі до О. Кобилянської, але з суттєвим доповненням. Письменник переконує читача, що батько, який топить рідну дитину, не є вбивцею, він тільки полегшує муки своїх дітей, які мали б вмирати голодною смертю. Старшій, яка залишилась жити, він радить: «То вертай же си у село, аді оцев дорогов просто, просто аж до першої хати. Зайди до хати, скажи, що так і так, дьндя втопили Катрусю (появилось ім'я. — В. Г.), а я випросиласи тай вони пішли мильдуватися до суду, а мене справили до вас. Та й просили, аби я де стала коло дитини, аби бавити...».

Як бачимо, життєва правда поступається перед художньою, крок за кроком удосконалюється форма вислову, зарисовуються контури художнього образу. Але новели у Стефаниковому розумінні ще не було. Її принесла весна 1899 р.

Зіставляючи новелу з першоваріантом у листі до В. Морачевського, можна простежити, як формувалась композиція твору. Після того, як було знайдено заголовок, Стефаник переробив кінцівку твору, якій він завжди надавав особливого значення. У листі було: «Михайло перебрив Прут та й пішов до Коломиї». Таке закінчення звучало надто прозаїчно. Новеліст вирішив підняти силу чуття до кульмінації і там раптово обірвати. З цією метою він бере початковий варіант закінчення, про який повідомляв у листі до О. Кобилянської: «Та вже рівно на тім місці страшно йти убрид, заведе у бульбону, коби хоть хрест на то місце покласти»⁴. Але й цей варіант тепер не задовольняв автора. Ні, навіть хрест святині не допоможе перейти ріку, на дні якої лежить маленька русалочка. І в пошуках потрібної форми для передачі провідної думки народжується драматично напружене, неповторно Стефаникове:

«Гриць закочував штани, аби перейти ріку, бо туди була дорога до міста. Вступив вже у воду по кістки, та й задеревів. — Мнеоца і си-на, і світого духа, амінь. Оче наш їжи єс на небесі і на землі... Вернувся і пішов до моста...»⁵

Розвиваючи сюжетну лінію, Стефаник скупими рядками, але докладніше, ніж у листах, малює злидні у Грицевій хаті, що були поштовхом до трагічного кроку. «Не міг собі дати ради з дітьми без жінки. Ніхто за него не хотів піти заміж, бо коби то лишень діти, але то

³ Василь Стефаник. Повн. збір. та. в 3-х томах, т. III, стор. 161.

⁴ Там же, стор. 150.

⁵ Василь Стефаник. Повн. збір. та. в 3-х томах, т. I, К., 1949, стор. 55.

ще й біда і нестатки»⁶. Дописані фрази лаконічні, але багаті на зміст. У листі (коли діти просять їсти) батько лютиться і в безпорадності викрикує: «Дес є тріло на шурі, коби-м го дістав, то би-м вас раз нагодував». У новелі цієї фрази нема. Очевидячки, вона видалась авторові невмотивованою, бо можна було подумати, що батько радий якнайшвидше позбутися дітей. Насправді ж Гриць навіть у цих жахливих, нелюдських обставинах зберіг щире батьківське почуття, тільки воно було пов'язане з жалем і гіркою безпорадністю, що зросли до відчаю. Тому автор замінив цю фразу болючо-роздратованим: «То їжте мене, а що ж я дам вам їсти?» І тут же кидає дітям останній кусень хліба, біля якого вони заходились, «як щенята біля голої кістки».

А щоб підкреслити двоїстість поведінки нещасного батька, автор додає ще таке: збираючись топити дітей, Гриць «зварив їм бараболі, посолпив та й кинув на піч аби їли. Як поїли, то він сказав: «Злізайте з печі, та підемо десь у гості»⁷.

Подібна ситуація є і в новелі «Катруся», коли батько проклинає свою хвору дочку і водночас якось несміливо подає їй з-за пазухи яблуко.

У листі до Морачевського було ще немало описовості, назв і понять локального характеру. У новелі автор уникає їх, підіймаючись до художнього узагальнення. Ті речення, які мало говорили або повторювали вже сказане, письменник дбайливо викреслював.

На основі окремих штрихів до образу Михайла пізніше розвивається образ Гриця Летючого. Письменник не оповідає про життя Гриця, а, як каже Франко, «за своїм героєм щезає зовсім, а властиво переносить себе в його душу, заставивши нас бачити світ і людей його очима»⁸.

Так, чорні злидні й голод у Михайловій (тепер у Грицевій) хаті передаються засобом роздираючих душу внутрішніх монологів. Ось він дивиться на схудлі тільки дівчаток, а в тім'я молотом б'є: «Мерці. Аж холодний піт обсипає». Живі трупи, бо «лишень четверо чорних очей були живі». Грицеві здається, що тільки ці очі мають вагу, як олово, «а решта тіла, якби не очі, то полетіла би з вітром, як пір'є»⁹.

Такою ж силою драматичного напруження визначається внутрішній монолог — стогін Гриця на березі ріки, коли ця блиснула сріблом і заморозила його, а «той камінь на грудях став ще тяжчий». Зауважимо: творення художнього образу засобами думок героя вголос, як і майстерно викарбованих діалогів виразно проступає у першоваріантах і в новелі.

Зіставляючи «шкіц» образу Михайла і образ Гриця (лист і новела), неважко помітити, як Стефаник в остаточній редакції посилює психологічне зображення. У листі, приміром, нічого не сказано про душевні муки героя по дорозі до місця злочину. «Взяв меншу на руки, більшу за руку та й пішов полем у долину до ріки...» У новелі це місце поглиблене. Наблизившись до ріки, Гриць відчув, що фізичний тягар (на руках дитина) і тяжкий камінь на душі тепер злились водно і пригнічують його немилосердно. Іти далі нестача сили. Гриць задихається, скрегоче зубами, «аж гомін лугом розходиться», але ноги підкошуються. Нерви не витримують, і Гриць кидається до ріки бігом. Ще з розгону шпурнув у воду меншу дівчинку і напівсвідомо, ніби виправдую-

⁶ Василь Стефаник. Повн. збір. тв. в 3-х томах, т. 1, К., 1949, стор. 51.

⁷ Василь Стефаник. Повн. збір. тв. в 3-х томах, т. 1, стор. 54.

⁸ Іван Франко. Старе і нове в сучасній українській літературі, ЛНВ, т. XXV, 1904, стор. 82.

⁹ Василь Стефаник. Повн. збір. тв. в 3-х томах, т. 1, стор. 51.

чись, скоро заговорив: «Скажу панам, що не було ніякої ради: ані їсти що, ані в хаті затопити, ані віпрати, ані голову змити, ані ніц. Я си кари приймаю, бо-м завинив, та й на шибеницю»¹⁰.

Уже в первісних варіантах виразно помітна тенденція новеліста використовувати образні засоби мови, серед яких центральне місце займають метафора і порівняння. У новелі ці засоби конденсуються, наприклад: «Почорнів, аж очі запали в середину так, що майже не дивилися на світ, лиш на той камінь, що давив груди...»¹¹ Або «метафорична персоніфікація» Стефаникової проби: «Цей хати і чума збояла би си» чи гіперболічне порівняння у парі з метафорою «Гриць скреготав зубами, аж гомін лугом розходився, і чув на грудях довгий вогневий пас, що його пік у серце і в голову».

Водночас поряд з тропами у художній мові новеліста співпрацює просте, «необразне» слово, взяте безпосередньо з народної мови. Наприклад: «Гриць кинув» дітям на піч окраєць хліба, щоб ті «начинялися», а вони «глемедали» його, як «щєнята голу кістку». Виглядали, як «мерці». Збираючи дівчат «у гості», Гриць «натягнув на них драночки». Дає Гандзі «бучок», щоб її «пес не роздер» (у першому варіанті було «не роз'їв»). Ріка, що «розстелилася» у місячнім світлі, «заморозила» його, а як «вступив» у воду, то «задеревів» та ін.

Як бачимо, листи були своєрідною лабораторією, в якій письменник проводив експерименти, щоб потім перенести їх у новелу. Недаремно Стефаник писав до О. Гаморак: «Моя література — в моїх листах».

¹⁰ Василь Стефаник. Повн. збір. тв. в 3-х томах. т. I, стор. 54.

¹¹ Там же



♦ ♦ ♦
♦ *Марко Черемшина —*
♦ *майстер оповідання*
♦ ♦ ♦

(Спроба аналізу композиції
оповідання «Святий Николай у гарті»)

Події, зображені в одному з кращих творів збірки «Карби» Марка Черемшини — оповіданні «Святий Николай у гарті», відбуваються в межах одного дня. Центальною серед них є відвідини селянина Курила Сівчука представником держави, ексекутором, в результаті яких сім'я Сівчуків втратила ікону святого Николая. Інші події — те, що було до і після приходу чиновника.

В оповіданні «Святий Николай у гарті» виявляються деякі риси класичної новели: динамічність, несподіваний фабульний поворот тощо. Події розгортаються у причинно-часовій послідовності.

В основі твору лежить соціальний конфлікт: зіткнення інтересів родини Сівчуків і збирача податків, ширше — селянина і австро-царської держави. Селянин намагається вберегти від «найяснішого цісаря» останній шмат хліба, останню одежину. Навколо мужицького майна і розгортається боротьба інтересів.

Зав'язкою зображених подій є повідомлення, що селом ходить ексекутор і забирає селянське майно за несплату податків. Проте зав'язка не подається безпосередньо у творі. Вона мала місце перед тим, як розпочалися події, зображені в оповіданні, і з'ясовується частково з розмови Сівчуків, якою відкривається новела, і остаточно — в ході подальшої розповіді.

З початкового діалога стає відомо і про перший етап розвитку дії — сім'я Курила закінчує ховати речі і чекає на представника влади. Появу ексекутора, його розмову з господарем, безрезультатні пошуки в хаті селянина — все це відносимо до наступних етапів розвитку дії, які йдуть у визначеній тут послідовності.

Конфіскація чиновником ікони святого Николая становить кульмінаційний момент оповідання.

Розв'язкою є той епізод твору, де Курило, його дружина та діти дістають із схованок свої «скарби».

Сцена вечері селянської сім'ї, розпитування дітей, де святий Николай, і відповідь батьків, що він у гарті, становить своєрідний епілог, у якому з'ясовується — що було потім, після завершення основної події: відвідин ексекутора і викликаних ним дій Курилової родини.

М. Черемшина продемонстрував в оповіданні «Святий Николай у гарті» майстерне використання художньої деталі — ікони святого. Ця деталь в першу чергу наголошує на думці, що «найясніший цісар», живлячись добром своїх підданих сівчуків, не гребує нічим. Деталь, яка дала назву творові, з великою силою підкреслює бездушне ставлення держави до убогого гуцула: адже урядовець бачив, що забирає з хати Курила о с т а н н ю річ, яку можна продати. Ексекутора не цікавить

сам образ святого як такий, бо він не мав матеріальної вартості, а лише різьблені рами. Він їх забирає, а вже на додачу до них і самого святого. Навпаки, темні, забиті, отруєні релігійним дурманом Сівчуки збентежені втратою не рамок, а самого святого («Та як же без образу в хаті, проше ясного пана? — падькався Курило»). Художня деталь виступає своєрідним засобом характеристики персонажів.

Що переважає в оповіданні — показ подій чи розкриття психології героїв? І тому і другому письменник приділяє істотну увагу. Проте події все ж стоять на першому плані, незважаючи на те, що образ Курила Сівчука належить до числа найбільш вдалих типів селян-гуцулів у збірці «Карби». З обставин, у яких перебуває головний герой твору, автор виділяє дві: взаємини селянина з австро-цісарською державою і його матеріальне становище.

М. Черемшина будує новелу так, щоб взаємини персонажів і матеріальне становище Сівчука розкрити достатньо повно в межах малої епічної форми. Весь твір становить один епізод і композиційно складається з чотирьох не рівних за обсягом сцен: 1. розмова Курила Сівчука з сином Василем, які готуються до зустрічі з езекутором; 2. відвідини збирачем податків хати Курила; 3. Сівчуки, випровадивши непроханих гостей, повертають речі домашнього вжитку на їх звичайні місця; 4. вечір Сівчуків, діти виявляють зникнення святого Николая.

Коротка розмова на початку твору між Курилом Сівчуком і його сином Василем виконує в основному інформаційну функцію — повідомляє про події. Читач дізнається, що розмовляючі на когось чекають, що цей «хтось» уже наближається до їхнього двору, що від нього ховають домашні речі, «бо возме». Ще майже нічого не відомо про людей, які розмовляють, проте окремі слова («під», «кожушанка», «опника»), манера говорити, діалектні особливості мови вказують на селян. Короткі, іноді — з одного слова, питання, такі ж короткі відповіді, наказові інтонації, весь зміст сказаного — передають настороженість розмовляючих і відповідно настроюють читача. Таким чином початковий діалог не лише інформує про ситуацію, але і вводить частково у психологічну атмосферу дійових осіб. З першого діалога дещо довідуємося і про родинні зв'язки розмовляючих: один — батько («де» — звертається до нього інший, говорить на «ви» — як до старшого, виконує його розпорядження, звітує про зроблене), інший — син Василь, так в одній із реплік називає його батько. Подекуди напруженість ситуації підсилюється відсутністю авторських ремарок. Це, до того ж, «утаємничує» зображуване, до певної міри інтригує читача, підсилює його інтерес до подій.

Друга, основна, центральна у творі сцена, логічно продовжуючи попередню розмову, починається з появи того, на кого насторожено чекали батько і син. «За воринням показалася фігура, вся в чорному одінню, а на голові шапка з чорно-жовтою мотузкою на долішніх краях і з кругленьким гудзиком напереді. Гудзик виходить понад рівне дно шапки. Під лівою пахвою довгаста книга, в правій руці бук»¹. Це — езекутор, чиновник, представник австрійської держави. Відклавши коментарі на потім, письменник буквально через кілька рядків подає портрет Курила Сівчука для того, щоб протиставити урядовця і мужика, державу і селянство. Чиновник, підійшовши до Курилової хати, кличе господаря. І ось ми знову чуємо голос Сівчука (але який чемний!), спостерігаємо і самого Курила:

¹ Марко Черемшина. Вибрані твори. Держлітвидав, К., 1962, стор. 39. Далі всі посилання на це видання подаються в тексті із зазначенням у дужках сторінки.

«— Чому б не дома, проси ласки божої та й панцької, — відізвався з низенької, майже безвіконної хати хрипливий, придушений голос. Слідом за тим скрипнули чорні закурени двері і випустили надвір чоловіка середнього росту. Його худе, поморщене лице, кучма нерозчесаного волосся, сухоребрі груди, що їх не обіймає собою темна, латана сорочка, витерті червонаві холошні і худокості, босі ноги говорили самі за нього, що він є. Він не потребував представлятися. На його стан зложилися віки нужди і вип'ятували на ньому грубими буквами: «мужик» (стор. 40). Це єдиний в оповіданні опис зовнішності головного героя, коли не брати до уваги авторських вказівок на рухи Сівчука під час розмови (типу — «повторяв Курило Сівчук, схиляючись вниз»). Але цей індивідуалізований автором промовистий портрет сягає майже символічного узагальнення. Його типовість підкреслена М. Черемшиною в останніх рядках опису — «Він не потребував представлятися» і далі. Показово, що засоби портретної характеристики письменник використав у цьому творі інакше, ніж, наприклад, в оповіданні «Карби». Тут портрет виступає, по-перше, як більш цільний опис, як комплекс деталей, що дає зорове уявлення про всю людину, а не про одну, хоч і важливу, але окремо взятую деталь, як у творі «Карби». По-друге, в аналізованому оповіданні письменник не лише добирає яскраві мовні засоби при створенні образу-портрета. У прямій публіцистичній формі він коментує цей образ небайдужим словом громадянина: «На його стан зложилися віки нужди і вип'ятували на ньому грубими буквами: «мужик». По-третє, засіб портретної характеристики використовується тут М. Черемшиною з метою зіставлення і протиставлення двох конфліктуючих сил — держави і селянства.

