

ІНСТИТУТ ім. Івана Франка

373914

ІНСТИТУТ ім. Івана Франка

БІБЛІОТЕКА
Інституту
франкознавства



**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

6



ЛВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІЖВІДОМЧИЙ
РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК VI

Кабінет филологів ІДЧ.



ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Л Ї В І В — 1969

Шостий випуск республіканського збірника «Українське літературознавство» містить розділи: теорія літератури, історія літератури, питання художньої майстерності, публікації.

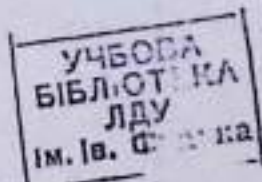
У перших трьох розділах збірника надруковані статті, у яких досліджуються проблеми літературознавчої теорії, питання історії давньої, нової та радянської української літератури, майстерність художніх творів М. Шашкевича, Ю. Федьковича, В. Самійленка, М. Бажана, М. Стельмаха.

Особливий інтерес становить розділ, де публікуються листи М. Павлика, Є. Ярошинської та інших письменників.

Збірник адресований викладачам вузів та середніх шкіл, аспірантам і студентам, усім, хто цікавиться українською літературою.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Ф. М. Неборячок (відповідальний редактор),
Я. П. Білоштан, Г. А. В'язовський,
Г. С. Домницька, І. М. Дузь, А. О. Ішук,
М. П. Комишанченко, П. Я. Корж, Б. Г. Кубланов,
В. М. Лесин, П. М. Лісовий,
О. Н. Мороз (заступник відповідального редактора),
І. І. Пінчук, П. П. Пономарьов,
М. І. Рудницький, М. С. Федорчук,
Н. М. Федченко, А. М. Халімончук (відповідальний секретар),
С. М. Шаховський,
Ф. Я. Шолом.



Зуб. № 373914

**ТЕОРІЯ
ЛІТЕРАТУРИ**

Розділи віршознавства

Віршування є, власне, частиною поетики як сукупності словесних і композиційних засобів створення художнього образу в літературі. Закономірності образотворення у віршованій мові — основний предмет віршознавства. Наука про вірш — це наука про те, як словесний ритм, взаємодіючи з поетичною лексикою, семантикою і синтаксисом, допомагає завершенню складної роботи над створенням образу, що впливає на розум та емоції читача. Дослідження ритміки у світлі теорії образності дає можливість уникнути формалізму в тлумаченні її закономірностей і вимагає вивчення їх у зв'язку з еволюцією літературного процесу взагалі й своєрідністю творчості кожного поета зокрема.

Ритміка — поняття досить широке, в яке входять різноманітні елементи повторюваності: звуки, слова, рядки, строфи. Вивчення її здійснюється в різних планах, відповідно до чого й оформляються різні розділи віршознавства — метрика, вчення про риму, ритмомелодика.

Питання співвідношення метрики й ритміки потребує перегляду. Метрику здебільшого сприймають як основу ритму, як чистий, ідеальний ритм. Крім того, цим терміном прийнято користуватись стосовно античної та силабо-тонічної систем віршування, рідше — стосовно силабічної, а щодо тонічної, то її загалом прийнято вважати неметричною. Насправді ж у найбільш прикладному, хоч і вузькому розумінні метр — це розмір, міра ритму¹. Своя міра ритму є в кожній системі віршування: чи це рахунок складів (силабізм), чи чергування наголосів (силабо-тоніка), чи домінанта їх у рядках вірша, що виявляється в кількісних величинах (тонічний вірш). Метр при цьому не є категорією естетичною, а лише абстрактним числовим виразом співвідношень ритмічних величин.

На шлях я вийшла ранньою весною — / — / — / — / — / — / — / — / — /

Розмір рядка процитованої поезії Лесі Українки — п'ятистопний ямб з пірихічною іпостасю в четвертій стопі й жіночим закінченням. Він і є мірою ритму, але самостійного естетичного значення не має. Прочитаний за стопами рядок нічого не означатиме, бо, крім випадкового збігу меж окремих слів і стопи («На шлях», «весно»), виникають позбавлені змісту «явій», «шляра́н», «ньою», «ю».

Прийняті одиниці виміру ритму умовні. Вони спираються на ритмічні дані віршованої мови, але коли виявляються й інші, нові ритмічні властивості, то практично стає можливим для виміру даного типу ритму користуватись іншими одиницями.

Так, у вірші Л. Боровиковського «Заманка» дактилохореїчний ви-

¹ Див.: В. Жирмунский. Введение в метрику. Теория стиха. «Academia», Л., 1925.

мір (логаед) сумірний з чотиристопним дактилем, каталектичним² на один склад перед цезурою і в кінці рядка:

Ми не бажаєм срібла, ні злота: / // /

Танці та пісні — наша охота. 

Отже: 1) одиниці виміру ритму мають числовий вираз; 2) вони самі по собі не містять естетичних даних, але у відношенні до розвитку ритму мають певний зв'язок з системою естетичних понять. Що це за зв'язок? У якій площині відбувається перехід від кількісних ознак ритму, для виміру яких береться *число*, до ритміки як категорії естетичної? Ось неподоланий розрив між метрикою і власне ритмікою, який, слід сподіватися, незабаром буде ліквідований з допомогою застосування математичних обчислень. Скептики намагаються полатись на «невдачу» статистичних методів, застосованих до віршування на початку століття. Але кустарні обчислення з олівцем в руках прирікали дослідників на Сізіфову працю і робили на ділі неможливим розширення діапазону спостережень. Та й то вони мають значення накопичення матеріалу. Треба думати, що вичерпна картина метрики в усіх її «нормальних» проявах і «відхиленнях», яку врешті решт відкриють нам електронно-обчислювальні машини, допоможе побачити нині приховані від ока дослідника закономірні зв'язки між кількісними співвідношеннями елементарних ритмічних одиниць і естетичною стороною ритму. Тоді й проблема зв'язку ритму із змістом твору буде вирішуватись не в залежності від розвиненості інтуїції дослідника, а на основі даних нової науки — точного літературознавства³.

Метрика як розділ віршознавства досліджує рядок віршованого твору, вона встановлює характер і числову міру повторюваності найпростіших звукових одиниць у межах рядка, які забезпечують його ритмічну самостійність і незалежність, завдяки чому рядок сприймається як ритмізована мова, навіть не будучи співставлений з іншими рядками (наприклад, народні загадки, прислів'я, народні й літературні афоризми тощо).

Рядок — основна ритмічна одиниця у всякій системі віршування, але ритмічна організація рядка в кожній з відомих систем своя, особлива. Рух звуків мови, об'єднаних в слова з конкретним значенням, рух, упорядкований за певними законами, становить ритмічний малюнок рядка. Його можна вимірювати за ознаками кількісної сумірності, часової і не часової⁴. Тому всі системи віршування діляться на такі, де одиницею ритму є кількість часу, потрібна на вимову звука (антична, народнопісенний вірш), і такі, де кількість наголошених і ненаголошених голосних та їх просодія визначає й будову рядка та його елементів — піввіршів, стоп (силабічна, силабо-тонічна, тонічна). Систематика ритмічних одиниць починається з аналізу внутрішньої будови

² *Каталектика* — недостача ненаголошеного складу в спадних стопах (відповідно: надміра — гіперкаталектика, норма — акаталектика).

² Див.: А. М. Кондратов. Математика и поэзия. М., 1962; Його ж. Теория математики и поэтика. Сб.: Проблемы кибернетики, М., 1963, № 9; Його ж. Статистика типов русской рифмы. «Вопросы языкознания», 1963, № 6; М. Л. Гаспаров. Статистическое обследование русского трехударного дольника. Сб.: Теория вероятностей в ее применении, 1963, № 1; Ю. М. Лотман. Лекции по структуральной поэтике, вып. 1. Введение. Теория стиха. Тарту, 1964; А. В. Прохоров. Математический анализ стиха. «Наука и жизнь», 1964, № 6; В. В. Коптілов. Вивчення мови художньої літератури точними методами. Республіканська наукова конференція з питань методології мовознавства. Тези доповідей, «Наукова думка», К., 1964.

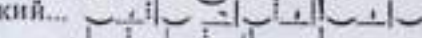
⁴ Не зовсім точно в підручниках та наукових працях цю останню сумірність називають якісною.

рядка⁵. Це, власне, і є предмет *метрики*. Метрика вивчає роль наголошених і ненаголошених складів у створенні внутрішнього рядкового ритму. Щодо силабо-тоніки як найбільш сучасної і найбільш поширеної системи, то вона має ряд спеціальних термінів, які відображають ритмічну композицію рядка і строфи (метроряд, колон), роль ненаголошених складів (анакруза, каталектика, гіперкаталектика, клаузула), види допоміжних стоп (пірихій, спондей, молос, трибрахій, амфімакр), специфіку ритмічного наголосу (енклітика, проклітика, лейма, елідія, синкопа), порушення типологічної ритмічної схеми (іпостаса) тощо.

У формуванні рядка беруть участь ритмотвірні елементи, призначення яких в різних системах віршування неоднакове.

Так, пауза у вірші визначає:

А. Словоподіл у всіх системах віршування. Зокрема у силабо-тонічних віршах підкреслений паузами словоподіл дає можливість встановити співвідношення між метром і ритмом.

Еней ! був ! парубок ! моторний... 
Рече ! та стогне ! Дніпр ! широкий... 
Онегин, ! добрий ! мой ! приятель... 

У всіх цих прикладах наявний чотиристопний ямб, але, щоб знайти його як міру ритму, необхідно або проскандувати текст, або проаналізувати схему розташування наголосів. Так виявляється величина повторюваності, що створює внутрішньорядковий ритм, — стопа (). Але читання таке неможливе, тому що зникає *віршова інтонація*. Отже, метр — це лише засіб вимірювання ритму, або, як стверджував М. Богданович, ідеальний вираз чистоти ритму⁶.

Естетичне сприйняття віршованого твору в значній мірі залежить від інтонації, яка створюється в межах даного ритмічного візерунка за допомогою логічного наголосу, фігур поетичного синтаксису, засобів звукопису, в певних випадках — рими. Ритмічні наголоси в силабо-тонічних віршах припадають на склади, логічні — на слова, але кожен логічний наголос збігається з одним із ритмічних, через що зростає сила останнього. Для інтонаційного виділення слова чи групи слів у рядку має велике значення словоподіл, а, отже, і міжсловесні паузи.

У тонічних віршах, де слово особливо прагне до фразовості⁷, інтонаційна роль міжсловесних пауз особливо виразна:

Сама ! як струна,
А на лапках ! — мед.

(П. Тичина)

Б. Поділ на піввірші або дрібніші ритмічні групи. Здійснюється він за допомогою великих і малих цезур, які особливо важливі у віршах нестопної будови (народна пісня, силабіка, тонічний вірш). У народній пісні рядок ділиться паузами на ритмічні уривки, рівноцінні пісенним тактам (відповідно до будови музичної фрази). За термінологією, прийнятою деякими дослідниками, це теж своєрідні стопи, побудовані за принципом стягування навколо наголосу, що є одночасно і ритмічним, і логічним, довільної кількості ненаголошених складів. Інший термін, запропонований колись Востоковим, — «прозо-дичні періоди»⁸.

⁵ Див.: В. В. Ковалевський. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики. «Радянський письменник», К., 1960.

⁶ М. Богданович. Краса і сила. «Украинская жизнь», 1915, № 2, стор. 40. Див. також: Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. Госиздат художественной литературы, М., 1958, стор. 153.

⁷ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха, стор. 28.

⁸ М. П. Штокмар. Исследования в области русского народного стихосложения. Изд-во АН СССР, М., 1957.

У силабічному вірші поділ на піввірші — ознака упорядкованості ритму рядка. З ним узгоджується константний наголос у кінці рядка й наголос перед цезурою, з ним пов'язане і внутрішнє римування, зокрема в так званому леонінському вірші, нарешті — перехід від двовіршів з парним римуванням до катренів з римуванням перехресним⁹.

В. Межі рядка.

...Сидить там ясен сокіл-білозерень,
Квилить він жалібненько проквіляє,
Віщуючи недобре щось на морі,
На Чорнім морі, на козацькім морі...

релі віршової інтонації й урізноманітненням способів її створення в риму починають виноситись слова, на які припадає логічний наголос. Поступово втрачає значення точність рими, виникають рими кореневі, суфіксальні, рими з нарощуванням неповторюваних звуків поміж повторюваними, різнонаголосні рими тощо. Тому з'являється потреба в новій класифікації рим і вивченні закономірностей римування з точки зору семасіології¹¹.

Рима як ритмотвірний елемент не є формальною окрасою віршів. Вона нерідко підкреслює інтонаційне виділення слова і в той же час має конструктивне значення для утворення строфи.

Строфа є найбільшою одиницею ритмічного членування віршованого тексту і одночасно одиницею композиційною, яка відображає певні етапи в розвитку теми твору. Тому її вивчення не є предметом ні метрики, ні римування, а складає окремий розділ віршознавства — строфіку. Теоретично в кожній окремій строфі можна знайти цілокупність ознак віршованого твору взагалі — те поєднання словесновиразових засобів, що створює своєрідність віршової інтонації, або *ритмомелодики*. Властивості й ознаки ритмомелодики у віршах, що належать до тієї чи іншої системи віршування, визначаються природою ритмічних одиниць, рівнем і характером образного мислення епохи, ступенем розвитку словесновиразових поетичних засобів, а в творчості кожного окремого поета — ще й особливостями його власної творчої індивідуальності.

Всі елементи вірша — ритмічні й словесні — входять у взаємодію і всі разом утворюють образну форму, через посередництво якої ідейний зміст твору стає доступним читачеві.

Кожен художній твір, зокрема віршований, вивчається в єдності змісту та форми. Розрізнене вивчення питань майстерності, зокрема ритмотворення, дає змогу проникнути і в лабораторію поета, і в закони творчості взагалі. Вироблена в науці методика — безцінний помічник дослідника. В такій складній науці, як віршознавство, чітке розуміння предмета і завдань кожної окремої ділянки конче необхідне для одержання об'єктивних даних, які правлять за матеріал для теоретичних узагальнень.

¹¹ В українському віршознавстві останніх років працями такого роду є книга В. Ковалевського «Рима. Ритмічні засоби українського літературного вірша». («Радянський письменник», К., 1965) та статті В. Коптілова «Деякі особливості Шевченкової рими» («Мовознавство», т. XVII, Вид-во АН УРСР, К., 1962, стор. 101—107) і «Майстерність римування в поезіях Шевченка» (Зб. «Джерела мовної майстерності Т. Г. Шевченка», «Наукова думка», К., 1964, стор. 155—162).

Народнопоетична основа різдвяних та великодних орацій „мандрівних“ студентів

Роль «мандрівних» студентів у розвитку української літератури і культури XVII—XVIII ст. досить велика. Вони були авторами значної кількості інтермедій, писали ліричні вірші, пісні, орації, виступали як актори. Українське студентство створило оригінальний театр — вертеп, який став народним. Одним словом, студенти українських шкіл були в гущі літературного і культурного життя й, головне, здобутки школи доносили до широких народних мас.

У другій половині XIX ст., коли розгорнулось активне збирання текстів давньої української літератури, в наукових колах неодноразово дебатовалось питання про міру участі «мандрівних» студентів у розвитку літературного процесу. Лунало чимало недоброзичливого на їх адресу. Де в кого було бажання перенести поодинокі факти негідної поведінки деяких студентів на творчість всього колективу студентства і цим перекреслити її.

Однак багатство і розмаїтість роботи студентства в розвитку національної культури абсолютно відкидають несправедливі претензії нігілістів. З цього приводу слушно зауважив М. І. Петров: «Ми не маємо права припускати, начебто схоластичні підручники і трактати поглинали всі інтереси південноруських учених і школярів і відвертали їх увагу від біжучого життя і народного світогляду. Особливо не можна припускати цього відносно молодих школярів, яких жвава натура повинна була найти свій вислів у різних пісеньках, діалогах, переробках народних казок, прислів'їв та приказок і тому подібних літературних творів, можливо, й таких, що деколи були для них недозволеним плодом і в усякому разі не входили в обсяг їх безпосередніх обов'язків і занять»¹.

Особливо привертає увагу оригінальний вид літературної продукції «мандрівних» студентів — різдвяні та великодні вірші-орації. Ці своєрідні твори були близькими естетичним смакам трудящих мас і тому користувалися надзвичайною популярністю. «Орації, — писав П. Житецький, — складають одну з оригінальних сторінок малоруської літератури XVIII ст.»².

При оцінці орацій не можна обійти питання про їх джерела та стиль. Драгоманов, а потім і Франко вважали, що різдвяні та великодні драми були джерелами для авторів орацій³. Іншої думки був П. Житецький. Він вбачав основу орацій у колядках, мотивуючи це тим, що

¹ Н. Петров. Очерки из истории украинской литературы XVIII века. Киевская литературная литература XVII и XVIII века, преимущественно драматическая, К., 1880, стор. 1.

² П. Житецкий. «Энеида» Котляревского и древнейший список ее в связи с обзором малорусской литературы XVIII в. К., 1900, стор. 107.

³ Див.: Зб. Ватра, Л., 1886; «Киевская старина», 1896, червень, липень, серпень.

саме в них досить повно говорилось про події, які були в центрі уваги студентів⁴.

Згадані дослідники мають рацію. Однак, як показали наслідки розшуків творів «мандрівних» студентів на початку ХХ ст., це питання слід розглядати значно ширше. Великий відсоток текстів у спадщині студентів-літераторів не має конкретного відношення ні до різдва, ні до великодня. Це були твори, складені авторами на основі власного життя, його пригод, злигоднів, яких так багато доводилось перетерпіти студентам за роки навчання. Зрозуміло, що окремі твори цього циклу мають у своєму тексті деякі мотиви, часом картини, що торкаються згаданих свят.

Вивчення творчої спадщини «мандрівних» поетів показує, що джерела їхньої творчості надзвичайно багаті. Насамперед, ним було саме життя і та атмосфера, в якій жили і вчилися українські студенти. Шкільна освіта велась у такому чапямкові, що студенти змушені були протягом всього навчання обертатися в колі творів про народження та воскресіння Христа, Ірода, пастухів тощо. Їхні голови були переповнені сюжетами, образами, ситуаціями, які стали будівним матеріалом при творенні різдвяних та великодніх віршів. А в мандрах і пошуках куска хліба студенти часто попадали в складні перипетії і на основі їх створювали цікаві гумористичні твори.

Система віршування і стиль ораційних творів студентів вироблялись історично. Це вже проявилось у перших відомих нам українських інтермедіях до драми Якуба Гаватовича (1619). У них часто чітко виокремлюється своє віршування — інтермедії писались дванадцяти- і тринадцятискладовою силабікою, а окремі частини інтермедій наближались до народної пісні як за віршем, так і за стилем. Пізніше письменники, автори інтермедій і гумористичних віршів, удосконалюють і урізноманітнюють стильову традицію.

У віршові розміри орацій (в основному це був леонінський вірш та чотиристопний хорей з пірихіями) тісно вплітаються гнучкий гумор, комічні ситуації, підказані народними піснями та анекдотами.

Вірші «мандрівних» студентів відзначаються колоритними гумористичними ситуаціями. Основою гумору було те, що поети використовували оригінальний художній прийом — про серйозні релігійні речі говорили буденно, просто, тобто зводили їх до рівня звичайних, вносячи в перипетії сюжету побутові деталі. Це давало неабиякий ефект.

Досліджуючи початки української комедії, М. Возняк тримався думки, що у віршах студентів-поетів було так багато іронії, жарту, пародії, сміху тому, що «поперед усього важну роль відігравала тут гумористична жилка в українського народу, схильна до пародіювання»⁵. Зауваження цілком слушне. До нього треба тільки додати, що ця риса народних мас в усій своїй повноті яскраво відбилась у різних фольклорних жанрах. Саме тому студенти тягнулись до народнопоетичної творчості, в якій вчилися образно і гумористично передавати свої задуми.

Основними темами творів «мандрівних» студентів була загальнозвісна сценка пастухів, популярний сюжет про Ірода, про Адама і Єву, а також теми з особистого життя. Поети в певній мірі дотримувались одноманітності при поетичному відтворенні канонічних епізодів про пастухів та про Ірода, але вносили в них багато подробиць, цікавих деталей, дотепних за змістом.

⁴ П. Житецкий. «Энеида» Котляревского и древнейший список ее., стор. 106.

⁵ М. Возняк. Початки української комедії. Л., 1919, стор. 114.

У травні 1862 р. на сторінках журналу «Основа» В. Коховський друкує різдвяні вірші «мандрівних» студентів. Серед них привертає увагу твір, який починався словами «Здорові будьте с тим, пани». У вірші розповідалось про те, як пастухи пасли вівці й дізнались про народження Христа. Панько, Опанас, Явтух і Претас помітили, що до отари

Якийсь варага причвалав...

і вони

...хто рачки, а хто пупом,
Аби б побачить, хто там є.
В кошарі с краю в край шагає,
Таке велике, а ще й літає,

Не чоловік, а бачся схоже.
Панько сказав се: «Гарна птаха!»
Явтух же: «Ні, се мабуть пряха»⁶.

Пастухи дізнаються, що народився Ісус Христос і йдуть його вітати. Перед нами відома сюжетна схема однієї з картин, що побутувала в шкільних та вертепних драмах, декламаціях та діалогах, різдвяних віршах та колядках. Поети-студенти в основному дотримувались цієї схеми при створенні віршів, але кожного разу вносили нові деталі, ситуації, своєрідно опрацьовували образи, доводили до високого гатунку образність мови, внаслідок чого кожний вірш був самобутнім.

Автори згаданого вірша при створенні картин вдаються до норм фольклорного шаржу. Ось герой «припхався», а до отари «якийсь варага причвалав». Подібні словесні грубуватості сприяють створенню гротескних картин, які породжують сміх.

Вельми популярними були маленькі за розміром вірші на різні події різдвяного свята. У цих творах бачимо не тільки гнучку народнопісенну ритміку, а й святковий настрій. Наприклад:

Диди, бабы
Пиво, меды,
Горилку, вареня

Кухлыком пьютъ,
з кишками трутъ
Свынну печену і т. д.⁷

Гадаємо, що ці віршики створені студентами за мотивами та формою здавна відомих українських маленьких, дотепних і шанованих народом пісеньок, — названих витребеньками, дрібушками, триндичками тощо. Легкі складом і мелодіями, ці пісні не могли не полонити гострих на слово, спостережливих і охочих до віршування студентів.

Приведення поважного в норми буденного, рядового було основним прийомом при інтерпретації «мандрівними» поетами релігійних тем. Думається, що цей прийом виник за аналогією до трактування подібних тем в апокрифах, у яких також про поважні речі говорилося у зниженому, навіть гумористичному тоні, а часто йшлося про такі речі, яких не було в канонізованому «святотому письмі». Ось як студенти інтерпретували відому колядку про святкування на небі «празника».

На небесній горі,
Пресвяті собори...
Святії ся зібрали,
Всі празникували...
Миколай наш чесний
Взявся до почесни...

Пропив до Івана,
Нахиливши збана...⁸
...І святим на небі
Горілка в потребі...
А Давида царя
Підпоїла Сара...⁹

Картини з орацій, в яких змальовувалось святкування народом народження Христа, відзначаються винятковим гумористичним підне-

⁶ В. Коховський. З народних уст. Вірші. «Основа», 1862, травень, стор. 47.

⁷ Малорусские рождественские вирши. «Киевская старина», т. XXIV, 1898, стор. 115.

⁸ В. Гнатюк. Хоценський співаник Левицьких. ЗНТШ, т. XCI, кн. V, 1909, стор. 105.

⁹ М. Драгоманов. Матеріали до історії українських віршів. Вірші про речі церковні «Житє і слово», т. I, 1894, стор. 46.

сенням і абстрагованістю від мирських клопотів, безтурботністю. Дуже часто такі епізоди мають на собі вплив народної лірики, дотепних прислів'їв та приказок.

Чимало місця в різдвяних ораціях відведено Іроду. У віршах він проклинався, характеризувався наймерзеннішими словами, йому бажали найлютіших хвороб. В опублікованих В. Науменком творах Ірод змальований дуже огидно. При наближенні Христа в Ірода

В голові зашуміло, в животі забурчало,
Як сосновий ліс.
Йому дуже мутило, коло серця нудило,
Бо приступив до серця біс...¹⁰

Систему подібної словесної характеристики хвороби негативного образу можна було знайти в народних заклинаннях. Тому при читанні творів про Ірода настирливо напрошується асоціація із словесною термінологією цього своєрідного фольклорного жанру. Образ Ірода зі схематичних, бідних думкою декламацій на різдво і шкільних драм переходить в орації та у вертепну драму, де студенти майстерно змальовували його як тирана, ворога людства.

Віртуозно, добираючи вражаючих словесних фарб, у різдвяних ораціях передавалась біблійна історія Адама і Єви. Порушивши заповіт бога — не чіпати яблук на дереві, — вони обое вигнані з раю і тепер змушені працювати, займатись господарством. Поети вигадали такі анекдотичні пригоди Адама і Єви, які були далекими від біблійних: то Адам пиячить у шинку, то дожився до того, що немає сорочки і т. д. У тексті, опублікованім П. Житецьким, Адам є козаком, парубком, з яким трапляються всілякі пригоди. Він

...було як заграє, Так аж дерево скакає. Одного разу він заснув ...під кустами, А сопілку положив під головами.	Підкрався змії і Вирвав пиз із сопілки. Кинеться Адам, — аж дірочки тільки: Свись, свись! Аж не грає, Тільки шипить, а голосу не має... ¹¹
---	---

За таке відношення до сопілки бог вигнав Адама з раю, і з цього часу смерть стала над людьми старшинувати.

В ораціях Адам і бог жодними рисами чи якостями поведінки не стоять над людьми, а діють як герої пригодницької казки. Таким же казковим є і малюнок підземного царства — ковзанки, по яких ковзаються Каїн та інші грішники.

Біблійні оповідання, приурочені до великодня, як і різдвяні, були також потенційним матеріалом для плідних студентських поетів. Хоч, правда, вони були бідніші на події, ніж різдвяні, та менш драматичні, але студенти й тут знаходили для себе цікаві епізоди. Особливо приваблювали поетів зображення пекла та історія, в якій розповідалось про мандрівку бога в підземне царство, де він вирішив навести порядок. Пекло студенти змальовували ефектно, вражаючими яскравими словесними фарбами. Віршові картини нагадували малюнки з народних фантастичних казок. З-поміж гумористичного покрову великодніх орацій часто пробивалась сатира, спрямована проти представників пануючих класів, які попали за свої гріхи до пекла.

У 1882 р. в «Киевской старине» (т. I) М. Петров друкує «Пасхальну виршу, говореннуу чорноморцями свитлости, великому гетману, князю Потемкину на светлый день праздника пасхи (в 1786—1787)».

¹⁰ В. Науменко. К литературе рождественских и пасхальных вирш. «Киевская старина», т. XX, 1888, стор. 277.

¹¹ П. Житецкий. Малорусские вирши правоучительного содержания. «Киевская старина», т. XXXVII, 1892, стор. 43.

У цьому ж таки році знову на сторінках «Киевской старины» М. Петров публікує доповнення до згаданого вірша. У 1912 р. в «Записках українського наукового товариства в Києві» (кн. X) був вміщений ще один великодній вірш, близький за побудовою до попереднього.

Це досить оригінальні твори з великою кількістю дійових осіб, химерним плетивом перипетій, сатиричних та іронічних прийомів, колоритних малюнків. Покров святості з високих духовних осіб, про яких розповідається тут, знято. Під впливом фольклору і своєрідних поглядів українського козацтва на служителів церкви зображення пекельних порядків у творах набирає зримої атеїстичності. Наприклад:

...Була воля: хоть и кроля у рай не пускать,
Хоч бы святых, вони и тих у пекло таскають.
На всих трактах и болотах сторожи стояли,
Серед шляху, у торяху, до пекла хапали.
Того отци, попы, чернци не миналы шляху,
Философы, крутопоты набирають страху.

Досить сміливо автори висловлюються про особу бога:

Лишень же бог сам за порог в пекло поточився...¹²

Загалом обидва твори пройняті зневажливым, панібратським ставленням поетів до всієї божої громади і до її вчинків. Для образної передачі подій автори використали великий, різноманітний художній матеріал із арсеналу розмовної мови та фольклору. Гумористично-сатирична атмосфера цих віршів справляла на народ велике враження.

У «Дополнении к пасхальной вирши» бачимо відгук на суспільне життя України XVIII ст.:

Зараз тая серед рая свобода засіла:
Тут тишина, вся старшина немає к ней діла.
Тут сіпуга, війт-пьянюга вже не докучає
И в подводу тут із роду ніхто не хапає...
...Утік кураж, здирства нема ж, пропали всі драчи...
Щезло лихо, живуть тихо, не дають подачі,
Погибла власть и вся на расть вилізла голода,
Війт не ворчить и не стучить десятник в ворота.¹³

Велику кількість віршів склали «мандрівні» студенти-поети про своє гірке життя. Різні пригоди доводилось зустрічати їм на своєму тернистому шляху: лихі та радісні, щасливі та нещасливі. Вічні пошуки заробітків, невлаштованість долі залишали незагоєну рану в молодому юнацькому серці.

В українських містах і селах у XVII — першій половині XVIII ст. школа була популярною і шанованою. Найбільша заслуга в цьому учителів-дяків, колишніх студентів. Перш, ніж зайняти посаду учителя чи дяка, претендент перед громадою міста чи села тримав іспит. Зберігся навіть переказ про цей своєрідний екзаме́н¹⁴. Та доля учителя-дяка була важкою: в школі було холодно — нічим було топити, часто доводилось голодувати. А з другої половини XVIII ст., коли на Україні посилювалось кріпацтво, становище сільських учителів значно погіршало. Були навіть випадки, коли пани прирівнювали учителів-дяків до кріпаків і заставляли робити панщину¹⁵.

¹² Н. Петров. Пасхальная вирша, говоренная черноморцами свитлости, великому гетману, князю Потемкину на светлый день праздника пасхи (в 1786—1787). «Киевская старина», т. I, 1882, стор. 168—169.

¹³ Н. Петров. Дополнение к пасхальной вирши. «Киевская старина», т. II, 1882, стор. 568.

¹⁴ В. Боржковський. Предание и песня об экзамене дяка в старинной Малороссии. «Киевская старина», т. XXXVII, 1892, стор. 457.

¹⁵ Дячки старой Малороссии. «Киевская старина», т. LIX, 1897, стор. 38.

Напівголодні мандри, сонні марення про їжу дяки-поети майстерно описували у своїх творах. Пучок віршів цієї тематики буквально повно насичений народнопоетичними виразами. Сміх, дотеп, жарт зведені в один потік, який вібрує своїми відблисками, вражає непідробною гумористичною іронією. Ось дяку-учителю

...во сні приверзлося,
Що з з неба у школу сало приплелось,
Ковбаси около, як вьюни, вертяться,
Тін-то потрапи и для нас годяться...¹⁶

Та, прокинувшись, дяк нічого не побачив — все це було лише фанта моргана.

Студенти з нетерпінням чекали різдва чи великодня — в ці дні їм що-небудь та перепадало. Тому в їх поетичному доробку знаходимо чимало віршів, у яких зображувалось підготовку селян до свят і висловлювалось прохання дяків-поетів — хай миряни дадуть їм на свята чогось їстивного. Цей тип віршів був уже дуже популярним у другій половині XVII ст. Згадати б хоча «Нищенский вѣрш» Климентія Зіновієва, поета другої половини XVII ст.

У віршах про школу відбилась тонке художнє єднання літератури і фольклору. Народнопоетичні елементи з різних жанрів всмоктувались літературним тлом, і вони там розчинялись. Завдяки цьому вірші з шкільною тематикою, які часто називались «нищенські», мають своє неповторне обличчя. У них багато своєрідного гротеску, який властивий народним небилицям, байкам тощо.

«Мандрівні» поети майстерно відтворювали дивовижні картини, серед яких найбільше місця відводиться розповідям про їстиво. От якби були

...Гори масляни кишами поросли,
Двѣ стоять высокіе, до купи ся зросли.
На тих горах двѣ бабѣ, що пироги плешуть,
Два заяцѣ лапами усе у пѣч мешуть...¹⁷

Казкова фантазія про неймовірно «щасливий» край, мотиви народних пісень, у яких вимріювалась краща доля, допомагала «мандрівним» студентам малювати пишну панораму багатой землі. Та наприкінці твору фантазія розлітається геть, переходить у гірку іронію, надуману казку. Така кінцівка творів-мрій притаманна також народнопоетичній творчості, де реалістичне начало кінець-кінцем брало верх.

Набожністю студентство не відзначалось. Скоріше потяг до церкви носив утилітарний характер. Звідси й те обуднення біблійних тем і образів, зведення нанівець набожності. Ці мотиви проймають творчість студентів. На перший план висувалась потреба поїсти, а не молитися богу:

Христос воскрес, щаслива година,
Благословенная ковбаса и солонина...¹⁸

Атеїстичні тенденції в творах «мандрівних» поетів підсилювались байдужим ставленням народних мас до церкви, особливо у XVIII ст., коли вона показала своє справжнє обличчя, ставши прислужником ро-

¹⁶ В. Науменко. Рождественские вирши. «Киевская старина», т. LII, 1896, стор. 10.

¹⁷ М. Возняк. Різдвяні й великодні вірші-оразії зі збірника кінця XVII—початку XVIII в. ЗНТШ, т. XVI, 1910, стор. 128.

¹⁸ М. Возняк. Матеріали до історії української пісні і вірші, І. Львів, 1913, стор. 56.

сійського царизму. Погляди народу реалізовувались у фольклорі, звідки переходили в прогресивну літературу.

Багато цікавого, часто вельми гротескного і ускладненого, інколи наївного зустрічаємо в сюжетних колізіях віршів «мандрівних» поетів. Будучи по натурі життєрадісними і життєлюбими, вони складали твори, які подобались селянству, міщанам, козацтву. Гумор «мандрівних» поетів невіддільний від народного. Більш того, він іде за гумором фольклорних творів, народжується під його впливом. Між ними існував тісний взаємозв'язок.

Особливо варто відзначити мову цих творів. Вона була народною, добірною, комбінувалась, як міцний сплав, з вагомими за думкою афористичними виразами, щедрого фольклорного мовного багатства. До речі, мова також сприяла гумористичності творів «мандрівних» студентів: про важливі речі поети писали простою мовою, а про менш важливі — церковно-слов'янською.

Орації, пародії, бурлескні твори і взагалі вся віршова продукція «мандрівних» поетів не друкувалась, лише зрідка окремі вірші заносились у рукописні збірники поруч з псалмами та народними піснями. В основному ці твори жили в усній передачі, зберігаючись у пам'яті народній. Окремі з них ставали справжніми фольклорними творами.

Різдвяні та великодні вірші тісно зв'язані з народними колядками. Тут були тематичні й тоновонастройові паралелі, але вони ніколи не змішувались і мали між собою межу.

Торкаючись оцінки творів «мандрівних» поетів, І. Франко писав, що це «один із найінтересніших витворів нашого віршописання XVIII віку»¹⁹. Ці твори заслуговують пильної уваги. Вони сприяли виробленню атеїстичних поглядів у трудящих мас, підривали основи церкви, вірної служительки панівних класів. Помітна також роль творчості «мандрівних» студентів у критиці феодальних порядків.

¹⁹ І. Франко. До історії українського вертепа XVIII віку. ЗНСШ, т. XXII, 1906, стор. 65.

До питання про гіперболу і гротеск в українській літературі XVIII ст.

Підсумовуючи в 1846 році свої думки з приводу значення літератури в історії суспільства, В. Г. Бєлінський писав: «...Вона почалась сатирою і в особі Кантеміра об'явила нещадну війну нещутству, забобонам, сутяжництву, ябеді, крутійству, лихоїмству і казнокрадству, які вона застала в старому суспільстві не як пороки, але як правила життя, як моральні переконання»¹.

Ці спостереження і міркування великого російського критика — революціонера-демократа мимоволі пригадуються і при розгляді історії української літератури, серед первісних джерел якої також досить виразно помітне сатиричне забарвлення. У цій роботі ми намагаємось розкрити процес формування деяких сатиричних прийомів і засобів творів раннього періоду нашої літератури. При цьому ми обмежуємо матеріал статті переважно творчістю Феофана Прокоповича і Георгія Кониського, визначенням місця і значення в окремих їх творах гіперболи та гротеска як засобів сатиричного відображення.

Головне місце в творчості Ф. Прокоповича займає трагікомедія «Владимир», написана і поставлена в 1705 р. у Києво-Могилянській Академії. Сатиричне викриття реакції і консерватизму Феофан Прокопович поставив головним принципом своєї літературної діяльності. Як показує трагікомедія «Владимир», добре розуміючи вагу цілеспрямованої сатири, він спрямовує її вістря не на дрібниці, не на висміювання побутових явищ, а на викриття глибоких вад загальногромадського значення.

Тогочасна шкільна теорія драми виділяла три основних види драматичних творів: трагедію, комедію і трагікомедію. Феофан Прокопович у 1704—1705 рр. написав свій науково-теоретичний курс поезії під назвою «De arte poetica», в якому особливого значення він надає саме трагікомедії. Проте він був не тільки теоретиком і вчителем піітики, а й визначним майстром художнього слова.

Сюжет п'єси «Владимир» — прийняття християнства на Русі й боротьба, яка велася між князем Володимиром і ворогами нової віри — язичницькими жрецами. Одночасно багато місця відведено тут зображенню особистих почуттів і пристрастей самого князя. Незважаючи на давній сюжет, п'єса була надзвичайно актуальна, тому що реформаторська діяльність Володимира, його боротьба з ворогами нової віри історично асоціювались із діяльністю Петра I та його боротьбою проти захисників старовини.

У п'єсі Феофан Прокопович відійшов від своїх теоретичних поло-

¹ В. Г. Бєлінський. Собрание сочинений в трех томах, т. III. М., 1948, стор. 37.