За змістом, за художніми функціями та авторським до них ставленням це два виключно різних портрети. Справа, звичайно, не в тому, що в ексекютора на шапці «чорно-жовта мотузка» і «кругленький гудзик», а в Курила «червонаві холошні». З опису зовнішнього вигляду Курила перед читачем з'являється постать людини, тоді як в описі цісарського чиновника її немає не лише у переносному, але і в буквальному, фізичному розумінні. Розповідаючи про селянина, автор вказує на його обличчя, волосся, сухоребрі груди, босі ноги, і читач бачить живу людину, розуміє, що вона нещасна, страдник, сповнюється до неї співчуттям. Сівчук — «чоловік середнього росту». Саме так, чоловік! Тоді як ексекютор не «чоловік», а «фігура» (слово «фігура» автор повторює в оповіданні чотири рази). М. Черемшина досить сумлінно перелічує деталі його одягу: і одяг у нього чорна, і шапка на голові, і на тій шапці — чорно-жовта мотузка, і та мотузка саме «на долішніх краях» шапки, а не в іншому місці, і «кругленький гудзик» на тій шапці, і його місце точно визначене «напереді», і той же «гудзик виходить понад рівне дно шапки». Називаються й інші аксесуари «фігури»: «подовгаста книга» «під лівою пахвою», «бук» «в правій руці». Ми вдруге перелічили подробиці портрета, але... людини не знаходимо. Є «чорне одіння», але не відчувається плоть, яку це «одіння» огортає, є детально описана шапка, але немає голови, на яку вона одягнена, є книга і бук, але немає рук, що їх тримають. Саме такими засобами портретної характеристики автор хотів позбавити образ чиновника будь-якого натяку на людську індивідуальність. Бо він — не індивідуальність. Він — держава, що прийшла до Курила Сівчука, її символ. Тому увага автора й перенесена на деталі уніформи, а не на живу особу, яка носить цю уніформу. Промовистим є також подвійне підкреслення чорного кольору: «фігура, вся в чорному одінню», її «шапка з чорно-жовтою

мотузкою»². У загальному описі зовнішності екекутора набувають конкретного, відповідного цілому портретові значення і такі деталі (та їх сполучення), як книга і бук, наче символізуючи закон і його караючу функцію.

Такий художній аспект змалювання портрета дає письменникові можливість досягти, у поєднанні з іншими засобами, великої міри узагальнення. Не просто Курило Сівчук і конкретний екекутор, а селянство і австро-цісарська держава загалом, не окремий сумний випадок, а типове явище.

Серед інших, крім портрета, композиційних засобів слід особливо відзначити діалог та інтер'єр, частково також — стислу, багатозмістовну ремарку.

Опис Сівчукової хати, як і розглянутий вже опис зовнішності її хазяїна, становлять дві сторони єдиної, одна одну доповнюючої характеристики селянства, його долі. І якщо портрет Курила Сівчука є елементом виявлення типового характеру персонажа, то зображення житла розкриває одну із сторін типових обставин, у яких цей характер сформувався, виявляє себе, діє. Перед очима екекутора, що зайшов до хати боржника, постає картина жахливої бідності: «Під передньою стіною довша дошка на трьох стовпцях — то лавниця; під примежною стіною коротка дошка на двох стовпцях — то «стіл», на середині хати яма на ватру, присипана попелом, — то піч. Бачив це добре, але з привички «шукав». По хвилині зупинив свій погляд на стіні, що під нею стояв «стіл». Там висів образ. Тло його чорне, закурене, тільки темно-жовтаві пасамужки нагадували лице, голову і ясність якогось святого. Одні лишень рами, що, видно, вийшли з-під майстерського гуцульського долота, додавали йому поваги і приманювали око» (стор. 41). Цю картину доповнює згадка про те, що хата була «низенька, майже безвіконна», що вона не мала сіней, лиш «штири голі стіні та й по всьому».

Діалог в оповіданні «Святий Ніколай у гарті», виконуючи кілька функцій, доповнює також і інтер'єр: «— Де ж ви спите? — Шинуючи чесну голову панцку та й світі образи, та й нас, ірщених, ми спимо на землі, а діти на лавці. — На чім спите? — Таки на землі. — А подушки де? — Га! Подушок дасть біг, на кулаці спимо» (стор. 41). Тільки-но зайшовши в хату, представник влади питає господаря: «— Де ж твої речі? І, не слухаючи відповіді, зауважує: «— Я нічого не виджу». На це Курило цілком резонно відповідає: «— Га! нічю ж бо й видіти панцким очам; біда та й клопіт!» Рефреном через увесь твір проходить кілька разів вживана Курилом фраза: «— Бідно-си діє, ясний та добрий панічку».

Отже, діалог використовується з інформаційною метою. Через розмову частково з'ясовується матеріальний стан Сівчуків («маржинки дасть біг», «рухомого» майна немає тощо), стає відомо, звідки у Курила з'явилися різьблені рами, що робила сім'я після відходу екекутора. Важлива роль належить діалогові й у розкритті характерів дійових осіб, їх взаємин та суспільного становища. М. Черемшина уважно працював над створенням мовних партій Курила, екекутора, в першу чергу, а також постатей другого плану — дружини Сівчука, сина Василя та доньки Аннички.

Разючий контраст являють собою репліки Курила й екекутора: за їх змістом, за лексичним складом, за інтонаційними особливостями. Вся розмова чиновника і мужика нагадує суд, де допит веде представник держави, відповідає — знедолений її громадянин. За репліками

² Тут і далі підкреслення наші.

першого вчувається влада, сила, право, закон. За репліками другого — не лише крайня матеріальна нужда, але й безправність, залежність, приниженість. Він змушений всіляко догоджати «панові здикуторю», ублажувати його, викручуватися, дурити. Мову езекутора характеризують короткі речення, часто — наказова інтонація, звертання на «ти», вживання грубих слів. Зневага езекутора до представника «нижчого стану» — мужика — підкреслюється авторськими коментарями. Так, наприклад, підійшовши до хати Курила Сівчука, урядовець викликає господаря. Курило ж не досить швидко, як видалося панові, відгукнувся. «— Чому не відзиваєшся, як тебе кличуть? — *сердито* спитала фігурка». Коли ж селянин, відповідаючи на поставлені езекутором питання, пояснює, що не має ні худоби, ні сіней при хаті, і загалом «бідно-си діє», «фігурка» кидає різко: — «Брешеш! Присяжний! Пішли до середини». У хаті Сівчуків голо. «— Де ж твої речі? — питав *невдоволений* езекутор». Далі низка питань, що нагадують допит: «— То твоя жона? — Де ж ви спите? — На чім спите? — А де подушки?» «Бесіду» пан завершує виразним — «брешеш!», — що є відповіддю на скарги господаря. Наказавши присяжному забрати ікону святого Ніколая, езекутор закінчує свій візит словами: «— Шкода гадання! Ще й хата піде на ліцитацію, як не заплатиш податку. Я права не скакую, — *grimнув* пан езекутор і вийшов надвір». Авторські ремарки — «*сердито спитала фігурка*», «*питав невдоволений пан*», *буркнув* сам до себе езекутор», як бачимо, виразно розкривають загальну «тональність» мовної партії представника влади, характеризують і його самого і його ставлення до селянина.

Інший за змістом образ Курила Сівчука, інші особливості має і його мовна партія у бесіді з езекутором: «— Я дома, *проше ласки божої* та й... — повторяв Курило Сівчук, *схиляючись вниз*», «*Шо ж дієти, проше ясного пана та й здикуторя*», «Маржинки дасть біг, *проше пана*. Вже давно не кушіли-сми скороми», «Бідно-си діє, *пишний та й годний, та чемний панічку!*», «Самі здорові видите, *бог би вам дав панованне!*», «То, *проше ласки пана, жінка*», «Та як же це, *панічку?* Спадайте на рани божі, лишіть світого, — *просив* Курило», «Та ек же без образу в хаті, *проше ясного пана?* — *падькався* Курило». Пишномовність раба, вимушена догідливість та запобігання, почуття приниженості, страху і залежності! Пан езекутор може швидко вирішити долю такої незначної у цісарській Австрії особи, як Курило Сівчук. Селянин це добре розуміє. Звідси його намагання, боже борони, не образити «ясного», «пишного», «годного», «чемного» «панічка» (Курилиха до цієї китиці чеснот додає ще «чесного і любого комісарика»). Наказових інтонацій, питальних речень (не він тут ставить питання!), грубих слів у мові Сівчука, природно, не знаходимо. Разом з тим навряд чи кому спаде на думку, що Сівчук усі ті ласкаві слова говорить з щирої поваги до езекутора. Та й сам чиновник, мабуть, не вірить пишним словам Курила і його дружини. Епітети «чемний» та «чесний», вжиті Сівчуком у розмові з езекутором, який «гримав» і «сердито питав», сприймаються читачем дещо іронічно. Вітієватість, пишномовність з'являються у Курила Сівчука лише у випадках, аналогічних до зустрічі з езекутором. При інших обставинах М. Черемшина виключає з мови героя всю оту барвистість.

Отже, основними композиційними засобами, які використовує письменник в оповіданні «Святий Николай у гарті», є діалог, портрет та інтер'єр. Допоміжна роль належить авторській ремарці. Вартий уваги ще один засіб — показ персонажа через дію. Цей прийом є у розгляданому творі хоч і допоміжний, але вагомий. Вперше автор використо-

вує його, коли повідомляє, що збирач податків і присяжний заходять до хати Курила Сівчука: «Пан езекутор штовхнув палицею двері, що до половини вже були одверті. Двері заскрипіли і відхилилися аж до самої стіни. Езекутор зігнувся і переступив поріг, за ним увійшов присяжний, а відтак Сівчук. Другий присяжний лишився із своєю в'язкою надворі і прилагоджував посторонки на новий пакунок» (стор. 40). В цьому уривку впадає у вічі поведінка чиновника. Він відчуває себе господарем становища: першим заходить до хати, недбало штовхає двері палицею. Ця деталь поведінки є красномовним штрихом до цілого образу збирача податків: у короткому жесті виявилися зневага, зверхність, грубість, невічливість.

Авторські вказівки на дії збирача податків, вкраплені у діалог, створюють повну ілюзію бачення того, як цей пан підійшов до хати Курила, викликав хазяїна, разом з ним і присяжним зайшов до приміщення, оглянув його, забрав ікону святого Николая і вийшов надвір. Саме цей прийом (показ персонажа через дію) дає можливість відчутти і темп руху: езекутор поспішає, йому потрібно, очевидно, відвідати ще чимало сівчуків. Почуття темпу передано і в швидких, коротких репліках при розмові з Курилом (передача темпу дії — ще одна з функцій мовної партії урядовця), і вказівкою автора на те, що «езекутор перейшов скорим ходом по хаті», і розпорядженням, яке останній дає після виходу з хати Сівчука: «Присяжні! До Гриця Саїна!». Часу мало, а боржників багато. Так автор веде нас від Курила Сівчука до селянського загалу: бідність Курила — явище, характерне для всього селянства.

Прийом зображення персонажів через дію застосовує М. Черемшина також з метою наголосити на думці, що в селі не всі такі нужденні, як Курило, є й заможні, тобто село розшароване в соціально-економічному відношенні. Про це, зокрема, говорить така фраза: «Тоді, як багач Приймак видіє своїх шість овець і ніс у дійниці скором до хати, сиділи його сусіди Сівчуки за «столом» та й доїдали гарячу кулешу і мисочку огірків, а серед хати дотлівало в ямі вугля» (стор. 42).

Показ дійових осіб через їх вчинки служить також доповнюючою вказівкою на нужду Сівчуків. Автор пише: «Другий присяжний лишився із своєю в'язкою надворі і *прилагоджував посторонки на новий пакунок*». Ця фраза характеризує не стільки того присяжного, який «прилагоджував посторонки на новий пакунок», скільки самого Курила. Присяжний — односелець Сівчука, і він добре знав, що Сівчук не має грошей на податок і що езекутор забиратиме речі. Тому й «прилагоджував посторонки». Отже, ще одне, посереднє, свідчення того, що село знало Курила як бідняка. Деталь ця невеличка, проте і вона доповнює враження.

Важливу ідею (но-художню) роль відіграє остання сцена твору, що розповідає про події в господі Сівчуків після того, як збирач податків пішов від них.

З діалога, який починає оповідання, було відомо, що родина ховала майно від «здикутора». З останньої ж частини твору дізнаємося, які то були скарги, що потребували такого ретельного схову. Тому ця сцена композиційно міцніше зв'язує в єдине змістове ціле твір. Вона побудована на діалозі та показі дій персонажів. «Надворі вже добре вечоріло, коли Куриліха Сівчука з маленькою донькою Анничкою розкопувала серед хати яму і видобувала з неї «начінне»: два глиняні горшки, п'ять дерев'яних ложок, стільки ж червонявих мисочок і кулешіник. Юрко відвалив камінь з пригнітої тертиці на даху і витягав із задненого поду одежину та подавав Василькові і Петрикові, що бігцем

носили її в хату» (стор. 42) На питання батька, чи все добуто із сховок, Василько каже, що все, і перелічує: «Ваш сардак та й сорочка, ненин кіптар, опинка та й сорочка, наші кожушанки та й сорочічки, обі верітці, вузлик муки, бербеничка з огірками, Анниччина хустка, та й ваші, аді, постолі» (стор. 42). Щоб підкреслити бідність сім'ї, письменник, як бачимо, старанно, не пропускаючи жодної речі, перелічує пожитки Сівчуків. Їх виявилось легко повернути на старі місця, а ще раніше — заховати від представника влади.

Проте це місце твору має ще й інше смислове навантаження: сама процедура спочатку ховання, а потім добування речей із схову наголошує на ставленні Курила до «рідної» держави, до «найяснішого цісаря». На державу селянин-гуцул дивиться як на ворога, від якого треба ховатися.

Використовуючи невелику кількість художніх композиційних засобів і komponуючи їх за принципом «крупного мазка» (тобто портрет чи інтер'єр дається цільно, масивно, в манері старої школи українських прозаїків П. Мирного, І. Нечуя-Левицького), М. Черемшина, разом з тим, уміє зберегти художню міру цього мазка у відповідності до вимог жанру малої епічної форми, уникає надмірності, розтягненості.

Оповідання «Святий Николай у гарті» свідчить, що М. Черемшина був продовжувачем творчих традицій української реалістичної літератури ХІХ ст. Своїм твором письменник підтвердив глибинні можливості цих традицій, спростовуючи тим самим твердження, що реалізм ХІХ ст. ніби вичерпав себе. Використавши досягнення попередників, автор «Святого Николая у гарті» створив новелу значної мистецької вартості.



На верховині слова

(Про майстерність повісті М. Коцюбинського
«Тіні забутих предків»)

Михайло Коцюбинський належав до тих перших митців слова, які на початку нашого віку пішли з блокнотом та олівцем у плерер, щоб придивлятися до барв і рухів природи, вловлювати її звуки й аромати. Ці безпосередні враження й переживання, помножені на творчу уяву письменника, у добірних словесних образах лягали на папір, вражаючи читача небувалою свіжістю та експресивністю малюнка. Пишучи «Тіні забутих предків», Коцюбинський, якщо можна так фігурально висловитись, вмачав перо в «зелену кров гір». Хворий на серце, задихаючись від астми, у пошуках вражень, пульсу життя, спинається він на найвищі полонини й ґруні Карпат. Переповнене враженнями серце письменника не витримує, але для української літератури здобуто нев'янучий едельвейс — повість «Тіні забутих предків».

Коцюбинський не був піонером у гуцульській тематиці. Та ніхто не заглянув у такі глибини душі дітей гір, як він. «Тіні забутих предків» — шедевр української літератури.

Тямуші, з добрим смаком читачі широким захоплювалися нею відразу й писали про це авторіві. Серед них був і Максим Горький, котрий «Тіні» назвав «отличным очерком». М. Лисенко вважав цю річ поемою в прозі. Як згадує Климент Квітка, поява кожного нового твору Коцюбинського для Лесі Українки була святом, а «Тіні забутих предків» «привели її в правдивий екстаз»¹.

Але вульгарні соціологи застерігали читача від оманливої, мовляв, романтики «Тіней». Навіть такий прекрасний знавець Гуцульщини й далеко не соціолог, як Гнат Хоткевич, вважав, що нібито «Тіні забутих предків» не приносять честі ні авторіві, ні українській літературі... Хоткевичеві, довголітньому дослідникові Гуцульщини, не містилося в голові, як міг Коцюбинський написати такий твір лише після дворазового кількамісячного перебування в Криворівні та в навколишніх селах та горах. Не збагнув Хоткевич того, що так добре підмітив польський рецензент Коцюбинського: автор «Тіней», вдивляючись у широкі горизонти, бачив в одну мить може вдесятеро більше порівняно до інших людей.

У наш час не знайдеться критика, який би недооцінював «Тіней забутих предків». Про повість захоплено пишуть усі автори монографій, присвячених Коцюбинському. Створений за мотивами цього твору фільм справив враження у всьому світі.

¹ Климент Квітка. На роковини смерті Лесі Українки, Спогади про Лесю Українку. «Радянський письменник», К., 1963, стор. 234.

Письменник прагнув у цьому творі вловити відлуння віків, дати образ первісного світосприймання, повести нас у казку людського дитинства. Цю ідею виражає заголовок повісті. Про це свідчать і різні варіанти заголовку, що збереглися у записній книжці автора: «Тіні минулого», «Голос віків», «Відгомін передвіку», «Подих віків», «Голоси передвічні», «Спадок віків», «Дар предків забутих», «Голос забутих предків», «Слідами предків», «Сила забутих предків». Коцюбинський використовував фольклорний та етнографічний матеріал у плані осмислення філософії гуцульської душі. Однак у цій предковичній «зеленій казці гір» (О. Олесь) письменник не захоплювався примітивом. Роздуми над одвічною загадкою життя, над відомим і невідомим у природі, величезний подив до краси гір, до творчих сил природи, розмаїтості барв і форм її — все це знайшов він у світогляді гуцула, вихованого в гнізді орла на полонинських вітрах чи над вічношумливим неспокоєм Черемоша. А на тому тлі — важливі питання сучасності, сенс життя. Герої «Тіней забутих предків» спрегнено шукають відповіді на це питання. Навіть на смертному одрі Іван, здавалось, думав над цим: «В піднятому кутику вуст застряло гірке міркування: Що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...»² Раз життя коротке, то як його прожити? «Раз жиемо на світі», — усвідомлює з філософським спокоєм «фудульна» Палагна і робить висновок, що треба зазнати якнайбільше насолоди, «набутися». Але ця філософія плитких душ не може задовольнити Івана й Марічки — натур безмірно глибших від Палагни, для якої цілком досить для відчуття повноти життя розкішного одягу, багатства та сили мужчини (мольфара, що богує на високім ґруні).

Іван та Марічка — це митці-самородки з витонченою психічною організацією. Їхні душі увібрали в себе всю красу дивного краю зелено-синіх гір і створили красу нову. Оригінально, як ніхто інший, показав Коцюбинський акт народження мелодії та слів пісні — органічний витвір душі цих поетичних дітей гір, які по-своєму вміють читати велику книгу природи. Уява, розум і серце Івана ще з дитинства б'ються над таємницями світу, який ввижається йому як «казка, повна чудес, таємнича, цікава й страшна» (307). Світ сприймає він у співах — у шумі смерек і Черемоша, навіть у гомоні власної крові вчувається йому якась мелодія. Все життя тягне його кудись на неясні високості, у край фантазії і краси. В образі Івана — одвічний розлад між дійсністю і мрією, порив високих душ до незвіданого, до кращого і чистого, уміння злетіти вище над дрібницями буденщини. А разом з тим і трагедія самотності людини, яка переростає своє оточення, бо ж кожна мірка вишості дає кілька мірок самотності. Соціальні дисонанси тогочасного життя не давали простору для розвитку таких талантів, як Іван, і вони були приречені.

Але, незважаючи на сумовиті, як задума карпатських верхів, тони, в цілому «Тіні забутих предків» — це хвала життю. Хвала казково гарній землі гуцульській, її талановитим синам, українському народові, частину якого вони становлять. Не тільки «тусок» вчувається у ритмах мови цієї поетичної повісті, але й радість, поетичний привіт життю. І хоч життя — невпинна боротьба, в кінці якої чекає неодмінна смерть, проте й саму смерть гуцул сприймає з погордою. Акордом погорди до смерті закінчив Коцюбинський і «Тіні забутих предків». За прадавнім звичаєм гуцули при мерці влаштовують веселу забаву. Лунає дзвінкий сміх. Смерть зневажено, забуто. Перемогло життя. То ж свіжим вітром

² М. Коцюбинський. Твори в 3-х томах, т. II. К., 1955, стор. 354. Дати всі посилання на це видання даються у тексті із зазначенням у дужках сторінки.

віяло від цієї повісті Коцюбинського у час засилля декадентської літератури, яка оспівувала смерть.

Один із секретів майстерності Коцюбинського полягає в особливій добре виробленій манері ущільненого письма, в якій написані повісті «Фата моргана» і «Тіні забутих предків». Ці невеликі за розміром твори роблять враження широких панорам. Засобом могутньої сили узагальнення послужила, з одного боку, редукція всього неістотного в сюжеті, а з другого — добір образів, деталей, в яких сконцентровано поетичну енергію, образотворчу силу. У «Тінях забутих предків» малюється життя гуцула від коліски аж до смерті. Та це не звичайна хроніка, а лише окремі найістотніші кадри з того життя: кілька епізодів з дитинства і молодості героя та після його одруження, а між ними локоничний конспект подій для з'єднання цих картин. Великі антракти в біографії героя не тільки не пошкодили гармонії композиції, але дали змогу зосередити увагу на моментах найістотніших. Автор міг би, скажімо, розгорнути картину злиднів у гуцульській хаті, докладно описати історію та причини зубожіння. Але читач має змогу про все це судити з одної деталі: з двадцятьох дітей вижило п'ятеро! Приголомшений багатством та оригінальністю етнографічного матеріалу, інший описав би детально гуцульське весілля, хрестини тощо. А Коцюбинський все це обминув. Він брав тільки ті моменти із звичаїв гуцульського села, в яких вбачав глибшу філософську підкладку (сцена похорону, наприклад, вірніше, лише своєрідна забава при померлім — «грушка» як вираз поглядів народу на життя і смерть, народного оптимізму). Зовнішність героїв накреслено силуетно, загально. Письменник примушує читача вслухатись в музику їхньої душі, а вже через неї уявити зовнішню привабливість людини. Автор фіксує увагу на виразі очей — вони є неначе віконцями, через які заглядаємо в душі героїв. В очах Івана — поетична задумка, в очах мольфара — незвичайна напружена енергія волі. А от про очі Палагни нічого не сказано: не було потреби виражати її духовний світ — він у неї неглибокий. Головна прикмета цього образу — все тілесне. То ж і тіло Палагни описано докладно — «таке рожеве і свіже, як позолочена хмара, переповнене теплим весняним дощем» (337).

Коцюбинський мав особливий хист добувати естетичну вимовність зі свіжих, нестертих слів багатого гуцульського діалекту. Скільки важить хоча б одно гуцульське слово у кованій характеристиці Палагни, слово *фудульна*. Потенціальні можливості слова Коцюбинський використав повністю, ставлячи щоразу його в інший контекст, неначе бомбардуючи іншими епітетами, добуваючи все новий відтінок значення.

1) «Його Палагна була з багацького роду, фудульна здорова дівка, з грубим голосом і властою шиєю» (332).

2) «Фудульна Палагна, що звикла шість день на тиждень робити і тільки в свято одпочивала, пишаючись красним лудіннем, сердито дорікала за його примхи» (334).

3) «Коли б захотіла мати любаса, узяла б Юру. Але Палагна була фудульна, її силком не візьмеш» (339).

У першому випадку епітет *фудульна* сприймається як «дебела», у другому — «запопадлива», в останньому — «гордовита».

Кожен персонаж має характерний для вияву його натури епізод. Для Івана — це зустріч зі щезником — своєрідна кристалізація трудновловимих тонів у виразну мелодію при найбільшій напрузі уяви. Щира, добра Марічка виявила себе всю у тому жесті, яким вона, скривджене дівчатко, подала Іванові цукерка. Згадаймо знамените ворожіння Палагни чи приборкання хмари мольфаром!

Такі ефективні засоби ущільненого письма, як побудова образів за допомогою сконденсованих деталей чи особливих потенціальних ситуацій дали авторові змогу уникнути довгих історій і передісторій, описовості. Заощаджене місце використано для зображення сучасного героєві життя, для пейзажів, виробничих описів, картин звичаїв, вставних поетичних оповідань пастухів на полонині. Все це, розуміється, не самоціль, а прийом характеристики гуцульської «колективної індивідуальності» (вислів Лесі Українки). Це теж надає повісті рис енциклопедизму при відтворенні життя гуцульського краю.

Природа у «Тінях забутих предків» змальована в усі пори року і дня, у різну погоду, при різному освітленні. Саме ці зміни, нюанси світотіні, мінливість настрою і найбільше цікавлять художника слова, бо на них озивається арфа гуцульської душі. Іван, такий чутливий на музику, природу сприймає передусім через звуки, звідси посилення звукового образу у повісті. Іван заслуханий у музику потоків, у тихий шепіт снів літньої ночі, у ніжний дзвін хвої смерек. «Співали йому до сну та й будили своїм дзвоном потоки» (307). Іван іде вгору, а за ним «піднімався... глухий гомін ріки, а в нього капав од часу до часу прозорий дзвін колокільця» (308); «дзвінки корів озиваються, як тихе зітхання» (308). Звичайно звукові образи таких персоніфікованих пейзажів передаються метафорами та порівняннями. Але час від часу письменник прагне дати ілюзію безпосередності звуку. І коли оповідає про Черемош, то хоче, щоб ми почули шум гірської ріки і притишений шепіт її допливів: «Чи то вічний шум Черемоша і скарги гірських потоків, що сповняли самотню хату на високій кичері, чи сум чорних смерекових лісів лякав дитину» (306). Наявність дев'яти шиплячих та восьми свистячих приголосних тут не випадкова. Або: «Ніжно дзвеніла над ним фоя смерек, змішавшись з шумом ріки...» (308).

Поруч з активізацією внаслідок спеціального угруповання слів із звуконаслідувальним елементом (алітерація, асонанс), звукової експресивності письменник досягає часто вживаними словами ономаатопейчного характеру. Слова *трембіта*, *трембітати* безперечно у якійсь мірі ономаатопейчні, бо наслідують звук інструмента, який вони означають. Низка слів, інструментованих на т, р, м, н, посилює, як оточення, цю якість слова *трембіта*. «І втретє затрембітала трембіта про смерть» (312). «Під вікнами сумно ридали трембіти» (355). Або: «Трембіта! Туру-рай-ра... Туру-рай-ра... Заграло серце у вівчарів...» (314).

Дуже багата на фоніку картина випасання овець, створена переважно засобами ономаатопейзму («хрум-хрусь... бе-е... ме-е» тощо). Враження величезної тиші на полонині передано найніжнішим дзизчанням мух, завиванням вітру у воринні, дзвоном крові в жилах, — все це потрібне для показу самотності Івана, для розуміння його великого «туску» після розстання з Марічкою. Смуток, розлитий по «чорних з синім диханням» смереках на схилах виражає сум поетичної душі Івана, яка «банує» за кращим і щасливішим життям.

При відтворенні світу в звуках (відповідно до сприймання Івана) Коцюбинський застосовує так званий *audition colorés* (кольорове слухання). Що сам автор підлягав цій *audition colorés* маємо свідчення в його нарисі «На крилах пісні», де він признається, що звуки пісні лягали перед його очима барвами. Розбуджена звуками флюяри Іванова уява малює барвисті видіння: «Зеленим духом дихнули смереки, зеленим сміхом засміялись трави, на всьому світі дві барви: в зеленій — земля, в блакитній — небо» (313). В окремих випадках стрічаємо зворотне явище: Іван чує кольори: йому здається, що Маріччині пісні «визвонює сонце». У морозяну ніч «зелені гори, убравшись у білі гуглі,

прислухалися чуйно, як дзвеніло на небі золото зір» (335). Образи такого типу у модерністів були часто надумані. А в Коцюбинського вони виступали як наслідок реальних асоціацій та великого узагальнення.

Коцюбинський віртуозно орудує не тільки кольоровими та звуковими образами, але й руховими. Він здатний схопити навіть рух, форму і барву гірського водопаду ось у такій короткій, але ж якій поетичній «формулі»: «В щілині поміж горами летів в долину потік і тряс по камінню сивою бородою» (312).

Природа Карпат не подібна до кримської, молдавської чи кавказької, яку Коцюбинський малював раніше. Великі кольорові плями акварелі, вжиті для передачі пейзажу Криму в новелі «На камені», не могли виразити специфіки карпатського краєвиду. Кримські пейзажі статичні, карпатські — вічно мінливі. В передачі останніх уже не сам колір, а його зміну, перехід у все нові й нові тони та півтони треба було змалювати. І Коцюбинський у гуцульських пейзажах менше вживає кольорових епітетів, а частіше замінює їх метафорою чи оксюморонами для передачі змін в освітленні, для зображення руху води, шуму смерек, дзвону потоків. «З-за галузки смереки виглядали зажурені гори, напоєні сумом тіней од хмар, що все стирали бліду усмішку царинок. Гори щохвилини міняли свій настрій: коли сміялась царинка, хмурилась ліс» (308). Як і його герой, письменник намагається вдивитись в рухоме обличчя гір і вловити його мінливі настрої. Трудно це зробити, признається він у цій повісті, але майстер такої міри, як Коцюбинський, блискуче передав усміх і похмурість, радість і смуток обличчя гір. Думка Бальзака про те, що завдання мистецтва полягає не в копіюванні природи, а у вираженні її, має тут найкращий доказ. «Хмари все прибувають. Вони вже закрили півнеба, гасне далекий Бескид і чорніє і похмуріє в тінях, мов удовець, а полонина ще молодіє. І питається вітер тонко в воринні: «Чому ти ся ба й не жениш, високий Бескиде?» — Бо зелена полонинка за мене не піде», — сумно зітхає Бескид» (321). Проста і геніальна персоніфікація, і яка картина, який настрій! Скільки поезії!

Характерно, що тропи в Коцюбинського не ходять одиноко й самотньо, а цілими групами, виступають цілими комплексами. Розглянемо, як письменник будує один такий комплексний образ — образ Черемоша. Спочатку ми почули ту ріку («Чи то вічний шум Черемоша...») Відтак через певний проміжок тексту ми її побачили. Одночасно з зоровими враженнями подано й дотикові, — не тільки показано рух води, але й дано відчуття її температуру. І для цього знайдено оригінальний оксюморон: «Під ним, в долині, кипів холодний Черемош» (307). Поступово образна формула Черемоша ускладнюється. Появляється колір. «А долом Черемош мчить, жене зелену кров гір, неспокійну і шумливу» (314). Кров гір, зелена кров гір — це вже образи, які відзначаються високим ступенем метафоричності. Щоб їх знайти, треба було, мабуть, поглянути на Черемош не лише зблизька, але й з певної висоти, коли ріка з численними допливами справді нагадує кров'яні артерії. Так появилася асоціація «кров». Та вода Черемоша там, де у ній відбиваються смереки й вільхи, зелена, і тому виникає сміливий, але ж цілком реалістичний оксюморон: «зелена кров». Отже, один образ, одне коротке речення відбиває багато спостережень та узагальнень. Майстер-прозаїк уміє образно і максимально точно виражати ці життєві асоціації. Взагалі культура асоціативного образу Коцюбинського величезна.