жень у визначенні комедії і трагікомедії. Коли образ Володимира ще відповідає його теоретичним вимогам, то образи Ярополка, Жеривола, Куроїда та Пияра дещо виходять за рамки цих положень. Ці персонажі аж ніяк не «люди ничтожные низкого сословия», які звичайно виступали як комедійні. Навпаки, вони займали та й займають привілейоване становище при дворі великого князя Київського. Жеривіл — верховний жрець Перуна і при приношенні жертв його частка рівна з часткою Перуна. Жеривіл не раз особисто розмовляє з Володимиром. Отже, автор змальовує не «проишествие частной жизни обывателей» (за його теоретичними положеннями) і вже аж ніяк не заради «забавных шуток и острот».

Ставлячи цілком конкретну мету, автор не дотримується певних настанов, тим більше, що виведені ним в комічно-сатиричному плані образи — живі вороги. Для Феофана Прокоповича ці люди низькі не стільки походженням, як своєю поведінкою і моральним обличчям.

Прокопович не вдається до абстрактної моралізуючої критики, а до викриття певної соціальної групи — реакційного духовенства, яке стояло на перешкоді здійснення планів великого реформатора і одночасно було ідейним противником самого автора. Ця викривальна тенденція була очевидною вже для сучасників Прокоповича.

Щоб до кінця викрити сучасних йому лицемірів з єпископськими патерицями в руках, Прокоповичу доводиться вдаватися до оригінальних художніх прийомів і засобів, які хоча й були відомі в літературі, але не займали ще превалюючого становища.

Вже в кінці XVI — на початку XVII ст. Іван Вишенський звертається до прийому перебільшення, зустрічаємо в нього й окремі елементи гротеску. Ідкою іронією просякнуті характеристики представників вищої церковної влади в протопопа Аввакума. Всі ці окремі прийоми у творах згаданих авторів були прямими попередниками вже більш сконденсованих сатиричних елементів у творчості Ф. Прокоповича.

Слід зупинитись на питанні теоретичного значення таких понять, як «перебільшення», «гіперболізація», «гротеск». Від точного, а тим більш конкретного визначення й залежатиме в певній мірі результат даного дослідження.

Сама природа всякого виду мистецтва вимагає узагальнення, тому що воно повинно давати нам не копії, не фотографії дійсності, а розкривати найбільш суттєві життєві факти. Всяке ж узагальнення, яке втілене в індивідуалізованому образі, є в якійсь мірі перебільшенням, тому що кожен даний образ за ступенем втілених у ньому якостей є збірним, більш сконденсованим, ніж його реальні прототипи. Майстер художнього слова, концентруючи в якомусь типі певні риси, намагається зосередити на них свою увагу, відкидаючи все несуттєве. Це і є своєрідним прийомом типізації, виділенням характерного, розкриттям суттєвих сторін життя без порушення природних пропорцій і розмірів змальованих явищ. Таке перебільшення цілком природне і закономірне в самому процесі творчості, воно зв'язане з явищем художнього узагальнення.

Існують перебільшення необов'язкові, тобто перебільшення в прямому розумінні слова, які припустимі при певних умовах, у певних жанрах.

Слід розрізняти перебільшення як загальну властивість і специфіку мистецтва з більш вузьким поняттям гіперболи. Часто в літературознавстві ставляться поряд такі поняття, як гіпербола та гротеск. І вважається, що гротеск є невід'ємним супутником реалістичної сатири.

Гіперболі властиве надмірне перебільшення, співставлення контрастних положень і явищ. Для гротеску перебільшення не обов'язкове, тому що це штучна фантастична комбінація картин і випадків, які не зустрічаються ні в природі, ні в суспільстві.

У якій мірі ми маємо право відстоювати значення гіперболи і гротеску в сатиричній літературі? Чи обов'язково необхідними повинні вони бути для сатири взагалі й для сатиричної літератури XVIII ст. зокрема?

Окремі літературознавці при визначенні сатири як жанру навіть вимагають необхідної наявності цих компонентів. Так, Б. Єфімов твердить, що сатирі необхідний гротеск, щоб ідея одержала найбільш яскраву, переконливу і доступну форму². Інші вважають, що найглибше розкриття соціальних протиріч «досягається прийомами гротеска, фантастики, гіперболи»³, що «гіпербола і гротеск найкращим способом дозволяють розкрити соціальну суть персонажа»⁴ і т. п. Здебільшого ототожнюють ці поняття, забуваючи про те, що вони подібні, але не тотожні.

Аналізуючи трагікомедію Ф. Прокоповича «Владимир», ми не можемо говорити про елементи гротеска, але ж ніяк не слід обходити її гострого сатиричного спрямування. Однією із характерних особливостей творчості драматурга є гіперболізація. Автор в образах жреців бачив своїх політичних противників — представників реакційного, консервативного духовенства, проти якого він і спрямовує вістря своєї сатири.

Головний жрець Перуна Жеривіл — чревоугодник, брехун, боягуз, лицемір і розпусник. Він їсть навіть уві сні, а «чрево його б'єше превеликой кллади подобное». Жеривіл лицемірно заявляє (лицемірство — одна з найхарактерніших рис духовенства всіх часів), що не йому потрібні жертви, а богам, у яких немає грошей і які можуть померти з голоду. Треба підкреслити, що за п'єсою риси вдачі Жеривола не були потворним виключенням, якимось крайнім проявом особистих вад характеру. Подібними рисами автор наділяє жреців Куроїда та Пияра, чим підкреслює, що ці вади властиві багатьом, що вони стали нормою життя для певних верств суспільства. Отже, Прокопович був далеким від гротеска, але, використавши вже здавна відомий в фольклорі, а також у писемній літературі прийом гіперболізації, він зумів створити яскраві образи, в яких розкривалась соціальна суть духовенства як певної верстви суспільства. Гіпербола відіграла таку ефективну роль тому, що вона не була самоціллю, а органічно пов'язувалась із цілим арсеналом художніх засобів та прийомів.

Сатирична спрямованість творчості Прокоповича не була випадковим або поодиноким явищем у тогочасній літературі. В другій половині XVIII ст. ця тенденція стає домінуючою в багатьох творах.

В драмі — мораліте «Воскресеніє мертвых» (1747) Георгія Коніського значне місце займає комічний, із сатиричним забарвленням елемент. П'єса трактує гостру соціальну проблему про експлуатацію трудящих, яку автор намагається розв'язати в ортодоксально-церковному дусі. Дидактична основа драми міститься в думці про відплату в потойбічному світі за земні гріхи. У п'єсі ми знаходимо яскраві сатиричні елементи, в основі яких лежить сатира народна. Автор змальовує без-

² Б. Ефимов. Оружие сатиры. «Советская культура», 12. IV 1955 р.

³ П. Выходцев, Л. Ершов. Смелее разрабатывать теорию советской сатиры. «Звезда», 1954, № 5, стор. 150.

⁴ Л. Левина. Сатирические рассказы, очерки и памфлеты М. Горького. М., 1959, стор. 14.

правність знедолених перед тогочасним судом, який є опорою власті імущих класів і справи в ньому вершаться за допомогою хабарів. Кониський виступає проти народних кривдників і намагається розв'язати животрепетні питання того часу.

Сатиричні елементи провідних пам'яток давньої української літератури в ідейному і художньому відношенні завжди були в більшій чи меншій мірі зв'язані зі сатиричною течією в усній народній поезії.

Сатиричні приказки і прислів'я, жартівливі оповідання, гостроіронічні казки про попа і попадю, невеличкі драматичні сценки інтермедій XVIII ст. — ось далеко не всі різноманітні види народного гумору і сатири, які були живим відгуком народу на соціальну і класову несправедливість XVIII ст. Це було висміювання релігійних обрядів, що втратили силу, і представників духовенства, які погрузли в багні пияцтва та розпусти.

У XVIII ст. появляються численні віршовані оповідання сатирично-викривального характеру, які за своїм ідейно-тематичним змістом спрямовані проти духовенства взагалі та в першу чергу проти попівства. В сатиричних віршованих оповіданнях «Про попа Негребецького» («Отец Негребецкий»), «Про бідного Кирика і ненажерливого попа» ми зустрічаємось із досить виразними прийомами гротеска. В першому вірші піп збирає гроші з прихожан на здобуття «привілею», потрапляє до шинку і ...пропиває їх. У цілком буденній обстановці веде свою брехливу розповідь піп-п'яниця, де фігурують і святі і навіть сам бог. На конкретно-му співставленні нереальної події (перебування «в небі» попа Негребецького) і цілком буденної поведінки дійової особи автор будує свій ефект. Хоча сам факт і нереальний для сприймання, але слухачі та читачі не заперечують; більш того, вони навіть не помічають всієї абсурдності розповіді попа Негребецького. Тим яскравіше і рельєфніше виступають викривальні мотиви, тим глибше вони впливають на читача.

У процесі розвитку подій фантастика автора все більше зближається з реальним життям. Автор так просто, так наївно розповідає нам про пригоди попа Негребецького, що читач мимоволі переймається духом і настроєм самого автора. Автор не прагне доводити, що нереальне є реальним, менш всього він прагне довести, що так насправді було. Припустивши умовність ситуації, він намагається використати її для досягнення конкретної мети. А якщо читач «забуває» про елементи умовні й стежить лише за ходом реальних подій, то можна вважати, що автор при використанні даного прийому досяг своєї мети.

Автор при описанні подій надзвичайно точний і пунктуальний. Він малює звичайні, побутові, життєві картини. З цього розпочинається поєднання нереальної фантастичної фабули із цілком реальними, невидуманими і конкретними побутовими деталями.

Він конкретно вказує на місце, де мають відбуватись події і навіть дає характеристику його населенню. Місце дії — звичайне подільське село з церквою і попівським подвір'ям. Перед нами постає картина прощання попа із своїми прихожанами та його походеньки по небесних місцях. Картина дуже наївна і простодушна. Гротеск полягає в тому, що автор змальовує, здавалось би, звичайні події — зустріч з апостолом Петром і самим богом, — але подає їх у звичайному життєво-побутовому плані. Отця Негребецького на небі приймають як свого, запанібрата. Картини гостювання попа «в небі» досить наївні, наповнені подробицями. Тут і селянський «припічок», і «охаб свинячий, упечений, тлустий» і т. п.⁵

⁵ Див.: І. Франко. Вірші «Про отця Негребецького». ЗНТШ. т. XV, кн. III, 1905.

Поєднання фантастичних елементів із цілком реальними, неперебільшеними звичайними подробицями, створює своєрідну сатиричну картину. Гротеск у вірші найбільш психологічно вмотивований. Негребецький розповідає про враження від буднів «неб'ян», але вони в нього обмежуються уявленнями про місцеву корчму, а часом, забувши про «небесну подорож», герой чистосердечно признається, як він п'яним «ліг спати під стропом, в соломі зарившись».

У кінці вірші всі фантастичні елементи знімаються ніби самі собою, але враження, яке вони справили, залишається. Піп, неначе нічого й не сталося, заявляє про свою готовність ще раз зібратися з громади гроші та з таким же успіхом пропити їх в найближчій корчмі. Здавалось би, сюжет вірші фантастичний, але він повністю підпорядкований розкриттю певних сторін реальної дійсності. Такий засіб можна було б назвати прийомом гротескного фантастичного припущення.

У XVIII ст. сатирична течія поступово виділяється із загального потоку художньої писемної літератури. Ця література була якісно новим явищем, що виникло на основі традицій сатиричного відображення в усній народно-поетичній творчості попереднього періоду. Сатиричні тенденції, що були властиві творчості окремих письменників, переростають у літературний напрям.

У літературі першої половини XVIII ст. ми спостерігаємо посилений інтерес до надзвичайно важливих проблем феодално-кріпосницького ладу. Особливе місце в сатиричній літературі займає антиклерикальна тема, яка знайшла своє відбиття у вірші «Про отця Негребецького».

Ще більше сатиричного зображення набирає образ попа із відомої вірші «Про бідного Кирика і ненажерливого попа». Своєрідний авторський прийом гротеска (розповідь про приростання волової шкіри) дозволяє авторові надзвичайно випукло, рельєфно показати непереборну жадобу попівства до збагачення. Фантастичне і надприродне само собою випливає із характеру персонажа, воно є ніби наслідком його внутрішнього ества. Фантастичні події не потребують ніякого вмотивування.

У сатиричних творах пізнішого періоду ми вже не знаходимо простого висміювання, тому що темою цих сатиричних віршів були не випадкові, дрібні факти, а явища широкого суспільного значення.

Гумор у мистецтві є відбиттям комічного в житті. Сміх — форма вираження комічного, розуміння того, що явище вже втратило свою значимість, хоча ще й претендує на неї. Ми сміємося над дрібними недоліками, які не можуть являти собою серйозної небезпеки. А буває інакше: в тих випадках, коли недоліки явища вже не дають нам можливості симпатизувати йому і оцінка його повинна бути більш сувора, ми помічаємо підсилення негативного, відворотного начала в гумористичному образі і тоді переходимо від гумору до сатири.

Коли гумор заперечує другорядне в явищі, то сатира відкидає основне. Тому сатира йде по шляху певного порушення звичайних реальних форм, говорить про спотворене, неприйняте в житті й викликає в читача огиду. Характерним зразком такої сатири є «Плач киевських монахів» (1786). Всі герої сатири показані з точки зору людини, яка засуджує пияцтво, паразитизм, протестує проти лицемірства і святенництва монахів. У сатирі змальовано героїв не в якихось незвичайних обставинах, а показано їх повсякденний побут з його дрібними турботами і тривогами.

Таким чином, проаналізувавши окремі твори XVIII ст., приходимо до таких висновків: гіпербола і гротеск були найбільш прийнятими

прийомами для тогочасних авторів, які прагнули донести свої думки до найширших верств читаючої публіки. Слід пам'ятати, що в ті часи все не тільки гіперболізоване, а навіть грубе (навіть непристойне) вважалося смішним.

Поява сатири у XVIII ст. на Україні обумовлена соціальними умовами і новими завданнями у боротьбі з противниками прогресу в галузі державній і громадсько-культурній. Сатира XVIII ст. і такі прийоми, як гіпербола і гротеск, мали великий вплив на дальший розвиток нової української літератури, зокрема на творчість І. П. Котляревського, Г. Ф. Квітки-Основ'яненка.



Художня деталь як мікрообраз літературного твору

«На мій погляд, реалізм передбачає, крім правдивості деталей, правдивість у відтворенні типових характерів у типових обставинах».

Ф. Енгельс

(К. Маркс, Ф. Енгельс, Вибрані листи. Укрполітвидав, К., 1949, стор. 393—394).

Загальновідома згадка, на яку натрапляємо в щоденнику і трактаті Л. Толстого «Що таке мистецтво?», висловлювання К. Брюллова про мистецтво. Поправляючи етюд учня, видатний живописець у декількох місцях кладе на нього власною рукою один мазок, і поганий, мертвий етюд раптом оживає. «Ось, ледь-ледь торкнули, і все змінилося», сказав один із учнів. «Мистецтво починається там, де починається ледь-ледь», сказав Брюллов, висловивши цими словами найхарактернішу рису мистецтва¹.

Майже з аналогічним прикладом про вміння художника знаходити малі моменти, «з яких складається твір мистецтва», зустрічаємося в повістці О. Бальзака «Невідомий шедевр». Герой цього твору — старий художник, також поправляє картину, наносячи на неї сюди два мазки, туди — один, і кожен раз так доречно, що виникав немовби новий живопис, живопис, насичений світлом, життям.

Коли пригадати чеховський опис літньої ночі, як на греблі біля млина яскравою зірочкою виблискувало скельце від розбитої пляшки, і покотилась кулею тінь собаки чи вовка; якщо не оминати заміток І. Буніна «Походження моїх оповідань»; коли додати сюди кілька характерних деталей із новел М. Коцюбинського, то матимемо лише початковий перелік тих хрестоматійних прикладів, без яких рідко обходяться в літературознавчих працях, присвячених дослідженню художньої деталі — тієї теми в теорії художньої творчості, що найбільше відстає від питань літературної практики.

Скажемо відразу, вже дуже якимось часто натрапляємо на вирази, як от: художня деталь, живописна деталь, образна деталь, промовиста деталь, зрима деталь, деталь пейзажна, деталь психологічна, деталь побутова і т. д. І поруч вживаються терміни — *подробиця* чи просто *деталь*. А висловлювання самих письменників! Приміром: «Талант — це деталь» (І. Тургенєв); «Художня деталь стоїть в одному ряді з вдалим образом» (К. Паустовський); «Художник живе деталями» (І. Еренбург); «Деталь у творі мистецтва — велика радість, щаслива знахідка» (С. Антонов); «Без деталей немає мистецтва» (О. Корнійчук). М. Горький і А. Макаренко говорять про те, щоб завжди бачити деталі й не проходити повз них; О. Серафимович вимагає, щоби «виуключити» основні деталі; К. Симонов прагне їх точності.

¹ Л. Н. Толстой. О литературе. Статьи, письма, дневники, Гослитиздат, М., 1955, стор. 417.

І тут мусимо констатувати найприкріше: питання художньої деталі ще недостатньо досліджується літературознавцями, нема тут єдиного розуміння й між самими письменниками. Але, незважаючи на те, ми все ж таки маємо чимало теоретичних висновків і практичних надбань, що дають привід для роздумів і певних узагальнень. Головне наше завдання — охопити поглядом вже зроблене, щоб таким способом пролити більше світла на художню деталь, розвинути, відкинувши зайве, окремі, на нашу думку, варті уваги положення.

Почнімо з терміна, із визначення — воно вже надто нечітке. Даремно звертатимемося до канонічних теорій літератури, бо жоден з посібників не приділяє цьому питанню належної уваги, а поодинокі згадки окремих з них лише заплутують поняття. Не знайшли місця на цей термін й обидва видання «Літературної енциклопедії», і словник літературознавчих термінів Н. Венгрова, О. Квятковського та Л. Тимофєєва. Годі шукати чогось про художню деталь і в інших відповідних довідниках.

Звичайно, заслуговує, як констатує дослідник Р. Д. Цивін², схвалення ініціатива В. М. Лесина та О. С. Пулинця, які включили визначення художньої деталі до свого «Словника літературознавчих термінів». Проте на самому ж їх визначенні слід зупинитися детальніше, бо воно не зовсім вичерпне і не все в ньому прийнятне.

Пригляньмося уважніше до визначення В. Лесина і О. Пулинця. «Деталь художня... — така характерна риса чи подробиця, яка має відносно самостійне значення (у першому виданні цього словника: «...яка, хоч і не має самостійного значення...»³. — В. Г.) і служить для того, щоб глибше і яскравіше змалювати картини чи образ, підкреслити важливість і створити ілюзію неповторного»⁴.

По-перше, зовсім неправомірним є ототожнення деталі й подробиці, про що говоритимемо нижче. Трохи далі автори словника самі собі заперечують, і даремно вони винесли в окрему статтю термін «подробиця художня». По-друге, із тезою: «...яка має відносно самостійне значення...» — можна погодитися лише «відносно», бо ми побачимо, що розглядати художню деталь окремо від інших компонентів твору не можна; адже вона вимагає контексту, поєднання з ідейно-тематичним ладом усього твору, його образною системою. По-третє, основна частина визначення («...служить для того, щоб глибше і яскравіше змалювати картини чи образ, підкреслити важливість...») зовсім не виділяє характерних ознак художньої деталі, не конкретизує її як таку, бо який же із засобів зображення (саме до них автори відносять художню деталь) не служить для того, «щоб глибше і яскравіше змалювати картини чи образ?» Нарешті, щодо положення про «ілюзію неповторності», то мусимо визнати, що й воно не врятувало становища, адже мистецтво, в тому числі й література, створює не «ілюзії», а відтворює дійсність у художніх образах, а художні засоби — це також форма пізнання, зрештою, це — світобачення й світосприймання, і «неповторність» виростає з їх образного кореня.

Тому й міркуємо, що визначення художньої деталі, яке маємо в словнику В. Лесина і О. Пулинця, є лише доброю «ініціативою» й час робити далі зрушення. Визначення, подане у відповідній статті

² Див.: Р. Д. Цивін. Деталь як засіб художнього узагальнення. «Радянське літературознавство», 1966, № 6, стор. 13.

³ Див.: В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Короткий словник літературознавчих термінів. «Радянська школа», К., 1961, стор. 77.

⁴ В. М. Лесин і О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів. «Радянська школа», К., 1963, стор. 96.

«БСЭ», вражає механістичним підходом до художньої деталі як засобу мистецтва; там вона розглядається як мала частина цілого, як подробиця, частковість⁵.

Отже, у довідкових джерелах даремно шукати ті положення, які стали б вихідними в нашій роботі про художню деталь. Більше можуть придатися нам окремі праці, що з'явилися останнім десятиліттям. Тут і ґрунтовні монографії Михайлини Коцюбинської, Б. Буряка, Є. Добіна, М. Щеглова, цікаві розповіді письменників С. Антонова і Ю. Нагібіна, а також розвідки Б. Подольського, Т. Різниченко, І. Цапенка, Р. Цивіна та ін.

Дослідник Є. Добін ще задовго до виходу своєї книжки «Герой. Сюжет. Деталь» у статті «Деталь и подробности»⁶ висловив, на нашу думку, важливе положення про розмежування деталі й подробиці. Спершу кілька попередніх зауважень.

У справжньому творі мистецтва оце толстовське «ледь-ледь» має велике значення. Коли в малярстві ним є вдалий мазок, у музиці — характерна нота, то в літературі — це художня деталь: виразний штрих чи риска портрета, деталь пейзажу чи інтер'єра, особлива інтонація чи влучний вираз, навіть відтінок слова, — через яку зображення немов би освітлюється, несучи із собою яскраве враження дійсності. Зростаючись із головним задумом, вона тривожить наші думки, збуджує співзвучні почуття, викликає сугестійний настрій.

«Мені важливо «ущемити» найхарактернішу деталь, яка б відразу оживила постать..., знайти одне якесь слово із маси слів, одну риску з безлічі рис, що становило б, так би мовити, «душу» особи, предмета, дії. Слід не тільки «віджати» все зайве, але взяти, можливо, зернятко цих «віджимок», та зернятко не випадкове, а з величезним зарядом»⁷.

У своїй класичній формулі реалізму Ф. Енгельс під «правдивістю деталей» розумів і деталі, й подробиці. Щось подібне бачимо і у широко відомих висловлюваннях Л. Толстого.

Ф. Гладков, розвиваючи далі це положення, говорить, що деталь і подробиця не одне й те ж. Звичайно, кожен письменник послуговується і першими, і другими, бо не можна уявити твору із самих деталей-знахідок, необхідні й подробиці, які також є важливим елементом художнього опису; але мистецька вартість художньої деталі набагато більша, ніж подробиці. Не кожна подробиця може стати художньою деталлю, бо остання мусить охоплювати предмет чи явище одразу; зупиняючи читача й приковуючи його увагу, вона містить виразнішу оцінку й характеристику. «Яка-небудь єдина подробиця із тисячі перестає бути подробицею і волею мистецтва підноситься в почесний ранг деталі в тому випадку, коли вона відповідає загальній думці й помагає з'ясувати цю думку»⁸.

Проти такого змішування застерігають В. Лесин і О. Пулинець, бо, на їхню думку, всякий предмет опису має безліч подробиць, які є необхідними, але з тисячі таких подробиць «письменник виділяє якусь одну, справді художню, здатну викликати уявлення про предмет в цілому, збудити думку й яскраво освітити її. Саме така подробиця й має

⁵ Див.: Большая Советская Энциклопедия, т. XIV, М., 1952, стор. 126.

⁶ Див.: Е. Добин. Деталь и подробности. «Литературная газета», 15. XII 1959 р.

⁷ Федор Гладков. О литературе. Статьи, речи, воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стор. 12—13.

⁸ Сергей Антонов. Письма о рассказе. «Советский писатель», М., 1964, стор. 158.

право носити назву «художня деталь». Вона веде за собою багато асоціацій, які збагачують зміст твору»⁹.

Отже, Є. Добін, вказавши на цю відмінність, підкреслив, що в деталі більше ємкості, ніж у подробиці, що деталь проливає світло на щось суттєве й важливе, що в ній — глибокий зв'язок із усім ладом твору та ідейним задумом письменника; у художній деталі — виразний відбиток індивідуальності митця, його стилю. За словами одного з дослідників творчості М. Коцюбинського, «на відміну від подробиці, деталь не передає дрібниць в обрисі предмета, а немов схематизує його, вихоплює його характерний силует, і по цій характеристиці ми здатні своєю уявою домислити в предметі його подробиці»¹⁰.

Зрозуміло, до художніх деталей письменники ставляться з особливою увагою. Ще А. Чехов говорив: «Ви нагромадили цілу гору подробиць, і ця гора заслонила сонце...»; «Подробиці, навіть дуже цікаві, утомлюють увагу»¹¹.

Твердження Є. Добіна про те, що деталь тяжіє до одиничності, а подробиця — до множинності, не може не викликати заперечення, бо кількісна ознака тут не є визначальною. Деталь має заряд узагальнення, типізації, а коли врахувати, що вона залежить від характеру зображуваного, від індивідуальної манери автора, то, зрозуміло, керуватися в даному випадку кількісними вимірами — означає забувати специфічні особливості художнього мислення.

Для пізнання природи художньої деталі дослідник не випадково звернувся до творчості А. Чехова, співвіднісши художню деталь із жанровими особливостями твору. Уже у творах визначних романістів XIX ст. (Діккенс, Бальзак, Стендаль, Гоголь, Достоевський, Л. Толстой, Нечуй-Левицький, Панас Мирний) деталь відігравала важливу роль, та з огляду на великі жанри, в яких виступали ці майстри прози, деталь у них була монументальною, статичною. Чехов у рамках малої форми — в новелі — надав деталі великої ваги, розширив її можливості так, що вона сприяла розвиткові дії, розкриттю ідеї твору. «В чеховській деталі не тільки надзвичайна виразність і рельєфність, але й велика смислова ємкість, здатність збуджувати широке коло асоціацій... В образній системі Чехова деталь відігравала незрівняно більшу роль, ніж у його великих попередників. У більшості вона визначала самий спосіб його художнього мислення»¹².

На наш погляд, влччим було б аналогічне дослідження художньої деталі у творчості українських новелістів: М. Коцюбинського, В. Стефаника, О. Кобилянської; заслуговує на увагу під таким кутом зору й проза наймолодших — Є. Гуцала, В. Дрозда, В. Шевчука, Григора Тютюнника. Плідним було б також вивчення деталі як категорії історичної, зв'язаної не тільки із стилем одного автора, а з тим чи іншим літературним напрямом, творчим методом.

Самобутній майстер слова М. Коцюбинський, наприклад, як і А. Чехов, відкинувши зовнішні описи, йшов до промовистої художньої деталі через відмовлення від безлічі подробиць. Цей шлях можна простежити, зіставивши його ранні твори із творами зрілого періоду. Так,

⁹ В. М. Лесин, О. С. Пулинець. Словник літературознавчих термінів, стор. 96.

¹⁰ М. О. Костенко. Художня майстерність М. М. Коцюбинського. «Радянська школа», К., 1961, стор. 134—135.

¹¹ Див.: А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем, т. XVI. Гослитиздат, М., 1949, стор. 184, 214.

¹² Е. Добин. Герой. Сюжет. Деталь. «Советский писатель», М.—Л., 1962, стор. 347—348.

в уже згаданій роботі М. Костенко порівнює для цього твори «На віру» та «На острові» і приходить до правильного висновку: «Еволюція образної сили слова у Коцюбинського йшла по лінії досягнення найбільшої лаконічності образу через відмову від зайвої описовості до посилення ролі яскраво-емоційної деталі, тобто до найбільш повноцінного художнього слова з його багатими асоціативними зв'язками і максимальною художньою доцільністю та внутрішньою вмотивованістю»¹³.

Серед живописних деталей акварелі «На камені», де чітко виявилась нова манера письма Коцюбинського, нашу увагу привернула *червона пов'язка* на голові дангалака Алі, який прибуває із греком у татарську оселю і приносить туди неспокій, бурю. Спочатку червона хустина барвисто відбивається на фоні блакитного моря, потім її шукає, за нею стежить Фатьма¹⁴. Коли татари наздоганяють закоханих, то й тоді вони бачать насамперед червону пов'язку. А коли після невблаганної, позбавленої всякого розсуду помсти, Мемет, ухопивши за ногу, по-звірячому волік тіло Алі в село, і «коли розкішна голова Алі... билась об іостре каміння і спливала кров'ю», червона хустина стає символічною китаюкою, що покриває очі сміливому й прекрасному юнакові, який загинув за велику любов.

Таку ж роль відіграє і *ясно-зелене фередже* (паранджа) Фатьми — яскраво загострена портретна деталь. М. Коцюбинський любить повторювати деталь, повертатися до неї. Він відмовляється від розгорнутих описів у змалюванні зовнішності Фатьми, а бере найхарактерніше, що глибоко індивідуалізує образ і сприяє розкриттю психології героя.

Фатьма стоїть застигла поруч із єдиним у селі кипарисом. Спершу Алі запримітив ясно-зелене фередже, і розлючена юрба, що бажає кров'ю змити пляму ганьби з честі свого роду, побачила як «виткнувся з-за каміння краєчок зеленого фередже» (128). Тільки один штрих — і перед нами Фатьма, яку такою запам'ятали: автор виділяє лише частину її одягу, щоб подати образ. Ось фередже «зсунулось з її голови і впало додолу», а коли Фатьму взяла в обійми морська хвиля, «на камені, під ногами, валялось тіло дангалака, а біля нього стоптане й пошматоване фередже» (130). Така художня деталь діє з великою силою, підкреслює зображувану картину, несе наснагу емоційного впливу.

Часто художня деталь може підноситися до рівня символу, як, наприклад, *човен* у новелі «На камені». На початку хвиля кидає його на пал, пробито на дні діру; потім Мемет пробиває ножом і Алі, а човен, забарвлений у чорний колір, стає для дангалика домовиною. Символічними є й двічі повторені Меметом слова: «*Буде буря!*». Справді, спочатку клекотіла буря морська, потім — життєва, і море, яке так ненавиділа Фатьма, забравши у свої хвилі тіла закоханих, тепер радіє, усміхається. У такій характерній деталі — конфлікт, драма; вона цементує зображене, загострює дію, зміцнюючись створює лейтмотив і є вираженням найголовнішої думки.

Так, у творі «Він іде» *червоний* і *чорний* кольори підкреслюють страшне враження єврейського містечка перед погромом. Художня сила цього образка в тому, що М. Коцюбинський не змальовує самого погрому, а лише його наближення через пейзаж, і домінуюча роль нале-

¹³ М. О. Костенко. Художня майстерність М. М. Коцюбинського, стор. 147.

¹⁴ Див.: Михайло Коцюбинський. Твори в шести томах, т. II. Вид-во АН УРСР, К., 1961, стор. 124. Далі при посиланні на це видання у тексті в дужках зазначається сторінка.

жить цим двом кольорам. Підсилюючи функцію відіграє також образ-деталь *червоних маків*, що виринають ще на початку твору («ростуть по карнизах»), потім, у хвилину найвищої напруженості, їх бачить старий Абрум, як людську кров. Такою зримою реалістичною деталлю письменник домігся відповідного враження, глибокого впливу на читача.

В оповіданні «*Persona grata*» влучною метонімією створена деталь характеристики тюремників, вони названі просто — *«сірі халати»*. Шн-беницю письменник не називає, а говорить про неї деталями цілого: *стовп, мотузка*; жертви Лазаря подані окремими штрихами: *«кожний... лишав йому дещо на спомин: погляд, якийсь особливий і незвичайний, голос, колір волосся і форму шиї, рухи, слова* (тут і далі, курсив наш. — В. Г.).

Лазаря викликає надзиратель, і той дає згоду працювати. Читач ще не знає, що він робитиме, але коли Лазарь кладе, *«жовте обличчя на жовту руку»*, то від такої зовнішності стає моторошно *«Жовта сорочка і високі чоботи»* остаточно доповнюють портрет ката. Лише два штрихи потрібні письменникові, щоб змалювати його кімнату: *«в кутку образ: спас підняв руку і благословив»* і *«царський портрет трохи засиджений мухами»*, — тепер благословило вже двох. Цей приклад переконливо показує, який глибокий підтекст несе деталь, виліплена рукою талановитого майстра.

Щоб підсилити трагічне враження від першої Лазаревої страти, автор навмисне його жертвою обирає молоду дівчину із *золотими волосинками* кругом лоба, які сяють у промінні сонця; упереджено подає картину, де на фоні високого попа, смотрителя, чорних солдатів — *біла постать* дівчини-революціонерки. «І була та ясна плямка серед чорної купи така чудна і незвичайна, що потягла до себе Лазарів погляд. Перше, що він побачив, — *се ясне, як льон, волосся. Біла хустина* сповзла з нього на плечі, і *тонкі волосинки* світилися, як *золоті*» (245). Це такі деталі, що пронизують ката наскрізь, не дають йому спокою ві сні, і він *«ясно побачив тонкі волосинки, мов золоті нитки. Дрібненькі руки, як у дитини. А теплий дотик ніжної шиї жив на його руці та розливавсь по тілі, неначе мурашки. Тепер він побачив всі її рухи, вираз очей, бліде обличчя, зморшку на чолі, подолок спідниці, як розвівався, коли ступала. Всякі дрібнички, всю її постать, малу, м'якеньку, наче курчатко з жовтим пушком. Бачив, як трипотіла під білим рядном, схилила голову, шию, а довгі, гострі передки черевиків стирчали в обидва боки, мов хвіст ластівки»* (246—247). Це кат бачить уже після страти, але бачить чітко, зримо, — треба було справді мати кам'яне серце, щоб не тремтіти при згадці про *золотоволосу дівчину* і з такою філігранністю запам'ятовувати найхарактерніше, невловиме, щоби потім відновлювати.

Коцюбинський як письменник із великим естетичним смаком і художньою мірою не хотів показувати всіх Лазаревих страт, не міг докладно описувати і цієї першої. Він бере найсуттєвіші деталі, тільки окремі штрихи, а скільки тут жалю за молодою революціонеркою, скільки хвилюючої любові в таких порівняннях, як: *«неначе курчатко з жовтим пушком»* (постать); *«мов хвіст ластівки»* (черевики) тощо.

Найбільш виразна художня деталь у сатиричних творах М. Коцюбинського. *Зачинені віконниці*, якими розпочинається дія новели «Сміх», є тим ключем, що відкриває основний зміст сміху Варвари. Пані Наталія наказує не одчиняти віконниць увесь день, торкає їх, поправляє гайки, постійно озирається на зачинені вікна. Пан Чубинський також прокидається із словами про віконниці. Автор держить своїх героїв

із зачиненими вікнами аж до кульмінаційного «сильного і страшного» *сміху-вибуху* Варвари, що прорвався з глибини її істоти, повний нищівної сили, гніву і викриття.

Оригінальні й портретні деталі, деталі поведінки героїв. У Наталі — «короткозорі очі», вираз «наляканого птаха», вона підскакує на стільці при кожному звукові, тремтячими руками наливає чай і розплюскує по дорозі. «Ах, боже!» — лише встигає вигукувати вона. Портрет Чубинського змальований через його зовнішні рухи і жести: він «роздратовано тарабанив по столі пальцями», «закусав ріденьку борідку», «дививсь кудись поверх окулярів», «курив папіросу за папіросою і розбивав головою хмари синього диму...»

А ось Варвара. «Кремезна», «широке землистого кольору обличчя», «спокійні рухи», «важкий хід босих ніг, що гупають по помосту», «з червоними, голими по лікоть руками». «Босі ноги, холодні, червоні, брудні й порепані... як у тварини. Дранку на плечах, що не давала тепла. Землистий колір обличчя... Синці під очима... Синій чад у кухні, тверду лаву, на якій спала... поміж помий, бруду і чаду...» (219) — це нарешті побачив Чубинський. Так дещо згущено розкрито злиденне життя бідної наймички; читачеві не потрібно більше описів, його уяву збуджено конкретними образами, гострими деталями, що викликають глибокі асоціації.

Молодий революціонер Кирило («В дорозі»), прибуваючи в місто на завдання, уже в *облізлій фігурі* та *поруділім пальті* «товариша», що веде його на явку, бачить щось безнадійне, далеке від революційної боротьби. Наскрізною художньою деталлю новели є *лист*. Спочатку Кирило чекає листа, далі він не дивується, коли його немає, потім він навіть не запитує за ним, нарешті, одержавши, поклав у кишеню і читає лише згодом, коли твердо вирішив іти на революційне завдання, коли переборов власні хитання та засудив ренегатство Івана і Марії.

Вдало вплетені в тканину твору сатиричні деталі при змальованні міщанського життя останніх. На завершення письменник подає знижену деталь «емблеми спокою», яку відстояв, коли видавці хотіли пригладити її, бо це було те вістря, що наскрізь розсікало ренегатство колишніх революціонерів, назавжди відрізувало від них Кирила, який пішов у дорогу революційної боротьби.

Уже ці поодинокі, але винятково яскраві приклади із окремих творів М. Коцюбинського засвідчують образну силу художньої деталі письменника, яка привела його до оригінального стилю, насиченої фрази, сконденсованості, вилитих у малій формі — новелі, що так зримо проявилася у творах зрілого періоду («Сон», «На острові»).

Повертаючись до формулювання художньої деталі, наведемо визначення Є. Добіна, яке дещо загальне, але тісно пов'язане із класичною формулою реалізму Ф. Енгельса. «Деталь — мініатюрна модель «субстанції» мистецтва. В індивідуальному характері — тип. У ланцюгу одиничних подій — час, історія. В окремій колізії — суперечності суспільства. В окремих долях — закономірності епохи. Ні «характери», ні «обставини» неможливі, немислимі в мистецтві поза «нескінчено малими моментами». Така природа мистецтва»¹⁵.

Отже, основна причина неуспіху теоретичного осмислення художньої деталі полягає в нечіткому її визначенні, в ототожненні деталі з подробицею. Тепер ми вже бачили межу між ними, хоч і не всі дослідники її ясно усвідомлюють (Б. Подольський, І. Цапенко та ін.).

¹⁵ Е. Д о б і н. Герой. Сюжет. Деталь, стор. 367—368.

М. Щеглов у праці «Вірність деталей»¹⁶ говорить про «деталі другого плану», одноразово він застерігає від подібного терміну, як такого, що таїть у собі мірку другорядності, хоч такі деталі і є «цеглиною споруджуваної будови», без них не може обійтися письменник у створенні реалістичного твору. Знову ж Т. Різниченко виділяє так звані «обов'язкові деталі», призначення яких — відтворювати факти, події, характери у формі найближчій до дійсності, що є першим ступенем пізнання зображуваного.