Зелений колір Черемоша ще й «психологізовано» — він виконує додаткову функцію: вдало передає настрій персоніфікованої ріки. Зе-

лену барву Коцюбинський залюбки вживає на означення люті, злості. Розлючені персонажі в «Фата моргана» завжди мають зелені очі. Черемош у «Тінях забутих предків» напередодні того, як забере в свої холодні хвилі Марічку, «сердито поблискував сивиною та світив попід скелі недобрим зеленим вогнем» (317).

Оригінальні у повісті виробничі описи (доїння овець, переробка молока в будз тощо). Композиційно вони зайняли центральне місце — вставлені там, де перервано цікаву історію кохання гуцульських Ромео і Джульетти. В описах міняється і сам тон оповіді. То співучо задумлива, то прискорена, як біг гірської ріки, оповідь тут перейшла у спокійно епічну, розважливо мудру. Автор робить все можливе, щоб виробничі описи не набридали своєю монотонністю — чергує їх з пейзажними малюнками, казками та легендами пастухів, послуговується коломийковими зачинами. Мова скрізь образна. Речі такі ж поетичні, сповнені своїх таємниць, як і люди, як і природа. Вони одухотворені, персоніфіковані. «Нові бербениці й барильця німують в кутку, хоч тільки запукай до них — і обізветься голос, що там живе. Холодна жентиця світить з коновки зеленим оком» (325). Інший письменник не звернув би уваги на якусь там сироватку — жентицю. А для Коцюбинського є це — поезія. Жентиця живе своїм окремим життям. То вона «зелені подові води», що дзвінко стікають у посудину при народженні будза, то вона «гуляє коломийки» в казанку, що закипає, підвішений над багаттям.

З цією поетичністю описів поєдналась велика точність, докладність та спостережливість. Описано запахи молока і молочних продуктів, теплоту доєного овечого вимені, не забута й така деталь: «а густе молоко дзвінко дзюрчить в дійницю та затікає теплим струмочком аж за рукав» (324).

Взагалі повість написана неначе благородним сплавом усього кращого, що є в різних літературних методах. Тут і наукова солідність та точність натуралізму, вірніше, «наукового реалізму» (вислів Франка), свіжість та безпосередність імпресіонізму, піднесеність, оптимістична тональність романтизму.

Глибока правда та поезія життя, верховини чар і краса людської мрії створили «Тіні забутих предків» — цю запашну гірську квітку нашої літератури. В історії письменства — це одна з мистецьких верховин слова.



Публікації

Листи В. Стефаника
до С. Морачевської

Частина листів Стефаника до Софії Морачевської¹ надрукована у третьому томі академічного видання творів письменника 1954 р. та в одностороннику 1965 р. В архіві Русівського музею зберігається ще півтора десятка листів до Софії Морачевської, але редколегії згаданих видань чомусь вважали, що ці листи мають чисто інтимний характер і публікація їх кидала б тінь на відносини письменника з сім'єю Морачевських. Тим часом такі побоювання позбавлені реальних підстав. У листах до Морачевської Стефаник розкриває свою душу, висловлюючи у поетичній формі власні погляди на життя. У них справді дуже багато суб'єктивного чуття, але сповнені вони винятковою щирістю і відвертістю. Зупинимо увагу лише на одній обставині: у надрукованих листах до С. Морачевської, як і в усій епістолярній спадщині Стефаника, помітні основні риси поетичного стилю новеліста.

Відомо, що однією з прикмет індивідуальної творчої манери Стефаника є відсутність в його творах докладних описів, бо увага автора зосереджена, насамперед, на психології героя, на «стані його душі в тих чи інших обставинах»². Неопубліковані листи до Морачевської позначені власне цією особливістю обминати описи, а передавати суть дією. Таке «передавання настрою в розмовах і обстановці» породило специфічну форму — драматизацію розповіді, переданої майстерними діалогами та монологам.

Як новатор прози свого часу, Стефаник подібно до Чехова і Коцюбинського вміло послуговується художньою деталлю.

Характеризуючи стиль новел Стефаника, критики здебільшого наголошують на тому, що письменник є оригінальним майстром запровадження в літературний твір простого, «необразного» слова. Це цілком слушно, але поетичний стиль Стефаника у великій мірі визначається також використанням образних засобів мови, системою тропів. Листи Стефаника до Морачевської сповнені метафор і надзвичайно влучних порівнянь, скупих, але завжди настроєвих епітетів. Як показує вивчення, про Стефаникові тропи не можна говорити вроздріб, бо «образне» слово в художньому мисленні новеліста має свою специфіку. Для Стефаника характерним є синтетичне сплетіння тропів.

Асоціативний троп, поєднаний у мові письменника з іншими, творить якісно новий сплав. Стефаникові властиві гіперболічна метафора у парі з порівнянням, метафоричний епітет з символічним відтінком тощо.

¹ Софія Окуневська-Морачевська — дружина близького друга В. Стефаника Вацлава Морачевського, перша в Галичині жінка — доктор наук, відомий громадсько-культурний діяч свого часу.

² Іван Франко. Старе і нове в сучасній українській літературі. ЛНВ, 1904, т. XXV, річник VII, стор. 81.

Листи Стефаника до С. Морачевської сприяють також вивченню стилістики новеліста. Вони засвідчують, що найулюбленішою стилістичною фігурою письменника була, так би назвати, «еліптична градація». Саме «еліптична градація» у побудові фрази, а не «прості речення», творить отой загальновизнаний ударний Стефаників ритм, що наближує його фразу до віршованої строфи, надає їй поетичного звучання.

№ 1

Добрі.

Я читав Ваш послідний лист і мені ставало якось добре. У тім листі я найшов якби то сказати, ну, найшов розум. Ви добрі справді. Ви чули мою муку тай мене трохи врозумили, бо-сте казали: душа менше стане самотна, ніж є. Оце і є то, що мене успокоює. Я боюся, що я замало даю і мучуся, і падаю в обморок, але воно так не є. Я замало не даю, бо я і душу даю, і все довкола неї. Тепер вірте і послухайте: у мені мої чувства стоять закопані, про них ніхто не знає і не сміє знати, бо я би не був чоловік, але простітутка. То, що йде з них у люди, то є блиск від них, але не вони самі. Се мої найглибші чувства, се моя душа. До мої душі належить і моя любов. Вона стоїть там спокійно, викута з таких елементів, що їм назви нема. Понад нею висить раз м'ягка, чорна ніч, то знов сине небо, то ще квіти з небес і з землі. Я сам, як до тої статуї зближаюся, то мовкну і маю над собою її велику і святу, а довкола або ніч, або небо, або квіти. Другі глибокі чувства чуют або ніч, або небо, або квіти. Я клякаю перед нею і мовчу, мовчу і чую своє божество. Уважаю негідним давати справоздання з моєї статуї: Я Вам колись казав, що як буду любити, то нікому того не скажу, навіть тій, що її люблю. Так би повинно бути, але я не досконалий. А тепер я чую, що як-коли-небудь я за ню, мою любов, говорю, то потім терплю муки. Чую, що нема такої бесіди, аби її висказала, що не вродився такий чоловік, аби найшов таку бесіду. Чую, чую і чую. Ще чую, що треба стати не собою, але висшим від себе, аби хоть одно слово таке сказати за любов, щоби не було брехня. Відай би треба здуріти або я знаю. Очима може, може складом уст, може музиком можна би дати хоть крішку правди за любов, але мовою ніколи.

А ще кажу: любов то є статуя свята, форму має коханої, але жите, святість не її, але божі. Власне то відай і велич коханої, що дає собою якісь великі святости з царства богів і заковує в свої форми ті краси.

Вірте мені, що для мене є мука давати слова за свою любов, бо се святотатство. Прецінь Ви не схочете, аби я брехав Вам за любов, бо таку її показати, як вона є — я не годен. І те чую, що то зле писано, що неправда. Любов є пропасть і її сказати словом, обняти зором або здумати головою не можна. Обіймаєся її відай тогди, як падаєся в ню, але тоді вже нема ані голови, ані слова, ані зору.

А я вірю в того, що як видиться свою кохану, то можна бути щасливим поза границі щастя всего, бо видиться трошки правди з ідеалу.

Тут я моїй і Вашій вірі кладу печатку і во вік віки за любов свою не говорю. А Ви вірте, що любов моя то є святість.

Чи я ідеаліст? Мій господи, або я знаю. Я лиш знаю, що кождий чоловік має у собі таке, чого нікому не годен сказати. Для мене Ваша просьба свята. Хочете, аби писати, то буду. Але прошу Вас не згадувати мені за мою святість.

Будьте здорові.
Стефаник.

Я тепер пишу річ п. з. «Морози» — молоді люди мають тут твар і слово своє. Чи до Ст. можна їхати, дайте знати, бо маю замовлене і мушу відповісти.

№ 3

П.

У мене є превелика охота все Вам казати, що роблю і що гадаю, і що загадую. Це відай слабість є, відай є говірливість бабина. Пишу оце папірчик далеко за селом у сіножатах, сижу та й пишу й чи пішлю це писання до Вас — не знаю.

Перед мінутю я видів сад з самими достиглими сливками, видів очима душі, як то в книжках приповідають. Добре воно є рвати сливку з галузки тай поїдати, але рвати так, що фостик межи двома пальцями лишається у долоні. Рвати цілов долонев відай нефайно. Але відай ліпше ще дивитися на такий сад. То осінь. Проміні соняшні не такі сочисті, як навесні, і не такі дужі, як вліті, за весну і літо май-май та змахалися, а тепер такі змаргані, що ледви дигають і то трошки світла, що їм сонце дало. Такі ті проміні, як дитина при грудях маминих, що ще ссе, але очі то вже зліпилися і спати, так спатки дитина хоче. То такі промінчики над садом.

А сад, як долинов подивитися, то як картка з корану Магомета. такі галузі подобні до літерів тої книжки, а поглянути угору та й за очі хапає. Листе з мацінькими зубчиками легонько слухає вітру, а помежи листям сливки, як коровки божі. Чорні та й червоні, але на сливках є трошки білого воску, а у рівчику, що від фостика йде до чубка, ще трохи зеленого є.

Збанетка ці поволеньки обертаються то сюди то туди, але так лівниво, що вітер зі злости не однов аж до землі кине. То такий сад. Але на паркані сидить горобець. Так наївся, як коли би то його сад був, та й спустив одно крило на опашки, та й травить. У такий, знаєте, стані то думається-гадається усякої, але так помаленьки, що аж. Та й гадає горобчик: аді, мой, усьо у бога однако чиниться. Дивлюся на ту зморщену сливку на землі, та й ми нагадуєся моя стара горобчиха, а глипну на ту, що висить на галузці жовтим воском обліплена, та й таки вижу свою донечку цвірючку, як воно мале з жовтими заїдами визирає з гнізда та й дивиться на жінку, як порпається на землі. Гай, гай, яка то силенна міць божя. Такий дух коло саду під промінчиками.

А далі не схотіломи-ся вже гадати, лиш погадав-им собі: якби мені хто такий образ намалював, тоби-м отаке об'яснине написав і ходив би-м щодня, аби засміятися над тим духом, що дрімає і гадає: боже всемогучий. А таки пішлю Вам цей папір з сіножат і не буду навіть вписувати у нотатку. Най буде, що Ви ще й мене поставите коло саду ніби другого духа, що дрімає і гадає: боже великий, коби я вмів малювати. А може в зlobі душі Вашої гадатимете, дрімаючи: боже, який він під пару панні цвірці з жовтими заїдами. Але напишіть, що-сте гадали.

В. С.

№ 6

Добрі Ви мої.

Мені є зле, я с тим не криюся. Про око я спокійний, а в душі щось видить, щось точить.

Моя мати хора, моя любів далека, далека. Терпіня і туга безмежна. Оце я. Тим двом силам я не даюся, я змагаюся не впасти в одну або в другу і що минутки впадаю. Пекольний біль.

От пропадати би.

Але у мене є то, що мене ратує і держить. Я хлопчик. Діточий сміх і біль є ще у мене. То така невинність, чистота дитини. Се є у мене сила первісна, елементарна.

Сто раз, не раз було так. Точить біль, гризе сум, я йду в поле. Летить птаха попід облаки. Аді, пташка, аді і друга за нею, аді, як багато. — Тай сміюся. Чого. Но так, бо мусю. Се є благодать господня.

Я багато вижу, ще більше чую. Люцький біль цідиться крізь серце моє, як крізь сито, і ранить до крові. Люцьке щастє пересівається крізь душу, як сонце крізь хмару, і до неба мене вносить. Сто раз спадати з неба у сором люцький — болючо.

Серед отих болів, мук і туги виринає маленький хлопчик, моя сталість і кричить: овва, а якби таки утечи та й сховатися.

Правда, хлопцям у життю зле, але вони того не чують, хіба їм хто старший скаже.

Але мій хлопчик має часом дуже великі очі. Щось у нім таке бушує, перевертає, аж ніяк не може втечи від того. То є таке щось, що родиться, що-ся творить і тому мня нема. А велике, бадю рідний.

Чекаємо чогось нового, якоїсь сили свіжої, бо чуємо, що то має сила бути. Коби лишень мій хлопчик зміркував ту силу, аби мав відвагу і мені, і її сказати: овва.

Чую, видите, якусь зміну у собі, що надійне і зробить мене добрим. Ой, цього мені треба, ой треба...

Рад би-м, ой як радо поїхав на цілі вакації до Сторожинця. Чую, що там багато би-м зробив. Прошу Вас, вивідайтеся у Тата, чиби мені не дав мешкати у себе? Але лиш під одним услів'єм аби-м харчувалися у реставрації, аби у хаті через мене клопотів не було. Мені би файно бути самому у Ст.

Нотатку дописую, як допишу, то пришліть мені грубу, звичайну нотатку, аби-м мав на вакації. Поцьюлюйте Юрчика...

Пишіть, що робите, бо я нічо.

Будьте добрі.

Стефаник.

№ 7

Добра моя приятелько.

Мені було у Вас дуже добре, дякувати файненько Вам за любовість і за доброту. Вже в п'ятницю то мені дуже було прикро. Нагадав-ем собі, що я за Ваші гроші йїхав і здавалося мені, що я наймлений. Дуже-м терпів, хоть знав-ем, що Вам і на гадку не приходило мене наймати. Коби-м мав грошей багато, але коби-м мав. (Перший раз хотів-ем заможатіти на гроші). Ви не гнівайтесь на мене, бо я ані не хотів, ані силоміць не тягнув грошової сторони мого побуту собі у голову — само прийшло. Само прийшло, та й до сьогодні відійти не хоче. Не гнівайтесь, бо на дурних гнів не лік.

Як чекав-ем на станції, то мені все здавалося, що Ви ще найїдете, але Ви, розумієся, не надїїздили. Та й дуже, дуже банно мені стало, але не на Вас, а так таки.

А потім я поїхав коло Снятина, тай так mocno плакав, що аж відхлипував. Але не плакав-ем за того, що до мами не повертаю, але тому, що мені було дуже банно, але не на Вас, а так таки.

А у Львові здивав-ем ся з моєв приятельков, колишнов семінаристков у Кракові, а тепер жінков якогось професора. Вона нарікала на жите і так казала: ще як Ви були у нашім тайнім кружку семінаристок, е, — то було жите. І мені дуже банно стало, але не на Вас, а так таки.