З такими думками обох дослідників треба погодитися лише при суттєвому уточненні: ні «деталь другого плану» М. Щеглова, ні «обов'язкова деталь» Т. Різниченко не є художніми деталями; за своїми ознаками й функцією в літературному творі вони є не чим іншим, як подробицями. Доки не буде чіткості та ясності у вихідному пункті про художню деталь, доти не зможемо дійти до правильного розуміння її місця серед інших образів твору. Бо навіть у статті, яка видрукована порівняно недавно, і здавалося повинна б якнайглибше розв'язувати порушену проблему, читаємо: «деталі переходять у подробиці, подробиці ж, нагромаджуючись, переходять в деталі»; «хіба вони (подробиці. — В. Г.) не є такими ж самими художніми деталями?»¹⁷

У статті Т. Різниченко заслуговують на увагу далші положення автора. Віднісши до «обов'язкових деталей» ті, що називають окремі предмети чи відтворюють його контури, дослідниця зупиняється на *індивідуалізуючих деталях*, «тобто таких художніх штрихах, без яких зображуваний предмет втратив би свою життєвість, виразність, відчутність». І далі. «Індивідуалізуюча деталь — це такий штрих на художньому полотні, який не тільки допомагає розрізняти предмети, мало чим відмінні один від одного, — скажімо, смереку від сосни, — але й бачити різницю між предметами одного ряду — між оцією сосною й тією, між тим обличчям і цим»¹⁸. От такі «індивідуалізуючі деталі», на нашу думку, якраз і є художніми деталями, бо вони несуть конкретизуючо-синтезуючу думку, емоціонально забарвлюють зображення, мають естетичну та ідейну вагу в творі, органічно входять у його цілість.

Досить підставною виглядає нам спроба зв'язати художню функцію деталі з категоріями змісту і форми, співвіднести її із образними засобами. На питання, що таке художня деталь — зміст чи форма, Р. Цивін відповідає: «І все ж деталь — це ні в якому разі не форма... Художня деталь є частиною змісту, що переходить в елемент складної форми»¹⁹.

Уважно вдумавшись у це висловлювання, побачимо, що тут відкривається перша ступінь пізнання гносеологічної основи художньої деталі. Називаючи умоглядною і схематичною висунуту останнім часом у нас в деяких працях з естетики концепцію про внутрішню форму (художній образ) і зовнішню форму (засоби виразного і яскравого оформлення образу), — за цією структурою І. Виноградов²⁰ пропонує віднести художню деталь до внутрішньої форми, — Р. Цивіну пліднішою здається думка Д. Лихачова²¹ про найпростіші й складні елемен-

¹⁶ Див.: М. Щеглов. Литературно-критические статьи. «Советский писатель», М., 1958.

¹⁷ Р. Д. Цивін. Деталь як засіб художнього узагальнення, стор. 16, 18.

¹⁸ Т. М. Різниченко. Художня деталь у романі Марка Вовчка «Записки причетника». «Радянське літературознавство», 1959, № 1, стор. 66.

¹⁹ Р. Д. Цивін. Деталь як засіб художнього узагальнення, стор. 16.

²⁰ Див.: И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958.

ти форми. Не важко помітити, що істотної різниці між цими поділами немає, — відмінність тут лише у формулюванні.

На нашу думку, словесні образи (зображувальні та виражальні засоби), як і образи, у створенні й сприйманні яких беруть участь органи чуття, — це форма; художня деталь, як усякий художній образ, це також форма, але змістовніша.

Отже, виходячи з положення про розрізнення трьох структурних моментів у художньому творі, а саме: змісту, внутрішньої форми і зовнішньої форми²¹, беручи до уваги принцип аналізу драми Ф. Лассалю, зроблений Ф. Енгельсом²², вчення О. Потебні про внутрішню форму слова-образу²³, можемо стверджувати, що *художня деталь є формою щодо ідейно-тематичного змісту твору і в той же час вона стає змістом щодо зовнішньої словесної форми, звичайно, в мікроелементі свого вияву.*

Кілька слів щодо класифікації художніх деталей. Не приймаючи поділу деталей на тематичні, композиційні та стилістичні, запропонованого Г. Поспеловим²⁴, Б. Подольський²⁵ та інші дослідники подають свою класифікацію, яка розрізняє деталі зорові, слухові, побутові, пейзажні, ліричні, психологічні, портретні, емоціональні, речові, мовні й, нарешті, сатиричні, гумористичні, гротескні тощо. Наш погляд щодо поділу художніх деталей зовсім відмінний. Такими термінами не завжди можна оперувати, бо тут прихована деяка штучність, адже пейзажна деталь може розкривати психологічний стан людини, мовна чи предметна може найвлучніше малювати портрет і т. п. Для нас же важливе в цій класифікації велике навантаження деталі, що ми й принагідно підкреслюємо.

Деякі дослідники намагаються показати шляхи створення художніх деталей. Зазначаючи, що цей шлях складний і багатограний, Б. Подольський вважає, що метонімія є засобом «створення правдивих реалістичних деталей», коли береться частина замість цілого, коли виділяється одна яка-небудь ознака предмета і цим досягається свіжість уявлення, відчутність речі, явища²⁷. Правда, метонімія інколи є тим засобом, за допомогою якого створюється художня деталь, але бачити цей засіб лише в метонімії чи іншому тропі — значить звужувати можливості художньої деталі. Адже роль художньої деталі в творі може виконувати окремий вираз чи навіть «безобразне» слово, «яке сприяє образній характеристиці персонажа, показує його настрій, сприяє розвитку дії, розкриттю у взаємовідносинах персонажів ідеї твору»²⁸.

І. Цапенко йде далі в міркуваннях про співвідношення художньої деталі із засобами виразності, зокрема із тропами, — і приходить до

²¹ Див.: Д. Лихачев. Принципы историзма в изучении содержания и формы литературного произведения. «Русская литература», 1965, № 1.

²² Докладніше про триступневу структуру художнього твору див.: П. І. Гаврилюк. Специфічні особливості змісту і форми в мистецтві. Вид-во АН УРСР, К., 1963; М. С. Григорьев. Форма и содержание литературно-художественного произведения. М., 1929; И. И. Виноградов. Проблемы содержания и формы литературного произведения. Изд-во МГУ, 1958.

²³ Див.: К. Маркс, Ф. Енгельс. Вибрані листи. Укрполітвидав, К., 1949, стор. 110—111.

²⁴ Див.: О. О. Потебня. 3 лекцій теорії словесності. Харків, 1930 та ін.

²⁵ Див.: Г. Н. Поспелов. Теория литературы. Учпедгиздат, М., 1940.

²⁶ Б. Подольський. О деталях — детальнее. «Советская Украина», 1955, № 1, стор. 164.

²⁷ Див.: Б. Подольський. Рождение художественной детали. «Знамя», 1954, № 5, стор. 165.

²⁸ Іван Цапенко. Художня деталь у літературному творі. «Жовтень», 1953, № 6, стор. 107.

дуже дивних висновків: в результаті зменшення абстрактності слова, звуження його значення «виникає конкретний, емоційно забарвлений образ явища, той образ, який створюється за допомогою метафори, епітета, порівняння або іншого тропу і який в контексті твору є художньою деталлю»²⁹.

Суб'єктивно підійшовши до оцінки деталей як тропів, автор аналізує експресивні засоби виразності. Вгадування в кожному тропі художньої деталі призводить І. Цапенка до того, що він розглядає деталь тільки як подробицю, не кажемо вже, що така постановка питання веде до відхилення від досліджуваного предмета, підміни одного аспекту іншим. У своїй статті «Художня деталь у прозі І. Франка»³⁰ він аналізує художню деталь І. Франка саме під таким кутом зору. Тим часом до художньої деталі слід підходити не як до звичайної подробиці, а як до змістовнішої категорії мистецтва, як мікрообразу літературного твору.

Якщо дотримуватися думки, що художня деталь, як і художній образ, — це внутрішня форма, то мусимо хоча б умовно співвіднести її із зовнішньою формою: засобами зображення і вираження, насамперед із тропами. Останні ж відбивають зв'язки та аналогії, що існують у дійсності між різними явищами та предметами, за допомогою внутрішніх зближень, перенесення ознак одного предмета на інший, чи риси одного явища для розкриття суті іншого явища. Художня деталь глибше вбирає різні образні зв'язки — це самі явища і предмети, риси, штрихи, але подані особливим шляхом (отже, вже засоби служать для їх вираження): через зовнішнє ми розуміємо внутрішнє, через натяк — ціле, через мале — велике, через наповнену репліку — портрет, — читає, таким чином, уявою доповнює це зовнішнє, натяк, мале, репліку.

Давайте приглянемось тепер, чим досягається виразність і художність образів, створених звичайними «необразними» словами. В чому художня сила і виразність «безобразного» слова? Чому навіть таке номінативне слово містить образно-асоціативні зв'язки? Відповіді на такі запитання допоможуть нам зрозуміти саму суть художньої деталі, створеної найчастіше таким шляхом.

Як пише Михайлина Коцюбинська, до таких слів письменники ставляться з великою вимогливістю, дбають про їх точність, адже треба знайти те єдине слово, яке тільки тут потрібне, яке створило б враження, ніби іншим словом сказати цього не можна. «Це може бути найзвичайніше слово, але саме в цьому контексті воно спалахує раптом яскравим світлом. У ньому сходяться різні смислові відтінки, асоціації, контрасти — воно на місці, воно необхідне. В художній мові, завдяки могутній владі підтекстів, додатковим значенням, які народжуються в контексті, слово стоїть трішки над буквальним значенням. Воно повністю здійснює здатність давати переносні значення, збуджувати узагальнюючу думку, бути провідником загального задуму»³¹.

Такими знахідками і є художні деталі («так росте і деталь, утверджена за допомогою звичайного слова, творячи підтекст, цементуючи все зображення») ³². Вони внутрішньо виправдані, і, сприймаючи їх, ми не задумуємось, яким шляхом письменник добився такої сили впливу, викликав у нас відповідні асоціації, а лише потім догадуємось, звідки це

²⁹ Іван Цапенко. Художня деталь у літературному творі, стор. 108.

³⁰ І. Цапенко. Художня деталь у прозі Івана Франка. У кн.: Дослідження творчості Івана Франка. Вид-во АН УРСР, К., 1956.

³¹ М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова. «Наукова думка», К., 1965, стор. 62.

³² Там же, стор. 157.

враження і починаємо розуміти безмежну можливість слова, проймаємося вдячністю до письменника за радість відкриття, за неперевершену силу мистецтва, за людину-творця.

Така сила слова, образу-деталі, адже «деталь, виражена словами в їх прямому номінативному значенні, часто стоїть біля колиски образу»³³. Таке безпосереднє словесне називання містить заряд узагальнення, залишає тривке враження пульсу життя, свіжості й оригінальності. Бо «пропущена крізь душу письменника деталь здається одночасно і звичайною, і несподіваною, і давно відомою, і неначе вперше відкритою»³⁴.

Єдність процесів образного мислення надзвичайно складна. Тропи ведуть нас до розуміння дійсності через зв'язки між предметами і явищами, пробуджують нашу уяву, примушують глибше думати; але тут очевидне переплетення з мовними процесами, наявні натяки, зовнішні порівняльні «містки», вказані ланцюгово-асоціативні шляхи, — тропи оформлюють головні образи, образи ніби виростають із них.

У художній деталі менше відчутний зв'язок із мовними категоріями, вона глибше вбирає в себе щось від образної думки; хоча художня деталь і взаємозв'язана із тропами, проте в ній мислення (зміст) переважає над зображенням (формою). Художня деталь, скажемо, відходить від зображальних та виражальних засобів; тут смислові властивості закладені не на поверхні, а десь у глибині, що ставить її ближче до сюжету, фабули, теми і робить змістовним елементом літературного твору, елементарним мікрообразом. «Деталь — це категорія не «словесна», не «мовна», а, так би мовити, змістова, загальнохудожня... Ядро образу — завжди явище не мовне. І «картина», і «образ», так само і образна деталь — це категорії не словесні, але вони безпосередньо втілюються в словесній тканині. Коли творить мікрообраз, таке тонке, гнучке «називання», номінативне подання деталі має велике значення»³⁵.

Коли в тропях і фігурах наявні паралельні зіставлення, що виявляють відповідності між предметами і явищами, то художня деталь добивається цього образного висновку і змістовної переконливості без посередніх зв'язків, вона більше «покладається» на читача, його знання, інтелект, досвід; художня деталь пробуджує творчу енергію читача, перетворюючи його в співучасника творчості. Деталь, як говорить С. Антонов, зразу «минаючи весь послідовний логічний ланцюг уявлень і образів, заставляє читача підсвідомо, з швидкістю блискавки відчувати всі проміжні ступені пізнання предмета»³⁶.

Автори, які вище піддавались критиці за ототожнення художньої деталі із тропами, були лише напівдорозі до справжнього розуміння гносеологічної суті художньої деталі, її значимості й місця серед інших компонентів твору.

Художня деталь чи не найбільше виховує активне ставлення до навколишнього, певною недовомовленістю збуджує бажання мислити, спонукає до зіставлення та узагальнення, але не в площині другорядності, а в точно визначеному напрямкові; вона конкретно, яскраво відтворює явища життя, несучи переконливість живого враження... Письменникові тільки треба пам'ятати мудрі слова Ш. Монтеск'є, що «ніколи не слід вичерпувати предмет до того, що вже нічого не залишається

³³ М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова, стор. 157.

³⁴ С. Антонов. Письма о рассказе, стор. 160.

³⁵ М. Коцюбинська. Література як мистецтво слова, стор. 155.

³⁶ С. Антонов. Письма о рассказе, стор. 165.

на долю читача. Справа не в тому, щоби заставити його читати, а в тому, щоби заставити його думати»³⁷.

Характерна художня деталь викликає в свідомості читача асоціації, які йдуть у одному руслі з головним задумом твору. З цього погляду заслуговує на увагу думка С. Антонова: «Деталь — це оригінальна, свіжа художня подробиця, здатна викликати за допомогою швидкої ланцюгової реакції асоціацій відчуття предмета або явища в цілому, що відповідало б авторському»³⁸.

Художня деталь, таким чином, має неоцінне значення у створенні підтексту, служить тлумаченням ідейного задуму художника. Через те вона вимагає відповідного простору, щоб підготувати читача до її сприймання, щоб зупинити й прикувати на секунду його увагу. Ми ж сприймаємо деталь у художньому цілому, в ладі з ідейно-тематичним змістом твору. Тому вона не повинна хизуватися своєю незвичайністю, вигравати робленістю, бути дисонуючою. Тут потрібне тонке чуття митця, що вміє поєднати необхідність із невимушеністю, — ось тому ми і в'яжемо майстерність художньої деталі зі світоглядом письменника, його естетичним смаком, талантом.

Отже, художньо узагальнюючим, конкретизуючо-синтезуючим, із глибоким емоційним підтекстом може бути образ, створений рукою талановитого майстра, і який подається не тільки у вигляді конкретного персонажа, події, явища, картини, а навіть елементарним мікрообразом літературного твору — художньою деталлю.

³⁷ Ш. Монтеск'є. Избранные произведения. Госполитиздат, М., 1955, стор. 316.

³⁸ С. Антонов. Письма о рассказе, стор. 165.

**ІСТОРІЯ
ЛІТЕРАТУРИ**

Перші п'єси М. Горького на сцені галицького театру

Поява двох перших п'єс М. Горького «На дні» і «Міщани» на сцені галицького театру в 1903 р. була приємною несподіванкою. Насправді вона не була підготовлена попереднім репертуаром. Ці дві небуденні та незабутні події — як і згадані твори — залишили помітний слід у галицькій пресі та критиці. Обидві п'єси — головню «На дні» — ставились чимало разів на сценах майже всіх європейських театрів. Чи вільно зробити запізнілий докір редакторам та їхнім співробітникам (не називаючи прізвищ), що вони не відгукувались на театральні вистави систематично? Мабуть, ні. Вони не звикли давати оцінку новим, наскрізь оригінальним п'єсам, а коли і висловлювали про них свій погляд, то не виходили поза межі рідної драматургії, щоб не було потреби порівнювати їх зі здобутками інших народів у цьому жанрі. Це, звичайно, не торкається І. Франка, який, до речі, рідко відвідував театр.

Намагання відтворити більш-менш точну картину театральних вистав і тяжких обставин, серед яких довелось працювати директорам, режисерам і артистам галицького театру до приходу Радянської влади на західно-українські землі, — нелегке. А ще тяжке характеризувати гру виконавців у таких новаторських п'єсах, як перші п'єси Горького. Приблизно так само, як рецензент опер і концертів нездатний словом відтворити нюанси голосу співаків, майстерності диригента та піаніста і поодиноких членів хору, рецензент драматичного твору не в силі передати всі відтінки голосу артистів, їх міміки, жестів і своєрідних зовнішніх рис загримованих акторів. Що вже й казати про дві або більше ролей того самого актора, здатного перевтілюватись у зовсім різні образи драматурга...

Галицький театр використовував здебільшого драматургію Наддніпрянської України. Водночас галицька преса, яка опинилась на довгий час у руках націоналістично настроєної буржуазії, фальшиво та обмежено відбивала події та настрої громадських діячів, письменників і широкої маси трудящих на Наддніпрянщині. А що театр усіх країн впродовж довгих сторіч якнайяскравіше і, так би мовити, найбільш наочно відображав конфлікти і проблеми даної сучасності, то й галицький став у деякій мірі таким «дзеркалом» доби за відомою вимогою Шекспіра. Уже з перших днів свого існування він боровся з неабиякими труднощами: нестачею відповідних фондів на костюми, декорації і на заробітну плату для акторів. Тільки у винятково сприятливий період одержував жалюгідну допомогу, названу велемовно «субвенцією», щоб якомога зрівноважити «театральний бюджет». Його залізним фондом стали п'єси наддніпрянських драматургів, оригінальні або пере-

роблені. Нерідко галицький театр користувався і перекладами з німецької та польської мов, причому його директори та режисери не дуже звертали увагу на художню цінність вибраних ними п'єс. Вони брали те, що «було на похваті», і що «по воді плавало», щоб, за їх висловом, «залатати дірки в репертуарі».

Втім, не все те, що говорили дійові особи п'єс наддніпрянських письменників було зовсім зрозуміле для галицьких слухачів, недостатньо ознайомлених з літературою та народною мовою і своєрідним побутом Наддніпрянщини. Зокрема гра слів, каламбури та народні жарти не завжди доходили до галицької аудиторії. Водночас боротьба за спільну літературну мову Галичини і Наддніпрянщини йшла завжди впарі з боротьбою за високу якість репертуару. Як тільки керівники галицького театру йшли на поступки тій буржуазії, що відходила від традицій народної мови, замінюючи її жахливим «жаргоном» — рівень театру неухильно знижувався. При цьому сам той факт, що вряди-годи вони мали нагоду чути п'єси чистою рідною мовою і бачити сцени із життя свого народу, задовольняв їх «патріотичне» себелюбство. На жаль, ідейна спрямованість п'єс не оцінювалась ні у приватних розмовах, ні в дискусіях, ні в рецензіях. Вона була, на їх погляд, начебто самозрозуміла. А те, що називалось їх «аналізом», по суті зводилось до шаблонних і штампових фраз, мовляв «наші» селяни стали жертвою економічної експлуатації та політичного гніту, а найбільше винуваті в цьому наші споконвічні іноземні вороги.

П'єс із народного життя написаних «галичанами» було не більш «як кіт наплакав»; вони майже не відображали своєрідних обставин затхлої провінції австро-угорської монархії в Галичині, де верховодили польські пани — шляхта і державні урядовці. Посередній галицький інтелігент не міг по-справжньому сприйняти п'єс наддніпрянських драматургів. Ні початкова, ні середня школа, ні університет не мали у своїй програмі курсу «Історії України» (за винятком того часу, коли її «викладав» відомий націоналіст проф. М. Грушевський), ні тим більше «Історії Росії». Студентам досить було знати, що в Росії панували царі, які немилосердно переслідували «все українське» і що той український народ, який зображали українські драматурги, зазнавав горя та злиднів, які могли схвилювати (іноді аж до сліз!) галицьких глядачів.

Усі «Наталки Полтавки» та «Назарі Стодолі», хоч які ідеальні та всім близькі серцю дійові особи, аж ніяк не пов'язувались із актуальними в той час соціально-політичними питаннями, від яких буржуазії найліпше було відмахуватись, наче від докучливих джмелів. А щоб вони не кусались — досить було писати політичні статті, де в межах австрійської конституції дозволялось, не забуваючи про цензуру, нарікати, що найясніший австрійський цісар дозволяє польській шляхті знущатись з українців і нагадувати для полегкості серця, що в крайньому випадку існує віденський парламент і львівський сейм, а в цьому сеймі розташувався, наче добродійний ангел, «Виділ крайовий». Адже в цьому «Виділі» існувала спеціальна комісія, яка перечитувала п'єси, щоб вирішувати, в яких випадках їх можна «допустити на сцену». А коли написала «дозволено», тоді можна було їх друкувати і розвішувати на стінах міста афіші. Насправді афіші — найдоцільніший і єдиний (не тільки в ті часи) засіб привабити публіку в театр, головне тоді, коли в газетах не було рецензій.

Якби завзятуший дослідник історії галицького театру посидів принаймні рік у львівських бібліотеках і архівах, — він міг би перегорнути галицькі газети та журнали за останніх сто років, себто з першої ви-

стави «Марусі» (за повістю Квітки-Основ'яненка) від 29-го березня 1864 р. Хоч скільки він не знайшов би там рецензій на сотні п'єс, він багато не довідався б про те, хто з артистів, коли, чому, як і в яких п'єсах виконував поодинокі ролі. Щойно в 1923 р. стало мені відомо, що у Львові жив справжній фанатик театру. Ним був львівський службовець страхового товариства «Дністер» по вулиці Руській, який довгі роки «колекціонував» афіші. Чи відвідував він театр як любитель і чи афіші мали безпосередній зв'язок тільки з українським театром — невідомо. Певне одне: в кімнатчині Никифора Пака на Підвальної вулиці № 3 п'ятнадцять років пізніше — скирта паперу, досягнувши стелі, його придушила.

Не треба, здається, пригадувати, що кожна країна має «свій» специфічний театр і що цей народний чи строкатий театр черпає силу з таких животворних джерел, яких іншим країнам ніяк не позичиш. Водночас між театрами поодиноких, іноді найбільше віддалених країн відмежованих горами, ріками й океанами існують ніжні нитки взаємин, наче струмків з ріками і рік з морями, невинний обмін ідей, симпатій, творів і артистів. Коли в 1903 р. директор галицького театру Михайло Губчак зупинив свій вибір на двох п'єсах Максима Горького, він начебто виходив з наскрізь «ділових» міркувань «чим більше нових п'єс — тим більший прибуток»¹. І здавалось, що і його найближчі співробітники не відчують невдоволення своїм пройденим етапом і не дуже прагнуть почати якийсь новий, більш цілеспрямований. Цим вони нагадували Колумба, який, причаливши до берегів Америки, не знав де він опинився і які будуть наслідки його відкриття.

Ще надовго до вистав п'єс М. Горького члени галицького театру чули про незрівнянний колектив московського МХАТу К. Станіславського. Чули й не передбачали наслідків своєї сміливої спроби. «Міщан» і «На дні» ставив теж у 1903 р. польський театр у Львові, який досяг вершини свого розвитку, коли його режисером став славетний Тадеуш Павліковський. І в тому самому часі з почину Івана Франка була опублікована п'єса «На дні» в Українсько-Руській Видавничій Спілці у Львові, а окремо в Чернівцях у приватного видавця з'явилися у перекладі Марусі Полтавки «Міщани».

Помилково було б думати, що галицький театр підійшов до п'єс М. Горького самотужки. Його артисти використали творчий досвід польського театру, який у свою чергу орієнтувався на перше джерело — «Художественный Театр». Чи на характері спектаклів галицького театру перед підготовкою п'єс Горького і під час їх вистав багато заважило враження, яке залишилось нашим землякам, коли найбільш талановиті з них — виконавці головних ролей — побачили артистів у театрі Скарбка (теперішній будинок театру ім. М. Заньковецької)? Без сумніву, але цей вплив не мав нічого спільного з наслідуванням або механічною «копією».

У польському театрі працювали тоді першорядні артисти. Втім, не всі вони були здатні у своїх ролях створити образи, з якими погодився б К. Станіславський і М. Горький. У галицькому театрі в п'єсі «Міщани» роль Безсеменова виконував Тит Гембіцький, роль його дружини Акуліни — Антоніна Осиповичева, Петра — Йосип Стадник, Тетяни — Катерина Рубчакова, Ніла — Василь Петрович, Перчихіна — Василь Юрчак, Полі — Софія Стадникова, Тетерева — Євген Захарчук. У польському роль Безсеменова доручили Ф. Фельдману, Акуліни —

¹ С. Чарнецький. Нарис історії українського театру в Галичині. Львів, 1934, стор. 123—127.

А. Гостинській, Петра — І. Новацькому, Тетяни — К. Беднажевській, Ніла — В. Роману, Перчихіна — Л. Сольському, Полі — Морській-Поплавській, Тетерева — К. Камінському.

Протягом кількох місяців п'єса не сходила з афіш. До найвидатніших з цих першорядних акторів належали Сольський і Камінський. Все ж, на їх погляд, п'єсу Горького найліпше було втілити на сцені так, щоб створити образи якомога оригінальні та яскраві. А чи вони будуть співпадати з творчою уявою Горького і його задумом — над цим імовірно не замислювались. Не треба забувати, що в той час поняття «оригінальний» у польській художній творчості та критиці не покривалось з поняттям «реалізму». Переважний вплив мала так звана «Молода Польща» з гаслом «мистецтво для мистецтва», крайнього індивідуалізму, символізму, навіть декадентства. Як свідчать тодішні рецензії, вміщені в польській пресі з приводу п'єс Горького, їх автори-критики знаходили у цих п'єсах тільки те, що повторювалось у статтях і маніфестах деяких поетів — протест проти туполобих міщан, нездатних зрозуміти «суть» мистецтва, абстрактний «бунт» проти сірої буденщини, від якої можна було щовечора поза північ утікати у краківську кав'ярню Турлінського. Буденній сірятині вони протиставляли «виняткову» людину з її прагненнями «свобідного» життя, визволеного з пут соціально-політичної дійсності. Ця «гола» свобода утотожнювалась із туманними суб'єктивними переживаннями далекого від народної маси інтелігента.

Все ж буржуазна польська критика трохи зніяковіло признавала, що п'єси Горького з точки зору «композиції» — зразки нового жанру драми. При цьому підкреслювалось, що в них занадто мало «дії» і все зосереджено на психології, через те їх тяжко реалізувати на сцені. І тоді, коли критика висловлювала свої застереження, і тоді, коли майже захоплювалась оригінальністю горьківських п'єс, вона не вміла чітко з'ясувати в чому полягає ця «оригінальність» і замовчувала те, що М. Горький передусім пролетарський письменник — виразник змагань і прагнень робітничого класу.

Режисер Т. Павліковський аж ніяк не міг повірити в те, що в українському театрі п'єси М. Горького можуть бути здійснені, так би мовити, «адекватно». На це А. Осиповичева відповідала, що його сумніви невинуваті, бо він сприймає «Міщан» і «На дні» як екзотичні твори, не розуміючи реального ґрунту, з якого вони вирости. Представник товариства «Руська Бесіда», яке опікувалось театром, Микола Заячківський, друг Василя Стефаника, висловив думку, що в п'єсах Максима Горького відчувається новий подих соціалістичних ідей, і що Ніл — центральний образ п'єси — і його слова «хазяїн той, хто працює» справляють враження вибухової речовини — динаміту. Ніл зіграний В. Петровичем став життєрадісною людиною за задумом драматурга і різко протиставляв себе світу міщан і засуджував його. Хоч тоді ще не існував термін «позитивний герой» у сучасному розумінні, проте Ніл ілюстрував його переконливо.

Перчихін завдяки подиву гідній майстерності В. Юрчака не став жалюгідним, безпорадним стариком; скоріше нагадував пташу, що кожної хвилини може піднятися уверх, утікаючи із задушливої міщанської атмосфери, щоб злінути у безмеж — простір або в ліс.

Хоч мені довелося бачити не одну виставу «Міщан» на сценах різних театрів, різними мовами (у перекладі), у жодній з них я не догледів у ролі Тетерева такого талановитого артиста, як Є. Захарчук. К. Камінського вважали поляки геніальним; цей артист підготовлявся до одної ролі повний рік, але його образ ішов більше від творчої уяви

і наполегливої праці, ніж безпосередньо від дійсності, ще й російської. Захарчук не закінчив навіть гімназії. Його Тетерев не викликав ні огиди, ні нехоті своїм пияцтвом. Дбайливо виголений і причесаний, з обличчям, наче різьбленим, з непомітними жестами, з глибоким басовим голосом, що йшов із грудей, він приваблював нас своєю стриманою іронією.

«Міщани» очарували тодішню молодь — студентів, навіть гімназистів. Вони відчували в цій драмі боротьбу двох поколінь — батьків і дітей, але приховану, не декларативну. Вони ходили після вистави наче очманілі, мріючи про те, щоб стати Нілом і Тетеревим². Про такі переживання і настрої згадувалось і в передмові до опублікованого перекладу «Міщан» у Чернівцях: «Горький ще сильніше, ніж всі вчені-публіцисти зворушив молоді серця, запалив їх гарячою жадобою свободи»³.

Прем'єра «Міщан» припала на 3 листопада 1903 р., а прим'єра «На дні» — на 5 січня 1905 р.

Наголошуючи на великих успіхах галицьких акторів у п'єсах Горького, все ж було б надмірним перебільшенням прирівнювати їх до гри російських акторів. Уже трохи раніше на сцені МХАТу йшли «Міщани» (1902), де роль Петра — виконував А. Харламов, Тетерева — Н. Баранов, Безсеменова — В. Лужський, Перчихіна — А. Артем, а в п'єсі «На дні» роль Сатіна — К. Станіславський, Луки — І. Москвін, Барона — В. Качалов, Насті — О. Кніппер.

Втім мало хто знає, що поки в Галичині було поставлено перші п'єси Горького, його перші оповідання та повісті навіть гімназисти читали в польських і німецьких перекладах. А директори і режисери галицького театру, які мали контакт з польським режисером Т. Павліковським, читали про підготовлену в німецькому «Малому театрі» Макса Рейнгардта п'єсу «На дні» у Берліні в 1903 р. Один з найкращих німецьких театрознавців того часу Артур Кагане опублікував 23 березня 1928 р. свої спогади у «Берлінер Тагеблат» за № 767 «Прем'єра «Нічліжки для бездомних». До 60-річчя М. Горького». Ось декілька уривків з цієї статті: «З п'єсою «На дні» ввійшло в наш театр велике щастя. Наче від одного удару: успіх, визнання, слава. Гроші теж. Незабутній спектакль з цілим рядом видатних, незабутніх артистів — суцільний ансамбль під новим керівництвом свідомим своєї мети. А в результаті: довга низка сотні вистав. Цей почин межує з казкою і неймовірною пригодою. Коли ми вперше почули про новий твір Горького, нас охопила дивовижна самовпевненість, що ця п'єса принесе нам величезний успіх і щастя. Ми мусимо її придбати будь-якою ціною».

А мені пощастило в 1921 р. познайомитись у швейцарському місті Лозанні з помічником Рейнгардта — режисером Еріком Галленом. Він розповів мені, як невтомний перекладач Горького на німецьку мову і палкий пропагандист російської літератури в Німеччині Август Шольц завдяки знайомству з Юліаном Мархлевським одержав паспорт і поїхав особисто до Горького. Мархлевський, видатний організатор «Соціал-демократії в Польщі і Литві», закінчив університет у Цюриху, а після того, як його звільнили з німецького концтабору завдяки заходам Радянського уряду в 1918 р., приїхав у Радянський Союз. Згодом став активним діячем Комінтерну. Після зустрічі з Горьким Шольц підписав з ним договір від імені театру Рейнгардта і привіз у Берлін в кількох

² Детальніше про це див.: М. Рудницький. В наймах у Мельпомени. «Мистецтво», К., 1963, стор. 145.

³ Див.: Український драматичний театр, т. I. «Наукова думка», К., 1967, стор. 335, 418.

скринях величезний матеріал, необхідний для вистави: зарисовки народних типів, босяків, фото вулиць, ноти, пісні, макети і глиняні фігури з вистави «На дні». Галлен розповів теж про те, що кілька тижнів Рейнгарт і його співробітники думали, як перекласти заголовок «На дні» німецькою мовою, щоб він передав якомога точно ідею п'єси. Так і народилась «Нічліжка для бездомних».

Вистава «На дні» у галицькому театрі залишила ще сильніше враження, ніж «Міщани». Герої того світу були в той час зовсім новими для глядачів різних країн. Водночас у галицькому театрі опинились актори, які нерідко ставали жертвами безробіття, голоду та холоду, наче деякі герої п'єси Горького. Деяких з цих акторів можна було зарахувати до «люмпен-пролетаріату», себто «босяків». Вони часто ночували в холодних приміщеннях-коморах, повітках, у залах неогрітого взимку будинку, що не одною своєю рисою нагадували ночівлю для бездомних. Деякі з них не мали навіть змоги закінчити середньої школи і ставали артистами тільки тому, що не знаходили ліпшої професії або посади. Хоч їх вітали щовечора оплесками за вдалу, а то й блискучу гру, то при всій прихильності до них — чомусь у приватному житті ставились до них трохи зневажливо, як до жертв соціальної несправедливості. Іноді здавалось, що в Галичині на початку XX сторіччя серед націоналістичної буржуазії не завмерли погляди англійських лордів з тих часів, коли актора прирівнювали до бурлаки, п'яниці та безбожника.

Тому й зрозуміло, чому ці актори з таким захопленням підготовляли п'єсу Горького. Кожний з них знаходив у ній якийсь акорд, що прозвучав, ніби пальці майстра вдарили по одній із вразливих струн їх душі. Серед них були Насті, які мріяли про ідеальне кохання з вродливими юнаками, яких мигком бачили в театральному залі; були й Бубнови, які мали свої причини, щоб не довіряти будь-кому, і які в ніщо не вірили, крім невблаганної дійсності: були й своєрідні Сатіни, які, хоч і не знайшовши в своєму середовищі ідеалу, не втратили віри в нову людину, яка мусить невдовзі народитись, бо вірили у неминучу «істину».

А як виконували свої ролі: актора — Нижанківський і Луки — Юрчак! Їм не треба було «наслідувати», «грати», бо вони були цими живими образами не у своїй уяві, а повсякчас у своїй буденщині. Як це не дивно, а непосильний труд, який взяли на себе згадані галицькі артисти не знаходив справжнього розуміння серед «інтелігентської» аудиторії. Їх «цінили» за талант, який ставав однозначним з громадянським обов'язком, але мало хто стежив за тим їх щоденним зусиллям — вивчати ролі, ходити на репетиції, шукати за костюмами, віднаходити випадкових знайомих, які відступили б їм місце на «ночівлю» і запросили на «ліпший» обід...

Ось чому в такій п'єсі, як «На дні» з провідною ідеєю Людини і Правди, вони знаходили дещо «романтичне» — широчінь розпростертих крил, відчуття власної гордості й — протест. У ній була ціла галерея людей збунтованих проти невірного розуміння праці як нестерпного вантажу покладеного на їх плечі капіталістичним суспільством, осоружної праці тому, що рабської. Злиденне животіння занадто часто деградувало соціально людей, але підбадьорювало їх свідомість, що вони служать мистецтву для народу. Навіть для рядового глядача, який добре знав репертуар галицького театру, ставало ясно, що п'єси Горького нові — своєю композицією, дійовими особами, їх конфліктами та ідеями. Втім він не міг зрозуміти, в чому секрет їх успіху, і хоч відчував, що Горький наблизив театральну сцену до життя більше,

ніж будь-хто з його попередників і зобразив боротьбу незрозумілих для галичан людей — ці люди й ця боротьба схвильовувала його і приневолювала замислюватись.

В історії театру кожного культурного народу можна відзначити «події», себто виняткові явища і буденні спектаклі, які через деякий час забуваються. Але й «подія» — небуденне явище — поняття умовне. Його оцінка залежить від того, з чим ми його порівнюємо. Навіть тоді, коли не хочемо висловлюватись про якості дрібних і значущих явищ, а лише задовольняємось своєю, мовляв «суб'єктивною» думкою, тим самим оцінюємо їх на підставі свого досвіду і виробленого «естетичного» смаку. Відомо, що мільйони громадян нашої країни, дивлячись щоденно фільми різної якості — вітчизняні та зарубіжні, — майже механічно обмінюються своїми враженнями з друзями, знайомими або і з випадковими особами, виходячи з ними з кінотеатру.

Після неперевершених здобутків радянського театру як закономірного результату перемоги Жовтневої революції — будь-які успіхи провінціальних театрів, здавалось би, відійшли на задній план, неначе канули в забуття. Проте впродовж кількадесяти років своєї діяльності галицький театр зумів записати на сторінках своєї історії не одну справжню подію. Сюди можна зарахувати такі вистави, як «Маруся» на підставі оповідання Г. Квітки-Основ'яненка і «Сватання на Гончарівці», «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Назар Стодоля» і «Невільник» Т. Шевченка, «Дай серцю волю», «Глитай...» і «Вій» М. Кропивницького, «Ревізор» М. Гоголя, «Буря» О. Островського, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського, «Ой не ходи Грицю», «Не судилось», «Ніч під Івана Купала», «Сорочинський ярмарок» і «Циганка Аза» М. Старицького, «Наймичка», «Безталанна», «Мартин Боруля» і «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Розбитий дзбанок» Г. Клейста, «Украдене щастя» І. Франка, «Уріель Акоста» К. Гуцкова, «Вишневий сад і «Дядя Ваня» А. Чехова, «Тартюф» Ж. Б. Мольєра, «Примари» та «Геда Габлер» Г. Ібсена, «Візник Геншель» Г. Гауптмана, «Влада темряви» Л. Толстого.

Коли нашому сучасникові забагнеться критикувати такий репертуар, тоді йому не вільно забувати про жалюгідні обставини, серед яких галицькому театральному колективу доводилось працювати; це означало б знехтувати вимогами марксистського діалектичного методу. Артисти цього театру не мали постійної місячної платні, директори не складали з ними жодного договору, і артисти часто були приневолені купувати костюми для вистав, хоч їх щоденний одяг був злиденним.

Може виникнути питання, чому неповторні спектаклі «Міщан» і «На дні» не відновлялись на сцені галицького театру. Головна причина тут, мабуть, у тому, що боротьба за високоідейні та художні якості репертуару сходила на манівці. Після першої світової війни цей театр зазнав жалюгідного впливу націоналістичних організацій, установ і поодиноких артистів — талановитих, але безхарактерних. Уже під час війни трупа розлетілась, як прогнилий, трухлявий будинок. За режиму панської Польщі замість одного мандрівного театру та одного суцільного мандрівного колективу з'явилося більш як півдесятка «конкуренційних» труп. Будь-які директори та режисери думали передусім про те, як прожити з дня на день. Їх репертуар був розрахований на випадкову, невибагливу провінціальну аудиторію. Все завзятіша класова боротьба і особисті непорозуміння між поодинокими трупами відбивались на хитаннях директорів і режисерів, які блукали навмання. В репертуарі з'являлись твори бездарних любителів, які фінансували свої «шедеври» — іноді клерикальні та наскрізь реакційні. Для того, щоб

«утриматись на поверхні життя» деякі директори звертались до заялхених оперет, здебільшого перекладених і перероблених — іноземних. Вряди-годи були й намагання відновити чи оновити «класичний» репертуар п'єсами корифеїв нашого театру. Проте найбільшою хобою всіх тих мандрівних театрів було те, що вони не стежили за радянською драматургією або і свідомо відвертались від неї.

Після своїх перших п'єс М. Горький написав ще чимало високохудожніх творів, які стали окрасою світового театру і гордістю нашої країни. А який далекосяжний вплив на формування таланту артистів і молодих драматургів міг би мати основоположник соціалістичного реалізму! Адже вже вистави перших його п'єс у Галичині стали для прогресивних громадян революційною подією; вони сколихнули свідомість тієї частини галицької інтелігенції, яка вихована на творах І. Франка шукала тривких і плідотворних зв'язків з російською літературою. Від творів М. Горького йшов свіжий, дужий подув, який віщував революційну бурю, а після неї немеркнучий сонячний день.

Максим Горький у творчості Максима Рильського

Для багатонаціональної радянської літератури і для прогресивних письменників світу неоціненне значення мають традиції Максима Горького, у творчості якого так яскраво виражені естетичний ідеал миття нової доби, основні риси методу соціалістичного реалізму.

Літературно-естетичний досвід Горького, образи і крилаті вирази з його творів знайшли своє відображення в поетичній та літературно-критичній спадщині Рильського.

Глибоку пошану до основоположника літератури соціалістичного реалізму, звернення до його творів і до самого образу Буревісника революції знаходимо уже в поезіях Рильського 30-х років. Так, наприклад, у вірші «Хорей і ямб» (1935), осмислюючи соціалістичні перетворення в країні, славлячи труд, що з прокляття, яким він був у старій Росії, перетворився у високу справу честі, став «як пісня, як весна», Рильський приходить до висновку про докорінні зміни в житті людини. Горьківське «Человек! Это звучит... гордо!» Рильський переосмислює і уточнює:

Людина — це лунає гордо,
Коли вона в СРСР!¹

У вірші «Моя Батьківщина» (1936), що особливо насичений образами-символами на означення розквіту нового життя, створеного звільненою працею трудящих і досягненнями людського розуму, поет знаходить чітку формулу для вираження торжества науки і соціалістичної культури в країні Рад:

Моя Батьківщина — Мічуріна сад
І Горького слово високе...²

Образ Буревісника пролетарської революції любовно відтворив Рильський у кількох поезіях і літературно-критичних статтях.

Одним з перших таких творів був сонет «На березі моря в Одесі» (1937). Це роздуми про подвижницький життєвий і творчий шлях письменника в умовах царської Росії і утвердження радості звершень у повоєнний час. Уже в першому катрені сонета намічено основні мотиви поезії:

Слід Челкаша на вогкому піску
Ще пам'ятають ці розумні хвилі,
Та інші дні, як радість, огнекрилі
Освітлюють цю далечінь шумку³.

¹ Максим Рильський. Іскри вогню великого. «Радянський письменник», К., 1965, стор. 86.

² Максим Рильський. Твори в десяти томах, т. II. Держлітвидав України, К., 1960, стор. 63. Далі посилання на це видання подаємо в тексті (римська цифра — том, арабська — сторінка).

³ Максим Рильський. Вибране. Держлітвидав України, К., 1954, стор. 87.

Другий катрен розвиває думку, що лише частково накреслена була у перших двох рядках, — про нелегкий шлях письменника в часи молодості, про його величезний життєвий досвід:

Він, Горький, і Одесу гомінку,
І всю Росію в силі і безсиллі,
Не як панок на сонному дозвіллі,
Пройшов у муках на своїм віку.

У терцетах розвивається мотив другої половини першого катрена: тут виражена радість перемоги над старим світом, коли трони і ікони «полетіли у прірву, в темряву, у вічну тьму», а окрилений новими силами буревісник звав митців слова «все вище, далі й далі», до нових успіхів на ниві літератури.

Вірш «Горький» (1938) з епіграфом з Пушкіна — «Он между нами жил...» — близький за розвитком основного мотиву до розглянутого сонета. Письменник-борець за світле життя, письменник-більшовик, що пройшов тернистий шлях в минулому, будучи вірним своєму народові і являючи в цьому зразок для всіх митців — таким вимальовується Горький у цій поезії Рильського:

Він жив між нас, найкращий серед нас,
Серед людей, у кого зброя — слово,
Глибоким зором просторінь і час
Він прозирав, немов стрілець діброву.

Найвища оцінка діяльності Горького звучить в заключних рядках поезії:

Він стяг письменника-більшовика,
Як сонце, ніс над рідною землею. (II, 109)

До 10-річчя від дня смерті М. Горького М. Рильський написав «Два сонети про Горького» (1946), сконденсовано втіливши в цю здавна улюблену ним форму свої високі думки про великого російського письменника. В першому сонеті розкривається велич Горького, підкреслюється його вірне служіння народові:

На гребні двох епох ішов палкий титан,
Всім серцем відданий життю доби нової.
Ніколи він не вмів ділити себе надвоє,
Вперед дивився він крізь ранішній туман.

Своєю творчістю Горький заслужив глибоку шану найширших мас трудящих:

І Ленін, зодчий наш, і Партія, вершитель,
Вітали велетня, що ми зовемо — вчитель,
Що весь народ зове з любов'ю: наш Максим! (II, 301)

Другий сонет про Горького славить письменника-гуманіста, в серці якого вічно полум'яніла велика любов до людей і люта ненависть до ворогів, письменника, що «прийшов у світ як первоук і міццю генія піднісся на вершини...» Мудрі книги Горького, його нелегкий життєвий шлях служать надихаючим прикладом для подолання труднощів:

Коли тебе нараз вагання тінь огорне,
Коли помислиш ти, що в безвихідь зайшов, —
Над книгами його ти нахилися знов,
Життя його згадай, як юність, неповторне. (II, 301)

Тоді ж виступив Рильський із статтею про Горького, яку назвав коротко і промовисто «Буревісник». Тут ми спостерігаємо цікаве явище, зокрема характерне для Рильського: публіцистично-літературознавча стаття має ту ж композицію і фактично відтворює ті ж думки, повторює ті ж образи, що сконденсовані в розглянутому вище першому сонеті про Горького.

У статті «Буревісник» Рильський порівнює Горького, який «невпинно йшов — на гребені двох епох» (це майже дослівне повторення першого рядка сонета), з Данте, що був «останнім співцем середньовіччя і першою людиною нової доби». Зазначимо, що тут М. Рильський використав відомий вислів Ф. Енгельса про італійського поета⁴. Зіставляє Рильський ці віддалені часом і життєвою долею імена на тій підставі, що Горький, як і «автор «Божественної комедії», звертався головним чином до тіней минулого часу», хоч «усі його надії звернені були вперед, до нової епохи, одним із творців якої він був»⁵.

Широкими мазками, як це вмів робити Рильський, оглянувши він ту галерею «тіней минулого» в творчості Горького, елементи яких і понині живуть у людській свідомості. Горький боровся з цими «тінями минулого», і визначальною рисою всього його життя була боротьба. «Велика ненависть його родилася з його невичерпної любові», — писав Рильський.

Теплі слова знайшов поет для змалювання Горького-людини з його любов'ю до природи, до лісів і птахів, до моря і степу, до землі та неба.

Рильський відзначає заслуги Горького як пролетарського письменника: «Він у російській і світовій літературі подав образи робітників-революціонерів, натхнених соціалістичним ідеалом. Саме тому ми з гордістю називаємо його зачинателем літератури соціалістичного реалізму»⁶. Слід зауважити, що тут Рильський допустив неточність, бо вже на той час була визнана роль Горького не лише як зачинателя, але й основоположника літератури соціалістичного реалізму.

В статті Рильського підкреслюється роль Горького як фундатора і першого Голови Всесоюзної Спілки радянських письменників, друга української літератури, глибокого російського патріота та інтернаціоналіста.

Як і згаданий сонет, статтю завершують слова про дружбу Леніна з Горьким, про всенародну шану і любов. «Це — найвища честь, яка може випасти людині, — пише Рильський і далі визнає за щастя для всіх, хто оре й засіває те поле, на якому «першу борозну провела велетенська постать Горького, — поле радянської літератури»⁷.

Близькою серцю М. Рильського була тема «Горький і Коцюбинський», якій він присвятив кілька натхнених поезій. Неодноразово імена Горького і Коцюбинського згадуються в них поруч як приклад і символ дружби двох народів-братів, підкреслюється значення цієї дружби великих художників слова для їх творчого взаємозбагачення, говорить про взаємовплив письменників. Ця ж думка висловлена і в літературознавчих працях, в одній з яких читаємо: «Історична дружба Коцюбинського з Горьким не могла не мати впливу — і таки мала — на автора «Тіней забутих предків». Це можна бачити не тільки в листуванні Коцюбинського, у його висловлюваннях; це вдається спостерегти і в самій творчості Коцюбинського за час знайомства його з Горьким, — знайомства, що так скоро перейшло в зворушливу дружбу» (IX, 131).

В сонеті «Горький і Коцюбинський» високо оцінюється діяльність обох письменників. Рильський знаходить спільну рису в їх творчості — засудження тьми, провіщання світлого майбутнього і прагнення наблизити його прихід. Промовисті образи-паралелі, народнопісенна симво-

⁴ Див.: К. Маркс и Ф. Энгельс о литературе. Госполитиздат М., 1958, стор. 123.

⁵ Максим Рильський. Твори в трьох томах, т. III. Держлітвидав України, К., 1956, стор. 367.

⁶ Там же, стор. 368.

⁷ Там же.

ліка — «широковітій дуб і ясен тонколистий» — відповідають читацьким уявленням про могутність і велич Горького в історії світової літератури і про надзвичайну ніжність і сонцесейність вдачі Коцюбинського. «Два серця трепетні, високі два уми» в умовах жорстокого переслідування передової мислі своєю творчістю вели народ «в життя нове і чисте», однаково ненавидячи гноблення і темряву. «Один з них не дожив до сонця й дня нового», другий згорів «світочем для всесвіту», але в пам'яті народів.

...у серцях людських живуть вони обоє.
Як символ ширості і мудрості живої,
Як друзів радощі, як пострах ворогів. (II, 116)

Дружба Коцюбинського з Горьким, їх зустрічі та розмови під час перебування на о. Капрі відображені у вірші «Брати» (1952). Мотивом дружби двох письменників пройнята також поезія «Гвоздики Коцюбинського», написана незабаром після відвідання Рильським Державного літературно-меморіального музею М. М. Коцюбинського в Чернігові у вересні 1953 р. У вірші використано розповідь про те, що Коцюбинський привіз від Горького з о. Капрі гвоздику і любовно зберігав її. Тут майстерно вмонтовано й епізод з нарису Горького «М. Коцюбинський» про те, як Коцюбинський, «побачивши коло білої стіни рибальської хатини блідорожеві мальви, увесь освітився усмішкою, знявши капелюх, сказав квітам: «Здоровенькі були! Як живеться на чужині?»⁸

Ось як цей факт передано в поезії Рильського:

Он рожі... Раз із ними він зустрівся,
Як з родичами, у краю чужім,
Зняв капелюх свій, низько уклонився
І — «здоровенькі будьте» — мовив їм⁹.

Та справжньою окрасою невеличкого саду біля будинку Коцюбинського в Чернігові є «гарячі, повні, запашні гвоздики», привезені українським письменником від Горького із Капрі. Ці квіти змальовані Рильським як символ братерської дружби двох письменників і ширше — всіх радянських народів.

Горький був для інших письменників, у тому числі й для Рильського, прикладом глибокого розуміння партійності літератури, чіткого усвідомлення неможливості будь-яких поступок ворогам в ідеологічній боротьбі.

Про непримиренність Горького в боротьбі проти темних сил, що загрожували всьому людству, про його роль у згуртуванні прогресивних сил для відсічі мракобісам говорить Рильський у статті, яку назвав «З ким справжні майстри культури?», використавши заголовок відомої статті Горького. Рильський нагадує тут глибоко філософську і яскраво-партійну доповідь Горького на першому письменницькому з'їзді в Москві, чітке розуміння Олексієм Максимовичем непримиренності двох таборів, на які розкололось людство, його публіцистичні статті про «Місто жовтого диявола», про мерзенну облудність європейських та американських «гуманістів», — статті, що пролунали свого часу як «дзвінкий ляпас хваленій «цивілізації» крупнів та черчіллів, нью-йоркських хмародряпів та берлінських будинків розпусти...»¹⁰

Горьківське питання, поставлене в заголовку відповіді американським кореспондентам — «З ким ви, майстри культури?», — Рильський

⁸ М. Горький. М. Коцюбинський. В кн.: М. Коцюбинський. Вибрані твори в двох томах, т. II. Держлітвидав України, К., 1950, стор. 457.

⁹ Максим Рильський. Сад над морем. Поезії. «Радянський письменник», К., 1955, стор. 54.

¹⁰ Максим Рильський. Дружба народів. Статті. Держлітвидав України, К., 1951, стор. 193.

вважав актуальним і в наш час, бо й нині необхідно вести боротьбу за мир в усьому світі, проти реакційних сил. «Або з плантаторами, фабрикантами, рабовласниками, гарматними королями проти трудящих, або з трудящими — проти плантаторів, фабрикантів, рабовласників, гарматних королів. Тою ж дорогою, що і Горький, йде наша велика багатонаціональна література, ведена великою партією Леніна»¹¹, — з гордістю визнавав Рильський, і тою ж дорогою, ступаючи слідами Горького, старався йти сам.

У «Книзі про Францію» та циклі поезій «Ріо-де-Жанейро» помітно, що Рильський геніально поєднав вірність кращим традиціям української дожовтневої літератури, традиціям Шевченка, Франка, Лесі Українки, Коцюбинського з революційними традиціями Горького і Маяковського. Не раз називає поет імена Горького і Маяковського в прозовій частині «Книги про Францію», написаній, за власним визнанням автора, інколи в «голому» публіцистичному тоні. Рильський нагадує читачеві про страшні слова Горького, звернені до сучасної йому Франції: «Возлюбленная моя! Прими и мой плевок крови и желчи в глаза твои!», але тут же додає, що ми не повинні забувати, «про яку Францію і в яку хвилину ці слова були сказані»¹².

Поет бачить чітку межу між двома Франціями, і його слова: «Кохана моя! Цілую твою натруджену в чесній праці і в битвах за свободу руку!» — аж ніяк не суперечать різкому виразу Буревісника, бо адресовані вони тій Франції, яку «палко любив той же таки Горький, закликаючи літературну молодь учитись у французьких письменників»¹³.

Своєю викривальною спрямованістю вірші Рильського з циклу «Ріо-де-Жанейро» виявились співзвучними з творами Горького і Маяковського про Америку, про життя трудящих у країнах капіталу.

До горьківських образів звернувся Рильський і в одній із своїх останніх літературознавчих праць. Це була стаття «Ласковая звезда. Слово о М. М. Коцюбинском», опублікована в «Правде» 27 квітня 1963 р. до 50-річчя від дня смерті автора «Fata morgana». На цій статті помітний повів теплого нарису Горького про Коцюбинського. Це Горький наприкінці нарису-некролога писав: «Прекрасна, незвичайна квітка відцвіла, ласкава зоря згасла»¹⁴.

Звертався Рильський і до перекладів творів Горького. В 1935 р. в перекладі поета видано було «Мальву», свій внесок зробив Рильський і у видання творів Горького українською мовою в 16 томах, переклавши «Дівчину і Смерть».

Звернення до образу письменника-борця в улюбленому ліро-епічному жанрі, розкриття в поезіях дружби Горького з Коцюбинським, створення нарисів «Буревісник» та інших статей, переклад окремих творів пролетарського письменника, використання його образів і, нарешті, сприйняття і творчий розвиток його традицій у власній поетичній творчості — таким є характер літературно-творчих зв'язків одного з найбільших українських поетів нашої доби з тим видатним явищем російської і світової літератури, що має назву — Горький.

¹¹ Максим Рильський. Дружба народів. Статті, стор. 194.

¹² Максим Рильський. Далекі небосхили. «Радянський письменник», К., 1959, стор. 53.

¹³ Там же, стор. 54.

¹⁴ М. Горький. М. М. Коцюбинський. В кн.: М. Коцюбинський. Вибрані твори в двох томах, т. II. Держлітвидав України, К., 1950, стор. 460.

Шляхи розвитку українського радянського роману

Виникнення літератури і мистецтва соціалістичного реалізму стало вирішальним фактором у розвитку художньої культури людства в ХХ столітті. «За роки Радянської влади, — говориться в Тезах ЦК КПРС, — сформувалось мистецтво соціалістичного реалізму, відмінними рисами якого є глибока народність і комуністична партійність, революційний гуманізм і громадянськість, правдивість і глибоке проникнення в дійсність, непримиренність до буржуазної ідеології і моралі»¹.

Ці слова відображають основні якості культури, породженої найпередовішим у світі суспільним ладом. Самі ж ці якості утвердились не відразу. Потрібні були роки й десятиліття, щоб засвоївши кращі надбання культури минулого, радянська література виробила власні принципи відображення дійсності, навчилась пізнавати й відкривати своїх героїв, переборола численні спроби штовхнути її на манівці штучного новаторства, створила такі художні полотна, які одержали сьогодні визнання в цілому світі.

На республіканських з'їздах, зокрема на IV Всесоюзному з'їзді радянських письменників, було відзначено величезні досягнення літератури соціалістичного реалізму за п'ятдесят років. Письменники, літературознавці, читачі, ще і ще раз охоплюючи поглядом півстолітній шлях розвитку нашої літератури, намагаються осмислити головні тенденції цього розвитку, відзначити моменти, що перегукуються із сучасним станом літератури і вимогами, які пред'являє до неї радянський народ.

Художній твір, художній образ завжди несуть у собі відбиток епохи, що викликала їх до життя. Література знає багато жанрів, але в цьому відношенні жоден з них не становить винятку. Однак прийнято вважати, що показником зрілості літератури того чи іншого народу є твори епічного жанру, зокрема роман — жанр, на який останнім часом спрямовані наскоки теоретиків і практиків буржуазного мистецтва.

Чому саме роман став об'єктом цих наскоків? Модерністів тому й називають модерністами, що їм завжди не до вподоби все, що скільки-небудь пов'язувалось із традицією. Сучасним модерністам найбільше не подобається те, що в літературі пов'язувалось і пов'язується з реалістичною традицією. Відомо, що роман являє собою один з найтрадиційніших жанрів. Але відомо також і те, що найбільші досягнення реалістичної літератури пов'язані саме з романом. Ці досягнення успадкувала і література соціалістичного реалізму. І справа полягає не тільки в технічних засобах та прийомах. І російський, і український роман

¹ 50 років Великої Жовтневої соціалістичної революції. Постанова Пленуму ЦК КПРС. Тези ЦК КПРС. Політвидав України, К., 1967, стор. 43—44.

завжди був соціальним. Чи не тому, що ця традиція одержала не тільки гідне продовження, але й блискучий розвиток в радянському романі, який викликає невдоволення сучасних буржуазних теоретиків?

А між тим, об'єктивне, справді наукове вивчення літературного процесу відкидає безпідставні звинувачення радянського роману в традиціоналізмі (хоч, підкреслюємо, наші письменники пишаються тим, що є продовжувачами кращих здобутків минулого). Радянський роман є новаторським за своєю суттю, як і вся радянська література, покликана відображати нову людину, нове суспільство.

В огні революції виникло нове усвідомлення дійсності, творчого процесу, місця художника в суспільному житті. В ті буремні дні Василь Чумак писав: «В добу ж революційної дії єдине мислимо і застерігає собі право на існування — мистецтво: те, що — плоть від плоті, кров від крові — виникає з революційної дії, мистецтво, на шовках прапора якого червоними літерами виготовлено гасла:

Революція як джерело. Революція як творчий об'єкт.

Це мистецтво народжується. Воно є. Іде. Вітаємо ранок його»².

На зорі цього нового мистецтва роман не користувався популярністю, навпаки, з легкої руки критиків лівацького гатунку його вважали породженням буржуазної літератури, доводили несумісність роману із завданням революційного мистецтва.

Що являла собою українська проза періоду громадянської війни? «Чи взагалі існувала тоді проза і як вона виглядала? — Ставить питання С. Крижанівський і відповідає: — Безперечно існувала і була такою, якою тільки й могла бути в тих конкретних умовах: так звана лірична проза, проза начерків, ескізів, новелеток, гуморесок, це примхливо сусідувало старе з новим, романтизм з натуралізмом, імпресіонізм з реалізмом»³.

На початку 20-х років з'явилися перші спроби в галузі великого епічного жанру, не подібного, проте, до його колишніх зразків («Червоний роман», «Можу» А. Головка та ін.). Спроби ці були цікавими експериментами, які мали, правда, тимчасовий успіх. Поволі серед літераторів утвердилася думка, що справа не у формальних особливостях і прийомах жанру, а в тому, щоб віками розроблювану форму наповнити новим, радянським, соціалістичним змістом. Такий зміст давали революційні події Жовтневої епохи і періоду соціалістичного будівництва (романи Олеса Досвітнього, повісті Петра Панча, проза Мирослава Ірчана і Юрія Яновського, нарешті, славнозвісний «Бур'ян» Андрія Головка). Ці твори відображають колорит своєї доби, хоч пізнавальна й художня вартість їх не однакова, у них час від часу проявлялась залежність від поширюваних тоді теорій, а то і впливів модерністичних течій. Романісти посилено експериментували, і в цьому напруженому творчому змаганні поступово вирізьблювалися риси радянського епосу.

Період соціалістичного будівництва в нашій країні зумовив виникнення так званої виробничої прози. З'явилися романи, які потім почали розподіляти за видами: індустріальний, колгоспний, «виховний» і т. д. Такий поділ існує й досі, хоч ставлення до нього не завжди однакове. «Виробнича» проза виникла як негайний відгук на життєві події, вона відображала пафос соціалістичного будівництва, героїку труда, вона була відповіддю на відомий горьківський заклик зробити людину праці головним героєм книг, головним героєм сучасності, і, звичайно ж, в кращих своїх зразках була наскрізь новаторською.

² Василь Чумак. Червоний заспів. «Радянський письменник», К., 1956, стор. 180.

³ С. Крижанівський. Революційна, партійна, народна... «Радянське літературознавство», 1967, № 11, стор. 15.

Не всі «виробничі» твори дожили до наших днів, не всі, навіть популярні в 20—40-х роках, зараз перевидаються, але кращі з них передають неповторний пульс своєї епохи, фіксують характерні риси нових поколінь, що з'явилися вже в радянському суспільстві та в мирній праці утверджували революційні завоювання батьків (твори Г. Епіка, О. Копиленка, О. Десняка, Івана Ле, А. Шияна та ін. авторів). Були і свої труднощі в романістів цього періоду, пов'язані з культом особи та його наслідками, що виявлялися і в порушеннях соціалістичної законності, і в суб'єктивістських теоріях, і в тематичній обмеженості, і в інертності творчих пошуків. Але радянська романістика 30—40-х років мала і свої яскраві здобутки, пов'язані з творчістю справжніх художників слова. Коли вивчати духовну історію будівника соціалістичного суспільства, романи й повісті цього періоду ніяк не можна скидати з рахунку. Твори типу «Вершників» Ю. Яновського означали даліше зростання радянського роману, який завоював світову славу. На прикладні романи Андрія Головка («Бур'ян», «Мати») і Петра Панча («Гомоніла Україна») яскраво помітне прагнення радянських письменників по-справжньому засвоїти надбання своїх попередників і збагатити українську літературу новими досягненнями.

Торжество радянському романові принесли післявоєнні десятиліття. Мають рацію дослідники, виділяючи творчість О. Гончара і М. Стельмаха як найвище досягнення сучасної радянської великої прози. Дійсно, в романах цих талановитих художників уособлені найхарактерніші ознаки сучасної літератури, яка органічно увібрала досвід майстрів минулого і дуже тонко реагує на все нове в житті сучасника. Може, найпоказовіша риса цих письменників — постійний рух вперед, відсутність застоїв і пауз, негасиме творче горіння, яке відрізняє художника від вправного ремісника в будь-якій галузі мистецтва. Оце душевне напруження, нещадна вимогливість до себе, безмірна відповідальність за свою місію властиві були і Ю. Яновському, О. Довженкові, О. Вишні.

Однак допускають неточність дослідники, які схильні всі досягнення сучасного українського радянського роману пов'язувати з іменами одного—двох письменників, хоч і найвидатніших. У своїй доповіді на V з'їзді письменників України Олесь Гончар висловився так:

«Серед романів останніх літ маємо твори такі різні за своєю проблематикою і за своєю художньою формою, як «Вир» Г. Тютюнника, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Сестри Річинські» І. Вільде, роман-балада «Дикий мед» Л. Первомайського, збагатили нашу художню прозу й гостросучасний, великої інтелектуальної напруги роман «День для прийдешнього» П. Загребельного, і «Вишневий сад» В. Бабляка, і «Крапля крові» Ю. Мушкетика, і «Остання шабля» М. Руденка, і «Людина живе двічі» Ю. Шовкопляса; в різноманітті нашої прози виділяються «На калиновім мості» Петра Панча, соціально-психологічні романи-дослідження «Птахи полишають гнізда» І. Чендея і «Жменяки» М. Томчання, ліричний роман-роздум «Білі хмари» О. Сизоненка і пригодницький роман Ю. Дольд-Михайлика, епічна, памфлетної гостроти діалогія Ю. Смолича і оригінальний, так званий химерний роман О. Ільченка, побудований на багатющому фольклорному матеріалі. Перелік цей можна б продовжити, і — вдумаймося — це ж тільки протягом кількох років у таких різновидах так щедро виявив себе провідний жанр нашої літератури, так неповторно розкрилися творчі індивідуальності. І хіба це ще раз не спростовує вигадок про одноманіття радянської літератури, про нівелювання творчих індивідуальностей, про відсутність у ній мистецьких шукань. Радують нас такі твори, звичай-

но, не лише досягненнями в царині художньої форми, важливо, що наші романісти — кожен по-своєму і з художньою повнотою — відтворюють народне життя»⁴.

Література, отже, невіддільна від життя народу. Саме в цьому полягає найбільша сила і життєвість літератури соціалістичного реалізму, саме тому їй не страшні наклепи і нарікання горе-теоретиків, відірваних від реального ґрунту. Весь п'ятдесятирічний досвід радянської літератури свідчить, що на озброєнні читачів були й залишаються твори, які малювали правду життя народного на всіх етапах розвитку радянського суспільства.

Український радянський роман привертав увагу дослідників ще в 20-ті роки. Проте вони мали обмежені можливості для вивчення шляхів розвитку провідного жанру літератури — тому так довго не з'являлися узагальнюючі праці, присвячені даній темі. Ці можливості зросли на сучасному етапі. З кожним роком стає все менше «білих плям» в історії української художньої прози. Відрадно, що в 1967 р. майже одночасно з'явилося декілька літературознавчих праць, у яких досліджуються особливості розвитку українського радянського роману.

Це — «Український радянський роман 20-х років» З. Голубевої, «10 романів і їх автори» С. Шаховського, «Епос і людина» М. Левченка; окремі розділи відведені романам і романістам у книзі «Не ілюстрація — відкриття». Л. Новиченка, не кажемо вже про монографію «Андрій Головка» М. Пасічник і К. Фролової, в якій докладно висвітлюються і твори, і головні етапи творчості письменника-класика.

Природно, що в цих працях романістика 20-х років фігурує то як спеціальний об'єкт дослідження (З. Голубева), то як «відправна точка» для неодноразових аналогій (М. Левченко), то як літературний фон для з'ясування стилю або й творчого шляху загалом того чи іншого автора (С. Шаховський, Л. Новиченко).

Починаючи з другої половини 20-х років, український радянський роман бурхливо розвивається, — до такого твердження приходять всі дослідники названого питання. Відомі й цифри, що підтверджують цю думку: «З 1925 до 1932 року було написано понад шістьдесят романів», — зазначає С. Крижанівський у згадуваній статті. В монографії З. Голубевої і розглянуті майже всі ці твори.

Про тематично-ідейну різноманітність романів 20-х років свідчить їх класифікація, зроблена З. Голубевою: соціально-психологічний роман, соціально-авантюрний, героїко-романтичний, сатиричний, роман-епопея, соціально-утопічний, виробничий, інтелектуальний — тут подано видів роману більше, ніж їх знаходить М. Левченко у всій дожовтневій українській літературі»⁵.

З. Голубева зауважує, що об'єктом її дослідження був один тип роману, а саме — соціальний роман, «що найповніше відповідав вимозі дня — відображенню нової дійсності»⁶. Хоч авторка вкладає в поняття «соціальний роман» дещо інший зміст, аніж той, що пов'язувався з ним у двадцяті роки, цей зміст, на нашу думку, не цілком ясно відображає предмет дослідження. Незрозуміло, передусім, що ж саме в романістиці 20-х років залишилося поза межами соціального роману (і чи взагалі залишилося). Чи не правильніше було б усі романи вважати

⁴ V з'їзд письменників Радянської України. Матеріали з'їзду. «Радянський письменник», К., 1967, стор. 39.

⁵ М. Левченко. Епос і людина. «Радянський письменник», К., 1967, стор. 41—79.

⁶ З. С. Голубева. Український радянський роман 20-х років. Вид-во Харківського ун-ту, 1967, стор. 62.

соціальними, а внутріжанровий поділ робити за іншими ознаками? Адже дожовтневий роман, за твердженням З. Голубевої, «у своєму розвитку поминув не тільки проміжні, «малі» жанри, але й простіші різновиди роману (роман побутовий, родинний тощо — у вузькому значенні цих понять) і одразу виявив себе в одному з найскладніших типів роману — романі соціальному»⁷. Якось не зовсім логічно виходить, коли вважати, що кращі демократичні тенденції українського фольклору і вся демократична українська література були наскрізь соціальними, а в радянській літературі ці ж явища зазнали розгалуження на соціальні й не соціальні. Та й взагалі навряд чи можна доказати, що роман «побутовий» і «родинний» чи ще якийсь (навіть у вузькому значенні цих понять) не буває соціальним.

Розвідка З. Голубевої одержала позитивну оцінку в пресі, оцінку безумовно справедливую⁸. Систематизувати такий величезний за обсягом і такий складний матеріал і, не погоджуючись з багатьма усталеними судженнями про творчість окремих письменників, висловити свіжі думки на основі власних спостережень — для цього потребувалась величезна праця і неабияка сміливість.

У своїй рецензії М. Сиротюк відзначає достоїнства праці З. Голубевої, але висловлює і свою незгоду з певними положеннями, які справді є дискусійними. До них належить, зокрема, твердження про те, що український роман виник в 70-х роках XIX ст. (М. Левченко, слідом за М. Сиваченком, називає першим українським романом «Люборацькі» А. Свидницького). Виходить, що чим частіше дослідники торкаються питання про виникнення українського роману, тим більше воно ускладнюється. Дивно, чому при його розв'язанні зовсім не враховуються твори українських письменників, написані свого часу російською мовою (їх спонукали до цього конкретні історичні обставини) — твори Г. Квітки-Основ'яненка, Є. Гребінки, Марка Вовчка, а також і «Чорна рада» П. Куліша. Чи не йдеться тут про суттєве розходження теорії з практикою?

Ширшої розмови заслуговує метод аналізу романів 20-х років у книзі З. Голубевої. Авторка хоче докладно розповісти про всі романи — і, звичайно, якось губить почуття перспективи, оскільки не кожен з романів мав однакову літературну долю, вплив на подальший розвиток жанру. С. Шаховський цю проблему розв'язав інакше: з півсторічного надбання української радянської романістики він виділив тільки десять творів, які, на його думку, і зосереджують в собі типові тенденції в розвитку жанру. Який підхід кращий?

Пригадується, під час обговорення «Історії української радянської літератури» на сторінках «Літературної України» лунали голоси, що не всі твори заслуговують на однаковий підхід з боку дослідника і на однакове місце в підручнику, що, крім усіх інших даних, не годиться скидати з рахунку таланту письменника, і, з цього погляду, не можна до всіх авторів підходити з однією міркою. Це питання вимагає продуманого розв'язання в кожному конкретному випадку. На жаль, не можна сказати, що в книзі З. Голубевої воно розв'язане якнайкраще.

І ще одно зауваження. Хотілось би, щоб навіть при дослідженні літературних явищ минулого максимально враховувалась специфіка художньої творчості. Трохи дивно читати сьогодні ось таке визначення проблематики романів двадцятих років, що його дає З. Голубева: «Ве-

⁷ З. С. Голубева. Український радянський роман 20-х років, стор. 31.

⁸ Микола Сиротюк. Український роман двадцятих років. «Літературна Україна», 17. XI 1967 р.

лика увага приділяється такій важливій проблемі, як технічний прогрес радянського виробництва, а в зв'язку з цим — підвищення його рентабельності, поліпшення якості продукції, зростання продуктивності праці, нові форми організації виробничого процесу тощо. Так, у романах 20-х років порушуються питання про створення вітчизняної літакобудівної промисловості («Крила»), про оволодіння майстерністю сталеплавлення, про пошуки нових шляхів підвищення продуктивності праці та якості продукції («Перешихтовка»); про рентабельність виробництва, виникнення ударницького руху, про збільшення відповідальності кожного як за свою роботу, так і за все виробництво («Металісти»); про механізацію праці на шахтах, виховання нового ставлення до праці («Завойовники надр»); про міське будівництво («Народжується місто»), про будівництво електростанцій та електрифікацію країни («Бурун») тощо. Як бачимо, проблематика цих романів є новою для української літератури, різноманітною, широкою, багатогранною, як саме життя. Але найсуттєвішою їхньою ознакою є прагнення письменників показати на першому плані людину та ті зміни, які відбуваються в ній, в її світогляді, життєвих переконаннях, в моралі, етиці, побуті, у процесі оновлення та перебудови виробництва на новий лад⁹. Оце доповнення про зображення людини на першому плані мало допомагає дослідникові, який не побачив у згаданих творах моральноетичних, психологічних, філософських проблем, і з висоти яких лише й можна правильно оцінити значення романів (додавши спостереження над їх майстерністю). Адже змогла З. Голубева висловити дуже цікаву думку про особливість манери Ю. Яновського в романі «Чотири шаблі» і про те, що ця особливість «була однією з причин численних звинувачень Ю. Яновського в апології і поетизації стихії та анархії»¹⁰. Ця думка — а вона далеко не єдина в книзі — наведена в розділі «Пошуки форми», виділеному окремо, напевне, також за традицією, що йде з минулого. Всі ці зауваження викликані наміром ще раз підкреслити корисність обміну думками щодо методології літературознавчих досліджень. Недоліки ж книги З. Голубевої можна пояснити — однією з причин, що їх зумовили, є «цілісний» характер досліджуваного матеріалу.

Книга С. Шаховського «10 романів і їх автори» зайвий раз говорить про щасливе вміння вченого вибрати з безлічі тем саме ту єдину, яка найкраще відповідає його власному стилеві. С. Шаховський пише цікаво — незалежно від того, про що йдеться — про класичну чи сучасну поезію, про новелу, публіцистику чи роман. Таке вміння — результат праці постійної і наполегливої в поєднанні з навичкою мати про все власну думку, на все — свій погляд. Звичайно, десять романів, розглянутих С. Шаховським, не є випадковими творами. Належать вони Петрові Панчу, А. Головку, Івану Ле, Ю. Яновському, Ю. Смоличу, П. Козланюкові, О. Гончареві, Г. Тютюннику, Ірині Вільде, М. Стельмахові, тобто письменникам, творчість яких за винятком Г. Тютюнника та Ірини Вільде виділена у вузівських програмах. Для зарахування їх до числа провідних радянських романістів у С. Шаховського були вагомі докази. Якби книга «10 романів і їх автори» була укладена за зразком підручника з історії літератури, до неї можна було б адресувати закид: чому полишена без уваги решта творів кожного прозаїка? В спадщині Г. Тютюнника роман «Вир» посідає головне місце і дає найкраще уявлення про всю творчість письменника, а от трилогія Ю. Смолича далеко не вичерпує його діапазону як романіста. Те ж можна ска-

⁹ З. С. Голубева. Український радянський роман 20-х років, стор. 97.

¹⁰ Там же, стор. 188.

зати й про Петра Панча, Івана Ле, Андрія Головка. Чи це методологічний недолік книги? І так, і ні. У всякому разі вона чудово реалізовує задум дослідника, а також свідчить про те, що історія певного жанру виглядає зрозумілішою, якщо вона опирається на яскраві зразки.

«Не ілюстрація — відкриття» Л. Новиченка — книга, що більше тяжіє до жанру критики, аніж до історико-літературного дослідження, хоч точніше було б сказати — поєднує ознаки обох розділів літературознавства. Складається вона із проблемних статей і літературних портретів, при чому для обох жанрів однаково зручно підходить здатність автора розглядати літературні факти в їх численних взаємозв'язках. Цією якістю відзначаються й розділи про А. Головка («Світлий талант»), а також — «Шукання і звершення» (що має підзаголовок «З роздумів над прозою Гончара і літературною сьогоденністю»). Можна тільки пошкодувати, що в книзі «Не ілюстрація — відкриття» прозаїкам-романістам пощастило менше, ніж поетам — принаймні жоден з них не удостоївся такого глибинного аналізу, як поет Є. Плужник.