А як я вже був на місці, у Кракові, то моя пані казала: яки-сте їхали, то-сте плакали, я гадала, що дома яке нещасте лучилося. І дуже мені банно стало, але не на Вас, а так таки. Сум, тай сум, тай сум.

Голова тяжка, серце у тузі, а губи мої шепчуть: виглядаю, як співробітник гумористичної газети, що жде собі заплати за кепський вірш.

Чи Ви писали або читали коли такий лист, що кожде слово і гадка в нім написані, і виразно написані, а таки лист з словами і гадками, — сумна мовчанка? Такий лист повинен і мій бути, хоть не є.

Я може поїду на Крету, коби лиш вдалося як. До Відня не поїду, бо не можна.

З великим несупокоем жду від Вас листу, бо зобачу по нім, яка відомість прийшла з Цюріху. Вчора дістав-ем від чоловіка Вашого прегарний лист.

Юрчикови поцілунок в ручку і Вам також, а доброму татови Вашому сердечний поклін.

Будьте здорові
В. Стефаник.

№ 9

Передумую та перегадаю, щоби Вам у дарунку дати? Нагадую: вертав-ем від Вас, то була гадка післати Вам мою ліпшу працю, писану крейдою на табличці. Ви мали її прочитати, та змазати, а чорну табличку собі лишити тай покласти її на спід у сховок. А потім, я собі далі гадав, Ви будете у дорогу збиратися, у далеку, тай будете обзирати всі сховки, тай чорну табличку найдете. Ви її мали викинути, так я хотів, а віник її мав вимести. Але я потім не хотів такої пам'ятки Вам давати. За чорне Ви би нагадували мене. А ще й то було, що я нікому не можу дарувати дарунку, що дешевий і нефайний. Усі мої папері, ба й усіх пишучих панів, то є не дарунок, а лиш просьба: за це мені дарунок патрється.

А тепер нема у мене нічого файного, аби Вам дарувати. Нічо нема. Якби Ви змогли зайти у мою душу, тоби Ви там найшли багато файних дарунків Ваших тай й би-сте раді дуже були, що дарунки Ваші у такі красі обмаєні.

Як мій човник плавав по водах, як філі нас заливали, як товариш потім задушився піском і конав, як я потім, недобиток, взяв бучок дубовий і босий ходив по білім коріню і зросював росю червоною зів'яле бадиле і як не мав-ем моци йти далі — то мене тручали наперед дарунки Ваші, Вас обоїх. Ще лиш побачити ті дарунки у моїй хаті обмаєні.

— Дайте мені те, що любите.

То беріть собі мою маму, то беріть собі себе з чоловіком, то озміт собі мої думи молодії, то озміт собі свого хлопчика на руки, то позбирайте усі чічки перші на весну, то заграйте шум ліса у бурю і плачъ пряхи над дитиною у студений хаті. Все заберіть, бо це файне і моє.

А таки дати треба і, господи любий, чому мусю дати Вам лише таке, що не ціле файне і моє.

У четвер вечером виїжджаю з Кракова до Добромиля до моїх приятелів мужиків, а в суботу вечером зі Львова йїду просто до Вас. — Якби не йїхати до Вас, то в четвер зателеграфуйте. Усіляке може Вам у хаті випасти.

Ваш
В. С.

№ 10

Добрі.

Нині я увидів на афіші оголошений концерт з перед двох днів: грав якийсь Грінфельд. В програмі було *Імпромту* Шуберта. Дуже мені жаль, що борше не видів, був би-м пішов і слухав Вас. Я так докладно нагадую собі музику оту, що нераз собі підсвистую.

Як я до Вас надійду, то Ви мені гратимете, а я Вам за заплату розповім за Вас, як Ви росли, яки-сте доростали, як-сте віросли. Маю цілу Вашу біографію. Дуже-м собі її файно уклав, а Ви потвердите лишень, що все правда.

Я дуже веселий, що вже забавки буду у Вас, а буду аж 4. квітня, у неділю ранішнім поїздом відай у 10. Хоть у мене тепер дуже не файний час. Багато жури маю. Так би-м рад вже бути або у Вас, або у мами, аби-м розповів, як мені зле та як тошно. Моя мама погладила би мене по голові тай би промовляла: «Видиш, дитинко, якби ти умів помолитися, якби ти та хотів молитву до матери божої віказати, то гет би тебе відійшла жура. Чим тобі журитися. Ти ще такий молодий».

— А потім би мене мати таки перемогла, і я би почув, що нема чим журитися, бо-м молодий. А якби мене мати вже гет розжурила, тоби зараз питала: «Василію, а коли гадаєш женитися? Господи, яка погана в панів установа, десь мусит уперед посивіти, аби оженитися?»

На сю тему то моя мати дуже говірлива, а я сьміюся, аж на маминім лиці викличу усмішку, тоді вже я кажу, що пари не нашов ще, але вже начну шукати і ще перед смертю то мама буде видіти невістку. Мати раз тішиться, раз не вірит, але все довільна з мене.

Не годен я тепер писати ані добре, ані файно. Тож не гнівайтесь, як, може, не напишу завтра або й позартю. Мені добре, але я на мак розбитий, а ще сонця нема, то крім гадки за йїзду нема другої ніякої. А чи Ви будете мені раді? Може би не поїхати, бо часом є такий час, що нікого не хочеться видіти.

Здорові будьте.

В. С.

№ 11

Добрі.

Мені було за вузко у Русові, тай я поїхав трохи у гості, але і в гостях мені зле. Нині вертаю до Русова. Ви будьте такі добрі, то напишіт, коли мете минати Снятин, аби-м Вас ще видів.

Я був вчора у Вижниці і оглядав-єм місто, і все-м собі думав: суди мемо ходити, а отут мемо сідати. Та я ходив та ходив, вже-м і хату усмотрив. То би дуже файно було, якби Тато перейшли до Кутів. По правді, то мені би жаль було того ганку, що перед Вашов хатов. Воно ніби сухі дошки, отот ганок, але як йїх умайіти Юрчиком, Вами, мнов, але як йїх словами і сміхом, і сумом Вашим оживити, то ті сухі дошки та не сухі, та не чорні вони, тай не старі. Та й я би так хотів на тім ганку посидіти хоть минутку і чекати, аж Ви вийдете с хати.

Мені дуже супокійно на душі. Хотів би-м знати, як Вам душа дописує.

Як я йїхав від Вас, то-м видів, що Ви завернули у той бік до Ролча. Мені було спочатку дуже зле, що Ви йїдете за мною і доганяєте мене, але потім то я гет успокоївся. Казав-єм собі, що то все одно, чи Ви напереді на дорозі, чи я напереді. Трохи лишень мене

мучило, що повіз і Ви поволи зникали. Але я вже був спокійний і сильний.

Як Вам не хочеся писати, то не пишіть, але рівно дайте знати, що лиш тому не пишеся, що не хочеся. Я лиш хочу, аби-м знав допевно, коли йдете і чи не лучилося що нефайного.

З дому пішлю Вам три аркуші письма, аби Вам дати знати, що пишу все, аби Вас зрадувати. Тіштеся мною — я тепер дуже файний чоловік.

Я в Кутах день лиш був тай вертаюся, лист тому такий до нічого, що дівчинки не дають писати. Йду з ними до міста цукерки купувати.

Юрчикови файно ручку поцюлюйте, а тата поздоровіт.

Ваш В. С.

№ 15

Добрі пані!

Як лист до Вас запізно пишу, то лиш тому, що я с Кракова поїхав до решти зупсований і немічний, а тут, у горах, то зачивем відходити. А як я «відходжу», то забуваю за свої дни і за все: Ваш лист був не те аби файний, але такий, що правду каже та ще файними словами. Тепер буду Вам казати, як сижу.

Є у саду стара хата, є у тій хаті старі меблі, а газдує стара вірмінка..., лице смагляве, острє, ще й з глибокими морщинами. Старий стіл має дві нозі, але не такі, як ноги, але як дві лірі. То вона мені той столик до ліжка приставляє і приговорює: як я була молода і чоловіка мала, ще тоді ці ліри гей гралі, гей голос з них голосив у хаті, а тепер то це ноги від стола тай більше нічого. Я тогди співала і ці ліри співали. Тепер пропало...

Ся пані та називаєся Богданова Ромашкан і каже, що єї родина давна ще й славна.

А ранком і вечером то я хожу по горах і по лісах здовж потоками. Прошу Вас, скажіть Ви мені, що я правду кажу. А хочу казати таку правду: йду я дубовим лісом тай на голові капелюх поправляю, бо він так на голові стоїть, що у лісі так не має стояти — якось інакше, так, як галуза на дубі, так має стояти. А ще очі то мають не так дивитися, але так, як лист кучерявий у небо дивиться, так вони мають дивитися. А ще на дубів то я не маю глядіти як на ліс, але як на дубів, що кождий сам росте, сам жиє і сам гние. І я дубам кажу: ви мой кождий свій пан. Ти, старий дубе, наслухався Черемошу тай багато знаєш, а ти, молодий, слухай, як старий говорить, то будеш з вітрами-ся пізнавати, то будеш сонце знати та ще будеш дубом серед лісу ставати. — Але старий дуб поважно мене питає: а ти дуб є, ци береза, ци що ти є? — Я чоловік. Але старий дуб якось згідно зашумить листем, гей-би переказував: ага, то ти плакати любиш.

Файно мені жити. Жию таким житєм, що сильне та й спокійне, та й тверде. 13-го серпня йду до Сторожинця, бо Ваші тато йдуть до Москви на зйїзд лікарів, а я маю коло хати бути. Дуже тішуся, що йду до Ст. А Ви ще мені напишіть тутки. Юрчикови та напишу письмо, а тепер то его файно витаю здоровем і добром.

Бувайте здорові

Стефаник.



З неопублікованих листів Є. Ярошинської та М. Павлика

Передові люди Західної України завжди прагнули дружніх зв'язків з російськими громадськими діячами, вченими і письменниками; виражаючи любов до великого російського народу, вивчали його мову, захоплювались його літературою. Саме такі прагнення і симпатії до братнього народу висловлені в листах української письменниці, активної громадської діячки Є. Ярошинської. Невтомна популяризаторка народно-поетичної творчості буковинських українців після невдалих спроб опублікувати збірник народних пісень у Чернівцях і Львові звернулася у Петербург до Російського географічного товариства. Вона надіслала туди збірник «Пісні буковинсько-руського народу з-над Дністра», який було схвалено російськими вченими. А 22 грудня 1888 р. на засіданні Ради Російського географічного товариства за поданням відділу етнографії складача збірника Є. Ярошинську нагороджено срібною медаллю.

Відзначення роботи Є. Ярошинської свідчить про те, що її збірник був одним із кращих серед численних фольклорно-етнографічних матеріалів, які надійшли до Російського географічного товариства в 1888 р. Знайомлячись з рішеннями Ради товариства за цей і наступний рік, що стосуються збірника народних пісень з Буковини, доходимо висновку, що він готувався до друку. Але, на жаль, «Пісні буковинсько-руського народу з-над Дністра» не побачили світу. Листи Є. Ярошинської, які друкуються нижче, певною мірою розкривають причину цього. Вже перший лист буковинської письменниці до Російського географічного товариства від 25 травня 1888 р. секретар товариства переслав голові відділу етнографії В. Ламанському¹, який запропонував Є. Ярошинській дописувати до редагованого ним журналу «Известия славянского благотворительного общества». У листі від 14 червня 1888 р. він цікавиться «буковинським народом», «його економічним становищем, його духовенством, церквою, школами, відносинами до румунів, галичан, його поглядами на Росію»², радить саме про це писати до «Известий».

На клопотання В. Ламанського, як це видно з його листа від 3 грудня 1888 р., Є. Ярошинській за збірник народних пісень видано

¹ Володимир Іванович Ламанський (1833—1914) — російський славіст, професор Петербурзького університету, створив велику школу слов'янознавців, довгий час входив до складу Ради Петербурзького комітету «Славянського благотворительного общества», з вересня 1887 р. до січня 1889 р. був редактором органу цього товариства.

² Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 101, № 518.

грошову допомогу «товариством, яке допомагає слов'янським вченим і письменникам». Мова йде про «Славянское благотворительное общество». Та В. Ламанському не вдалося схилити письменницю дописувати до монархічних «Известий славянского благотворительного общества». Відмова Є. Ярошинської стала причиною того, що збірник не було надруковано. Вже на листа Є. Ярошинської від 20 грудня 1888 р. з проханням допомогти їй у навчанні та на наступні листи, адресовані йому, В. Ламанський не відповів.

Після смерті Є. Ярошинської М. Павлик мав намір надрукувати «Переписку Євгенії Ярошинської з Михайлом Павликом», до якої думав додати листування письменниці з іншими особами. З проханням надіслати копії листів Є. Ярошинської та дати до них деякі пояснення звернувся М. Павлик і до В. Ламанського. 17(29) січня 1906 р. Ламанський відписав М. Павликові, що листи Є. Ярошинської нібито не може знайти, а яке «Общество» видало допомогу письменниці, зможе повідомити лише після наведення відповідних довідок³.

У листі до В. Ламанського М. Павлик висловив своє негативне ставлення до панславістських ідей, запровадження єдиної слов'янської мови й азбуки, пропагандистом яких і був В. Ламанський.

Листи Є. Ярошинської і М. Павлика, виявлені нами в фондах В. Ламанського (Архів Академії наук СРСР, м. Ленінград), подаються повністю.

Листи Є. Ярошинської написані російською мовою, але тому, що письменниця належно не володіла нею (про це вона писала й сама до В. Ламанського), подаємо їх у перекладі українською мовою.

Листи Є. Ярошинської

№ 1

Шановні Добродії!

Слідуючи добрій пораді мого земляка, одноплемінника і одновірця пана Григорія Івановича Купчанка⁴, я зібрала протягом останніх років 440 пісень руського народу на Буковині, котрі за тою ж порадою пана Гр. Ів. Купчанка надсилаю при цьому до Вас з уклінним проханням прийняти цей мій збірник у Ваші дорогоцінні видання і прислати мені декілька окремих відбитків цього мого збірника пісень.

Я дочка дуже бідного сільського вчителя, в якого велика сім'я і котрий не може допомогти мені матеріально в моєму занятті по збиранню і обробці етнографічного матеріалу про руський (малоруський) православний народ на Буковині.

Коли б Ви, шановні добродії, були ласкаві прислати мені маленьку винагороду за мій збірник пісень, я ще в цьому році приготувала б для Вас новий матеріал, а саме декілька сот нових пісень та опис нравів і звичаїв нашого руського народу в Північній Буковині.

Чекаю з нетерпінням прихильної Вашої відповіді і маю честь бути Ваша покірніша.

Євгенія Ярошинська

С. Брілок, 25 травня 1888 р.

³ Листи В. Ламанського до М. Павлика див.: Центральний державний історичний архів УРСР у м. Львові, ф. 663, оп. 1, № 220, арк. 24—28.

⁴ Григорій Іванович Купчанко — український буржуазний етнограф і фольклорист, автор ряду праць про побут та поетичну творчість українців Буковини.

Шановний Добродію!

Дякую Вам щиро за Вашого шановного листа і за дану мені в ньому обіцянку виклопотати для мене що-небудь у «Ради». Те виклопотання було б мені дуже корисне.

Не менше я Вам, Шановний Добродію, вдячна за Вашу увагу до мене і за пересилку декількох чисел Вашого дорогоцінного журналу «Известий»⁵. Цей журнал мені дуже подобався, але, на превеликий жаль, я не можу користуватися Вашою пропозицією, щоб до нього дописувати. Причина цього та, що я тільки дуже погано володію великоруською мовою. Якщо б, Шановний Добродію, приймали статті на малоруській мові, то я з охотою можу Вам служити моїми дописами.

Що стосується читання, то я його пристрасно люблю. Але як Ви, Шановний Добродію, помітили, у мене російських книг дуже мало. З творів російських авторів я читала тільки Пушкіна і гр[афа] Льва Толстого в оригіналі, а Тургенева в німецьких перекладах. Коли б Ви, Шановний Добродію, мали намір післати мені книжки (за то я Вам була б дуже вдячна), то прошу вибирати на Ваш розсуд, знаючи по сказаному вище, що могло би бути для мене корисним.

Тішусь приємною надією, що Ви, Шановний Добродію, не залишите мене без відповіді на мого листа.

Прийміть, Шановний Добродію, запевнення в глибокій моїй пошані.

Ваша покірна слуга
Євгенія Ярошинська

Село Брідок,
28 червня [1]888.

Шановний Добродію!

Ваш шановний лист зробив мені дуже велику радість, тому що я думала, що Ви вже забули про мене.

Дуже мені жаль, що не можу задовольнити Вашої просьби, бо з часу, коли писано мій останній лист, зайшли різні обставини, котрі перешкоджають мені дописувати до Вашого шановного часопису. Цих перешкод не можу я Вам, Шановний Добродію, висловити, але будьте впевнені, що вони є такого роду, що я не можу їх перемогти. Я, відчуваючи до Вас найбільшу пошану і вдячність, не могла би Вам відмовити свого співробітництва (ще до цього, коли мені обіцяно блискучий гонорар), якщо би мене щось не зв'язувало.

Пробачте мені великодушно, Шановний Добродію, що я відмовляю Вашій просьбі, і не залиште мене свого покровительства, за котре я Вам буду дуже вдячна.

Не знаю, якими словами висловити Вам мою щирю подяку за надіслані мені книжки, вони зробили мені так багато приємності, що я не можу знайти слів, щоб Вам, Шановний Добродію, достойно подякувати. Читаючи ці книжки, я навчаюсь великоруських слів і висловів, що робить мені велике задоволення.

⁵ «Известия славянского благотворительного общества» — журнал, який виходив у Петербурзі з 1883 р. У грудні 1888 р. журнал переіменовано на «Славянския известия».

Насмілюсь просити Вас, Шановний Добродію, про ласкаве повідомлення мене, як Вам подобався мій збірник пісень, чи удостоїться він того великого щастя бути прийнятим між дорогоцінні видання «Географічного товариства».

Доданий листок зображає узори, якими вишиває наш буковинський народ свою білизну, як сорочки, рушники і ін. Тому що ці узори не є взяті із модних журналів, а просто видумані народом, то становлять вони етнографічну достопам'ятність щодо народного розвитку в пластиці і орнаментиці. Я, малюючи такі узори з оригіналу, посилаю їх в німецькі модні журнали⁶ і одержую за це добрий гонорар. Тому що мені здається, що ті взори можуть мати вартість для етнографічного товариства, то насмілюсь запропонувати Вам один листок із цією творчістю нашого народу. Коли б вони з етнографічного погляду не вартували нічого, то прошу Вас зворушливо, Шановний Добродію, будьте такі добрі, зарекомендуйте їх російським модним журналам.

Ви питаєте мене, як я звусь по батькові. Мене звуть Євгенія Іванівна. Цього місяця мені сповнилося 20 років. Наш рід походить із Росії. Дід мого батька не відомо за які справи змушений був утекти із Росії. Маючи прекрасний голос, співав він майстерно і цим заробляв собі на життя. В Галичині не хотів поселитись, з причини, що там немає православних, прийшов на Буковину і тут одружився з бідною дівчиною. Не мігши привчитися до тутешніх звичаїв, він почував себе дуже нещасливим і вічно тужив за своєю батьківщиною. Перед смертю сказав, що він походить з дуже багатого, знатного роду, але що йому заборонено вернутися на свою батьківщину. З цими словами він помер, не залишаючи більше вістей про себе. Мій батько є народним учителем, і я живу при ньому, займаючися письменництвом і наукою. От все, що Вам мала сказати, пробачте, якщо воно забагато, але я, як розбалакаюсь, то вже не хочеться мовчати.

Чекаючи з нетерпінням Вашої відповіді (дозвольте мені надіятись, що Ви на мене не сердитеся за мою відмову), залишаюсь

З глибокою пошаною
Ваша покірніша
Євгенія Ярошинська

Брідок, 13 жовтня 1888.

№ 4

Шановний Добродію!

Прийміть мою щирю подяку за виклопотання мені нагороди за мій збірник пісень, бо за цю винагороду я тільки Вам зобов'язана.

Дуже приємно було б мені довідатись, коли мій збірник буде надрукований, і одержати декілька примірників його.

Шановний Добродію, не гнівайтесь на мене, що я знову звертаюсь до Вас з великою проською. Читаючи у Ваших дорогоцінних «Известиях», що «Благотворительное общество» надає стипендії бідним слов'янам, насмілюсь і я просити через Ваше представництво про неї.

Я хотіла навчитися бухгалтерії. Але тому що в нас на Буковині такого закладу для жінок немає, то я писала у Відень, де існує такий заклад. Бухгалтерські курси продовжуються протягом 6 місяців. Але тому що в мене немає грошей, то я змушена не відвідувати ці курси. Якщо б Ви, Шановний Добродію, зробили мені таку милість

⁶ Багато узорів народних вишивок, намальованих Є. Ярошинською, розміщено в журналі «Wiener Mode» (1888—1895 pp.).

і виклопотали мені на той час стипендію, яка б мені подала засоби навчитися чомусь корисному, то я б Вам була вдячною до смерті. Благаю Вас, Шановний Добродію, почуйте мене і подайте мені допомогу досягти самостійності.

В селі не можу здобути освіти, без якої письменникові не можна існувати.

Якщо Ви, Шановний Добродію, будете такі ласкаві, то прошу прислати мені книги і ноти, я дуже цікава пізнати російську музику.

Ще раз прошу пробачте мені великодушно, що я Вам роблю стільки клопоту.

Бажаючи Вам, Шановний Добродію, веселого та щасливого різдва Христового.

Залишаюсь з глибокою пошаною і честю

Ваша покірніша

Євгенія Іванівна Ярошинська

Брідок, 20. XII—[1]888.

Р. S. Мої спостереження і замітки про руський народ я незабаром надішлю на Ваші руки.

Єв. Я.

№ 5

Шановний Добродію!

Доданий збірник народних пісень разом з нотами передала мені пані Наталія Кобринська, вдова по о. Теофілю Кобринському, який їх зібрав. Вона благала мене передати ті пісні «Імператорському російському товариству», щоб воно зайнялось їх надрукуванням.

Виконуючи її просьбу, прошу Вас, Шановний Добродію, зайнятися долею цих пісень і написати мені про те, який замір має відділ етнографії відносно них.

Ще маю честь запитати Вас, Шановний Добродію, коли мій збірник «Пісні буковинсько-руського народу з-над Дністра» буде надрукований.

Маю приємну надію, що одержу від Вас, Шановний Добродію, скорою відповідь.

Залишаюсь з глибокою пошаною

Ваша покірніша

Євгенія Ярошинська

Брідок, 2 лютого 1892 р.

пошта Вікно в Буковині.

Листи М. Павлика

№ 1

Львів, 7. I. 1906.

вул. Люблинської унії, 5

Високоповажаний Добродію!

Я оце ладжу до друку мою переписку з пок[ійною] Євгенією Ярошинською (з Буковини) і бажав би покористуватися при тому й її перепискою з іншими людьми, між іншим і Вами. То позволю собі запитатися Вас, чи вільно мені вжити до того й Ваших листів до небіжки (трьох із 1888 р.) і чи не були би Ви такі добрі прислати мені копії з її листів до Вас. Та може Ви пам'ятаєте, яке то було «Общество», перед яким Ви ходатайствували, яко предсідатель отд[еления] Р[усского] геогр[афического] общ[ества] по етнографії, аби дало під-

могу покійній за її збірку бук[овинських] народних пісень і яке їй дало їй 50 р.⁷, які Ви прислали Ярошинській в кінці 1888 р. Чи то правда, що Р[усское] геогр[афическое] общ[ество] присудило небіжці на зборах II. I. 1889 велику срібну медаль?

Звиніть, що, незнакомий Вам, завдаю тільки питань. Ваші листи до Ярошинської дуже цікаві, і я думаю, що Ви не матимете нічого проти опублікування їх, тим більше що нема в них нічого «неблагонадежного» на Ваш російський погляд.

Не знаючи Вашої адреси, шлю лист у Р[усское] геогр[афическое] общ[ество] — чей дійде.

Здорові будьте!

Мих. Павлик,

літерат.

№ 2

Львів, 4. II. 1906.

Високоповажаний Добродію!

Спасибі за дозвіл надрукувати Ваші (три) листи до небіжці Ярошинської. Для осіб там нема нічого обидного, а щодо моїх слів про «неблагонадежность» із Вашого «російського погляду», то мені і в думку не прийшло допікати Вам, а хотів я сказати, що в Ваших листах нема нічого такого про Росію, російську державу, із-за чого Ви могли би мати «неприятности». Я все думав, що роздражнення між українським і всеруським напрямом йде від того, головне, що нам усеруси наказують, а то й примушують нас силою: маєте вважати себе «русскими» — росіянами, їх літературну мову вашою, їх державу — вашою вічною домівкою і не смійте мати себе за щось особне — розвивати свою мужицьку мову до літературної, балакати й про національну автономію. А була би на все воля, то все й пішло би натуральною ходом та й розвилось до чого може — а з сего вийшла би користь і великорусам. За такі самі претензії ми мусимо воювати і з поляками, що вважають нас за . . .⁸ польської нації, нашу ж мову за наріччя своєї! Се все виходить у чесніших людей із великорусів і поляків із того, що вони формалісти й поверховці — не дивляться на зміст літератури та й на те, що література в протонародній мові (та ще такій одноцільній, як наша українська) служить мільйонам, десяткам мільйонів, двигавши їх вгору, тим часом як т. зв. літературні мови захоплюють ледве десятки тисяч⁹ вищих верств і навіть задеревіли, не розвиваються далі, бо й не в силі вибитися з своїх варварських форм — такі літературні мови: німецька, французька, російська, польська.

Та ніколи мені сьогодні писати про се.

Справок у Геогр[афического] общ[ества] щодо Ярошинської вже не робить — я добився потрібного з документів. А листи Яр[ошинської], коли знайдете, пришліть.

Посилаю Вам, при нагоді, моє видання «Переписки Др[агоманова] з Окуневським» — чей же пустять.

Здорові були!

М. Павлик.

Р. S. Ваших листів до мене не рекомендуйте — вони дійдуть і так.

⁷ Карбованців.

⁸ У рукописі нерозбірливо.

⁹ Підкреслено М. Павликом.

Львів, 12. II. 1906
вул. Люблинської унії, 5

Високоповажаний Добродію!

Я знов до Вас із просьбами:

Коли збірник бук[овинської]-р[уських] пісень Ярошинської надруковано (я щось не читав про се), то чи не могли би Ви бодай позичити мені екземпляр? Його нема навіть у батька Ярошинської. Я вернув би Вам через яких 2 тижні.

Та й ще одно: можливо, що в бібліотеці «Р[усского] г[еографического] об[щества]» або деінде є фольклорні публікації, то, б[удьте] л[аскаві], звістіть мене якнайшвидше, чи нема: Congress of folk-lore, II, London, —, 1892. — та III, Chicago, 1893?¹⁰ Та чи є «Folk-lore Journal», «Archivio per le trad. pop.», «Revue hist. et litt.»¹¹. Там фольклорні праці Драгоманова і мені треба дістати їх бодай до 4-го, тому що фольклорних творів, які я видаю під фірмою Тов[ариства] ім[ені] Шевченка (тепер кінчиться т. 3, і зараз же піде 4).

Звиніть, що турбую Вас. Європейські бібліотеки в сумному стані щодо фольклору, то може вивезе варварська Росія.

Чи дістали мій передущий лист? і книжку?

Здорові були!

М. Павлик.

¹⁰ Конгрес фольклору, II, Лондон, — . . . , 1892, та III, Чикаго, 1893 (анг.). Крапками позначено слово, яке в рукописі написано нерозбірливо.

¹¹ «Фольклорний журнал» (анг.), «Архів загальнодоступних перекладів» (італ.), «Журнал з історії та літератури» (франц.).

З неопублікованої спадщини академіка Ф. Є. Корша

У червні 1958 р. М. Р. Лозинська повідомила нас, що, переглядаючи архів свого чоловіка, вона виявила два листи О. Маковея і дев'ять листів академіка Федора Корша до М. Лозинського.

На наше прохання Марія Рафаїлівна Лозинська надіслала згадані листи в оригіналі.

М. Лозинський відомий у Галичині як громадський діяч і вчений-юрист. Він сприйняв прихильно Жовтневу революцію і саме тому переїхав у 1927 р. з усією родиною на Радянську Україну.

У Харкові М. Лозинський працював у Всесоюзному Комуністичному інституті будівництва і права на посаді завідувача кафедри міжнародного права.

Листування академіка Ф. Є. Корша з М. Лозинським припадає на 1911—1914 рр.

У ті роки Ф. Є. Корш, видатний мовознавець і перекладач, голова товариства слов'янської культури, академік Петербурзької Академії наук, займався проблемами не лише російської, класичної філології, східними мовами, а й питаннями славістики, велику увагу він приділяє дослідженню історії українського народу, його культури та літератури.

У 1907 р. академік Корш разом з академіком Шахматовим виступили з пропозицією обрати Івана Франка членом-кореспондентом Російської Академії наук. Трохи згодом Ф. Корш видає кілька праць про Т. Г. Шевченка, друкує наукову роботу «Український народ і українська мова» (1913) та багато інших. Федір Євгенович вивчав українську мову і добре нею володів. Про це свідчать, зокрема, листи до М. Лозинського, писані українською мовою. Хоч Корш належав до вчених ліберально-буржуазного напрямку, за його словами, «не втручався у політику, а займався чистою наукою», проте він так чи інакше реагував на події навколишнього життя, відповідав на запитання, які те життя ставило.

Це видно і з листів Ф. Корша до М. Лозинського. У них він дає оцінку політичного напрямку газет, дбає про зближення прогресивних культур слов'янських народів, розкриває зміст деяких своїх статей тощо.

З листів ми бачимо, як учений широ прагнув зрозуміти, що являли собою галицькі партії і яка з них представляла інтереси українського народу. Корш гаряче полемізує з М. Лозинським щодо його поглядів на українофільство і москвофільство, критикує політичних діячів, які, виходячи із своїх вузько групових інтересів, вводили в оману громадську думку.

Аналізуючи суспільні відносини в Галичині, Ф. Корш приходить до висновку, що базікання «москвофілів» про народолюбство, демократію, якими прикривались Марков і К° з «Товариства слов'янської культури в Москві», по суті, форма маскування їх шовіністичної діяльності. Одночасно Корш викриває націоналістичний вибрик Чудновського, який вийшов із «Товариства слов'янської культури в Москві» ніби тільки через те, що вся російська інтелігенція співчуває «урядовому націоналізмові». Даючи оцінку цьому факту, він зауважує: «Це вже такий наклеп на росіян усіх більш чи менш ліберальних напрямків, що йому за те влетіло навіть од поляків».

У листі від 24 серпня (6 жовтня) 1912 р. Ф. Корш висловлює своє щире бажання взяти участь у збірнику «Привіт Іванові Франкові в сорокаліття його письменницької праці». Про те, що вчений не запізнився із своєю роботою, свідчить збірник, складений на пошану Івана Франка. Тут надруковано працю академіка Корша під заголовком «Дещо про вийстя (походження. — О. Н.) вкраїнської народності». У цьому ж листі Ф. Корш просить М. Лозинського подякувати М. Возняку «за його чудову статтю про Лаврентія Зизанія».