Якщо в праці Л. Новиченка питання взаємозв'язків творчості окремого письменника з літературним оточенням розглядається як природне, то М. Левченко («Епос і людина») полюбляє трактувати його довільно. Тяжко назвати письменника в радянській, та і в дожовтневій літературі, з творчістю якого він би не порівнював романи О. Гончара, і не тільки порівнював, але й шукав між ними різноманітних точок зіткнення. Читачеві нелегко збагнути хід авторських думок, особливо ж уявити, в чому саме полягає суть проблеми «епос і людина». Довільність у переключенні розмови з одного роману на інший приводить часом до курйозів. Наприклад, М. Левченко називає художньо безплідним принцип зображення, що ним користувався Ю. Смолич в діалогі «Мир хатам, війна палацам» і «Рече та стогне Дніпр широкий», бо, мовляв, «з-під пера письменника вийшло не широке полотно про революцію, а розповідь про надзвичайні пригоди героїв у революційні роки»¹¹. Звідси недалеко й до того, щоб від роману, «Пригоди бравого вояки Швейка» вимагати «широкого полотна» про першу світову війну». Тут над дослідником помстилася його ж проблема, якій він необачно підпорядкував усю літературу, не вважаючи на специфіку жанрів і манери. Однак правильна оцінка книги «Епос і людина» неможлива без врахування численних вдалих авторських спостережень, а також його попередніх праць, які є серйозним вкладом в дослідження історії і теорії радянського роману.

Поки що українські літературознавці не створили капітального дослідження на зразок двотомної «Истории русского романа» («Наука», М.—Л., 1965), але зробили в цьому напрямі багато.

Мабуть, не сприяла дослідникам роману і така немалозначна обставина, як періодизація української радянської літератури, що існувала досі. Тепер і в цьому напрямі відбуваються зрушення¹².

Радянська література на всіх етапах свого розвитку служила народові, відображала його героїчний шлях. Важливий внесок у цій справі належить романістам, чий досягнення є показником зрілості та повноліття літератури соціалістичного реалізму. Тому й дослідження в галузі історії роману слід вважати одним з найцінніших здобутків українського радянського літературознавства.

¹¹ М. Левченко. Епос і людина. «Радянський письменник» К., 1967, стор. 151.

¹² Див.: «Радянське літературознавство», 1967, № 11, стор. 23.

Півстолітній шлях української радянської драматургії

У своїх помітках до проекту доповіді В. Кирпотіна на I з'їзді письменників Радянського Союзу О. М. Горький так визначав головні риси радянської драматургії: «Різка зміна тематики нашої драми порівняно до буржуазної. Різноманітність тематики. Хід розвитку окремих тем. Спроби виробити нові форми драм — мистецтва»¹. Справді, в загальних рисах ці горьківські слова й визначають те, чим, найбільш характерне, що стало властивим радянській драматургії протягом її півстолітньої історії.

Ілюстрація конкретними фактами, своєрідна «розшифровка» цих рис і складає картину становлення та розвитку всієї повоєнної (в тому числі й української) драматургії. Але ця картина була б неповною, коли б ми випустили з уваги ще двоє суттєвих зауважень Максима Горького, висловлених про ту ж саму доповідь В. Кирпотіна, а саме: його заклик при характеристиці радянської літератури прямо говорити також про «ідеологічні недоліки нашої драматургії» та обов'язково вияснити «недоліки і досягнення її соціально-політичної педагогіки»².

У зв'язку з цим стає зрозумілим, що суть розмов про радянську драматургію на письменницьких з'їздах і пленумах, як і методологічних вказівок у відомих партійних документах про літературу і мистецтво в кінцевому результаті зводилася до вияснення новаторської якості драматургічного соціалістичного мистецтва, до виявлення та викорінення з нього ідеологічних помилок, до підвищення ефективності його «соціально-політичної педагогіки».

До славного 50-річчя Жовтня українська радянська драматургія підійшла із солідними творчими надбаннями та безсумнівними мистецькими досягненнями. Вона стала помітною ланкою в усій радянській драматургії, а окремими своїми творами навіть представляє соціалістичне мистецтво за рубежом. Повоєнна драматургія — це вже не творчість поодиноких, нехай і обдарованих письменників, а могутній, якісно і кількісно новий етап у духовному розвитку народу. Тепер у жанрі драматургії трудиться численний загін «хороших і різних» українських письменників, які прагнуть відтворити нашу багатогранну епоху, нову радянську людину — героя цієї епохи.

Шлях розвитку української радянської драматургії за цих 50 років не був легким. Мали місце не тільки успіхи, але й прикрі невдачі, помилки. Пошуки нових тем та образів, нових драматургічних форм далеко не завжди були успішними. Теорія радянської драми часом відставала від письменницької практики, від життя і тому не тільки не

¹ «Литературная газета», 1967, № 20.

² Там же.

допомагала розвиткові драматургічного мистецтва, але й навіть гальмувала цей розвиток (згадаймо горезвісну «теорію безконфліктності»). Недостатня вимогливість критики, а також недостатній рівень теоретичної озброєності письменників були причиною того, що в драматичних творах (наприклад, у п'єсах 20-х років про громадянську війну, в п'єсах 30—50-х років про колгоспне село) могли безкарно почувати себе вульгарно-соціологічні схеми, одверта ілюстративність. Не завжди автори чітко уявляли та знаходили ту драматургічну форму, яка б найточніше відповідала конфліктові, покладеному в основу їхнього твору. Саме цим можна пояснити появу на титульних сторінках багатьох драматичних творів інертного в жанровому відношенні терміну «п'єса», як і появу великої кількості жанрових відтінків³.

Але всі ці та їм подібні недоліки є закономірними супровідниками «хвороби зростання». Процес ставлення і розвитку якісно нової драматургії не міг проходити гладенько. Та й не недоліками визначається обличчя мистецтва. Фактом, визнанням і ствердженням, є неухильне кількісне та якісне зростання української радянської драматургії як мистецтва багатопроblemного, різноманітного, що відображає складну й неповторну епоху будівництва соціалізму і комунізму в нашій країні. П'єса М. Куліша «97» (з неї починається утвердження оптимістичної трагедії в українській драматургії), «Підземна Галичина», «Родина шіткарів» М. Ірчана, «Диктатура» І. Микитенка, «Загибель ескадри», «Платон Кречет», «Фронт» О. Корнійчука, «Дума про Британку», «Дочка прокурора» Ю. Яновського, «Потомки запорожців» О. Довженка, «Свіччине весілля», «Майстри часу», «Ярослав Мудрий» І. Кочерги, «Правда і кривда» М. Стельмаха, «Не називаючи прізвищ» В. Минка, «Фауст і смерть» О. Левади, «Планета Сперанта» О. Коломийця — це твори, які прославили українську драматургію і є гордістю всієї радянської культури.

Драматургічний доробок письменників Радянської України вже перших повоєнних років привернув до себе увагу. Спочатку — бібліографів⁴, рецензентів і театральних оглядачів. На основі їхньої праці тільки й можна досліджувати творчі біографії окремих письменників та й усієї драматургії в цілому. А така підготовча робота завершилася не скоро. Досить нагадати, що в оглядових статтях і доповідях кінця

³ Ось які жанрові види й підвиди зустрічаються в українській драматургії: трагедія (О. Левада. «Бути чи не бути?», «Гроза над Гаваями»); трагедія (Л. Первомайський. «Невідомі солдати»); трагедія-гімн (М. Стельмах. «Зачарований вітряк»); драматична поема-памфлет (І. Муратов. «Остання хмара»); героїчна драма (Я. Баш. «Дніпрові зорі»); драматична повість (М. Андрієвич. «Леся»); драматичний нарис (І. Дорожній. «Лебедина пісня»); драматична новела (В. Пасс. «Солдатська вишенька»); драма-феєрія (В. Зубар. «Вітрова донька»); драма (Я. Майстренко. «Кар'єра П'ясецького»); драматичні сцени (Л. Первомайський. «Містечко Ладено»); драматична поема (Є. Кротевич. «Син сови»); комедія-гротеск (К. Басенко. «Десять у полі жінці жнуть»); гротеск (Д. Белзик. «Цвіркуни»); трагікомічна сцена (Л. Гроха. «Гідропоніка»); комедія-жарт (М. Мироніна. «Посуд б'ється — на щастя»); сатирична комедія (В. Щоголів. «Пашоки»); філософська комедія (І. Кочерга. «Майстри часу»); засідання на 2 ч. (П. Загребельний, М. Резнікович. «Хто за? Хто проти?»). Може це не дуже похвально, що термінів так багато. Але це все ж ліпше, ніж інертна назва «п'єса». Питання про жанри української радянської драматургії, про пошуки та розвиток нових її форм (утвердження оптимістичної трагедії, видозміни, мелодрами, водевіля, комедії, правомірність одноактівки, вплив кіно на драматургію і т. п.) мають і теоретичне і практичне значення та вони вимагають окремої розмови. Див. про це: В. Фролов. Жанры советской драматургии. «Советский писатель», М., 1957; Е. Горбунова. Вопросы теории реалистической драмы. «Советский писатель», М., 1963; І. Давидова. Малі форми драматургії. «Мистецтво», К., 1966.

⁴ Маємо на увазі бібліографічні огляди й довідники Ю. Меженка та М. Лейтеса, рецензії в періодиці 20-х років.

20-х і початку 30-х років⁵ про драматичні твори говорилося дуже мало, або й зовсім не згадувалося про них. Навіть у статтях дуже популярного в ті роки Б. Коваленка драматургії присвячено найменше сторінок.

Наукове дослідження драматичних творів почалося значно пізніше. Звичайно, не можна відкидати історико-літературної ваги всіх тогочасних критичних спроб: вони містять цікаві факти, спостереження і думки (часто дискусійні). Однак солідних узагальнень, чітких суджень про літературний процес, а тим паче про драматургію від таких статей сподіватися годі уже хоча б з уваги на час їх появи, коли ще не була остаточно сформована не тільки літературознавча теорія але й літературна практика.

На початку 30-х років відбулося різке й плідне пожвавлення в літературі, яке було викликане грандіозними соціальними змінами в країні. постановою ЦК ВКП(б) «Про перебудову літературно-художніх організацій» (1932). Саме в цей час і українська драматургія здобуває всесоюзне визнання (твори О. Корнійчука, І. Кочерги відзначені преміями на конкурсі РНК в 1934 р., п'єси І. Микитенка, М. Куліша, Л. Первомайського тощо).

На жаль, це пожвавлення виявилось короточасним. Вульгарний соціологізм і догматизм гальмували розвиток і високоякісної драми, і теорії про неї. Їх шкідливий вплив на літературу, особливо відчутний з другої половини 30-х років, не можна недооцінювати.

Лише через кілька років після війни з гітлеризмом, коли велична перемога зобов'язувала по-новому оцінити духовні багатства радянського народу, відбувається кардинальна зміна у ставленні наших дослідників до сучасної радянської літератури. А те, що в справедливо розкритикованому «Нарисі з історії української літератури» (1945) радянському періодові було присвячено жалюгідну кількість сторінок наші нащадки сприйматимуть як один із найзагадковіших парадоксів.

Перші свідчення цієї зміни — поява нарисів про Івана Кочергу та Олександра Корнійчука Є. Старинкевич⁶ і М. Пархоменка⁷.

Починаючи з п'ятдесятих років, драматургія стала так же дбайливо досліджуватися радянським літературознавством, як і поезія та проза. Саме за останні п'ятнадцять років уже дочекалися солідного дослідження несправедливо замовчувані драматурги⁸ (І. Микитенко, М. Ірчан, М. Куліш, І. Дніпровський, Я. Мамонтов), появились цікаві проблемні розвідки⁹, оглядові праці про тематичні чи жанрові групи драматичних творів¹⁰. На їх основі вже можна говорити про тематичне і жанрове багатство драматургії, про її професіональний рівень.

⁵ В. Б л а к и т н и й. Гарт театру. «Гартований театр», зб. І, К., 1925. Д. З а г у л. Література чи літературщина? «Глобус», К., 1926; Ю. С м о л и ч. Драматичне письменство наших днів. «Червоний шлях», 1927, № 4; Б. К о в а л е н к о. Українська пролетарська література. Бібліотека газети «Пролетарська правда», К., 1929; І. М и к и т е н к о. Пролетарська література за доби реконструкції. Доповідь на II з'їзді ВУСПП. Вид-во «Український робітник», 1929; В. К о р я к. Організація Жовтневої літератури. К., 1929 та ін.

⁶ Є. С т а р и н к е в и ч. Драматургія Івана Кочерги. «Мистецтво», К., 1947.

⁷ М. П а р х о м е н к о. Александр Корнейчук. «Советский писатель», М., 1952.

⁸ Див. Я. К и с е л ь о в. Перші заспівувачі. «Радянський письменник», К., 1964. Його ж. Драматурги України. «Дніпро», К., 1967; Н. К у з ь к і н а. Драматург Микола Куліш. «Радянський письменник», К., 1962; Л. М е л ь н и ч у к-Л у ч к о. Драматургія Мирослава Ірчана. «Радянський письменник», К., 1963.

⁹ Я. К и с е л ь о в. Конфлікти і характери. «Радянський письменник», К., 1953; Його ж. Образ позитивного героя в драматургії О. Корнійчука. «Радянський письменник», К., 1955; Його ж. Драматургічна майстерність. ДВХЛ, К., 1956.

¹⁰ Є. С т а р и н к е в и ч. Українська радянська драматургія за 40 років. Вид-во АН УРСР, К., 1957; І. П і с к у н. Український радянський театр. Вид-во образотворчого мистецтва, музичної літератури, К., 1957; Н. К у з ь к і н а. Нариси української

Одночасно напрошується і другий висновок: праць, які досліджують і популяризують нашу драматургію, неприпустимо мало. Зроблено далеко не все для того, щоб освоїти самим і представити іншим здобутки українських радянських драматургів.

Змінилося життя — змінилася тематика.

Кардинальна перебудова суспільно-економічних і політичних основ життя, здійснена з перемогою Жовтневої революції, обумовила й визначила ж кардинальні зміни і в мистецтві, у літературі. Це зрозуміло. Бо змінився життєвий матеріал, відтворюваний новим мистецтвом, змінився замовник і споживач та й сам творець мистецької продукції. Нарешті, змінилася мета, суспільна функція молодого мистецтва, покликаною захищати, зміцнювати і утверджувати в людській свідомості новонароджену владу і державу, виховувати й звеличувати її творця і господаря — радянського громадянина.

Коли ж розглянути перші кроки української радянської драматургії, то насамперед впадають у вічі два визначальні факти: 1) різко змінюється тематика української п'єси; 2) різко зростає число українських драматургів.

Півстолітня історія показала, що українська драма після 1917 р. розвивалася двома магістральними лініями (коли не брати до уваги відтінки, обумовлені пошуками, платформами літературних груп та об'єднань 20-х років). Перша з них продовжувала традиції реалістичної дожовтневої драми, традиції Котляревського і Шевченка, Гоголя і Тобілевича, Кропивницького і Островського. Живучість цієї традиції визначалась, насамперед, органічним зв'язком реалістичного дореволюційного мистецтва (класичної спадщини) з новим мистецтвом соціалістичної епохи. Саме класична п'єса задовольняла репертуарний голод молодого радянського театру в перші дні його існування (як, зрештою, продовжує залишатися в репертуарі всіх театрів донині). До того ж класична реалістична п'єса, розрахована на масового глядача, легше сприймається та засвоюється. Тому радянські драматурги, продовжуючи традиційну лінію, орієнтувалися і на більшу дохідливість своїх п'єс, на своєрідну «інерцію сприймання» глядача.

На «інерцію сприймання» були розраховані численні (часто — безіменні) п'єси-агітки, популярні на початку 20-х років¹¹, а потім відроджені в роки Великої Вітчизняної війни.

радянської драматургії, ч. I (1917—1934). «Радянський письменник», К., 1958; ч. II (1935—1960), «Радянський письменник», К., 1963; В. Здоровага. Сучасна українська комедія. «Радянський письменник», К., 1959; Я. Кисельов. Одвічна дружба. Тема возз'єднання України з Росією в історичній драматургії. «Радянський письменник», К., 1954; Є. Старикевич. Риси нового в житті і на сцені. У кн.: Герой і сучасність. Літературно-критичні статті. «Радянський письменник», К., 1960; Р. Кирчів. Драматургія хвилюючих тем. У кн.: На службі народу. Львівське книжково-журнальне видавництво, 1960; О. Дяченко. Тема революції в українській радянській драматургії. У кн.: Українська радянська історико-революційна п'єса т. I. ДВХЛ, К., 1957; Л. Барабани. Час дії — наші дні. Товариство для поширення політичних і наукових знань, К., 1963; Я. Кисельов. Шляхами боротьби і праці. «Жовтень», 1967, № 5; Д. Вакуленко. Людина і революція (Жовтень у сучасній українській драмі). «Радянське літературознавство», 1967, № 12 та ін. Заслуговує на увагу повідомлення («Літературна Україна» 29. IX 1967 р.) про те, що польський вчений Є. Бурн для свого журналу «Театр» написав велику роботу про український театр, один розділ з якої присвячений українській радянській драматургії.

¹¹ «До перетопи», «Горе народне», «Як Врангель у Москву збирався», «Дезертир», «В тилу в білогвардійців» тощо (див. про це: Н. Кузякіна. Нариси української радянської драматургії, ч. I: Я. Кисельов. Шляхами боротьби і праці. «Жовтень», 1967, № 5). Агітками були п'єси Остапа Вишні «Діти небесні», «Заплуталась божья справа», «Що може циркуляр наробити», п'єса П. Баканча та І. Микитенка «Агрономічний суд над Рябошллям-Бур'янихою» та ряд ін.

Реалістична традиція стала визначальною для творчих біографій драматургів М. Куліша, Я. Мамонтова, Є. Кротевича, І. Микитенка, Я. Галана, О. Корнійчука, Ю. Мокрієва, Г. Мізюна, Є. Прокопенка, В. Суходольського, В. Собка, З. Мороза, Є. Кравченка, М. Зарудного. Це ж можна сказати і про тих маловідомих драматургів 20-х та й пізніших років, чиї імена не дочекалися появи на театральних афішах, та й не завжди згадувалися в оглядових статтях¹², як от: В. Товстолоса (Талія) («Культурна місія», «Жінка з голосом», «Вічна пісня», «Бувший перший на все общество»), Ю. Стабового («Вир»), М. Лебянко («Запалахкотіло»), А. Гака («Родина пацюків»), О. Ясного («Мудрий дурень», «Надія»), Ю. Недолі («Шахтарський гість»), К. Кошевського («Будні»), М. Срібного («Байстрюк»), В. Стеблика («Прожектори»), С. Погрібного («Злодії»), Л. П'ясецького («За новий колектив»), І. Снісарського («Церковний староста»), Є. Плужника («У дворі на передмісті»), Ю. Костюка («Слово правди»), Л. Болобана («Кирило Кожум'яка»), В. Вакуленка («Коли розлучаються двоє»), А. Шияна («Де тирса шуміла»), Я. Майстренка («У негодонику лиху»), М. Печеніжського («День народження»), Я. Баша («Професор Буйко»), К. Басенка («Десь у полі жінці жнуть»), М. Савченка («Сини Гіппократа»), М. Бірюкова («Солдат повернувся додому»), Л. Синельникова («Це сталося сьогодні»), авторів одноактівок — І. Вільде, З. Володарського, Л. Гроху, Ф. Корецького, О. Очеретного, В. Щоголіва, М. Кирильчука та ін.

Друга лінія сучасної нашої драматургії бере свій початок від поетичного театру Лесі Українки. Лиш тепер ми переконуємося в тому, наскільки геніальна письменниця виявилася передбачливою і чутливою до запитів нової доби. Адже своєю складною і «незвичною» драматургією Леся Українка відкривала ту сторінку в духовній історії свого народу, заповнити яку випало наступним поколінням уже не при світлі досвітніх огнів, а ясного сонця свободи. Це були героїчні зусилля митця-новатора, скеровані на те, щоб вирватися із сковуючих рамок побутового реалізму, предметно спростувати хибний, але живучий погляд на українську літературу як на мистецький примітив. Саме Леся Українка розпочала цілеспрямовану боротьбу за те, аби духовні скарби нашого народу зайняли належне місце в пантеоні прогресивної культури людства. В цьому плані Леся Українка мала своїх послідовників не лише в драматургії. Кіномистецтво О. Довженка, режисура Л. Курбаса, проза Ю. Яновського і О. Гончара, поезія П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана — переконливе тому підтвердження. А відзначення в світовому масштабі імен Т. Шевченка, І. Франка, О. Довженка, М. Коцюбинського, Лесі Українки та О. Кобилянської — свідчення того, що зусилля геніальної поетеси не були марними, а тим більш безпідставними.

Тих, хто в повоєнній драматургії продовжує традиції Лесі Українки значно менше, ніж прихильників реалістичної драми. Пояснюється це новизною форми іще не тільки не освоєної, але й не розробленої. А також і тим, що така драма вимагає підготовленого глядача, актора, театру, несвоєрідної «інерції сприймання»¹³. Цей бар'єр «не-

¹² Серйозним недоліком навіть солідних і, без сумніву, покищо найкращих зобіт про українську радянську драматургію Й. Кисельова, Н. Кузякіної та В. Здоровеги є те, що в них розмова ведеться лише про творчість «провідних» драматургів, внаслідок чого відчуття «фону», на якому й можуть бути помітними «провідні», а отже, й відчуття повнокровного літературного процесу губиться.

¹³ Це ж пояснює небагату сценічну історію як п'єс Лесі Українки, так і п'єс тих радянських драматургів (І. Кочерги, О. Довженка та ін.), які є найбільш виразними продовжувачами традиції геніальної поетеси.

сприйняття» не подоланий і понині. Новації, метою яких є інтелектуалізм і психологізація драми, для багатьох глядачів залишаються несприйнятливими. І не тому, що глядач до них ставиться свідомо вороже. Він просто ще не підготовлений їх сприймати. Нерозв'язаним залишається, отже, і завдання підготовки глядача для сприймання такої драматургічно-сценічної (і кіно-) продукції.

Знаменно, що в перші роки Радянської влади такого типу п'єси не були рідкістю. «Бенкет» М. Рильського, «Їх біль» М. Ірчана, «Син сови» Є. Кротевича, «Dies irae», «Третя ніч» Я. Мамонтова, «Дон-Кіхот із Етенгайму» Я. Галана та ряд ін.). І зовсім помилково їх появу пояснювати лише впливом «ібсенівського психологізму» та модернізму¹⁴. Це було скоріше стихійним виявом потреби «нове вино в нові вливати міхи», відчуттям назрілої необхідності розвивати і зміцнювати напрямки, започаткований Лесею Українкою.

Найповніше цей напрямок представляє глибоко поетична, з чіткою і наскрізною філософічністю творчість І. Кочерги. Його ж прихильниками можна вважати Ю. Яновського («Дума про Британку»), Л. Первомайського («Коммольці», «Невідомі солдати», «Ваграмова ніч»), С. Голованівського («Смерть леді Грей», «Поетова доля», «Перший грім»), В. Зубаря («Вітрова донька»), Л. Забашту («Квіт папороті») та ін.

Різка зміна тематики в повоєнній драматургії обумовлена самим життям. Історію вершив народ-трудолюб, він виборював нове життя. Ця боротьба за нову дійсність і складає основний зміст усього радянського мистецтва. Тому огляд найголовніших тем, розроблених драматургами, дає уявлення і про складність, багатогранність цієї боротьби, і про її основні етапи.

Хронологічно першою серед нових тем, що увійшли в українську драматургію, була тема революції і громадянської війни. З роками ця тема, набуваючи вже історико-пізнавального значення, зберегла свою привабливість і виховну силу й залишається однією з центральних, однією з найпопулярніших тем соціалістичного мистецтва.

Романтична забарвленість — характерна ознака п'єс про громадянську війну. Бо це були незвичайні події. Незвичайними були й герої. Проникливо сказав Я. Мамонтов, що «без них людство не побачило б величезних подій, пов'язаних з ім'ям Леніна та ленінської партії. Малі вони, а скільки величі в їхній боротьбі, у їхній смерті»¹⁵.

Девіз цих героїв — все для революції, навіть життя. Тому часто вони гордо, мужньо гинуть (Лановий з драми «До третіх півнів» Я. Мамонтова, Володя з п'єси Д. Бедзика «Чорнозем ожив»). Гостроту соціального конфлікту драматурги підсилюють показом непримиренних протиріч навіть у межах однієї сім'ї, родини. Найчастіше зустрічається ситуація, коли класовими ворогами стають рідні брати («Лісові круки» В. Минка, «Яблуневий полон» І. Дніпровського, «Шахтарський гість» Ю. Недолі, «За всяку ціну» С. Баска, «Останній вальс» Д. Бедзика, «Легенда про матір» К. Герасименка та ін.).

Відомо, що художня якість перших драматичних творів (як і прозових та поетичних) про громадянську війну не завжди відповідала високій темі. Такі п'єси, як «В червоних шумах» А. Головка, «Чорнозем ожив» Д. Бедзика, «В чужому таборі» І. Холодного, «За волю і правду» Ю. Стабового та багато інших, написаних у 20-ті роки, мали

¹⁴ Див.: Ю. Костюк. Творчий шлях Якова Мамонтова. У кн.: Я. Мамонтов. Твори. ДВХЛ, К., 1962, стор. 6—7.

¹⁵ Я. Мамонтов. Твори. ДВХЛ, К., 1962, стор. 159.

виразно агітаційний характер, скоріше ілюстрували події, ніж розкривали їх¹⁶. Та коли в сценаріях О. Довженка («Арсенал», «Щорс»), п'єсах О. Корнійчука («Загибель ескадри», «Правда»), М. Куліша («Патетична соната»), Ю. Яновського («Дума про Британку») і в кращих творах останніх років («Сині роси» М. Зарудного, «Зачарований вітряк» М. Стельмаха та ін.) ця тема знайшла глибоке розкриття, то чимало авторів і в 30—50-і роки не уникли ілюстративності («Арсенальці» Д. Бедзика, «Арсенал» В. Суходольського, «Пастушка» Є. Кравченка, «Хуртовина» І. Плахтіна, «Осінь двадцятого» С. Голованівського). Зустрічалось й викривлене зображення подій громадянської війни. Але якщо політично хибна настанова таких п'єс, як «Незідомі солдати» Л. Первомайського (одиноким більшовикам протистоїть суцільно чорносотенне українське село) вже осуджена¹⁷, то явно наклепницька, повна зневаги і образливих кпин стосовно українського селянства п'єска Л. Юхвіда «Весілля в Малинівці» чомусь визнається мало не шедевром сучасної оперети, залишається недосяжною і недоторканою для критики.

Успіхи наших драматургів у розробці теми революції і громадянської війни безсумнівні. Проте зроблено на цій ниві іще далеко не все. Чекає поглиблення і розвитку той легендарно-романтичний план зображення героїчної битви народу за новий світ, який започаткований О. Довженком та Ю. Яновським. Ще не сказали українські драматурги свого слова про болісний, часто трагічний шлях у революцію інтелігенції.

Другою магістральною темою в повоєнній драматургії є, кажучи загально, тема села. Вона не нова, традиційна в українській літературі, звична і для авторів, і для акторів та глядачів. Не дивно, що кількісно творів на цю тему найбільше. По них можна вивчати ходу революції, вплив її на світогляд, побут, на мораль і етику українського селянина. Таким чином, неправильно буде вважати, що тема села в радянській драматургії продовжує лінію, розпочату в дореволюційній літературі. Ця тема після 1917 р. стає якісно іншою, за своєю суттю — новаторською, оскільки розробляє нове буття, становлення нової ідеології хлібороба. Складність розробки цієї теми обумовлювалася насамперед тим, що життєвий матеріал іще був досить свіжим, «не вистояним в часі», отже, недостатньо вивченим. До того ж, на авторів діяла сила інерції в зображенні села (про шкоду від догматизму та вульгарного соціологізму вже говорилося). Все це, а також невпинно зростаючі вимоги нового глядача, пояснює недовговічність існування на сцені багатьох п'єс про село. Чимало з них на сцену взагалі не попадає.

Пізнавальну вартість мають п'єси, у яких зафіксовано пробудження в радянських умовах активності сільської бідноти, батраків, усвідомлення ними власної гідності. Важливо, що політичне визрівання хлібороба, його шлях «від влади землі до влади над землею» показані в умовах класової боротьби з куркульнею. Такі сільські кровопивці, як Демид («Люди, чуєте!» Д. Бедзика), Свирид Блудовенко («Байстрюк» М. Срібного), Іван Щусь («Будні» К. Кошевського), Матвій Драчка

¹⁶ В середині 20-х років Ю. Смолич справедливо писав, що примітивна схематична агітка з голою «а мистецькі шати» не прихованою тенденцією вже не годиться... Кострубато-тенденційна агітка не задовольняє — ми хочемо бачити в театрі художню п'єсу, що змістом своїм відбивала б наше сучасне життя чи трактувала б актуальні й відповідні до нашого світогляду ідеї, але подавала б це у викінчених, досконалих, привабливих і втішних мистецьких формах» (Ю. Смолич, Переднє слово до кн. Збірка п'єс, вип. I, ДВУ, X., 1927, стор. 7).

¹⁷ Див.: Н. Кузякін. Нарис української радянської драматургії, ч. I, стор. 191.

(«Мудрий дурень» О. Ясного), Скрипун («Бувший перший на все общество» В. Товстоноса), куркульський попихач на посаді голови сільради Лавро Митрович («Надія» О. Ясного) доповнюють портрети класових ворогів — Огиря, Гирі, Чирви і Матюхи, класично змальованих М. Кулішем, І. Микитенком, А. Головком-прозаїком.

В одній з ранніх п'єс Д. Бедзика «Люди, чуєте!» (1924) зафіксовано початок боротьби селянства за артільні форми праці. Вчорашній фронтовик Опанас Сухий організовує в селі артіль. Коли ж він гине від рук куркульні, його справу продовжує син Іван. Показово, що майже одночасно з Д. Бедзиком про такі події розповідають А. Головка (повість «Пасинки степу», роман «Бур'ян»), М. Куліш (драма «Комуна в степах»), І. Шевченко (пісня «На комунівській землі») та інші автори. Бо, пишучи правду про тогочасне село, ці події не можна було не помітити, чи обминути.

Тема колективізації, розвитку артільних форм праці, покладена в основу п'єс І. Микитенка «Іду», І. Кочерги «Навчила доля, де шлях до волі» та «Про що жито співає», Г. Мізюна «Зигзаги», «Криголам», З. Мороза «Етап», В. Суходольського «Напередодні», Л. Первомайського «Містечко Ладеню», Я. Мамонтова «Своя людина», Ю. Яновського «Потомки», О. Корнійчука «В степах України» та ін. Проте написане тему не вичерпує, в окремих п'єсах вона розкрита блідо, односторонньо і неповно.

Драматурги пішли по легшій лінії — зовнішнє зображення складного процесу колективізації, подолання опору куркулів, щира підтримка трудовим селянством ідеї спільної обробки землі. Героїчне ж подолання селянином приватновласницької психології, звільнення від магічної влади землі й вихід його на арену свідомої політичної та державної діяльності — ці першочергові проблеми мистецтва в поле зору більшості драматургів не попадали. «Потомки запорожців» О. Довженка — щасливий, але покищо чи не єдиний виняток. На жаль, сказане стосується не лише п'єс про перші роки колективізації. Село колгоспне до недавнього часу зображувалося із незрозумілою «облегшеністю», (щоб не сказати легковажністю), без належної уваги та й поваги до радянського хлібороба. Бо як інакше можна оцінювати п'єси, у яких найпершою проблемою (і це буквально в перші роки після Великої Вітчизняної війни) є створення хорової капели з дідів («Чудесний край» Л. Юхвіда), чи «поголовний охват» жителів танцями. Бенкети, гулянки стали чомусь таким же обов'язковим атрибутом багатьох п'єс про сучасне село¹⁸, як вечорниці — просвітянських п'єсок дорадянського періоду. І лише поява таких п'єс, як «Веселка», «Антеї» М. Зарудного, «Правда і кривда» М. Стельмаха вселяє надію, що серйозна розмова про радянського українського хлібороба, розпочата О. Довженком, буде продовжена на мистецькому рівні, гідному високої, важливої теми.

¹⁸ Даниною віджилій традиції є дивний вибір імен для героїв п'єс (та й не тільки п'єс) про сучасне село. І ті колгоспники, що родилися до революції, і ті, що після Великої Вітчизняної війни, — всі носять однакові імена: Пилип, Горпина, Наум, Юхим, Палажка («Коли розлучаються двоє» В. Вакуленка); Пилип Каленикович («Сонячна сторона» С. Голованівського); Карпо Сілович, Марта, Агнія, Івга («Весілля в Тернах» Л. Забашти), Пріся, Свирид, Митрофан («Над лиманом», «Гості з Києва» Є. Кравченка); Мартин, Онопрій, Оришка («Три мушкетери з Сухих Млинців» В. Безрудного і П. Лубенського). І справа не лише в іменах. І зовнішність, і духовний світ героїв-трудівників чомусь представляються непривабливими, примітивними. Саме таку шкідливу тенденцію мав на увазі О. Довженко, коли писав: «...дехто з естетствующих кінодіячів виганяє з екрана красу юних синів та дочок народу, як непотрібну, бачите, «красивість», вважаючи, що дочки робітників і селян мають бути простішими, грубішими. У цій зневазі до юності та краси народу приховується неповага до його гідності».

Кількісно небагато п'єс написано, особливо в 20—30-і роки, про робітничий клас. Тема міста, тема відбудови фабрик і заводів, життя українського робітника повільно входила в радянську літературу. Новизна матеріалу, вплив інерції зображення головним чином сільського життя утруднювали розробку цієї теми. Не дивно, що спочатку образи робітників у багатьох п'єсах («Любов і дим» І. Дніпровського, «Кам'яний острів» О. Корнійчука, «Справа честі» І. Микитенка, «Реконструкція» Г. Мізюна, «Найвища міра» Л. Болобана та ін.) схематичні, декларативні, позбавлені індивідуалізації та художньої переконливості. Проте вже з п'єси «Шахта Марія» І. Дніпровського (1928), «Диктатура» І. Микитенка (1930), можна починати художню біографію українського робітника — будівника соціалізму. Ту біографію, яку розпочав своїми сценаріями «Арсенал», «Іван» О. Довженко і штрихи до якої додають своїми п'єсами О. Корнійчук («Макар Діброва»), В. Суходольський («Дальня Олена»), Я. Майстренко («Майор Радченко»), В. Собко («Клятва Аліни Корчак»), Я. Баш («Дніпрові зорі»), Ю. Мокрієв («Зорі над копрами») та інші сучасні письменники.

Новою для наших драматургів виявилася і тема інтелігенції. В одній групі п'єс висміяно, розвінчано «бувших інтелігентів» — вчорашніх панків з їх «психологією блощиці» та гіпертрафованою амбіцією, з неприхованою зневагою до нового ладу і нових його господарів. До цієї групи належать такі виразно сатиричні твори, як «Цвіркуни» Д. Бедзика, «Секретар пухтресту» О. Ясного, «Так загинув Гуска» М. Куліша, «Родина пацюків» А. Гака, «Запорожець за Дунаєм» О. Вишні.

Другу, значно більшу групу складають п'єси, які змальовують вагання, розгубленість і нарешті поступовий перехід старої інтелігенції на шлях активного служіння Радянській владі. («Артистка без ролів» В. Чередниченка, «Культурна місія» В. Товстоноса, «На грані» О. Корнійчука, «Ліза чекає погоди» І. Кочерги тощо). З часом цю групу почали доповнювати зрілі, проблемні п'єси, які розповідають про те, як вчиться і трудиться нова, вихована радянською дійсністю інтелігенція («Кадри», «Соло на флейті» І. Микитенка, «Платон Кречет», «Банкір», «Сторінки щоденника» О. Корнійчука, «Підеш не вернешся», «Екзамен з анатомії» І. Кочерги, «Пролісок», «В золотій рамі» Л. Дмитерка, «Фауст і смерть», «Остання зустріч» О. Левади, «День народження» М. Печеніжського, «Сини Гіппократа» М. Савченка, «Чудодійна сторона» З. Мороза, «Сонячна сторона» С. Голованівського, «Хто за? Хто проти?» П. Загребельного й М. Резніковича та багато інших).

Свіжою і далеко ще не вичерпаною залишається для українських драматургів тема Великої Вітчизняної війни. П'єси, написані слідом за грізними подіями або одночасно з ними («Фронт», «Партизани в степах України», «Місія містера Перкінса в країну більшовиків» О. Корнійчука; «Чаша», «Нічна тривога» І. Кочерги; «Сини України», «Щоб самому головному», «Нам жити» З. Мороза; одноактієнки «В дні війни», «Дурень», «Заговорив» тощо В. Суходольського; «У годиноньку лиху» Я. Майстренка та деякі інші), були неоднакової мистецької вартості. Вони, по суті, лиш починали розкриття цієї важливої теми.

Різноманітні аспекти війни, більш складні та глибокі її впливи на людські долі прагнуть відобразити драматурги у післявоєнні роки. Тема другої світової війни переросла в тему боротьби за мир, тему двох світів («За другим фронтом», «Життя починається знову» В. Собка, «Під золотим орлом» Я. Галана, «Зірниця» А. Шияна, «Шлях на Україну» О. Левади, «Професор Буйко» Я. Баша, «Нескорена полтавчанка» П. Лубенського, «Її любов» А. Боженка, «Безсмертні», «Дума про Морозенка» М. Стельмаха, «Дальня луна» О. Голованівського тощо).

Проте мистецький рівень п'єс про війну, вимогливість до їх авторів часто занижувались за рахунок хвилюючого матеріалу, важливості самої теми, покладеної в основу твору. Не обійшлося і без очевидної спекуляції темою, неவிбагливої літературщини, яка нічого спільного зі справжнім мистецтвом не має («Зупиніться», «Коли мертві оживають» І. Рачади, «Гроза над Гаваями» О. Левади, «Бережи мою тайну» В. Собка). Драматургам України ще є що сказати про недавню війну. Вже щоб тільки дорівнятися в розкритті цієї теми до наших прозаїків, поетів і кіносценаристів, їм треба попрацювати дуже багато і наполегливо.