З листа від 26 листопада (9 грудня 1913 р.), в якому автор пише про «розруху» між «австріяцькими вкраїнцями» і «російськими вкраїнцями», бачимо, що Ф. Корш не робить диференціації між ними на прогресивно і реакційно настроєних. Проте симпатії російського вченого лишаються й далі на боці передової частини українського народу. Він категорично відмежовується від О. Соболевського та його шовіністичних поглядів, а також від націоналістичної писанини С. Єфремова.

Ф. Корш докладно інформує свого приятеля про суспільно-політичні та культурно-освітні новини Москви, Петербургу, Києва й Одеси. Цікавиться долею своїх праць, надісланих до львівських видань, повідомляє про свої творчі плани.

Лист від лютого 1914 р. цікавий тим, що в ньому автор широко коментує питання «москвофільства» і «австрофільства» в Галичині.

Листи академіка Ф. Корша — нові і важливі факти із літературного, суспільного та культурного життя, які свідчать не лише про інтернаціоналізм Ф. Корша, а й про кращі приклади взаєморозуміння між слов'янськими народами, зокрема між російським і українським.

14/27 березня 1911

Шановний Добродію!

Спасибі Вам за тії два номери «Діла», де Ви пишете про мою статтю «Триединая Русь» (хоч цей демонстративний заголовок походить не від мене, бо в мене було щось полібне до «Еще к украинскому вопросу»). Але не можу не звернути Вашу увагу на деякі непорозуміння, що мені дуже хочеться усунути хочби задля того, щоб ні в кого не було непорозуміння відносно до мене самого, себто до моїх поглядів та переконань. Здається мені, що це не пошкодило б і цілій справі, бо оборонець мусить мати віру не тільки тих, проти кого він боронить свого клієнта, але й тих, кого він боронить. А непорозуміння в Вас ось яке. Ви кажете: «Можемо не спинятися на наукових підставах його теорії «триединої Русі», полишаючи се точній науці», ніби в таких питаннях мала ціну сама політика, а точна наука була зовсім не до речі. Але це бачу не так, і найвимовнішим доказом тому може служити саме те непорозуміння, що я говорив про нього вище. Ви кажете

далі, що «поняття „більше вузької народності” логічно потягає за собою поняття „народності більше широкої”». Правда. Але ґрунтовна неправда, що в такому послідованню думок «більше широка народність» мусить — також логічно — значити народність російська: так воно може здаватися тільки з політичного становища, найгіршого з усіх можливих при вишукуванні правди, але зі становища наукового та «більше широка народність» не може бути нічим іншим як народністю загальноруською, котрої *in rerum natura*¹ вже давно немає, але котра за наших часів складається ідеально з усіх трьох реально животячих галузей руського народу вкупі. Себто мірка й тут та сама, яка в першій тезі, що Ви її полишаєте буцім непотрібній у цьому випадку точній науці, а саме абсолютна не релятивна. Таким побитом, коли хто з нас відхиляється від спершу занятого становища, то це не я. і те, що я там сказав, мені «лицує». Що ж належить до Маркова *junior*² з його трьома товаришами, то й окрім Вас багато українців, та ще таких, що без порівняння краще від мене знають галицькі справи, ледве не присягаються, що ті молоді пагонці старого москвофільського стебла відкрили мені свої карти не вповні. Може, воно й справді так; та якось тяжко, больно не вірити людям, за якими не знаєш ніякої погані, а надто молодіжні. Але, коли тому правда, що вони мені тільки туману в вічі напустили, таким станом речі ще раз підтверджується правильність мого зазначення, з якого боку обдурюються мої земляки — чи з українофільського, чи з москвофільського. Не здається мені справедливим і знак питання після моїх слів «зовсім» особливими «Рутенами» або «Русинами» у Вашій першій статті. бо звісно, що, приміром кажучи, поляки не раз уживали ім'я «Русин», безумовно старе та правильне, не менш тенденціозне, ніж наші націоналісти ім'я «руський». Ось ті пункти, які би я хотів означити хоч в тім же «Ділі», — чи так, чи інакше, — як мені здається, для користі самої справи. А що до того, що часи тепер погані, то в нас ані однісінька душа не буде суперечити. Ще недавно в листі до Ягіча я пригадав слова пісні: «„Бо вже така пора прийшла, що і не бувало: який дідько не поб'є, то й пиши „пропало”». Постриваймо.

Щиро прихильний до Вас
Хв. Корш.

Р. С. Ще одна справа. Ви згадуєте мої вкраїнські статті; але я й досі не знаю, чи ту, що я був послав до Гнатюка, надруковано в якому-небудь виданні Наукового Товариства, чи ні. Принаймні я її ніде не бачив. Це з мого боку не пуста цікавість, бо ми, російські академіки, повинні щороку означати свої наукові праці.

20 травня 1911.

2 липня (помилково, мусить бути червня.—О. М.)

Високоповажаний Добродію!

Ось як воно бува на світі: Вам здавалось, що Ви не швидко відписали на мій лист — таке ж воно й справді так було, бо роботи в Вас немало — а я ще більш забарився зі своєю відповіддю. Якби Ви коли-небудь завернули до нас у квітні або в травні, Ви би відразу зрозуміли, чому так трудно одержати листа від російського вчителя чи професора в тій частині року, що її так люблять поети, принаймні

¹ За законами природи.

² Молодший.

молоді: це — пора екзаменів і всякої ліквідації шкільних справ. І я сидів і ще сидітиму на екзаменах, своїх і чужих, писав теми для перекладів і т. д. Тепер у мене короткий «антракт», і я незабаром узявся за цю відповідь. Велике Вам спасибі за Ваш довгий лист, дуже цікавий, а ще більш — важний тими інформаціями, які Ви в нього вложили. Поміж іншим, чого я звідтіль дізнався, стало мені зовсім ясно, що москвофілам не слід вірити й тоді, коли вони з себе вдають народолюбців і демократів, навіть — соціал-демократів, якими об'являли себе в нашому Товаристві Марков і К°. У своїх промовах вони так дуже підкреслювали свою прихильність до соціалізму, що мені, як голові, здалося потрібним нагадати їм нашу принципальну безпартійність. Цікава річ: їх найбільші приятелі в Москві, Чех Конічек, голова якогось товариства «Славія», і Аристов, його помічник, буцім слов'янофіли, але очевидячки націоналісти урядового напрямку, так само кричать по всіх усядах, що «ми, мовляв, соціалісти». Правда, що Аристова та ще одного з їх зграї недавно було заарештовано, але швидко й випущено на волю. Може, Коломийченко Вам писав, як ця ватага залізла в українську комісію нашого Товариства. А тепер вони зникли так, що про них й чутки немає; але чи надовго? Не знаю, що за птиця той Руський з Галичини, що пише за «Утро России» під йменням Александрова, але в його писаннях почувується щось москвофільське. В редакції його піддержує Натуринський, українець, і цей-то й намовив редактора, що від Александрова можна сподіватись повніших інформацій, ніж од Вас, бо Ви — звістний українофіл. Так, принаймні, казав мені Кашкарів, а чи цьому правда, чи ні, не знаю, бо окрім Кашкарова, ані з ким з редакції знайомства не маю, а в Кашкарова деякі вчинки не дуже мені подобаються, хоч, може, тільки тому, що я їх не розумію. За тим, що Ви читаете «Утро России», Вам вже, мабуть, відомо, що Чудовський нас лишив; а не тільки нас, себто «Товариство слов'янської культури в Москві», але й саму Москву, бо, мовляв, фінансові обставини примушують його пробувати в своєму маєтку, що він був занедбав задля нашого Товариства. Воно б собі нічого, бо порожня кишеня теж справджує старовинну віру в *hoggor vacui*³; тільки шкода, що, розсердившись на всю російську інтелігенцію, він задумав визначити своє вийстя з секретарів Товариства дуже чудним документом, у яким він її цілком вилаяв за співчуття до урядового націоналізму. Це вже такий наклеп на росіян, усіх більш чи менш ліберальних напрямів, особливо в Москві, де й мала бути прочитана його філіппіка, що йому за те влетіло навіть од поляків. Чи Ви не чули чого-небудь про «Галицко-русское благотворительное общество» в Москві, що славно (та не дуже) — звістний и в нас и в вас гр. В. Бобринський святовно заложив у той самий вечір, коли М. Славинський читав в українській секції нашого Товариства лекцію про українську справу? 30 травня

сподіваюсь утекти на ціле літо в степ (Юго-восточних железних дорог станція Анна-Воронежская. Именіе Новий Курлакъ). Про наше «непорозуміння» напишу, коли трапиться пригода. Бувайте здорові!

Щиро прихильний до Вас
Хв. Корш.

³ Страх перед порожнечою.

Р. С. Не дурно питаю я Вас про свою статтю в «Записках», бо у тому 1910 р. не міг у себе відшукати. Дуже був би Вам вдячний, коли б Ви мені його придбали.

10 серпня 1911
23

Високоповажаний Добродію!

Хоч дуже хотілось мені відписати на Ваш останній лист, бо Він навів мене на деякі поважні думки, та ба — і робота і не здатне ні до чого путнього селянське життя не дали мені прийнятись за писання аж до цього часу. А тут, як на те, ще якась хвороба мене напала, що зпершу я дрижав, мов собака, потім у голові горіло так, що сливе цілісінський день я нічого не тямив і був з тиждень неначе п'яний. Це, кажуть, якісь «токсини» залізли в моє грішне тіло. бодай їм всячина! А чей тепер я їх позбувся; принаймні думки вже не бастують. Те, що Ви мені пишете про стан українців між росіянами і поляками, як «правими», так і «лівими», я розумію тим краще, що й сам, на підставі того, що чув і бачив, був дуже близький до того самого погляду на цю смутну справу. Це певно, що і росіяни і поляки, навіть найліберальніші і найбезсторонніші, ніяким побитом не можуть досягнути того переконання, що вкраїнці — також національність, як вони самі, і мають таке саме право на самостійне культурне існування. Ті два народи привикли панувати⁴ і не подобається їм, що якийсь там третій народ, котрий вони завжди признавали своїм підданим або і своєю частиною, зненацька забрав собі в голову порівнятись і з ними у всіх політичних і культурних правах. Ось вони й тягнуть українців до себе, кажучи, що вони їм неначе молодші брати і тим мусять прийняти їх культуру і їх мову. Росіяни, як «ліві», так і «праві» без усякої суперечки признають поляків за таку саму самостійну національність, як німців або французів — чи люблять їх, чи ненавидять, це вже інше питання — і так само поляки росіян; але вкраїнці... хіба ж це що-небудь особливе? Росіяни думають, що вкраїнці — ті ж росіяни, тільки трохи попсовані польщиною, котру і треба і можна з них стерти, а поляки кажуть, що вкраїнці, хоч не те, що поляки, але значно ближчі до них, ніж до росіян. Ви й мені готові були приписати російський погляд на вкраїнців — чи справедливо. можете бачити вже з того, що я, може, один між усіма росіянами признав потрібним навчитись по-українському, і то не пригодно, не з якої-небудь особистої причини, а в широму переконанні, що «кацапи» і «хохли» — рівноправні частини руського народу, найбільшого з усіх слов'янських народів і призваного до найширшої діяльності, — народу, до якого я належу. Поспішаюсь зауважити, що, говорячи так, я мав на меті не політику, а тільки культуру, бо політика... хто знає, як житимуть наші внуки або правнуки? В усіх змаганнях політично несамотійних народів ховається, хоч, може, мимо свідомості, бажання політичної самотійності, — бажання натуральне, розумливе, бо іншої самотійності народи до цього часу й не знали. Але епоха національних держав доходить свого кінця, і настає черга невеличких політичних одиниць, залежних не від національності, а від реальних інтересів, які б вони не були. До такого уряду веде розвиток індивідуальності, котра, чим далі, тим більш домагається волі. Яка буде

⁴ Звичайно, автор мав на увазі не «панування» трудящих мас Росії чи Польщі (Прим. редакції).

остання форма, що нам її принесе той дух, ще невідомо, а поки що — треба слов'янам, як мога, згожуватись і єднатись, щоб не загинути перше, ніж діждемось повного розвитку своїх духових сил. *Credo non quia absurdum videtur nonnublis, sed quia necessarium est*⁵.

Зі щирою повагою

Хв. Корш.

Р. С. Велике Вам спасибі за т. 96 «Записок». Д. Козловському я вже відписав.

24 серпня 1912

6 жовтня

Високоповажаний Добродію!

Хоч давно вже було треба написати до Вас, я сього не робив так довго, що тепер трудно мені й почати. Весна — се принаймні для тих між нами, що мають які-небудь відносини до вчення, — чисто каторжна доба, а літо мені довелося прожити в таких обставинах, що було не до писання. Ледве тепер, коли, може, вже пізно, я спроможився зібрати дещо для збірника на пошану Франкові. Краще було б напутити сю статтю безпосередньо д. Кравецькому, що, коли не помиляюсь, порається найбільше із тим збірником, але я позволив собі звернутись до Вас із проханням, щоб Ви призоулились передати моє писання, куди слід. Коли воно спізнилося, тоді, може, його візьме редакція «Записок н. т. ім. Ш.» та надрукує з присвятою Івану Франкові. А ще попрохав Вас при сій нагоді, коли побачите д. Возняка, виказати йому мою щирю дяку за його чудову статтю про Лаврентія Зизанія. Я і сам йому написав, але не знаю, ані як його звуть на ім'я, ані де його шукати. Вибачайте, що Вас турбую своїми справами, та ще в самому початку свого листа. А почати його було треба. Дякую Вам за присил тих номерів «Діла», де Ви писали про Струве. Дуже сподобалась мені й Ваша відповідь Кашкарову в «Утре Росси». Подивувався я тому, що редакція згодилась її надрукувати. Проте не можна не признати, що Ваша стаття написана дуже помірно. А коли вже правду казати, я й пишу саме до Вас найбільш із-за Кашкарова. Ви, мабуть, думаете, що він сливе такий же ворог українців, як хочби мій академіцький колега Соболевський⁶. Крий Боже! він добре знає, що хоч вони по вийстю брати великорусів, але один брат не те саме, що другий, і що вони мають право на свою самостійну культуру з усіма наслідками сього права. Чи він сам дійшов такої думки, чи тільки вірить мені, того запевне сказати не можу, але можлива річ, що й сам у тому переконався. От ще й сими днями він написав у тій самій газеті про кримського татарина Гаспринського, добре звісного в нас оборонця татарської шкільної справи, і те з повним співчуттям од його вимагань. Біда його в тому, що він усе ж таки трохи російський (або кацапський) націоналіста і тим вірить галицьким москвофілам більше, ніж вони заслужують. Але се такий гріх, від якого не слободні — *mutatis mutandis*⁷ — і най-

⁵ Вірно не тому, що декому здається абсурдним, а тому, що є необхідним.

⁶ О. Соболевський стояв на хибних позиціях у визначенні походження української мови та місця її в історії слов'янських мов, виступав з буржуазних позицій російського історика М. Погодіна, розглядав українську мову як наріччя. (Див. УРЕ, т. 13, стор. 287).

⁷ Змінивши те, що треба змінити.

помірніші націоналісти інших народів, хоч би й українців. У всякому разі його не можна не лічити поміж російськими приятелями українців, і, на мою гадку, не слід його проклинати з-за того, що він, читаючи німецькі похвалки аннексії тогочасної України, інколи злякається та й крикне «пробі» не туди куди треба. Бувайте здорові.

Щиро прихильний до Вас
Хв. Корш.

26 листопада 1913
9 грудня

Високоповажаний Добродію!