Окрему тематичну групу в українській драматургії складають п'єси про Західну Україну. І до і після 1939 р. ця тема залишається хвилюючою, свіжою і привабливою. Тому користувалися успіхом глядача і читача п'єси про Галичину, написані до возз'єднання («Дванадцять», «Підземна Галичина» М. Ірчана; «Вантаж», «Осередок», «99%» Я. Галана; «Перша купіль», «Пророк» Д. Бедзика; «Маклена Граса» М. Куліша).

Багато п'єс про звільнення західноукраїнських трудящих, про соціалістичні перетворення на землях колишньої Галичини і Буковини з'явилися після возз'єднання українських земель у єдиній радянській державі («Багряна осінь» В. Собка, «Скрипка гуцула» Ю. Мокрієва, «На велику землю» А. Хижняка, «Квіт на папороті» і «Крем'яні потоки» Л. Забашти, «На високій полонині» М. Бірюкова, «Встаньте, легіні» В. Евлампієва, «Дорога спадщина» Ф. Корецького, «На світанку» Г. Мізюна, «Коли зацвітуть черешні» Е. Кравченка тощо). На жаль, серед них мало творів, сповнених тієї суворой правди і життєвої вірогідності, якою відзначається остання п'єса Я. Галана — «Любов на світанні».

І. Кочерга «Алмазним жорном», особливо ж «Свіччиним весіллям» започаткував жанр історичної п'єси в українській радянській літературі. Героїчне і повчальне минуле народу входило в нашу дійсність, у наше мистецтво, особливо з 30-х років, завдяки цілеспрямованим заохочувальним зусиллям у цьому напрямку Максима Горького.

Народна драма О. Корнійчука «Богдан Хмельницький», драматична поема «Ярослав Мудрий» І. Кочерги були і залишаються добрим прикладом для інших наших драматургів — Л. Болобана («Кирило Кожум'яка»), Л. Дмитерка («Навіки разом»), В. Вакуленка («Полтавська фортеця»), А. Шияна («Де тирса шуміла») та ін. До цієї ж групи примикають численні драматичні твори історико-біографічного жанру. Вже з'явилося кілька посередніх спроб відтворити різні етапи біографії Тараса Шевченка (П. Волобуєва «Мені тринадцятий минало», П. Слобожанського «Тарас Шевченко», Д. Бедзика «Невільник», С. Голованівського «Поєтова доля», Ю. Костюка «Тарас Шевченко» і «Слово правди», О. Ільченка «Петербурзька осінь», І. Кочерги «Пророк», Ю. Яновського «Молода воля» тощо). Маємо поодинокі — й досить слабкі — п'єси про Івана Франка («Мужицький посол» Л. Смілянського), Лесю Українку («Червона троянда» Л. Смілянського), М. Лисенка («Творець пісні» Ю. Мокрієва), про легендарних повстанців і полководців минулого та наших днів¹⁹.

¹⁹ Про Івана Сірка («Де тирса шуміла» А. Шияна), Кармелюка («Устим Кармелюк» В. Суходольського), Кобилицю («Лук'ян Кобилиця» Г. Мізюна і Л. Балковенка), Довбуша («Олекса Довбуш» Л. Первомайського), Щорса («Богунці» Ю. Дольд-Михайлика), Котовського («Рейд» Ю. Мокрієва, «Світанок над морем» В. Суходольського), Фрунзе («Осінь двадцятого» С. Голованівського), Ватутіна («Генерал Ватутін» Л. Дмитерка) та ін.

Історичними за своїм змістом, однак багатьма лініями співзвучними нашій епосі, тому не лише пізнавальними, але й виховними, виявилися п'єси — інсценізації окремих творів Т. Шевченка, І. Франка, О. Кобилянської та інших письменників-класиків²⁰.

Загалом, до свого п'ятдесятиліття українська драматургія підійшла тематично різноманітною, багатою, і якою б детальною тематична класифікація не була, охопити і вкласти в неї весь доробок наших драматургів важко. Складні та значущі проблеми сучасності, витісняючи надумані схеми й примітивне ілюстраторство, все владніше входять у драматургію на правах її повновладного господаря.

Тематичне багатство дожовтневої української драматургії загально визнане. Воно пояснюється, насамперед, новим і багатогранним матеріалом, який живить радянське мистецтво. В нових умовах розширилися права і можливості, сфери впливу і пізнання нового мистецтва. Але тематична різноманітність п'єс обумовлена іще й тим, що драматурги прагнули зафіксувати всі етапи формування, життя і боротьби центрального героя мистецтва — нашого сучасника. Вимальовувався цей образ не відразу і не одним драматургом. Не завжди письменник обирав той життєвий матеріал, на основі якого можна було розкрити, а отже й зафіксувати для майбутнього ті або інші риси нашого сучасника. Та й не кожному, хто брався писати п'єси, це завдання було під силу. Але основна робота — гідна похвали й гордошів — здійснена. Мусій Копистка, Тиміш Стоян, Василь Трубенко, Дудар, Ліда Званцева і Оксана, Платон Кречет, Лавро Мамай, Тарас Голота, Скидан Петро, Саливон Часник, Огнев і Орлюк, Марко Безсмертний, Яша Далекий — цей неповний перелік героїв п'єс та сценаріїв різних авторів і різних періодів вже засвідчує справжнє надбання і можливості української драматургії за півстоліття. Саме такі герої в сукупності й створюють багатогранний образ сучасника — борця і творця соціалістичної епохи.

Інша річ, що цей образ ще не дописаний. Він і в дійсності не є статичним, постійно розвивається, змінюється. І поява з кожним роком все нових п'єс про село і місто, про інтелігенцію і особливо рясний урожай на п'єси про молодь²¹ — свідчення ширих, хай і не завжди успішних прагнень драматургів України домалювати, доповнити величний образ нашого сучасника. В цьому вони вбачають своє покликання; у створенні образу сучасника й полягає основне завдання усього радянського мистецтва.

²⁰ С. Бондарчук. «Варнак» (за Т. Шевченком), В. Атаманюк. «Мужицька арифметика» (за С. Васильченком), Я. Мамонтов. «Золотий обруч» (за «Захаром Беркутом» І. Франка) і «Чернець» (за Т. Шевченком), В. Василько. «У неділю рано зілля копала», «Земля» (за О. Кобилянською), О. Ананьєв. «Вовчиха» (за О. Кобилянською), Я. Сербин. «Неосвячене кохання» (за М. Коцюбинським — «На віру»), Л. Болобан. «Фрузя», Л. Болобан і Л. Предславич. «Ой піду я в Бориславку» (за І. Франком) та ряд ін.

²¹ Серед них є вдалі та проблемні твори — «Дочка прокурора» Ю. Яновського, «Не називаючи прізвищ» В. Минка, «Де ж твоє сонце?», «Планета Сперанта», «Спасибі тобі, кохання моє» О. Коломійця, які успішно продовжують лінію, що започаткована «Кадрами», «Дівчатами нашої країни», «Днями юності» І. Микитенка. Але є багато пустих комедій-одноденок та низькопробних мелодрам («Я люблю тебе, життя» Ф. Вольного, «Грані алмаза» Ю. Бобошка, В. Гончарова та П. Пасека, «Пісня серця» В. Вакуленка, «Коли минає сімнадцять» Б. Буркатова, «Людина за бортом» А. Школьника та їм подібні).

Поезія боротьби й звитяги

У роки Великої Вітчизняної війни Микола Бажан, як і більшість радянських письменників, поставив своє полум'яне слово на службу партії й народові: він пише проникливі, сповнені любові до соціалістичної Батьківщини й ненависті до фашистських загарбників вірші, поеми, нариси, редагує газету «За Радянську Україну», друкується на сторінках «Правды», «Известий», «Красной звезды», виступає на мітингах, зборах, по радіо, закликаючи до боротьби з гітлерівською наволоччю. У своїх поетичних творах поет оспівує залізну волю радянського народу, який одностайно піднявся на захист завоювань Великого Жовтня. Предмет нашого дослідження — творчість Миколи Бажана першого етапу Великої Вітчизняної війни (1941—1943 рр.).

Уже на початку війни вийшла збірка віршів поета «Клятва»¹. Поезією «Клятва», яка дала назву всій збірці, М. Бажан констатував:

До бою звелась богатирська дружина
Радянських народів-братів (3).

Вірш звучав як вияв всенародної клятви стійкості й незалежності в боротьбі з фашизмом. Поет висловив думки всього радянського народу, почуття гніву й ненависті до загарбників, тверду віру й переконаність у нашу неминучу перемогу над фашистськими гуннами. Запорука цього — незламний дух радянського народу, все міцніюча дружба трудящих Країни Рад, їх згуртованість навколо свого випробуваного керманіча — Комуністичної партії.

Високо патріотичний твір Бажана «Клятва» являє собою майстерний зразок агітаційно-закличного маршу. Чеканні карбовані слова амфібрахічного вірша вселяли віру в нашу справедливу справу, в неминучу перемогу над зухвалим ворогом, мобілізували радянських людей на священну боротьбу з гітлеризмом. Вірш характеризується своєрідністю викладу, виключною точністю, лаконічністю, афористичністю вислову. Побудований він за градаційним принципом наростання дії. кожна строфа закінчується клятвою народу, яка підкреслюється рефреном:

Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів!

Твердість і впевненість у нашій справедливій справі, одностайну єдиномудру клятву радянського народу автор передає і через повторення слів: «Ніколи, ніколи...». Важливу ідейно-композиційну функцію несе й весь рефрен, який підкреслює, узагальнює думку, висловлену в

¹ Микола Бажан. Клятва. «Радянський письменник», Київ—Харків, 1941. Далі при посиланні на це видання у тексті в дужках зазначатиметься сторінка.

попередніх двох рядках строфи. Рефрен поезії Бажана «Клятва» став афоризмом, поповнив народну творчість ще одним прислів'ям. На новому історичному етапі життя радянського суспільства цим рефреном поет продовжує свою тезу, висловлену раніше. В «Пісні про Джона і Кетті» він стверджував: «Ніколи не буде пролетар рабом». Пізніше в поемі «Клич вождя» Бажан наголошував: «Але навколішки не стала Україна, А мовила гнобителям: — Не дам!»

Урочисто-піднесеного тону, впевненості в неминучій поразці фашистських загарбників автор досягає й тим, що говорить від імені всього народу, підкреслюючи його єдність кількарізним вживанням слів «єдиної» і «єдиний»:

В нас клятва єдина і воля єдина,
Єдиний в нас клич і порив (3).

Прийомом синекдохи автор наголошує на авантюризмі гітлерівських планів, на їх провалі:

Чекає на ката ганьба й домовина,
Де б чоботом він не ступив (3).

Вдало поєднує Бажан синекдоху із градацією: «Ми сталлю з гармати, свинцем з карабіна розтрощимо впень ворогів». Вагомими в поезії є й метафори та персоніфікації, які сприяють розкриттю подвигу радянського народу й викриттю людиноненависницької фашистської ідеології: «До бою звелась богатирська дружина»; «Вкладає меч в руки вірного сина наш край»; «Роззявилась свастики паща зміїна» тощо.

Поезія М. Бажана багата на риторичні вигуки й ствердження, на військову лексику й фразеологізми («сталлю з гармати, свинцем з карабіна»); урочистості автор досягає також переосмисленням архаїчних понять, вжитих у переносному значенні: «богатирська дружина», «меч». Прищепленню ненависті до зухвалого ворога сприяють і вдало використані вульгаризми й точні політичні визначення: «німецьких катів», «гада розчавить», «розтрощимо».

Бажан підкреслює, що запорукою наших успіхів у боротьбі з фашистським мракобіссям є мудре керівництво Комуністичної партії, незламна сила і воля народу:

Іде по шляху перемог Батьківщина
Під прапором більшовиків.
Ніколи, ніколи не буде Вкраїна
Рабою німецьких катів! (4)

Все це дало можливість поетові створити бойовий марш, грізну інвективу, в якій автор від імені радянського народу пророкував фашистській Німеччині неминучу загибель, показав ті могутні фактори, які забезпечать нашу перемогу над озвірілим ворогом.

Покладена на музику Г. Верьовкою, поезія М. Бажана «Клятва» стала пристрасним бойовим закликem, популярною піснею, яка з успіхом виконувалася на фронті, в тилу, в партизанських загонах, допомагаючи мобілізації всіх зусиль народу в боротьбі з гітлеризмом. Разом із такими популярними піснями й маршами, як «Священная война» В. Лебедева-Кумача, «Песня смелых» О. Суркова, «Походная песня» і «Приказ сыну» М. Ісаковського, твір Бажана «Клятва» належав до тих пісень, які свідчили про всенародний характер Вітчизняної війни, запалював радянських людей на нові подвиги в ім'я нашої перемоги над фашистською чумою.

Високим патріотизмом відзначається і вірш-послання М. Бажана «Летить, орли!» Маршового наступального темпу автор досягає різними художніми засобами. У вірші римуються перший з другим і третім ряд-

ками, четвертий з восьмим, дванадцятий з шістнадцятим, двадцятий із двадцять четвертим і т. д. Такий кільцевий спосіб римування створює закінченість думки, висловленої в попередніх строфах, сприяє наростанню динамічності. У поезії багато властивих для жанру послання таких фігур, як звертання, наказові та окличні речення. Для висловлення монолітності радянського народу в боротьбі з фашизмом автор поєднує гіперболу з порівнянням:

Гримить метал над Заходом і Сходом.
Ми, як один, звелися всім народом,
Двохсотмільйонним рушили походом (5).

Засобом градації Бажан підкреслює нашу могутність і одностайну думку знищити фашистських завоюників: «Штиком і танком, бомбою й снарядом»; «Народи, грізні, мужні й войовничі, встають до бою, подвигу і січі»; «Розтопуйте, розчавлюйте упень!».

Щоб показати згуртованість народів Країни Рад, автор говорить від їх імені, прийомом анафори підкреслює єдине прагнення трудящих розгромити знавіснілого ворога:

Ми смерть несе́м о́скаже́ним гадам,
Ми їх стрі́ляєм, ни́щим ряд за рядом (5).

Засобами відтворення нашої переваги над фашизмом, нашої справедливої місії в розгромі гітлеризму служать у Бажана й метафори: «І перемога путь вказала нам»; «Вінчає слава нашу добру зброю, яка звелась над чорною ордою». Часто користується автор засобом алітерації: «Ревіть, мотори! Гуркотіть, мотори!»; «На рать їх риньте з голубої кручі»; «Розтопуйте, розчавлюйте упень!». Презирство до загарбників поет передає і через літоту: «фашистську гідь», «кривавої потвори», «фашистська дика зграє».

Піднесеності й патетики автор досягає за допомогою окличних речень, емоційної лексики:

Так! Смерть їм, смерть! Наш крок неподоланий!
Удар несхибний, присуд невблаганий!
І визволитель людства полум'яний
Рушає в свій всепереможний лет (6).

Поет говорить від імені народу, передає його думи і почуття. Тому в аналізованому творі нема «я», «моє», а є «наші бомби», «наш крок неподоланий», «нашу добру зброю» і т. д.

У час Великої Вітчизняної війни М. Бажан, як і А. Малишко, Л. Первомайський, М. Нагнибіда, звернувся до жанру балади. Ратні подвиги наших воїнів у боротьбі з гітлеризмом давали майстрам слова вдячний матеріал для балад, в яких поєднувалися традиційні елементи героїчного й драматичного. Бажанівська «Балада про подвиг» написана традиційним для цього жанру чотиристопним амфібрахієм, з досить поширеним парним римуванням. Новаторство Бажана полягає в тому, що в основі його твору лежить реальний подвиг, здійснений безстрашним радянським воїном: автор прославляє легендарний вчинок сина братнього білоруського народу капітана Гастелло, героїчна смерть якого здивувала весь світ.

Засобом традиційного для балади енергійного двовірша автор увесь час нарощує динамізм розповіді, поетизує високий зразок мужності прославленого льотчика. Прийомами образності в Бажана є й синекдоха («Грабіжницький шлях свій позначив фашист»; «Поранену птицю радянських висот в політ передсмертний виводить пілот»), гіпербола, підсилена порівнянням і метафорою («І рине, як лютий, страшний вогнепад, на вражі цистерни, що збіглися в ряд»; «Обагренным прапором полум'я й дим півнеба заслали, підвівшись над ним»). Напруженість

сюжету досягається метафоричністю мови, алітеруванням тощо («Над шляхом шугнула машина мигцем»; «В цю мить залящав кулемет ..., зацюкавши кулями»).

Динамічність посилюється й передсмертним монологом безстрашного пілота, де вдало поєднується традиційний для народної балади прийом тавтології з фольклорним образом сокола:

— Загину загибеллю сокола я,
Та карою буде й загибель моя —
Любиму вітчизну топтати не дам
Кривавим, підступним і злим ворогам ... (17)

Композиційної закінченості й ідейно-політичної цілеспрямованості надають баладі останні дві строфи, які є висновком усієї розповіді, підсумком героїчного подвигу безстрашного воїна, початком його безсмертя:

Так льотчик Гастелло загинув в бою.
Хай слава вінчає загибель твою,
Твій воїнський подвиг, наймення твоє,
Що в серці народу безсмертним стає! (17)

М. Бажан у нових умовах розвинув і конкретизував фольклорний і горьківський образи сокола, показав, що безстрашного пілота Гастелло виховала й підготувала до подвигу наша дійсність, Комуністична партія, що весь радянський народ є сім'єю героїчних соколів, які зупинять і знищать фашистську навалу.

Високим патріотизмом, священною ненавистю до ворогів і благородним радянським гуманізмом відзначається також вірш М. Бажана «Залізний хрест». Поет використав звичайний факт, коли полонений фашист, боячись відплати за свої злочини, здер із себе найвищу гітлерівську нагороду — залізний хрест і викинув її. Динамізму розповіді й вірогідності описуваної події Бажан досягає зображенням переляканого нациста, розмовою радянського солдата з полоненим, введенням у вірш німецьких слів. Кінцеві слова твору:

Боець замовкнув, це сказавши,
І трохи ближче підійшов,
І, наступивши, вбив назавше
Залізний хрест в bagno і кров (19)

є символічними: радянські воїни знищать не лише фашистські регалії, але й увесь гітлерівсько-розбійницький режим. Поет саркастично змальовує примітивність і хижість німецького ордена, уподібнює його павукові, викликаючи ненависть до ворогів.

Поетизуючи героїчні ратні подвиги радянських воїнів, автор не забуває і про тих, хто своєю самовідданою працею в тилу допомагає постачанню армії-визволительки найновішою військовою технікою. У вірші «Наш танк» поет стверджує органічний зв'язок фронту і тилу, славить трударів, які виготовили грізну сталеву машину, вславляє монолітність нашого народу.

Могутність і нездоланність радянського тилу автор передає за допомогою монолога шахтарів, сталеварів і ковалів. При цьому Бажан користується засобом синекдохи, чим виразніше говорить про непорушну морально-політичну єдність радянського народу, його одностайний намір розгромити знахабнілого ворога. Маршового темпу й напруженості автор досягає й через засоби перенесення, звертання, порівняння танка із вдягнутим у сталевий панцир воїном. Бажан використовує й ряд неологізмів, які надають творові патетики, урочистості (міднетопних, залізнотіла, сталевосерда).

Закінчується збірка віршів Бажана «Клятва» енергійною, емоційно наснаженою поезією-закликом «Пощади псам нема!» Цей агітаційний вірш поета і на сьогоднішній день не втратив свого пізнавального й естетичного значення. Бажан використовує й характерні для агітаційного вірша художні засоби: про гітлерівців він презирливо говорить в третій особі — «вони», вживає емоційно зафарблену лексику («Скажені звірі і отруйні гади»; «Хижацькому поріддю вбивства й зради»; «Прокляті пси»). Автор поступово нарощує динамізм розповіді, широко використовуючи такі засоби, як звертання, окличні й запитальні інтонації. Для створення збірною образу бійця письменник використовує синекдоху («Червоний воїн вашу міць лама, а партизан вас нищить із засади»). У твір вводиться клятва радянського народу, яка цементує вірш, робить його наступально-бойовим. Думку автора, висловлену в перших двох рядках строфи, ідейно узагальнює рефрен, перша частина якого відповідно варіюється, а всі строфи твору закінчуються полум'яним закликом: «Нема пощади!»

В час, коли фашистські орди, оп'янілі від перших успіхів, рвалися в глиб нашої країни, Бажан-поет, висловлюючи волю всього радянського народу, застерігав:

Ви кинетесь у розпачі сліпма
Назад в свої берлоги і осади,
Та марно, пси, — пощади вам нема,
Нема пощади! (23)

Вірш Бажана «Пощади псам нема!», як і вся збірка «Клятва», допомагав розпалювати священну ненависть до фашизму, мобілізувати всі зусилля радянського народу на боротьбу з озвірілим ворогом, підносив бойовий дух наших воїнів, вселяв у них віру в перемогу над загарбниками.

У наступному 1942 р. збірка віршів М. Бажана «Клятва» вийшла повторним виданням. До неї увійшло два нові твори — поезія «Кров за кров» і перша частина поеми «Данило Галицький».

Гнівно-викривальний, наступально-осуджуючий вірш Бажана «Кров за кров» закликає до боротьби з фашизмом, автор висловлює тверду переконаність у нашій перемозі. Вірш написаний у незвичній для поета формі: строфа має шість рядків, де римуються перший з третім і п'ятим, а другий — з четвертим і шостим рядками. Амфібрахійний розмір дав можливість поетові, як і в «Клятві», створити вірш із чеканим, суворо-могутнім маршовим темпом. У першій частині строфи спостерігаємо звичайне перехресне римування, п'ятий і шостий рядки вірша підсилюють раніше висловлену думку й, логічно закінчуючи куплет, створюють ніби перехідний місток до наступної строфи.

Ця незвичайна для поета строфіка із складним римуванням дозволила йому створити глибоко емоційний вірш з яскравим патріотичним спрямуванням. Цьому сприяють й інші художні прийоми. Вірш багатий метафоричністю, яка поєднується із синекдохою («Закривавлений чобіт чужинця»; «Дух вільнолюбивий вкраїнця не стерпить наруги катів»), порівнянням («Серця наші по вінця, пекучий, як полум'я гнів»), інверсійною градацією («Під їхнє ярмо не схилим покірливо шиї, кайдани вдягти не дамо»; «Під нашим мечем супостати впадуть, обезглавлені, ниць»).

Ясності й прозорості, агітаційності й закличності, високого пафосу автор досягає повторенням в різних варіантах одних і тих же слів, анафорою, наказовою інтонацією тощо.

Новим явищем у творчості М. Бажана і всієї української радянської літератури часів Великої Вітчизняної війни була його поема «Да-

нило Галицький» (1942). Поет узяв з далекого минулого нашої Вітчизни такі звитяжні факти, які були досить актуальними й злободенними. Автор показав розгром нашими предками німецьких псів-рицарів, які 700 років тому намагалися поневолити руський народ, поставити його на коліна.

Роботу над твором Бажан розпочав у кінці 1941 р., в час, коли фашистські полчища несамоовито рвалися до Москви й були потім вщент розгромлені. Поема М. Бажана звучала по-сучасному, вона запалювала радянських воїнів на достойну відсіч ворогові, який ішов стопами своїх безславних попередників-завойовників. Гітлер у біснுவатій книзі «Моя боротьба» прямо заявляв про зв'язки своїх розбійницьких планів з такою ж політикою колишніх рицарських орденів-загарбників.

У першій частині твору М. Бажан відтворив німецьку експансію на Схід, підкорення лівів, естів і пруссів, намір псів-рицарів завоювати й руські землі. В другій частині² — розгром загарбників під Дрогочином і полонення їхнього вожака Бруно.

Для свого твору поет знайшов цікаву форму — двовірш з енергійним п'ятистопним ямбом. Поема характеризується великою динамічністю, що досягається і короткою строфою зі суміжним римуванням, і переважно чоловічими римами. Поема М. Бажана «Данило Галицький» має безпосередній зв'язок з народною творчістю. Про це свідчить і дієслівна лексика, і загальний тон твору, витриманий у стилі героїчних дум, і використання автором таких суто фольклорних прийомів, як тавтологія («крякав крук», «кликнув клич», «труп на трупі», «щит тисне щит»), і аналогії з безсмертним «Словом о полку Ігоревім».

Для характеристики розбійницьких намірів та вчинків псів-рицарів автор вводить у тканину поеми маршову пісню меченосців з лицемірним звертанням до бога за допомогою німецької зброї в перемозі. Бажан викриває хижі наміри тевтонців, для яких «Був меч хрестом, кривавий хрест — мечем». Вони сподівалися, що «допоможе німецький бог, німецький ніж». Звірство і розбійництво меченосців автор вдало підкреслює рефренами до їхнього гімну — «Вбивай і ріж!», «Кого впіймаєш — тим петля і меч». Використовуючи в гімні тевтонців шипляче римування (відповіж, гоже, ріж, допоможе, ніж, грабіж), поет з особливою емоцією підкреслює загарбницькі плани німецьких поневолювачів, їх звірячу психологію й дикунську філософію.

Розвінчування жорстокості й садизму фашистських попередників мало досить прозору аналогію, звучало по-сучасному, допомагало в боротьбі з гітлерівськими полчищами.

Підкреслюючи загальнонародний характер боротьби руських військ з тевтонськими ордами, автор створює, як і в фольклорі, хвилюючу сцену прощання воїнів із своїми рідинами, оспівує високі патріотичні почуття матерів і наречених, які благословляють дружинників на розгром хижих зайд. Динамічної розповіді в змалюванні сили й могутності руського війська поет досягає засобом строфічної анафори.

Досить напружено, з великою експресією відтворено картину битви. Для цього автор використовує різні художні засоби — прості й наживні речення, прийом умовчання, вдалі зорові й слухові образи, дієслівну лексику, градацію, тавтологію, багату синоніміку. Для підкреслення розбійницького характеру ворожого війська автор широко використовує прийом синекдохи («На них п'ятою наступав тевтон»; «Закутий в сталь німецький лиходій сюди прийшов», «Щоб землю руську

² Уперше опублікована в кн.: М. Б а ж а н. Поезія. Укривдав при ЦК КП(б)У, 1943, стор. 163—173.

битоптав їх кінь»). Для характеристики ворожого табору поет користується й відповідними висловами («хижак», «грабіжник», «кривавий рицар», «зграя рицарських гульвіс», «кривавий хрест», «зганьблений нападник») у той час, як представники руського війська змальовуються світлими фарбами, з любов'ю («юнацьке серце», «золото волось», «ясне чоло», «світлим воїнам Русі», «добрий, веселозорий, юний слов'янин», «витязі слов'янські»).

Високе патріотичне спрямування поеми підсилюється і введенням у твір справжніх слів Данила Галицького: «Не гоже бути під крижовником вітчизні нашої!», зверненням руських дружинників: «На поле слави, князю, нас веді!»

Для відтворення колориту епохи в поемі використано військову лексику, архаїзми, старослов'янізми, німецькі слова. Авторський задум реалізується й через прийоми градації, багату синоніміку, свіжі епітети, вдалі метафори, звукові й словесні анафори. В поемі чимало неологізмів («чорнокраїх ран», «примоцьовує шолом», «веселозорий, юний слов'янин») і т. д.

І в цьому творі виявилось вміння Бажана висловлюватись чітко, лаконічно, афористично, як наприклад:

То краще вмерти в битві від меча,
Ніж вкритися ганьбою втікача³.

Бо їх навалу, звернену на схід,
Змете мечем племен слов'янських рід⁴.
Смертельним шлях для неї — шлях на Схід, —
Таким він є і буде сотні літ⁵.

Хай світ вчуває в цій гучній ясі,
Що не владичить німцям на Русі!⁶

Героїко-епічна поема Бажана «Данило Галицький», оспівуючи звичайні традиції минулого, відзначалась високим патріотичним спрямуванням, звучала в унісон із сьогоdnішнім днем. Цей агітаційно-закличний твір мав велике пізнавальне й виховне значення, допомагав мобілізувати зусилля радянського народу на розгром фашистських загарбників. Поема, просякнута ідеєю непереможності землі руської, ідеєю слов'янського єднання в боротьбі з хижим і підступним ворогом, прищеплювала почуття національної гордості за своїх героїських предків, виховувала наступність бойових традицій.

Творчість М. Бажана першого етапу Великої Вітчизняної війни характерна поетизацією героїчних подвигів радянського народу, який згуртовано виступав проти фашистських загарбників і у важкій боротьбі з честю захищав свою Батьківщину.

³ Микола Б а ж а н. Клятва. Воєнвидав НКО СРСР, М., 1942, стор. 28.

⁴ Там же, стор. 30.

⁵ Микола Б а ж а н. Поезії. Укрвидав при ЦК КП(б)У, 1943, стор. 172.

⁶ Там же, стор. 173.

Формування світогляду І. С. Нечуя-Левицького в студентські роки

Навчання І. С. Нечуя-Левицького в Київській духовній академії відіграло важливу роль у формуванні світогляду, визріванні його нахилів до літературної творчості. Але це питання висвітлене зовсім недостатньо. Слушні думки щодо обставин і середовища в Київській духовній академії тих часів, коли йдеться про становлення суспільно-політичних і літературно-естетичних поглядів майбутнього письменника, висловили у своїх працях О. І. Білецький, Н. Є. Крутікова, Є. П. Кирилюк та інші вчені. В даній статті робиться спроба ширше поглянути на вказану проблему.

Ще в Київській духовній семінарії І. Левицький захопився «Причинною» Шевченка (про поета-земляка він добре знав ще з малих років)¹, прочитав «Кривого біса» Лессажа, «Павла та Віргінію» Бернардена де Сен-П'єра, «Дон-Кіхота» Сервантеса, «Божественну комедію» Данте, «Аталу» і «Християнство» Шатобріана, «Заздрість» Сю, «Пертську красуню» Скотта, а в останньому класі познайомився з російською літературою, зокрема творчістю Пушкіна і Гоголя. Але далеко ширше знайомство І. Левицького з російською й українською літературами припадає на роки навчання в Київській духовній академії (1861—1865), що остаточно виробило його літературні смаки, твердо визначило дальшу долю, характер його участі в громадсько-культурному житті другої половини ХІХ — початку ХХ ст.

Початок 60-х рр. ХІХ ст. — надто своєрідний період у нашій історії. Він здавався багатьом сучасникам ніби променем світла, яке спахнуло і прорізало суцільне темне царство кріпосницького ладу. Селянська реформа 1861 року була прогресивним явищем. Як пізніше зазначав В. І. Ленін, «після 61-року розвиток капіталізму в Росії пішов з такою швидкістю, що за кілька десятиріч відбувалися перетворення, які зайняли в деяких старих країнах Європи цілі століття»². Зрозуміло, що для більшості тодішніх діячів (крім хіба революційних демократів — Шевченка, Чернишевського й ін.) епоха реформ давала підстави оптимістично дивитися як на сучасні, так і на майбутні справи економічного, суспільно-політичного й культурного життя в країні. Загальне піднесення в середовищі інтелігенції не могло обминути й вихованців духовної академії.

Заслугує на пильну увагу той факт, що незадовго до вступу Нечуя-Левицького в академію тут було викрито таємне товариство

¹ Детальніше про це див.: М. П. Тараненко. Шевченко в оцінці Ів. Нечуя-Левицького. Збірник праць одинадцятої наукової Шевченківської конференції. Вид-во АН УРСР, К., 1963, стор. 158—178.

² В. І. Ленін. Твори, т. 17, стор. 90.

«фур'єристів», а деяких його учасників тоді виключено з академії. Можливо, саме про цей гурток іде мова у статті В. Краснова «Пасквільний Комітет»³, коли автор зупиняється на зв'язках студентів духовної академії з революційними організаціями. Очевидно, не випадково серед вихованців академії такою популярністю користувалося, як уже відомо, ім'я Тараса Шевченка⁴, про якого тоді взагалі небезпечно було говорити. Все це слід мати на увазі, щоб склалося правильне уявлення про атмосферу, в яку потрапив Іван Левицький.

У Київській духовній академії, як і в інших навчальних закладах, були різні професори: одні читали лекції «по старих, жовтих як пергамент» конспектах і плели таку нісенітницю, що «студенти перестали ходити на їх лекції і посиляли по черзі по три чоловіки на лекцію», а інші — переважно молоді професори — були «дуже добрі» і «щиро працювали над наукою»⁵. Однак справжнє навчання відбувалося в неофіційній обстановці, у студентських кімнатах, на вулиці, на Дніпрі, Володимирській гірці тощо. Причому «студенти, — зазначав Іван Левицький, — в академії працювали над наукою добре і щиро, але не над богословською»⁶. Їх тягло до жвавіших і пекучіших життєвих, суспільно-політичних справ, що ставилися й розв'язувалися в тодішній періодиці.

Оскільки журналів з бібліотеки студентам не видавали, то вони самі складались і передплачували «всі тодішні товсті журнали»⁷, тобто «Современник», «Русское слово», «Отечественные записки», читаючи там усе запоем і обговорюючи прочитане із таким запалом, на який тільки здатна пристрасна молодь. У цьому місці автобіографія письменника 1876 р. істотно відрізняється від автобіографії 1881 р. не лише тим, що в ній перелічуються російські журнали, які передплачували студенти академії, а й дається (правда, лаконічно) їх оцінка: «Студенти складались і виписували самі всі луччі журнали: Современник, Русское Слово, Время, Русский вестник»⁸.

Відомо, що журнал «Современник» був тоді органом революційної демократії; у ньому постійно друкувалися твори і статті Чернишевського, Некрасова, Салтикова-Щедріна. Мабуть, саме в журналі «Современник» прочитав Левицький роман Чернишевського «Що робити?» (друкувався в 1863 р.), бо в статті «Органи російських партій» (1871) він писав про нього і, до речі, досить прихильно. Журнал «Русское слово» став особливо популярним з 1861 р., коли відділ літературної критики в ньому очолив Писарев і коли в зв'язку з цим визначився революційно-демократичний напрям часопису. До того ж, у журналі «Русское слово» виступали критики Зайцев, Шелгунов та письменники Решетников, Успенський і Марко Вовчок.

Що ж до журналу «Время», який видавався М. М. Достоевським з найближчою участю Ф. М. Достоевського в 1861—1863 рр., то він міг захоплювати молодь творами Салтикова-Щедріна, Островського, Помяловського, Некрасова, Достоевського, що друкувалися на його сторінках. Мабуть, Івана Левицького приваблювала в ньому й полеміка з «Русским вестником» Каткова, і, може, звідси бере свій початок різко критичне ставлення автора робіт «Світогляд українського народу», «Органи російських партій» і «Українство» на літературних позовах з

³ «Червоний шлях», 1924, № IV—V, стор. 170—173.

⁴ Див.: М. П. Тараненко. Шевченко в оцінці Ів. Нечуя-Левицького.

⁵ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. III. К., 1960, стор. 304. Мабуть, до тих молодих професорів належали Ф. Г. Лебединцев та Є. М. Крижановський.

⁶ Там же, стор. 305.

⁷ Там же.

⁸ «Життя і мистецтво», 1920, ч. 2, стор. 65.

Московщиною» до Каткова і катковців. Якщо Левицькому припадала до душі в журналі «Время» критика дворянства, чиновницької бюрократії, то, очевидно, несприйнятною для нього була програма «почвенництва», прихильники якої трактували питання самобутності російського національного характеру в дусі слов'янофільства. І. Нечуй-Левицький завжди виступав проти слов'янофільства.

В «Русском вестнике» поруч з реакційними виступами самого видавця, консервативними художніми творами, надруковано знаменитий роман Тургенєва «Батьки і діти» (1862). Цей роман і стаття Писарева про нього «Базаров» у журналі «Русское слово» й викликали серед студентства жваві дискусії. Після прочитання цих творів «змаганням не було кінця», бо «студенти були дуже цим усім заінтересовані», — зазначає Левицький⁹. Можна було б і не звертатися в даному випадку до автобіографії І. Нечуя-Левицького 1876 р., якби не одна надто важлива в ній деталь, що ширше розкриває читацькі інтереси майбутнього письменника — серйозне знайомство з літературно-критичними статтями й роботами провідних російських критиків. «В той час я перечитав Белінського, Добролюбова. Тоді вийшли Тургенєва «Отцы и дети», а далі й критика на їх Писарева. Студенти трохи не гризлись, та все змагались по номерах за отців та дітей, аж одляски йшли по стінах»¹⁰. Ото ж, певно, тут почав формуватися майбутній Левицький — літературний критик і публіцист, схильний до полемічності.

Крім згаданих уже російських органів, студенти-українці передплачували також український журнал «Основа», що, за словами О. Білецького, «вперше поставив питання про український національний характер в його історично обумовлених відмінностях від великоруського»¹¹. В «Основі» підносилося й багато інших важливих, злободенних суспільно-політичних питань, що не могли залишати молодих людей байдужими. Це й прогресивні думки, спрямовані проти старої школи, проти методів навчання і виховання в ній, зокрема тілесних покарань; і полеміка «Основи» з польською реакційною журналістикою щодо польсько-українських відносин, переважно територіальних питань, з їх силою та слабкістю; і полеміка журналу «Основа» з такими російськими реакційними органами, як «Вестник Западной и Юго-западной России», «День» та «Русский вестник» в основному навколо питань розвитку української мови, літератури, науки — загалом культури. Найширше розгорнулася та полеміка між газетою «День» і журналом «Основа» після появи в останньому статті Костомарова «Две русские народности», а завершалася виступом Житецького «Русский патриотизм» («Основа», 1962, № 3).

Журнал «Основа» не стояв осторонь тих літературно-теоретичних проблем, що були в центрі тогочасної літературної критики, зокрема не залишався байдужим до тієї боротьби за реалізм і народність, яка в 60-х рр. розгорілася з особливою силою. Більше того, він сам відстоював принципи реалізму й народності. Та вся справа в тому, що розуміння реалізму журналом, передусім головним його критиком Кулішем, почасти Костомаровим та іншими, було вузьким, однобоким, а інколи й викривленим¹².

⁹ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. III, стор. 305.

¹⁰ «Життя і мистецтво», 1920, ч. 2, стор. 66.

¹¹ О. І. Білецький. Від давнини до сучасності, т. I. Держлітвидав, К., 1960, стор. 295.

¹² Ґрунтовно це питання висвітлено в кн.: М. Д. Бернштейн. Журнал «Основа» і український літературний процес кінця 50 — 60-х років XIX ст. Вид-во АН УРСР, К., 1959.

Як активний читач журналу «Основа» Іван Левицький не міг не проникатися тими думками й ідеями, що висловлювались на його сторінках, і тому без глибокого усвідомлення та врахування всього позитивного і від'ємного в них, мабуть, неможливо розібратися у творчості майбутнього письменника, а тим більше оцінити його літературно-естетичні погляди.

Однак було б неправильним уявляти Нечуя-Левицького тільки як наслідувача теоретичних принципів «Основи», ставити його літературно-естетичні погляди в повну залежність від Кулішевих. Щоб довести безпідставність таких уявлень, потрібна окрема розмова. В даному ж разі достатньо одного-двох аргументів: і Куліш і Нечуй-Левицький сходилися на тому, що Котляревський — великий талант, але Нечуй-Левицький ніколи не поділяв думки Куліша про те, що автор «Енеїди» приніс українській літературі велику шкоду.

Це ж саме можна сказати і щодо ставлення обох письменників до спадщини Гоголя і Марка Вовчка. Очевидно, у цих питаннях Нечуй-Левицький охочіше схилявся до Белінського, Чернишевського і Добролюбова, ніж до Куліша. Та коли мова йде про роль «Основи» у житті Левицького, то ще більш важливим є те, що саме цей журнал широко розкрив йому очі на українську художню літературу, з якою до того він був (із незалежних від нього причин) знайомий поверхово. Адже тут вперше було надруковано чимало творів Шевченка, Марка Вовчка, Куліша. На сторінках «Основи» виступали Глібов, Стороженко, Мордовцев, Ганна Барвінок, Руданський, Свидницький і багато інших українських письменників.

Неважко усвідомити, що в ті роки і саме життя, і прочитана література ставили перед Левицьким невідкладні соціальні та національні питання. Для останніх Київська духовна академія давала чимало підстав.

Справді, у стінах академії навчалися представники багатьох народів, тут стикалися віч-на-віч виразники інтересів різних соціальних груп, культур, національностей. Вони жили, як розповів згодом Нечуй-Левицький у романі «Хмари», під одним дахом. «В академії, — не без іронії писав він в автобіографії, — тасують, не знаю навіщо, студентів з усіх губерній. Половина моїх товаришів були великорусси, але було чимало сербів, були й болгари, молдаване, й греки й грузини»¹³.

Якщо тоді давалася взнаки шовіністична політика царської Росії (а духовна академія безумовно була її провідником), то легко уявити, що серед цілого комплексу ідей, проблем, навколо яких точилися суперечки, не останніми були національні. Південні слов'яни щиро ділилися гіркими думками про турецьку неволю та висловлювали світлі мрії про визволення рідного краю з-під іноземного ярма, що будило відповідні думки й у представників, скажімо, українського й грузинського народів. Згадаймо, як запалював оточуючих своїми патріотичними ідеями герой повісті Тургенєва «Напередодні» болгарин Інсаров, і тоді стане зрозумілим той вплив на українських студентів, що про нього писав Нечуй-Левицький у «Хмарах». Вболівання за «свій безщасний народ, зовсім забитий з мовою, літературою й історією»¹⁴ підсилювалися ще й тим, що перед очима постійно крутилася деспотична постать Воздвиженського з його фанатичною нетерпимістю, практицизмом, з свідо-

¹³ «Життя і мистецтво», 1920, ч. 2, стор. 65.

¹⁴ І. С. Нечуй-Левицький. Зібрання творів у десяти томах, т. II. «Наукова думка», К., 1965, стор. 15. Далі при посиланні на це видання у тексті в дужках зазначатимемо том, сторінку.

містю повноправного господаря¹⁵, який «не згадував Тули, сміявся з усіх і звав усіх романтиками» (II, 16).

Мабуть, ще гіршим було ставлення до українських справ академістів 60-х років. Пізніше І. Нечуй-Левицький міг пригадати лише трьох товаришів-великоросів, які симпатизували думкам українських студентів, прихильно ставилися до української мови, літератури і культури. Між ними був, передусім, автор першої історії української літератури Петров (товариш Левицького). Решта ж студентів-росіян бачила в національних прагненнях українців зазіхання на своє державне становище й рішуче стояла проти права українського народу на політичне й культурне існування. І. Левицький розумів, що то були захисники ідей реакціонера Каткова, а відтак і політики російського самодержавства.

Між професурою, певно, вже не знаходилося жодного прихильника¹⁶, а один професор з кафедри, як згадує Левицький, «сказав на лекції таку штуку: «Для інтересів государства добре було б спалити українську літературу і білоруську, якби вона з'явилась на світ»¹⁷. Цілком природно, що таке загонисте ставлення професури до українських справ, особливо після відомого циркуляра 1863 р., давало наслідки прямо протилежні бажаним. У студентів академії, зокрема в І. Левицького, виникало бажання братися за офіційно заборонені, небезпечні з точки зору державності, але корисні, потрібні для свого народу справи. У нього зародилася думка писати для «Основ» оповідання українською мовою, але наміри виявилися нездійсненими, бо журнал з різних причин, у тому числі й під цензурним тиском, припинив своє існування.

Щоб зрозумілишими постали ті мотиви, якими керувався в цих питаннях студент Левицький, зішлемось на один цікавий документ, що належить представникам передової Росії. Маємо на увазі Записку Академії наук про відміну утиску малоросійського друкованого слова (1905). Для розгляду цього питання була створена комісія під головуванням академіка Корша. До неї входили ще Фортунатов, Шахматов та інші вчені. Не час тут розглядати всі деталі доповіді цієї комісії. Звернемо увагу лише на ті місця з неї, які стосуються горезвісного циркуляра Валуєва (1863), що був ніби камертоном для отої професури Київської духовної академії, яка з високих трибун співала інквізиторські пісні про спалення української та білоруської літератур. Комісія усвідомлювала, що закон 1863 р. зруйнував «той братній зв'язок, який зав'язувався в різних збірниках і періодичних виданнях між великоросійською і малоросійською писемністю»¹⁸, що то була «важка помилка з точки зору політики, і внутрішньої і зовнішньої.., фатальна помилка...»¹⁹, що циркуляр наніс поразку тим українським діячам, які не ставили перед собою ніяких сепаратистських завдань, бо таких взагалі то й не існувало. «Розпорядження 1863 року нанесло поразку тим діячам, яким була чужою будь-яка політична мета і які «керувались почуттям патріотизму»; для сепаратистів і політичних агітаторів створювався зате сприятливий ґрунт»²⁰.

¹⁵ Цікаві зіставлення образу Воздвиженського з «ташкентцями» М. Салтикова-Шедріна маємо у статті В. Ф. Осмоловського «М. Є. Салтиков-Шедрін і Україна», «Радянське літературознавство», 1965, № 8, стор. 48.

¹⁶ У І. Нечуй-Левицького мова йде про професорів і великоруських і українських. Останні вважали за краще не втручатися в такі «слизькі» справи, «були, як пише Левицький, офіційно й неофіційно зовсім мертві люди у всякому питанні, як і всякі професори на Україні».

¹⁷ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. III, стор. 305.

¹⁸ Об отмене стеснения малорусского печатного слова. СПб, 1910, стор. 30.

¹⁹ Там же, стор. 18—19.

²⁰ Там же, стор. 32.

І. Нечуй-Левицький належав до тих людей, які в питаннях боротьби за право на розвиток української мови, літератури, освіти, культури загалом керувалися почуттям палкої любові до рідної України, її народу. Йому чужим був партикуляризм, сепаратизм як у 60-х роках, так і пізніше. Це він засвідчив у статті «Вигадки націоналістів про українців»²¹.

Духовна академія привертала увагу майбутнього письменника до літератури ще й іншим. Хоча в академії «панувала схоластика, од котрої висихала всяка мисль в головах студентів. Світські науки були закутані в дух теології» (II, 13—14), але молода професура пробуджувала в слухачів приспаний інтерес до науки, свіжої думки, розкривала перед студентами ширші горизонти для пізнання історії, світу. Тому-то будучи суворо критичним у ставленні до академії («Хмари»), Нечуй-Левицький пізніше згадав її й добрим словом. У листі до О. Огоновського від 12 липня 1890 р. він писав: «Д[уховна] академія своїми науками та викладами прислужилась мені для мого літературного діла добре, мабуть, чи не краще, якби прислужився спеціально фаховий який-небудь університетський факультет»²². З таким жуттєвим, літературним і науковим набутком закінчив І. Левицький у 1865 році Київську духовну академію із званням магістра богослов'я і вирушив у світ, на роботу.

Отже, навчаючись у Київській духовній академії, І. Нечуй-Левицький опанував багатьма науками, зокрема історією філософії та російської і світової літератури, що стали у великій пригоді йому як письменникові. Однак, не обмежуючись офіційною програмою академії, насиченою богословськими науками, він ще наполегливіше поповнював свої знання самотужки, читаючи з інтересом в тодішніх журналах «Современник», «Русское слово», «Отечественные записки», «Время», «Русский вестник» і «Основа» літературно-критичні статті Белінського і Добролюбова, твори Шевченка, Марка Вовчка, Чернишевського, Писарева, Тургенева, Салтикова-Щедріна, Некрасова, Костомарова. Журнал «Основа» не тільки широко познайомив Левицького з українською літературою, а й зародив та зміцнив думку взятися за писання творів українською мовою.

У студентські роки (1861—1865), у час поживавлення суспільно-політичного і культурно-громадського життя в Росії, активної діяльності просвітителів-шестидесятників продовжував формуватися передовий світогляд І. Левицького.

Не випадковим є те, що, прибувши до Полтави (1865) свідомим шестидесятником, Левицький як учитель-словесник Полтавської духовної семінарії розгорнув там нехай скромну, але таку потрібну діяльність по вихованню молоді в дусі передових ідей²³. Закономірно, що через п'ять років після закінчення академії Нечуй-Левицький виступає зі статтею «Органи російських партій», у якій поряд з новими використано і надбання його студентських років, — статтею, що переконливіше, ніж художні твори («Дві московки», «Рибалка Панас Круть», «Причеп»), засвідчила демократичність поглядів автора на найважливіші суспільно-політичні питання епохи.

²¹ Див.: «Дніпрові хвилі», 1912, № 13—14, стор. 189, 196.

²² Михайло Возняк. Матеріали до історії українського письменства XIX в. «Життя і мистецтво», Львів, 1920, ч. 2, стор. 67.

²³ Про це йдеться в статті М. П. Тараненка «Нечуй-Левицький у Полтаві», «Зоря Полтавщини», 15.1 1967 р.

Василь Суразький

Постать українського письменника-полеміста кінця XVI ст. Василя Суразького, одного із визначних представників острозького гуртка учених-літераторів, посідає важливе місце в історії нашого полемічно-публіцистичного письменства доби феодалізму. Творчість цього літератора є яскравим свідченням глибокої складності та своєрідності церковно-політичної і національно-визвольної боротьби на Україні тих часів, що зумовлювало всю жанрову багатогранність полемічної літератури та її ідейно-естетичні якості.

Василь Суразький письменник своєрідний. Він сильний своєю богословською аргументацією, своєю феноменальною ерудицією в церковно-догматичних питаннях, якою щедро ділиться зі своїм читачем, завойовуючи цим його прихильність і заповнюючи його. В цьому особливість письменницької манери Василя Суразького.

Письменник-полеміст не був блискучим майстром слова навіть для своїх сучасників. Зате він був визнаний громадськістю як літератор-наставник, духовний учитель українсько-білоруського православ'я в боротьбі проти експансії католицького єзуїтства кінця XVI—початку XVII ст. Саме цим зумовлена велика популярність писань Василя Суразького на свій час, коли навіть ідеологи з католицько-уніатського табору із прихованою злобою називали нашого літератора «великим оборонцем» непокірної «наливайківської» церкви, як тоді іменували вороги православну українсько-білоруську громадськість.

Під кінець XVI ст. на Україні спостерігаємо явні прикмети гуманістично-реформаційних рухів. Збуджується серед народу посилений інтерес до книги, до освіти і церковних справ. Навіть жінки, й ті, як засвідчують джерела, не були байдужими до книги і святого душеспасенного слова. Ці вимоги часу старався в міру власних знань і здібностей задовольнити своїми писаннями острозький літератор Василь Суразький.

Потреба виступити Василю Суразькому в ролі письменника-полеміста була продиктована голосними церковно-громадськими подіями 70—80-х років XVI ст., зокрема виходом у світ 1577 р. претензійної полемічно-публіцистичної книги віленського єзуїта Петра Скарги «O jedności kościoła bożego» і брошури львівського єзуїта Бенедикта Гербеста «Wiary cosciola rzymskiego wywody» (1586). У відповідь на ці польсько-єзуїтські писання, начинені відвертою пропагандою ідеї церковної зверхності католицизму і закликами до унії, з табору українсько-білоруських літераторів з'явилося кілька гострих полемічно-публіцистичних памфлетів, серед яких вигідно виділяється памфлет ректора Острозької академії Герасима Смотрицького «Ключ царства небесного» (1587).

Але, мабуть, цього було недостатньо. Потрібне було більш ґрун-

товне ортодоксально-православне писання, яке б піддало всебічній критиці католицьку доктрину і утвердило правоту принципів українсько-білоруського православ'я.

Г. Смотрицький у вступній частині своєї книги, звертаючись «до народов руских», висловив сподівання, що писання його, «худого простака», слабо озброєного богословською наукою, все ж розворушить уми учених співвітчизників. Воно зможе «порушити і подвигнути» лицарів української національної церкви з міцною богословською «бронєю», які розтращають до кінця теологічні мудрощі католицького єзуїтства. Сподівання Г. Смотрицького здійснилися. Рівно через рік після виходу в світ його памфлетичного твору з'явився великий полемічно-публіцистичний трактат українського православного письменника-полеміста величезної церковно-теологічної ерудиції. Мова йде про книгу, відому під назвою «О единой истинной православной вѣрѣ», видруковану в Острозі 1588 року кліриком острозьким Василем Суразьким, активним діячем з числа острозьких літераторів¹.

Зразу ж відмітимо, що прізвище автора в книзі не зазначалось, що було тоді дуже поширеним явищем. Не залишив про себе автор і ширших біографічних даних. Автор лише в оглаві книги, назвавши скромно свою працю «книжицею», в кінці також скупко натякнув про себе: «многогрѣшный и худший в христианех убогий Василей». Справу уточнення прізвища автора «книжиці» довелось взяти на себе історикам літератури і зараз це питання, на наш погляд, можна вважати вирішеним задовільно².

В даному разі важливу послугу для нас зробили католицько-уніатські літератори 20—40-х років XVII ст., зокрема Йосафат Кунцевич і Касіян Сакович, які, полемізуючи з твердженнями книги «О единой вѣрѣ», відверто і впевнено називають Василя Суразького автором її. Шоправда, згадані полемісти, як видно, користувались пізнішими переказами про авторство Василя Суразького, але не довіряти їм у нас немає ніяких підстав. Особливо важливі тут свідчення Касіяна Саковича. Останній, хоч і є представником молодшого покоління полемістів, але тривалий час був активним діячем православного церковно-культурного фронту на Україні (до 1625 р.) А з 1625 до 1639 р. з прийняттям унії, постійно жив на Волині в сані архімандрита уніатського монастиря в м. Дубно, був у близьких зносинах із волинським чашником Лавріном Деревинським та іншими особами світської і церковної верхівки Волині. Отже, Касіян Сакович міг добре знати діячів острозького літературного гуртка, і його згадка про Василя Суразького як автора книги «О единой вѣрѣ» є цілком вірогідною.

У своїй брошурі, спрямованій проти старого календаря і його оборонців, Касіян Сакович пише: «Так-то, народе руській дизунітський,

¹ Книга передрукована у виданні «Памятники полемической литературы», кн. II. («Русская историческая библиотека» т. VII, СПб, 1882) з унікального стародрукованого примірника, в якого бракувало титульної сторінки. Тому за заголовок у передрукованому виданні служить назва першого розділу книги. За іншим цілішим примірником І. Каратаєв подає перший лист книги з оглавом, який починається: «Сіа книжица содержит в собѣ первое — о единой истинной православной вѣрѣ...» (Див.: И. Каратаев. Описание славяно-русских книг, напечатанных кирилловскими буквами, т. I, СПб, 1883, стор. 238). Але заголовок книги все ж Каратаєв не уточнює. Між тим варто звернути увагу на останні рядки книги, де в післямові автор сам розкриває нам назву свого твору. Автор пише, що в обставинах масового окатоличення правовірних «чад», він «скорбя и болѣзнуа о сем от великаа нужда... покусихся написати о единой истенной вѣрѣ, от божественных писаний свѣдѣтельствуемей» (стор. 937). Без сумніву, це й є точний заголовок книги.

² Див.: Кость Копержинський. Український письменник XVI ст. Василь Суразький. Науковий збірник за 1926 рік УАН. Записки наук. тов-ва в Києві, т. XXI. ДВУ, 1926.

хочеш вірити своєму неунітові, великому оборонцю старого календаря Василю Суразькому, який у книзі своїй по-руському в Острозі року 1588 друкованій пише проти нового календаря і інших артикулів віри римської...»³. А трохи нижче з такою ж впевненістю додає: «Отож, пане Суразький, встидайся своїх рацій із зела і трави сплєтених...»⁴.

Касіян Сакович, як бачимо, без будь-якого сумніву приписує авторство книги «О единой вѣрѣ» Василю Суразькому. Разом з тим він приділяє чільне місце Василю Суразькому серед українських письменників-полемістів того часу. Касіян Сакович ставить Василя Суразького поруч з Христофором Філалетом і Кліриком Острозьким, додаючи при цьому, що всі вони тішились ласкою київського воєводи князя Костянтина Острозького, який за заслуги в обороні православ'я нагороджував їх маєтностями (Za co у miasta trzymali).

Дійсно, Василь Суразький був у близьких взаєминах з Костянтином Острозьким. Київський воєвода, як свідчить Іпатій Потій, надіслав у 1593 р. листа, який був вручений йому «через пана Василя Суразького и через пана Вишенського»⁵. А лист, до речі, був дуже відповідальний, адже в ньому йшлося про унію, таку, яку уявляв собі київський воєвода, а не ту, що її виношували у своїх планах єзуїти і Ватікан. В цьому питанні мабуть Суразький був надійним консультантом князя К. Острозькому. Гадку К. Копержинського, який вважає, що з листом до І. Потія від К. Острозького ходив якийсь інший Василь Суразький, а не наш літератор, належить категорично відхилити⁶.

Біографічних даних про Василя Суразького маємо дуже мало. Прізвище полеміста дозволяє гадати, що він був уродженцем містечка Сураж на Волині недалеко від Острога (тепер село Сураж Шумського району на Тернопільщині). Дати його народження і смерті також установити важко. Письменник виявляє себе досить освіченою і начитаною людиною. Але ці знання і вишколеність він набув очевидно самоосвітою і «книжним почитанієм» так само, як і його сучасники та друзі по перу Герасим Смотрицький і Іван Вишенський.

Можна з певністю припускати, що Суразький був запрошений князем К. Острозьким для роботи в новозаснованій Острозькій школі й друкарні тоді ж, коли й Г. Смотрицький, тобто в кінці 70-х років XVI ст. Якщо Герасим Смотрицький дістав посаду ректора Острозької академії і одночасно засів коло видання корпусу біблійних книг («Острозька біблія», 1581), то В. Суразький завідував острозькою друкарнею після вибуття звідти Івана Федорова і був дидакалом школи. Отже, більшість острозьких видань 80—90-х років XVI ст. пройшли через руки Василя Суразького.

Не слід думати, що Василь Суразький був лише кабінетним книжником. Факти засвідчують, що він не цурався активної громадської роботи в той шумливий і грізний для нашої Вітчизни час, виступав на диспутах з єзуїтами, обороняючи від єзуїтської агресії права і принципи українсько-білоруської національної церкви та віри⁷.

Після 1598 року Василя Суразького вже не стало чути серед діячів Острозької академії. Щоправда, Касіян Сакович в полемічному запалі навіть у 40-х роках XVII ст. звертається до Василя Суразького як до

³ Kassian S á h o w i c z. Okuláry kalendarzowi staremu. Kraków, 1964, стор. 9. (із стародруків Львівської наукової бібліотеки).

⁴ Там же, стор. 19.

⁵ Іпатій Потій. Антирисис. Памятники полемической литературы, кн. III, стор. 575.

⁶ Кость Копержинський. Названа праця, стор. 45.

⁷ Там же, стор. 45—46.

живого. Але навряд чи міг він дожити до тих часів. Мабуть, у першому десятилітті XVII віку Василь Суразький уже не був серед живих.

Найбільш плідотворна діяльність Василя Суразького як члена корпорації острозьких учених-літераторів припадає на 1586—1598 рр. У цей час письменник здійснює такі видання, як «Маргарит» зі своєю передмовою (1586), «О единой истинной вѣрѣ» (1588), «Псалтирь с возслѣдованіем» (1598). Можливо, що не все ще й розшукане із спадщини письменника. Звичайно, при всіх умовах першорядне місце в літературному доробкові Василя Суразького займає полемічний твір антикатолицького спрямування «О единой истинной вѣрѣ».

Слід відмітити, що українська полемічно-публіцистична література XVI—XVII ст. не розвивалась єдиним ідеологічним потоком. Були письменники-полемісти, творчість яких виражала соціальні прагнення найбільш скривдженої і пригнобленої маси дрібного міщанства і селянства (І. Вишенський, С. Зизаній). А були й такі полемісти, що у своїх класових симпатіях тримались ближче до феодално-церковної верхівки українського суспільства (І. Потій, К. Сакович).

Серед українських полемістів православного табору Василю Суразькому доводиться визначити окреме місце. У своїх соціально-класових переконаннях письменник підтримує пануючий тоді феодалний устрій життя і активно виступає за непорушність старого «руського» православно-патріархального церковного благочестія. Письменник був дійсно переконаним ідеологічним рупором таких стовпів православ'я, як київський воєвода князь Костянтин Острозький і московський емігрант князь Андрій Курбський, котрий також мешкав на Волині. Але при всіх цих умовах письменник ніде не запламував своєї патріотичної честі, не зрадив загальнонародним інтересам тоді, коли єзуїтський католицизм на нашій землі посилював свою гнобительську політику, коли церква і віра були для нашого народу національними святощами і прапором у національно-визвольній боротьбі проти польсько-шляхетського і католицького поневолення. Таким чином, виступаючи під прапором оборони «руських» національно-церковних традицій в умовах експансії Ватикану, Василь Суразький своєю творчістю служив українському народу, книга його «О единой вѣрѣ» була сильною ідейною зброєю нашому народові в боротьбі проти польських панів і єзуїтської пропаганди за національну незалежність.

Василь Суразький на свій час був визначним полемістом-письменником з богословським ухилом. Його книга «О единой вѣрѣ» є наслідком напруженої майже десятирічної праці. Задумана в кінці 70-х років XVI ст. як полемічна відповідь на трактат Петра Скарги «О jedności», книга Василя Суразького головним чином аналізує і спростовує основні догматичні постулати ідеолога Ватикану — про єдину віру, про зверхність папи римського, про походження св. духа, про чистилище, опрісноки та інше. Разом з тим в останніх розділах книги православний полеміст знаходить нагоду піддати критиці календарну реформу 1582 року і брошуру Бенедикта Гербеста «Wiary kościoła rzymskiego wuwodu». Такий зміст книги Василя Суразького.

Є підстави здогадуватись, що книга острозького літератора тісно пов'язана з початковими заходами організації князями К. Острозьким і А. Курбським літературних сил з метою дати належну відсіч єзуїту Петру Скарзі після виходу в світ його книги «О jedności kościoła bożego», присвяченої князю К. Острозькому з провокаційними намірами схилити до унії патрона українського православ'я.

Спочатку опонентом П. Скарги виступив якийсь острозький літератор, невідомий нам Мотовило. Але твір Мотовила, різко осуджений

А. Курбським, так і не побачив світу. Після Мотовила почав виступати на поєдинок із Скаргою острозький полеміст Василь Суразький і, мабуть, не без заохочення і рекомендації А. Курбського. Створюється враження, що автор «книжиці» про єдину віру в роботі над твором користувався порадами і допомогою московського князя-емігранта щодо напряму полеміки і використання джерел. Не випадково Василь Суразький пильно дотримується методу писання «от пророков и апостолов», за який ратував Андрій Курбський, критикуючи Мотовила, широко використовує писання Максима Грека, одного із авторитетів князя. Полеміст неодноразово нагадує читачеві, як свою заслугу, те, що він «не от своих умышлений сказахом, но от святых писаний собравше... написаном», «Книжиця» Василя Суразького цілком забезпечує ідеологічні настанови феодально-церковного консерватизму таких стовпів православ'я, як А. Курбський і до нього подібних. Звичайно, це аж ніяк не зменшує її позитивної суспільно-культурної функції в національно-релігійній боротьбі проти католицької експансії на Україні.

Трактат «О единой вѣрѣ» є характерним зразком полемічно-богословського твору, який з фанатичною зосередженістю трактує дуже здавалось би далекі від життя питання догматичних і обрядових розходжень між православ'ям і католицизмом. Але то були на свій час гострі злободенні питання. Обороняючи доктрину православної церкви від нападок єзуїтів, автор не забуває одночасно воювати і проти ересі раціоналізму в питаннях віри, проти реформаційних ідей. В. Суразький виступає противником релігійного вільнодумства. Він сліпо відданий букві авторитетного церковного писання і метає громи на тих, хто вносить у питання віри зерно раціонального судження. «Разум же глаголем, — пише В. Суразький, — истинный разум, водлуг божественаго писанія, а не водлуг мудрости свѣта сего велерѣчием и красомовством льстиве преобижаючи ближних... Таковый бо разум суетный и неразумие есть паче, нежели разум»⁸. Це вже консерватизм явний, цілком у дусі переконань А. Курбського. Навіть К. Острозький, який симпатизував ученості протестантів, мабуть утримався б від такого судження. Занадто вже відданий Василь Суразький своєму древньому благочестю, охороняючи його не тільки від підливної акції єзуїтів, а навіть від свіжого віяння раціоналізму.

В цьому відношенні погляди В. Суразького далеко відмінні від світосприйняття його сучасника, гуманіста Г. Смотрицького. Якщо Смотрицький учить молодого патрона князя Ол. Острозького тверезим розумом знаходити життєву істину і також істину в питаннях віри, то автор трактату «О единой вѣрѣ» пропонує схилитися тільки перед авторитетом євангелія і писання отців церкви. Якщо Г. Смотрицький, поділяючи ідею міщанської реформації про «дешеву церкву», байдужий до зовнішнього оздоблення церковного храму, не дбає про хрести, ікони, дзвони, бо вважає, що справжня побожність вимірюється доброчинністю і милосердям віруючої людини, то для Суразького зовнішнє обладнання і прикраси храму мають принципову вагу. «Церков бо, рекше храм молитвенный, — пише він проти аріан, — без украшения выobraженія справ господних, в наше спасеніе сдѣланных, ни чым от простого дому таковый храм розный есть. Властне, яко невѣста без утвари и без приодѣнія нага стояще, в всем блудници, сирѣчь вшетечницы подобна, открывающей стыдѣнія своа»⁹. І тут, як бачимо, полеміст робить послугу таким охоронцям старого благочестя, як Андрій Курбський, яко-

⁸ Памятники полемической культуры, кн. II, стор. 899.

⁹ Там же, стор. 935.

му іконоборство російського раціоналіста і «єретика» Феодосія Косого стояло поперек горла.

Книга «О единой вѣрѣ» складається з шести головних розділів, основна ідея яких довести, що «істинна» віра бере свій початок у Єрусалимі, а не в Римі, а тому претензії Ватікану на зверхність і панування в християнському світі є богопротивними і неприйнятними в усіх відношеннях.

Полеміст із гідною подиву скрупульозністю спорудив досить великий арсенал висловлювань із євангелії, діянь апостолів, учителів церкви, з історичних хронік і щедро підпирає не одною підбіркою цитатій кожне своє навіть найпростіше твердження або заперечення, силкуючись буквально заглушити зливою цитат ті чи інші положення противників православ'я, насамперед католицьких полемістів. Не можна недооцінювати того відчутного впливу, який мала книга Василя Суразького в ідейній боротьбі проти доктрини католицизму, прославленої єзуїтами в інтересах «ловитви душ». Для правосланого українського населення, а також для українських письменників-полемістів трактат «О единой вѣрѣ» був своєрідним посібником богослов'я і одночасно книгою для душеспасенного читання.

Але слід відмітити, що літературно-публіцистичні якості твору все ж слабкі. Небезпідставно Іван Франко дав свого часу низьку оцінку писанню автора «О единой вѣрѣ». «Суразький, — пише Франко, — письменник совісний, працюючий, може по своєму й учений, але дуже тяжкий на мислення і майже цілковито позбавлений таланту літературного. Не знаю, чи є в нашій полемічній літературі того часу твір, котрого читання так би утомляло і мучило, як читання його «Книжки о вѣрѣ». І не задля сухого стилю, не задля якоїсь особливої темноти і глибини. Має він спеціальний звичай — кожний найменший крок у своїй аргументації підпирати цитатами, і то цілою купою цитат з письма св. старого і нового завіту, з отців церкви, з істориків і т. і.»¹⁰

Виклад суджень у нашого полеміста здебільшого академічний, монотонний. Не пафосом запального публіциста автор намагається вразити читача, а старанням нанизуванням виписок із церковних джерел. Подекуди сухе теологічне словоплетиво прикрашає струмінь живої, образної публіцистичної мови. Критикуючи, наприклад, твердження католиків про походження св. духа «і від сина», В. Суразький енергійно і вдало в образній мові підносить ряд риторичних питань: «Како не срамляются и не страшатся и Сына показуючи источника божества?! Если бо их облудное внимание попустится, то како слово святого Діонісія пребудет, который имянует Сына и духа — отрасли и цвѣты, от отеческого корени возрастших обоих?! Отрасль — Сын, отрасль и Дух Святой. Цвѣт такожде Сын, цвѣт — и Дух Святой. И не рече отрасль и цвѣт единствене, но отрасли и цвѣты множественѣ, абы указал, иж не растут един от другаго, но от единого Отца, якоже от корени равночестно растуща. Отколя приняли есте, или от кого слышасте таковое новое благочестіе, еже вы проповѣдуете днесь?»¹¹

Мало дбає Василь Суразький про те, щоб пожвавити своє писання белетристичними вставками, афоризмами, народними приказками. Однак на сторінках твору зустрічаються іноді вдало вплетені в текст, як ілюстративний матеріал, легенди апокрифічного характеру, запозичені полемістом із книжних джерел. Так, аргументуючи твердження, що «істинна» віра бере початок з Єрусалиму, полеміст вважає необхідним

¹⁰ І. Франко. Іван Вишенський і його твори. Львів, 1895, стор. 119—120.

¹¹ Памятники полемической литературы, кн. II, стор. 676.

розповіді східну легенду про одного старця «неискусного» в питаннях віри¹².

В такому ж ідейному плані розповідає полеміст старий апокриф про «чудо» в Єрусалимі, яке щороку буває на великодні дні над «Гробом Христа». «Коегождо бо лѣта в свидѣтельство единыа истинныа вѣры в день свѣтлаго тридневнаго з мертвых встанія Христова, у гробу господня огонь, свѣту подобный, сходя запалается от него же и свѣща всѣ запалают». І далі. Всі народи, навіть турки, визнають це чудо, «кром едины римляне: видяще не видят и ушима им тяжко слышати! Но еще зазираючи и прочым клеветати не устрашаются, глаголюще лжю быти и фалш!»¹³ Поряд з цим в плані підтвердження католицьких збочень В. Суразький не цурається коротко хоча б згадати на сторінках свого трактату про міфічного папу Петра Гугнивого¹⁴ і популярну історію «о невоздержной оной женѣ бывшой папѣ»¹⁵. Нарешті, проти еретиків протестантської конфесії, насамперед проти аріан і послідовників учення Феодосія Косого, направлена притча про сліпця, що наткнувся на вогнище, шукаючи сонце. Однак у даній притчі порівняно мало змісту і дотепу.

Такі скромні загалом літературно-повістувальні елементи великого обсягом твору острозького полеміста Василя. Але все ж книга свого часу була досить читабельною і зіпсувала немало крові ідеологам католицизму та унії. В конкретних історичних обставинах «книжиця» Василя Суразького забезпечувала значною мірою духовні й навіть естетичні запити людей високоосвічених, не кажемо вже про рядового читача. Цим зумовлена її читабельність і впливовість в культурному житті свого часу. Книга була своєрідною енциклопедією полемічного матеріалу для письменників-полемістів молодшої генерації і для всіх тих, кому були дорогі традиції національної церкви. Невипадково впливи книги «О единой вѣрѣ» Василя Суразького позначились на творчості багатьох українських полемістів. Книгою Василя Суразького скористались Стефан Зизаній і Христофор Філалет, автор полемічного трактату «Вопросы и отвѣты православному з папѣжником» (1603) і автор «Перестроги» (1606), Іван Вишенський і Захарія Копистенський¹⁶.

Іван Вишенський, наприклад, вельми похвально оцінив книгу Василя Суразького, щиро рекомендуючи її читати своїм співвітчизникам для глибшого пізнання «ересі» католицької церковної доктрини. У своєму посланні «Извѣщеніе краткое о латинских прелестех» Іван Вишенський пише: «Хотѣхом и о таинственной вечерѣ, календари и прочих премѣненіях из латинских (от истинны на лож и прелест) обличительно писати, но занеже видѣхом, яко о всем том довольно Василий от божественнаго писання написа, сего ради оставихом о сем писати. Сие же Василиево писание испытахом извѣстно и увидѣхом, яко не от своео фантазии новоизобретеннаго помысла, но от божественнаго писання писа, яже написа. Сего ради примѣте сие, молю вас, с усердием вседушевное любве и утвердѣте себе в вѣрѣ...»¹⁷

Слід при цьому мати на увазі, що найвидатніший український письменник-полеміст був дуже вимогливим до писань своїх братів по перу.

¹² Памятники полемической литературы, кн. II, стор. 660—661.

¹³ Там же, стор. 617—618.

¹⁴ Там же, стор. 795.

¹⁵ Там же, стор. 766.

¹⁶ Див.: Кость Копержинський. Український письменник XVI ст. Василь Суразький, стор. 43.

¹⁷ Іван Вишенський. Твори. Держлітвидав України, К. 1959. стор. 141.

Незважаючи на своєрідний богословський зміст, книга «О единой вѣрѣ» користувалась популярністю не тільки на Україні та в Білорусі, а потрапила навіть до Росії.

Книга «О единой вѣрѣ» є одним із яскравих доказів тісних українсько-російських літературних взаємин кінця XVI—початку XVII ст. У написанні книги українському полемісту в значній мірі прислужились антикатолицькі твори Максима Грека, роздобуті полемістом чи то від князя Андрія Курбського, чи прислані безпосередньо з Росії. В. Суразький дуже високо цінить авторитет М. Грека і в передмові до розділу книги, де трактується питання про походження св. духа, указує, що він береться писати про важливе догматичне питання «не от своих умышлений, но от нѣкоих трудолюбных старец, в духовном любомудрии воспитанных, паче же от Максима, инока святыя Афонския Горы сожителя... с котораго писання его и мы, божією помощію, иже слѣпыя просвѣщающаго и младенця умудряющаго, елика сила вкратцѣ избравши здѣ написахом»¹⁸.

З другого боку, книга Василя Суразького швидко здобула поширення в Московській Русі й у боротьбі проти польсько-шляхетської і католицької інтервенції початку XVII ст., виконувала неабияку ідейну функцію в розвінчанні Ватикану. Окремі частини трактату «О единой вѣрѣ», зокрема глави, присвячені критиці католицьких опрісноків і календарної реформи, були включені в антологію духовної лектури, так звану «Кириллову книгу», випущену друком у Москві 1644 р.¹⁹

Написана книжною русько-українською мовою кінця XVI ст. з незначним домішком полонізмів, «книжиця» Василя Суразького була зрозумілою російському читачеві, сприйнятною змістом та ідейною спрямованістю. Отже, і в історії українсько-російських літературних зв'язків В. Суразький має свою гідну частку.

¹⁸ Див.: Памятники полемической литературы, кн. II, стор. 664.

¹⁹ А. Лялов. О так называемой Кирилловой книге. Казань, 1858, стор. 222; И. П. Еремин. К Истории русско-украинских литературных связей в XVII в. Труды отдела древнерусской литературы АН СССР, т. IX, М—Л, 1953, стор. 291.

Про авторство „Слова“ Данила Заточника

У давньоруському письменстві часто спостерігалось явище переробки оригінальних творів попередньої доби, доповнень їх відповідно до вимог сучасності. В таких переробках творів брало участь чимало авторів, внаслідок чого первісний текст змінювався до невпізнання. Подібна доля спіткала цікаву і донині загадкову пам'ятку давньої літератури «Слово» або «Моління» Данила Заточника, де пізнаються почерки кількох авторів, різних редакторів та переписувачів. Ось чому з часу віднайдення «Слова» і до наших днів пам'ятка зацікавлює дослідників, більшість яких дотримується думки, що в центрі твору лежить дійсна подія і автором його слід вважати Данила, особу майже невідому нам, але яка належала до членів княжої дружини і була ув'язнена своїм князем за якусь провину на озеро Лаче Новгородської області¹.

В залежності від того, якого князя бачать адресатом пам'ятки, Данила вважають то мешканцем Переяславля Південного, то Боголюбова чи навіть Білоозера².