Дуже мені було любо почути добре слово ще й від Вас. Велике Вам спасибі. А я вже почав був думати, що політика зовсім Вас відвротила від мене: хоч він, мовляв, видає з себе приятеля вкраїнства, а все ж таки в ньому сидить кацап. І така думка — себто, що Ви мене цураєтесь — сливе повинна була впасти на розум як раз тепер, коли постерігається якась розруха поміж австріяцькими вкраїнцями і не тільки москвофілами, але й російськими вкраїнцями. А коли так, як же мають «закордонні» вкраїнці дивитись на мене, такого кацапа, як сам Олекса Соболевський? Тим то я й не міг сподіватись якогонебудь вітання з Галичини, та тим приємніший мені був Ваш приятельний лист. А коїться щось недобре. Адже ж Ви читали статтю Єфремова в «Раді» про львівське Наукове Товариство ім. Ш.? З другого боку навідувались до нас деякі москвофіли, щоб заснувати якесь нове «галицько-русское общество» або щось таке (бо те, що було засноване в Москві Бобринським, мабуть, вже здохло). Що правда, в Москві їм і знов не пощастить, бо ми, московці, не дуже кохаємось у націоналізмі; але в Петербурзі — чим чортяка не шуткує? Те ж і в Києві та в Одесі. У кожному разі вони миттю довідаються (коли вже не довідались), що між українцями пішло розладдя і постараться використатись такою погожою обставиною, як *tertius gaudet*⁸. А всьому виною політика з так званою тактикою, що може загубити Галичину, як вона вже загубила Болгарію. Знаю, що без неї жити не можна, але ж не слід їй все віддавати на поталу. Наші вкраїнці щасливі тим, що й гроші мають і беруть прикладу з своїх ворогів. — А ще є в мене до Вас прохання. Чи Вам не відомо, коли вийде на світло той збірник, що готувався на пошану Франкові? Як ще не в цьому року, так я би написав для нього іншу статтю, бо 1) ту, що я послав був до редакції тому вже років зо два, написано дуже спішно, а ще тим, що мене галили, 2) тим часом я успів зібрати ще деякі матеріали до тієї самої теми, 3) Франко найменш займався мовою, а моя стаття належить до лінгвістики, 4) Михальчук, що йому теж готується збірник, був навпаки завжди чистим лінгвістою. Що до Франка, я би написав для нього дещо про народну пісню, в якій він кохався спокон віку. Але, коли Ви ладні допомогти мені в цій справі, я би попрохав Вас відписати хоч два-три слова, але незабаром. Кінчу словами Жида, що прощався з приятелем: «Блайб гезунд унд шрайб аткриткес»...⁹

Ваш Хв. Корш

⁸ Де два б'ється — третій радіє.

⁹ Будь здоров і пиши листівку.

Високоповажаний Добродію!

Я повинний прохати в Вас вибачення, бо турбував Вас даремне. З того часу, як я звернувся був до Вас із проханням, щоб Ви мені допомогли добути від редакції збірника на пошану Франка мою статтю, коли той збірник має вийти з друку тільки ще в наступаючій році — не інакше, — минуло вже більш од половини місяця, а я так довго не смів баритись і тому написав задля Михальчука іншу статтю, торіч декілька українських етимологій з переднім словом і з «хвостом». Окрім того я чи від когось чув чи десь прочитав — добре не пам'ятаю — буцім мою статтю про полудньово-слов'янські елементи в українській мові вже доложено в відповідній комісії Товариства. А коли так, нехай усе зостається, як воно є. Але в такому разі я все ж таки прохаю в Вас помочі, себто посередництва між мною і Товариством, у якому я не знав особисто нікого, окрім Грушевського, що не завжди буває у Львові, та Олександра Колесси, що тепер, мабуть, сидить у Відні. А прохання в мене таке, щоб Ви передали другу половину цього листа чи Гнатюкові, чи Вознякові, чи кому іншому з лінгвістів у Товаристві: це Ви знаєте краще від мене. Зі щирими бажаннями всього доброго на новий рік.

Ваш Хв. Корш

19 $\frac{20(2)}{XII(1)}$ 13/14

Високоповажаний Добродію!

Не дивуйтеся, коли цього разу одержите від мене аж два листи в однім пакеті. Це тим, що я вже був написав Вам про свою нову статтю для Михальчукова збірника, незалежну від тієї, що була призначена для Франка, та ще не встиг відіслати свого листа, коли дістав Вашу відповідь на мій перший лист. Таким робом, той перший вже не відповідав новим обставинам, про які я міг тільки гадати, а Ви подали мені певні й непохибні вісті. От так-то й довелося мені писати другого листа, а те тим більше, що в Вашім я знайшов питання, яке безумовно вимагає відповіді, що ж належить до тих додатків, що я намірявся з Вашою допомогою доповнити їми мою статтю, я, може, дам ще таких порівнянь, коли як Ви пишете, мені буде пристачено коректуру, або по Вашому (не «Вашому») коректу. Я дуже радий, що все так добре зладилось, а ще більше тепер, коли почались між двома частинами українського народу такі непорозуміння, що й тим і другим треба бути, як мога, коректними та обачними в своїх взаємних відносинах. Те правда, що я — не українець. а такий кацапина, що й Володимир Бобринський передо мною січовик; але тим гірш, бо за кордоном можуть думати, буцім мені любо, що російські українці гніваються на австріяцьких. А проте я сподіваюсь, що Ви, знаючи не зі слів, а з фактів мою щирі симпатію до українського народу, не маєте такої думки: бо для того, хто симпатизує цілій нації, що може значити якийсь там кордон? Аджеж він існує більш для рядів, ніж для народів, та й може змінитись у всякий час... От я й торкнувся того пункту, що на ній тогочасні й сьогобічні (по кордону) українці розрізняються глибше, ніж може здаватись із першого погляду. Знайдуться у нас деякі австрофіли, але

найбільше між «зеленою» молоддю — звичайно, інтелігентською. елементом непевним, бо він ледве не завжди міняє свій напрям тим скоріш, чим сміліше починає думати своєю головою. Це тим, що з простим українським народом краще й не говорити про залежність від католицького ряду. А друге те, що австрофільство розповсюджене найбільш між поляками, до котрих і російські українці, принаймні західні, ще й досі не дуже охочі. Чув я, від деяких наших українців, та певно не таких, як Савенко або Родзянко¹⁰, що і в вас, вже не говорячи про угорську Русь, між хлопами трудно спостерегти гарячу любов до Австрії. Це, звичайно, ще не значить, щоб вони всі були москвофілами, а проте хто може взяти на себе відповідальність, що вони не зробляться такими при жодних обставинах? Хлопові найважливіша річ — заможність, а ваш сільський народ не тільки знає, що в нас хлопн заможніші від них, може, ще прибільшує їх розкіш. Ті з ваших політиків, які запевняли свій ряд (з-за того й писали в «Neue freie Presse»¹¹), що коли почнеться війна з Росією, всі вкраїнці як по цей, так і по той бік кордону, підіймуться проти москалів, як одна людина, не знаю, чи самі зрозуміли, чи дурили німців, присьорбуючись до них, щоб показати, що вони, вкраїнці, такі самі завзяті австріяки, як польська шляхта, і таким побитом слідуючи прикладу своїх ворогів, хоч живуть зовсім не в однакових з ними умовах. А чим більше ваша інтелігенція австрофільствує, тим запекліше москвофіли тягнуть до Росії та тим горливіше ведуть свою пропаганду в народі, мож, й справді не без помочі з-за кордону (кажу «мож», бо стільки доводиться читати всякої брехні, як про корони та марки, так і про рублі, що вже й боїшся повірити, хоч би тобі запрягались або документи сували в вічі). Коли Ви знаєте деякі мої писання про вкраїнців — між іншим і про австріяцьких, на пр. «Украинцы и Австрия» в добре відомім Вам журналі «Украинская жизнь» —, тоді Ви знаєте й те, що я думаю про галицьких та буковинських москвофілів, а як ціню їх силкування, щоб засісти на московським Парнасі, побачите в тім разі, коли їх московський приятель, «націонал-соціаліста» (?), молодий, але вже, здається, досить зрілий Арістов, відважиться надрукувати мов критику на буцім російські вірші Вергуна та Глушкевича, що я її написав для якоїсь його книжки про щось таке дудикевичівське. Але вже мої відносини до тієї безплідної смоковниці здатні Вам показати, що я далекий від того, щоб як-небудь підговорювати Вас і Ваших співчутників до чогось із категорії Hofverrate¹²: я — не націоналіста а la Бобринський і не політик а la Конрад Валленрод. А ще дуже мені огидно підводити людей під відповідальність, поки сам сидиш гарненько в захисті. Ні, нехай закордонна Русь до пори — якої, невідомо — зістається собі там, куди її запроторила доля, і нехай вже тим, що живе не по-нашому, піддержує своїх родичів по тім боці кордона. Але от що мені в ній нелюбо — що вона, не зважаючи на дуже тяжкі, навіть критичні обставини, в яких вона повинна існувати, шукає собі рятунку в партійній боротьбі, дрібносній та зайтрений, котра може, що правда, часом давати їй деякі вигоди, проте непевні й перебутні, але сіє взаємну ворожнечу, відбиває людей від роботи для розвитку свого народу та привчає до призри хоч на найближчого та до інтриги. Щось таке робиться й у Болгарії, де всіх опанувало політиканство. Проте чому ходити за прикладом так далеко? Поляки

¹⁰ Українські магнати, поміщики (Прим. редакції).

¹¹ «Нова вільна преса».

¹² Зрада.

так заплутались у своїх політичних напрямках, що їх загальні межі можна определити хіба тільки негативно. На те, що галицькі вкраїнці ідеалізували наших, скажу, що нікого не слід ідеалізувати, бо всі ми не без гріха; тільки в них політики, може, мало аж надто. Вибачайте, коли сказав, що не до ладу; але *dixi et animam salvavi* ¹³.

Ваш Хв. Корш

¹³ Я сказав і врятував душу.



Зміст

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

П. П. Кононенко. Епоха, письменник, герой	4
З. С. Голубева. Пошуки форми роману	9
В. Г. Чумак. Ідейно-художнє осмислення історичних джерел у романі С. Скляренка «Володимир»	15
Т. В. Кобржицька. Ритм і смисл	21
М. І. Рудницький. Критик і друг талантів	28
Н. О. Томашук. До питання про вплив марксизму на світогляд О. Кобилянської	36

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

М. С. Грицай. Українські інтермедії XVII—XVIII ст. і народна творчість	44
Ф. Я. Шолєм, Я. Є. Боровський. Проблеми атрибуції і творчості І. Г. Некрашевича	51
Є. Г. Вербицька. З розшуків про життя Порфирія Кореницького	60
А. П. Коржупова. Перші українські письменники на Буковині	67
П. П. Пономарьов. Полеміка М. Драгоманова з Б. Грінченком	73
П. М. Лісовий. Поклик до бою	79
Ф. М. Неборячок. Рильський — прозаїк	85
В. М. Яковенко. Драматичний малюнок М. Рильського «Бенкет» (1918)	91

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

І. Р. Семенчук. Портретно-психологічна характеристика Ганни Безсмертної в романі «Правда і кривда» М. Стельмаха	98
Г. С. Домницька. Майстерність драматурга	104
Л. П. Волкова. Остап Вишня — перекладач комедій Гоголя	109
В. П. Попов. Шевченко в перекладах І. Сурикова	116
В. М. Гладкий. «Моя література — в моїх листах»	120
В. О. Пасічний. Марко Черемшина — майстер оповідання	124
І. О. Денисюк. На верховині слова	131

ПУБЛІКАЦІЇ

В. М. Гладкий. Листи В. Стефаника до С. Морачевської	138
П. І. Стецько. З неопублікованих листів Є. Ярошинської та М. Павлика	145
О. Н. Мороз. З неопублікованої спадщини академіка Ф. Є. Корша	152



Contents

THEORY OF LITERATURE

P. P. Kononenko. Epoch, Writer, Hero	4
Z. S. Golubeva. In search of the form of the novel	9
V. G. Tchumak. Ideologic and artistic study of the historical sources in the novel «Volodimir» by S. Sklarenko	15
T. V. Kobrzhitska. Rhythm and Sense	21
M. I. Rudnitsky. I. Franko as a critic and friend of the gifted	28
M. O. Tomashchuk. On the problem of Marxist influence on O. Kobyljanska's world outlook	36

HISTORY OF LITERATURE

M. S. Hrytsai. Ukrainian Interludes of the XVII—XVIII century and People's Art	44
F. J. Sholom, Y. E. Borovsky. The Problems of Attribution and Creative Work by I. Nekrashevitch	51
E. G. Verbytska. On Researches after the Activities of Porphyry Korenitsky	60
A. P. Korzhupova. The First Ukrainian Writers in Bukovyna	67
P. P. Ponomarjov. M. Dragomanov's polemics with B. Grinchenko	73
P. M. Lisoviy. Call to Battle	79
F. M. Neboriachok. Rylsky as a prosaist	85
V. M. Jakovenko. «Banquet», a dramatic painting by M. Rylsky	91

ON ARTISTIC MASTERLINESS

I. R. Sementchuk. Character-sketch of Hanna Bezsmertna in the novel «Justice and Injustice» («Pravda i Kryvda») by M. Stelmakh	98
H. S. Domytska. The skill of a playwright	104
L. P. Volkova. Ostap Vishnja as a translator of the comedies by N. Gogol	109
V. P. Popov. Shevtchenko in I. Surikov's translation	116
V. M. Hladkiy. «My literature in my letters»	120
V. O. Pasichny. Marko Tcheremshina as an expert in the line of a story	124
I. O. Denysjuk. On the top of the word	131

PUBLICATIONS

V. M. Hladkiy. V. Stefanik's letters to S. Morachevska	138
P. I. Stetsko. From unpublished letters by E. Jaroshinska and M. Pavlik	145
O. N. Moroz. From unpublished treasury by academician F. E. Korsh	152



Редектор Т. В. Кобржицька
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор М. В. Візгерт

УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.

Выпуск II.

(на украинском языке)

БГ 05901. Здано до виробництва 5.VII 1966 р. Підписано до друку 19.XII 1966 р. Формат 70×108^{1/16}. Папер. арк. 5,125. Ум. друк. арк. 14,35. Обл.-видавн. арк. 14,2. Тираж 1500. Ціна 99 коп. Зам. 1093.

Обласна книжкова друкарня
Львівського обласного управління по пресі,
Львів, Стефаника, 11.



ШАНОВНІ ЧИТАЧІ!

Збірник «Українське літературознавство» має такі відділи: теорія літератури, історія літератури, питання художньої майстерності, публікації, бібліографія.

Редакційна колегія збірника «Українське літературознавство» запрошує всіх викладачів української літератури вузів УРСР надсилати свої статті, повідомлення, рецензії для друкування в наступних випусках збірника.

Стаття повинна бути чітко і чисто надрукована в двох примірниках.

Обсяг статті не повинен перевищувати 12 стандартних сторінок машинногопису (не більше 28 рядків на сторінці з полем в 4 см з лівого боку, стрічка і копірка — чорні).

До статті обов'язково додати дві розгорнуті рецензії; рішення кафедри про рекомендацію статті до друку за підписом завідуючого кафедрою, завіреним установсю.

У кінці статті подається прізвище автора, ім'я та по батькові повністю, вчене звання (ступінь), посада, повна назва установи і домашня адреса.

Статті, які не відповідають вимогам видавництва, не приймаються на розгляд редколегії.

Шановні викладачі! Читайте і обговорюйте збірник «Українське літературознавство». Він виходить двічі на рік, надсилається накладною платною за попередніми замовленнями, які слід направляти на адресу видавництва Львівського університету: Львів, Університетська, 1, філологічний факультет. «Українське літературознавство».

Редколегія

99 коп.

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1966