У свою чергу ми висуваємо здогад, що автором цієї оригінальної пам'ятки в її первісному вигляді був новгородський посадник Коснятин, син знаменитого Добрині, а адресатом — великий київський князь Ярослав Мудрий, час написання твору — перша чверть XI ст.³

Підстави думати так дає нам огляд літописних джерел та інших літературних пам'яток, що торкаються питання про взаємовідносини Ярослава Мудрого і Коснятина. Так, за літописом, двоюрідний дядько Ярослава Мудрого Коснятин допомагає князю і мудрою порадою, і особистою участю в походах у самі скрутні хвилини. Лише завдяки активному втручання Коснятина в 1019 р. здобуто перемогу над Святополком і Ярослав Володимирович сів на столі в Києві⁴. Будучи довіреною особою київського князя в Новгороді, посадник Коснятин вже в 1020 р. стає на чолі змови новгородців проти Ярослава Мудрого. Змовники хотіли домогтися для міста більшої самостійності, чого ніяк не міг допустити великий князь. Ярослав Мудрий у гніві поспішає в Новгород,

¹ Див.: Н. Н. З а р у б и н. Слово Данила Заточника по редакциям XII и XIII вв. и их перделкам. Изд-во АН СССР, Л., 1932, стор. II—III.

² Там же, стор. I. Див. також: Н. Н. В о р о н и н. Даниил Заточник. Сб.: Древнерусская литература и ее связи с новым временем. Изд-во «Наука», М., 1967, стор. 55, 57—60.

³ У журналі «Русская литература» (1966, № 1) з'явилась замітка М. Рабиновича «Кто был Даниил Заточник по рождению?», в якій він висуває думку, що автор названого твору був сином князя і рабині, тобто робиччем. Розглядаючи родинні зв'язки між автором і князем, ми однак не згоджуємося з М. Рабиновичем щодо можливого автора «Слова».

⁴ Див.: Повесть временных лет, ч. I. М.—Л., 1950, стор. 97.

зрадників страчує, а свого дядька, посадника Коснятина, висилає в Ростов і на третій рік наказує вбити в Муромі на річці Оці⁵.

Така людина як Коснятин, безумовно, могла бути автором згаданого послання до князя Ярослава Володимировича, якому він не раз допомагав у боротьбі за великокнязівський стіл. У такому і лише в такому випадку зрозуміла та сміливість, з якою звертається Заточник («Слово» Данила Заточника) до свого князя, вимагаючи звільнити його з ув'язнення, повернути назад до рідного міста. І щоб там не було, він не збирається лицемірити перед князем, а перш за все покладається на його благорозумність.

«Не боюся, господине, повелѣнія твоего на мя»⁶, — говорить Заточник, і в цих словах відчувається: «Не боюся твого наказу позбавити мене волі». Так і міг сказати опальний Коснятин, що сидів у Ростові та Муромі, відчуваючи підтримку місцевого населення і волелюбного Новгород. Коснятин (раніше визначний громадський діяч, тепер вигнанець, нагороджений немилістю князя) міг написати до нього послання, скориставшись формою Давидових псалмів, особливо 101, що яскраво нагадував його власний стан, вимагаючи у князя жаданої волі, повернення із несправедливого ув'язнення. Основна думка «Слова» Данила Заточника — також звернення до князя з проханням повернути його назад до рідного міста.

Людина, яка близько стояла до князя, говорить про устрій християнської держави, що в певній мірі нагадує зародки боярського управління на чолі з могутнім правителем-князем; дає поради сміливо, а тому й звільнення, милість впливає як необхідність із дій князя.

Сам дружинник, автор перш за все захищає інтереси старшої дружини. Він добре пам'ятає Володимира Святославича, його щедрість до дружини і її значення для князя: «Мужи злата добудуть, а златом мужей не добыти» (А—XXII)⁷. Також і поради автора, як бути з дружиною, збігаються з поглядами князя Володимира: «Якоже бо невод не удержит воды, точію едины рыбы, тако и ты, княже, не воздержи злата, ни сребра, но раздаван людем» (А—XXI), тобто дружині. Тому що «паволока бо испестрена многими шолкы и красно лице являеть; тако и ты, княже, многими людми честен и славен по всѣм странам» (А—XXII).

Останні слова нагадують, що мова йде про великого київського князя, бо лише про нього могла йти слава в інші країни. Такими князями, за літописом, були Володимир Великий, двоюрідний брат Коснятина, і Ярослав Володимирович (Мудрий). Аналогічні слова знаходимо в «Словѣ о законѣ и благодати» творі сучасника Володимира і Ярослава митрополита Іларіона: «Не в худѣ бо и не в невѣдомѣ земли владычествоваша, но в Русьской, яже вѣдома и слышима есть всѣми коньци земля»⁸.

Такі самі смислові навантаження несуть історичні згадки про Святослава і Святополка. Автор нагадує, що з малою, але хороброю дру-

⁵ Див.: Полное собрание русских летописей, т. V. Софийская I летопись. СПб, 1851, стор. 134; Також Никоновський та Воскресенський літописи під роком 1023.

⁶ Слово Данила Заточника..., стор. 4 (К—III) (у названій публікації М. М. Зарубіна). Далі при посиланні на це видання у тексті в дужках зазначатиметься список пам'ятки і його розділ. Окремі списки позначаються: А — Академічний, К — Копенгагенський, Т — список Ф. А. Толстого, Ч — Чудовський, Сл — Соловецький.

⁷ Такі ж слова Володимира і за літописом: «Сребром и златом не имам налести дружини, а дружиною налему сребро и злато» (Полное собрание русских летописей, т. I, вып. I, Л., 1926, стор. 126).

⁸ Н. К. Гудзий. Хрестоматия по древней русской литературе XI—XVII веков. М., 1938, стор. 59.

жиною, як у Святослава, можна розгромити і велике військо. Однак, продовжує він свою думку, «яко же Святополк и виноват будя, избив братию, но тако ти есть крѣпок, — едва к вечеру, рече, силою одолѣв Ярослав» (Ч—XXVI). Тут автор уже сучасник Святополка і Ярослава. «Хоч Святополк і винен був, побивши братів, але так тобі він кріпок». А поруч згадується знаменитий співець часів Ярослава — Боян: «Дивья бо за бояном кони пасти, тако за добрым князем воевати. Многажды бо безнарядіем полци погибают» (К—XXIII), що в перекладі означає: «Дивно (божественно) за Бояном кіньми правити, а за добрим князем воювати», тобто, прекрасно наслідувати славетного співця, добре воювати і з хоробрим князем, доброзичливість якого до дружини (знову згадка про Володимира Святославича) прив'язує до нього воїнів і тоді перемога забезпечена навіть малим військом, як у Святослава.

Іноді автор і похвалить князя, але сміливо говорить йому у вічі гірку правду, зважуючись і на погрози: «Князь не сам впадает во многіе в вещи злыя (можливо натяк на ув'язнення — Я. Б.), но думцы вводят» (Т—XXXIII). А звідси впливає і порада: «з добрым бо думцею думая, князь высока стола добудеть...» (А—XXXIII) (напевно, натяк на допомогу в 1018 р. — Я. Б.). І тому-то з такою гіркотою пише ув'язнений автор до князя Ярослава, який, заславши його далеко на північ, позбувся корисної для себе людини.

Можна також навести цікавий розділ, який здавна привертав увагу дослідників, бо ніби-то вказував на місце заслання автора «Слова»: «Зане, господине, кому благо Любиво, а мнѣ горе лютое; кому Бѣло озеро, а мнѣ чернѣе смолы; кому Лаче озеро, а мнѣ на нем плачь горькій; и тако ти есть Новѣгород, а мнѣ углы отпали, зане не процвѣте часть моя» (К—IX). В даному розділі згадується слово «Любиво», яке могло означати старовинне місто Любеч (м. Любово, Любовград, зустрічаємо в одній із билин Г. Л. Крюкова)⁹. Тоді даний вислів набрав би такого звучання: «Кому перемога під Любечем», тобто знову натяк, що лише завдяки хоробрості новгородців, при його (Коснятина) активній участі здобута перемога над Святополком у 1016 р. Крім того, Коснятин теж ув'язнений на півночі, а поблизу Ростова знаходиться озеро Неро.

Остання частина розділу за нашим читанням: «так і тобі є Новгород¹⁰, а для мене і кутки завалились, бо доля моя не процвіла в ньому». Тобто, нема йому долі, щастя в Новгороді, де нині володіє жорстокий князь, де ще недавно він, Коснятин, був посадником, а нині пропадає в засланні. За літописом, Коснятин родом із Новгорода. «Слово» теж написане новгородцем. Академік С. П. Обнорський знаходив у мові пам'ятки багато рис, характерних для новгородської мови XI—XII ст.¹¹

На користь думки, що під автором «Слова» слід розуміти Коснятина, а під князем-адресатом Ярослава Мудрого, дещо говорять й інші місця нашої пам'ятки. Так, вже сама назва твору несе ім'я Ярослава Володимировича, сина великого київського князя (у списках Академічному, Копенгагенському, Мальцевському, Тихомировському), а два списки основної редакції XII ст. — Барсовський і Никольський — яскраво підтверджують це: «Слово Данила Заточеника еже написа сыну своему Ярославу Володимировичю»¹².

⁹ М. М. Плисецкий. Историзм русских былин. М., 1962, стор. 173.

¹⁰ За літописними даними саме в ці роки (1023—1026) Ярослав Мудрий перебуває у Новгороді, а в Києві правлять його мужі (Повесть временных лет, ч. I, М.—Л., 1950, стор. 99—100).

¹¹ С. П. Обнорский. Очерки по истории русского литературного языка старшего периода. М.—Л., 1946, стор. 88—90, 128—129.

¹² Н. Н. Зарубин. Слово Данила Заточника..., стор. 5 (список Барсова).

В називанні великого князя сином немає нічого дивного: Коснятин, син Добрині, за літописом, доводився великому князю Ярославу Володимировичу двоюрідним дядьком¹³, а отже, будучи на засланні, він міг у відчаї назвати свого державного племінника сином. В нашому творі ще в одному місці змальовано князя, до якого звернене послання: «Тѣм же вопію к тобѣ, одержимъ нищетою: помилуй мя, сыне великаго царя Владимирѣ» (А—ХІІ). Текстологічний аналіз даного місця підтверджує, що під Володимиром слід розуміти Володимира Великого.

Слід зауважити, що автор — людина досить смілива. Іноді він не боїться навіть зробити натяк на невдячність у минулій допомозі. «Княже мои, господине мои! Аще ти есмь на рати не храбр, но в замыслѣх и в словесѣх крѣпок, тѣм збирая яко бо добромыслѣная» (Сл—ХІІ). Тобто, якщо я тобі, государю, на раті не хоробрий, зате в словах тобі я кріпкий. Тут вже звучить пряме звернення до князя, який ув'язнив його. Автор висловлює гірку правду нинішнього стану свого, натякає на те, що колись і він дещо зробив для князя своїми порадами. У тексті «Слова» ще в деяких місцях трапляються окремі штрихи, що характеризують автора як дружинника, представника класу імущих, що чимось прогнівив князя, накликавши на себе опалу. Так, князь позбавив автора звичного життя вельможі, коли той був присутній на веселих бенкетах і часто сам влаштовував їх (А—Х, А—ХХ), коли міг чути прекрасну музику, що звучала для князя і дружини (А—І).

Та все минулось, і нині він страждає на засланні. Він наче те дерево, що стоїть при дорозі, — всі його ламають і кидають в огонь, адже він огорожений від заступництва князя страхом грози останнього (А—ХV).

Другим автором «Слова» міг бути киянин Данило¹⁴ (у 1129—1130 рр. — посадник Новгородський), який сидів в ув'язненні на Білім озері й писав до суздальського князя Юрія (Георгія) Долгорукого. Власне від імені Данила-киянина могла піти назва твору.

Однак висока художність і близькість до життя привертала увагу багатьох до «Слова», тому-то з'являються різні переробки пам'ятки, виникає і редакція, звернена до Ярослава Всеволодовича (1213—1236).

Популярність «Слова» зростала, воно переписувалось, перероблялось, бо знаходилося тут багато різних висловлювань, які здавалися цікавими і корисними для інших осіб, що не мали ніякого відношення до прохання чи моління.

Таким чином, із особистого ділового листа воно зробилось у своєму роді розумовою їжею для всіх і кожного й тому одержало характер твору літературного, який швидко розповсюджувався в багатьох списках у різних місцях і з різними доповненнями. Така надзвичайна популярність на Русі «Слова» Данила Заточника привела до того, що згадки про нього потрапили навіть до літописів і народних переказів.

Отже, над «Словом» Данила Заточника впродовж віків працювало кілька авторів, різні редактори переробляли його, деякі зміни в текст пам'ятки вносили й переписувачі. Все це надавало творові своєрідного і неповторного вигляду серед інших пам'яток нашого давнього письменства.

¹³ Див.: В. Л. Янин. Новгородские посадники. Изд-во МГУ, 1962, стор. 47; Д. С. Лихачев. Русские летописи и их культурно-историческое значение. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1947, стор. 103—107.

¹⁴ Новгородская первая летопись старшего и младшего изводов. Изд-во АН СССР, М.—Л., 1950, стор. 22.

Україністика в „Нашай ніве“

«Перша білоруська газета з рисунками», як офіційно називала себе «Наша ніва» (1906—1915), — яскравий представник демократичного друку дореволюційної Білорусії. «Боронить інтереси білоруського народу, прогресивного напрямку... Спочатку дещо поміркованіша, ніж «Наша доля» (газета, що передувала «Нашай ніве». — Т. К.), почала потім вміщувати статті бунтарського характеру, за що декілька разів була конфіскована»¹. Цей «паспорт» «Нашай нівы», виданий Віленським цензурним комітетом на вимогу охоронного відділу поліції, надзвичайно добре характеризує газету.

«Нашу ніву» охоче передплачували інтелігенти і трудівники. Тираж її іноді дорівнював 3—4 тис. примірників — як на той час зовсім немалий. На території колишнього «Северо-Западного края» практично не було більш-менш значного села або міста, де б не читали цієї газети. Щодня редакція «Нашай нівы» отримувала десятки листів, написаних незвичкою до олівця й паперу селянською рукою.

Особливо велика заслуга «Нашай нівы» перед новою білоруською літературою. Вона була своєрідною «повивальною бабкою» для багатьох художніх творів — кращих духовних здобутків білорусів. Досить зазначити, що ледве чи не всі дореволюційні твори Янки Купали, Якуба Коласа, Максима Богдановича, Цьотки, Цішки Гартного, Змітрака Бядулі вперше побачили світ на сторінках «Нашай нівы». Письменники охоче співробітничали в газеті, а Янка Купала деякий час був навіть її офіційним редактором-видавцем.

«Нашай ніве» був чужий дух національної обмеженості, винятковості. Виступаючи, іноді досить гостро, проти шовіністів різних мастей, газета бачила й те велике, міцне, здорове, що є в кожній нації, кожній літературі. «Наша ніва» неодноразово вже писала, — говорилося в одному з її номерів (№ 19 за 1908 р.), — що ми шануємо велику російську культуру і великих російських людей, але не любимо обрусителів, та ще з білорусів», Шевченківські слова «І чужому научайтесь, й свого не цурайтесь» стали девізом газети, вони дали назви її окремому відділу, їх як епіграф писали на обкладинках щорічники «Беларускіх календароу», що видавались за участю «Нашай нівы». У газеті часто друкувалися переклади відомих російських (В. Белінський, Л. Толстой, М. Гоголь, А. Чехов, М. Горький, В. Короленко, О. Купрін та ін.), польських (Е. Ожешко, М. Конопніцька, С. Жеромський, К. Тетмайер та ін.), литовських (І. Білюнае) письменників. З'являлися переклади і з інших літератур світу: англійської (О. Уайльд), американської (Белалі), сло-

¹ Див.: М. Смолкін. Плямы царскай цензуры. По матэрыялах архіваў. «Полімя», 1966, № 3, стор. 163.

вацької (Святозар Гурбан Воянський), голландської (Мультатулі). На замовлення газети з китайської мови перекладав російський китаєзнавець В. Алексєєв.

Особливо міцний і плідний зв'язок у «Нашай нівы» встановився із Україною. Це був вияв одвічної прихильності й любові білорусів до братнього українського народу. В інформаційних відділах газети часто вміщалися матеріали з українського життя, причому добиралися вони з прогресивних позицій. Місцева цензура їх пропускала (та й то не завжди) лише тому, що ці матеріали безпосередньо не торкалися Білорусії. Так, «Наша ніва» повідомляла про святкування Першотравня у Львові, де «були процесії робітників з піснями і червоними прапорами; під вечір — вистави і гуляння»². У 1911 р. в кореспонденції з Києва говорилося: «У Києві на березі Дніпра арештували 18 робітників, переважно членів профспілок. У них знайшлися прокламації про святкування Першого травня (1911, 16—17). Цікаво, що обидві замітки були вміщені в номерах газети, які вийшли саме напередодні Першотравневого свята. Тим самим білоруським трудящим, читачам газети, показувався конкретний приклад того, як відзначити свято. Ось ще декілька цікавих фактів. «Одеса. За наказом міністра освіти Кассо багато студентів, які влаштовували сходки в університеті, будуть вислані в північні губернії на заслання; декілька студентів з Харкова відправлять у Турханський край» (1911, 4). «Київ. У с. Маянові урядник з сотнею козаків переходили з хати в хату, били чоловіків, дітей, забирали майно. Чотирьох ледь живих селян привезли в лікарню» (1907, 9). Таких повідомлень з різних місць України публікувалося немало. Вони примушували білорусів пильніше придивлятися і до свого власного життя, такого ж гіркого і безправного, кликали до змагання за кращу долю.

Револуція 1905—1907 рр. посунула далеко вперед справу українського національного відродження. Діячі духовного відродження білоруського народу в значній мірі орієнтувались на український культурно-просвітницький і літературний рухи.

Поет Янка Журба в одній зі своїх статей писав у 1909 р.: «Живучи на Україні, я переконався, що між нами, білорусами й українцями, є багато чого спільного — як в історичній долі, так і в теперішньому житті... Але насамперед і найбільше цю спільність бачимо в національній справі обидвох братніх народів. Відмінність лише в тім, що українська національна справа значно випередила білоруську» (1909, 13—14).

«Наша ніва» прагнула ліквідувати цю відмінність. Прикладом, закликом для неї на певний час стала праця українців над розвитком своєї культури і літератури. Білоруські письменники Янка Журба і Сергій Полуян, які в той час здобували вищу освіту на Україні, постійно через газету інформували білорусів про українське громадсько-політичне і культурне життя, про зацікавлення українців білоруською літературою та ін. Їх дописи в «Нашу ніву» — дванадцять «Лістоў з України» — насичені багатим фактичним матеріалом, просякнуті духом братерської поваги до України і її народу, сповнені почуттям вдячності за розуміння і допомогу. «Особливо дивує українців свіжість і міць білоруської поезії. У розмовах кажуть, що народ, який з самого початку свого національного життя має змогу створити таку поезію, зможе перемогти усі перешкоди на шляху свого розвитку, зможе здогнати на гостинці поступу ті народи, що давно йдуть далеко попереду», — з гордістю за свою молоду літературу писав С. Ясєнович (С. Полуян). І да-

² «Наша ніва», 1909, № 17. Далі посилання на цю газету подаються в тексті із зазначенням у дужках року і номера.

лі: «Але щоб справдилися ці надії і бажання, потрібно праці, праці, праці» (1910, 11). На жаль, інколи ця надзвичайно тяжка праця підірвала молоді сили. Так, зневірившись у доцільності своїх прагнень, у хвилини розпачу, в Києві на двадцятому році покінчив життя самогубством Сергій Полуян — талановитий критик і публіцист. Однак уже ніщо — ні смерть окремих діячів на ниві відродження, ні перешкода царських сатрапів — не могло спинити зростання національної свідомості поневоленого народу.

Кажуть, театр — найяскравіший показник духовної дозрілості нації, її життєздатності. У білорусів у кінці ХІХ—початку ХХ ст. ще не було свого національного театру. «Наша ніва» зацікавлено цитувала слова Максима Горького про значення театру в громадському житті: «...у відродженні кожного народу (українці) театр — сила непомірна, а у відродженні білорусів, з їхньою психікою, їхнім демократизмом, він може відіграти велику роль» (1915, 5).

Першими постановками білоруських драматичних гуртків, пізніше й професійної трупи батька білоруського театру Гната Буйницького, були п'єси «По ревізії» і «Пошилися в дурні» М. Кропивницького, «Розумний і дурень» І. Карпенка-Карого, «Як вони женилися» Володського. П'єси Кропивницького, видані окремими книжечками³, користувалися великою популярністю у численних читачів, а вистави цих п'єс завжди відбувалися при переповнених залах. На одній з таких вистав був присутній Якуб Колас. З враженнями про цю виставу він виступив у «Нашай ніве»: «Жартик «Пошилися в дурні»... пройшов весело, жваво, цікаво. Всі артисти виконали свої ролі як справжні вроджені актори... Кожен з цих артистів показав чимале знання душі простої людини і так проникся в образ, що можна сміливо сказати: «Так, і тільки так треба робити, говорити й триматися...» Театр страшенно зацікавив мене, і в нім я відчув велику силу підняття народного духу і його гідності, і ніщо, як він, не може зробити стільки для відродження Білорусії» (1912, 7).

Для розвитку власного білоруського театру велике значення мав приїзд у Білорусь професійних російських, польських і українських театрів. Ще наприкінці минулого століття у Мінську гастролювали трупи М. Старицького (1889, 1891) і М. Кропивницького (1892). Театральні зв'язки між українцями і білорусами зміцнюються й на початку століття. «Наша ніва» гаряче відгукується на кожную виставу українських артистів. А коли селяни с. Кленики колишньої Гроденської губернії за пропозицією одного студента-білоруса поставили п'єсу Карпенка-Карого «Розумний і дурень», газета вмістила докладну теплу замітку про цю виставу.

«Наша ніва» часто давала оголошення про видання різних українських газет і часописів, зокрема «Літературно-наукового вісника». В одному з номерів за 1909 р. була надрукована фотографія всіх 18 українських газет і часописів, які видавалися з 1905 по 1909 рр., фотографію супроводжував недвозначний підпис, звернений до самих білорусів: «Всі, для кого неприємне відродження затиснутого народу, завжди косим оком дивились на українські національні газети. Але українці так міцно тримаються за свій рідний ґрунт, що нічим їх не залякаєш... Гроші на ці видання дає сам народ, виписуючи у всі кутки великої України газети рідною мовою» (1909, 38).

У 1908 р. у Львові вийшла відома брошура І. Свенціцького «Від-

³ По ревізії, Абрам у І дзеі Крапіўніцкага, Пецябург, 1910. Пашыліся у дурні, Жарт Крапіўніцкага у 8 дзеях. Пецябург, 1911.

родження білоруського письменства». «Наша ніва» незабаром передрукувала цю брошуру в перекладі на білоруську мову (1909, 4), зав'язавши активне листування з її автором (1909, 5, 28, 29, 48).

Як і для українців, для білорусів прапором національного відродження на довгий час став Т. Шевченко. Ім'я геніального Кобзаря особливо часто з'являлося на сторінках газети. До 95-річчя від дня народження поета в «Нашай ніве» були вміщені портрет і невелика стаття про його життя і творчість, а також вірш Янки Купали «Памяці Шаўчэнкі». Там же повідомлялося про вечір «Бацькі Тараса» у Петербурзі, на яким виступали і білоруси (1909, 11). 50-річчя від дня смерті Шевченка «Наша ніва» відзначила двома великими літературознавчими розвідками — «Памяці Тараса Шаўчэнкі» А. Бульби і «Тарас Шаўчэнка і беларусы» В. Зямкевича (1911, 8). Остання не втратила наукового інтересу і в наш час⁴. Газета писала також про заборону вшанування поета в Києві (1911, 6), про вечір пам'яті Шевченка в Юр'єві (Тарту) (1911, 11) та ін., що в 1914 р. було заборонено святкування сторіччя від дня народження Тараса Шевченка. Проте «Наша ніва», незважаючи на заборону, надрукувала велику ювілейну статтю Л. Гмирака «Тарас Шаўчэнка», в якій твори Кобзаря цитувалися в оригіналі (1914, 2).

Охоче друкувала «Наша ніва» й переклади з української літератури. У перекладі відомого поета Олесь Гурло було опубліковано декілька уривків з поеми Тараса Шевченка «І мертвим і живим...», Ф. Чернишевич переклав для газети вірш «Тече вода в синє море» (1911, 8). Ще раніше в його перекладі на білоруську мову вийшла поема «Катерина»⁵. У «Нашай ніве» друкувалися оповідання М. Чернявського «Перший сніг» (переклад Я. Окліга; 1909, 43), І. Іродчука «Сива кобила» (переклад М. Скальського; 1911, 13), Гвоздики «Веселий злодій» (1910, 5), Є. Гребінки «Кручена вівця» (переклад В. Голубка; 1912, 3), А. Тесленка «Що б з мене було» (1912, 2), Шума «Щира дружба» (переклад Д. Бородича; 1911, 5), вірші С. Руданського (переклад А. Павловича; 1909, 40, 49).

Без прізвища авторів оригіналу під заголовком «З українського» надруковані оповідання «Материнське серце» (переклад Швайки; 1909, 49), що тематично повторює вірш М. Вороного «Легенда»⁶, а також вірш «Три квітки» (переклад Цьотки; 1908, 3). На смерть Ганни Барвінок газета відгукнулася перекладом оповідання письменниці «Лихо не без добра» (переклад М. Скальського) і некрологом (1911, 34). Співчутливий некролог дала газета на смерть Бориса Грінченка, слова некролога болем відгукнулися в серцях білорусів: «Не могли ще думки прийти до себе від несподіваної смерті зачинателя українського театру Кропивницького, коли знову ось з-під самого неба Італії прийшла сумна звістка про смерть людини такої міри, як Борис Грінченко... Великий посів покинув Грінченко. І нехай його думки і його праця рясно зійдуть у братнім народі. А в смутку брати українці не самі. І ми до них долучаємося. І коли Ваші братні голови схилялися під горем, яке Вас спіткало, ми наші схиляємо перед людиною і народом, який таких людей має» (1910, 20). Під некрологом йшла редакційна нотатка, у якій повідомлялося, що редакція «Нашай нівы» надіслала українцям співчутливу телеграму, київські білоруси поклали на могилу Грінченка вінок.

⁴ Див.: Тарас Шаўчэнка і Беларусь. Мінск, 1964.

⁵ Шаўчэнка. Кацярына. Пецябург, 1911.

⁶ Див.: М. Вороний. Вибрані поезії. К., 1959, стор. 81.

Таким чином, читачі «Нашай нівы» прилучались до українського літературного процесу, до життя української літератури, раділи й сумували разом з його набутками й втратами. Завдяки перекладам вони могли скласти собі певну уяву і про характер, спрямованість таланту того або іншого українського письменника.

Василь Стефаник, десять новел якого опубліковані в газеті в 1909—1911 рр., був одним з найпопулярніших авторів «Нашай нівы». До цього часу білоруські переклади Стефаника випали з поля зору дослідників творчості славетного новеліста⁷. Тому спинимося на них більш докладно.

Чим була обумовлена особлива цікавість «Нашай нівы» до творчості Василя Стефаника? Газета орієнтувалася переважно на бідне селянство — йому адресувалася, про нього писала, піклувалася про його кращу долю. Матеріали, які друкувалися в «Нашай ніве», за своїм духом, пафосом були близькі до Стефаникових новел. Твори письменника так органічно входили в коло тем і проблем газети, ніби спеціально писалися для неї. Є тут ще один момент. Для молодого білоруського літератури з самого початку були чужі формалізм і декадентство. «Декадентщина — це наслідок розкладу і виродження пануючих класів; народу, з його тяжким працьовитим життям, з його поки що нереалізованим ідеалом кращого життя — така психологія зовсім чужа», — писала газета в 1913 р. «Ми бачимо, — говорилося далі, — що в українців, які живуть в умовах надто подібних до наших, в письменстві перемагають реалізм і громадянські ноти... Багато є українських письменників-модерністів, це правда. Але бодай чи не більшість їх — галичани. У російській Україні перемагає реалізм, чим українське письменство корисно відрізняється від російського» (1913, 34). Стефаника-реаліста, який належав до письменників, що, «інколи самі того не знаючи, перебували під впливом пролетарської ідеології» (А. Луначарський), «Наша ніва» друкувала з радістю. Очевидно, певне значення мали і «особливі симпатії до творчості цього письменника з боку Ромуальда Зямкевича, його перекладача»⁸.

У «Нашай ніве» надруковані новели «Скін» («Смерць»; 1909, 16); «Вечірня година» («Змярканне»; 1909, 26); «Синя книжечка» («Сіняя книжачка»; 1909, 43); «Виводили з села» («Вывадзілі з сяла»; 1909, 47); «Сама самісінька» («Сама самысенька»; 1909, 47); «Лист» («Ліст»; 1909, 51—52); «Катруся» («Кацярынка»; 1910, 44—45); «Ангел» («Анёл»; 1910, 47); «Дорога» («Дарога»; 1911, 43); «Сон», («Сон»; 1911, 44). Як бачимо вже з переліку, вибір творів був не випадковий; всі вони характерні, істотні для письменника.

Щоб провести твори Стефаника через цензурні рогатки, редакція «Нашай нівы» вдавалася до деяких хитрощів. Так, з тексту новели «Ангел» була знята негативна згадка московського царського роду. У «Виводили з села» з'явився підзаголовок «з давнішого життя» — увага не читачів (вони-то знали сучасне життя!), а цензури скеровувалася на події, давно минулі. У новелі «Лист», навпаки, авторський підзаголовок присвята — «Політичним арештантам, мужикам на святий вечір» — був знятий. Завдяки цьому гостро соціальний твір побачив світ, та ще в

⁷ Крім перекладів новел Стефаника, опублікованих у «Нашай ніве», білоруською мовою в журналі «Чырвоны сейбіт» надруковані твори «Кленові листки» (1928, № 6—7; переклад К. Ч[орного]) та «Злодій» (1928, № 9; переклад В. Ходики).

Слід ще зазначити, що відомий білоруський поет Максим Богданович переклав окремі новели Стефаника російською мовою — «Кленові листки» і «Скін». Див.: М. Багдановіч. Твори у двох томах, т. II. Мінск, 1928.

⁸ Ю. Пширкоў. Беларуская савецкая проза. Мінск, 1960, стор. 35.

святковим, «різдвяним» номері газети. Зовсім вчасно, як бажав цього сам автор!

Усі новели переклав відомий білоруський літератор Р. Зямкевич. Щоб зображуване сприймалося білоруським селянином як крик і біль свого власного життя, Р. Зямкевич свідомо вносить у текст творів Стефаника деякі зміни. Так Марійка й Іванко виступають у перекладі як Марыля і Янук, слово «ліс» звучить як «сосновий бір» («Лист»), Тимчиха і Тимко — як Тамашиха і Тамаш («Ангел»), Танасок — як Тамашок («Сон»), а фразу з «А хто мені, небоже, кукурудзки висапає» читаємо як: «А хто мене, нябожы, бульбу выкапає» («Виводили з села»). Такого роду зміни були характерні для тогочасного білоруського перекладу. Образи і події, зображені в українських драмах, що ставилися в Білорусії мандрівними театральними трупамі, також переносилися на білоруський ґрунт. Зміни наближали характер твору до місцевих умов. Так, у білоруському перекладі п'єси Марка Кропивницького «По ревізії» події відбуваються не в Києві, а самі герої виступають під білоруськими іменами.

При перекладі Зямкевич не сліпо наслідує оригінал, а підходить до нього творчо. До окремих українських приказок, прислів'їв, народних виразів, вживаних Стефаником, перекладач вишукує відповідники з білоруського фольклору, розмовної народної мови: *нема як лиця вказувати — ад стыду вочі гараць* («Катруся»), *аж у п'єтах постиває — у п'ятах колиць, бігме — дальбог, аби-м чогось жілувала — каб я чаго нашкадаваць мела* («Ангел») та ін.

Проте переклади Зямкевича не позбавлені й недоліків, які викликані звичайною неуважністю до оригіналу. Часом це пропуск окремих слів, в інших випадках недбалість приводить до нісенітничі (*Ляг хрестом перекладається Лег да гары, наузніч*, де зміст одного прислівника виключає інший — «Сон»). Зайве вживання зменшувальних форм іменників надає подекуди непотрібного сентиментального забарвлення. Еліптичні фрази Стефаника — характерну дієслівність речень — Зямкевич часто передає повними реченнями (*спав твердо — спау ён цьверда*).

Проблему передачі діалектизмів перекладач вирішує непослідовно. У більшості випадків він заміняє діалектизми відповідниками з літературної мови. При перекладі «Дороги», де діалектизми не є засобом індивідуалізації мови персонажів, ця зміна сприймається цілком природно, оскільки вона не руйнує художньої єдності твору.

Складність перекладу не тільки в тактовному вирішенні питання зберегти чи знехтувати діалектизм. Нерозуміння слова часом призводить до викривлення смислової сторони фрази. Герой «Дороги», прочитавши на обличчях селян «розпуку й безсилу», *строївся*. Слово це однокореневе зі словом *отрута*. Гіркота болю народного отруїла героя, він «строївся», *зневірився* у власній силі, в доцільності своєї життєвої дороги.

Перекладач сприйняв це слово як похідне від «стрій» — народний одяг, вбрання. Тому в його перекладі після слів *Сіла і гордасць упалі на цьвердую дарагу* абсолютно недоречно; як гострий дисонанс до загального настрою твору, звучить слово *Прыбіраўся*.

І помилка тут не лише смислова. Адже «Дорога» — це поезія в прозі, це ритмізована проза. У даному випадку неправильний переклад слова руйнує композицію, що виступає як один з організуючих елементів ритму. *Строївся*, — пише автор. А через кілька рядків, уже в наступній частині твору ми чуємо, як на прохання героя «Ходи» його кохана відповідає: «Не можу, бо ти *отрута*!».

Автор «Дороги» не подає нам звичайного опису подій. Поруч із сконденсованістю зображуваного, ми постійно відчуваємо пульсацію життя, динамічність, рух. Формально це досягається і принципом написання «з абзаца», і довжиною рядка, і побудовою фрази. Довгий рядок переважно розпадається на кілька ритмічних фраз. Цікава з цього погляду і побудова цього твору. «Дорога» наближається до поезії не тільки тому, що в ній яскраво виступає сутність поетичного образу — широка асоціативність мислення. Твір цей складається, на зразок вірша, ніби з окремих строф. Поділ твору на строфи також дає відчуття ритму (1 строфа — вступ; наступні строфи — 2, 3, 4, 5, 6, 7 по дві логічно об'єднуються в окремі частини, кожній з яких можна дати певну назву; і остання, 8 — заключна частина). Композиційно тут ніби використаний віршовий прийом поетичного кола: герой пішов у життєву дорогу від мами і закінчив її на маминій могилі.

Для ритму твору важать і глибоко продуманий автором підбір та певне розміщення дієслів, що визначають стан душі героя. Це своєрідний художній прийом, який ми могли б назвати «зворотньою градацією». Одночасово наголосимо і на ритмічному (паралельному до образу Героя) розвитку образів Дороги і Пісні (епітети і порівняння). Те ж саме спостереження стосується і образу Кернички:

Пішов, бо стелилася перед його очима ясна і далека.

...Породилася пісня.

Розспівалася в його душі, як буря, розколисала, як мамине слово.

Ступав своєю дорогою далше.

Вона, як полотно, під ним угиналася.

І пісня його душі згиркла, як зігнула пшениця.

Сила його і гордість впали на тверду дорогу.

Пішов своєю дорогою, як птах, що своїх крил на собі не чує.

Захитався... і поволікся далше.

Йшов, як тінь спорохнявілого дуба, перед заходом сонця.

Дорога темна, як сліпому молоденькому каліці.

Здригнувся... і поплівся безіменний і самотній⁹.

І хоча жанр поезії в прозі був принесений із західної зарубіжної літератури, «Дорога», на нашу думку, близька за своєю формою до українського народного мистецтва. В Західній Україні у витворах народного мистецтва вельми поширений геометричний орнамент, що має яскраво виражені національні риси. Йому властива чіткість і динамічність композиції. Він дивує нас пропорційністю і ритмічністю співвідношень окремих композиційних елементів. Саме гармонійна ритмічність ліній твору (розвиток усіх образів, характер цього розвитку, його словесне втілення) дає підстави говорити про високу майстерність «Дороги» Стефаника — цього, за словами І. Франка, «абсолютного пана форми».

Як бачимо, перед перекладачем Стефаникової «Дороги» стояло складне завдання, яке повністю розв'язати він не зміг. У визначеному нами ряді дієслів, що виступають основними смисловими і ритмічними показниками зміни характеру героя, читаємо фразу «*поплівся безіменний і самотній*». Перекладач передає її одним словом *пайшоу*. Усіченість рядка *Пішов, бо стлалася перед його очима ясна і далека* ліквідується в перекладі конкретизацією — дописаним словом *дорога*. Не зберігається в перекладі й «строфічний» запис твору, а це наближає його до прозового оповідання.

⁹ Василь Стефаник. Твори. «Дніпро», К., 1964, стор. 113—115.

Необхідність відтворення при перекладі усіх визначених (і не зазначених тут) особливостей оригіналу цілком очевидна. Найменша неточність, якої допускається перекладач, руйнує майстерно вирізьблену тканину «Дороги».

Загалом переклади свідчать про те, що Р. Зямкевич непогано знав українську мову (у 900-і роки він навчався у Львівській Політехніці), зрозумів своєрідну та виразну манеру Стефаникового письма. А деякі його переклади можна без вагань зарахувати до кращих надбань з царини дореволюційного перекладу.

Усі українські матеріали, вміщені в «Нашай ніве», дають нам підставу говорити про окремий «нашенивський» період в історії білорусько-українських культурних та літературних єднань.

♦
♦
♦
1

**ПИТАННЯ
ХУДОЖНЬОЇ
МАЙСТЕРНОСТІ**

Творення М. Стельмахом портрета Катерини

(роман «Правда і кривда»)

Що нас перш за все вражає в образі Катерини — героїні роману М. Стельмаха «Правда і кривда»? До яких засобів типізації та індивідуалізації вдається письменник при «ліпленні» цього персонажа?

Підкреслюється пісенна, неземна зовнішня краса героїні, яка мовби випромінює — і духовну міць, і нестримне полум'яне почуття кохання до свого обранця, і стійкість, і вірність...

Катерина в нашій уяві якось мимовільно асоціюється з пісенним образом далекої зірки, що ось уже тисячі років випромінює на землю своє сліпучо-яскраве світло, чаруючи й захоплюючи людей свіжою і неповторною красою. Звідси, думається нам, — джерела нев'янучої поетичності та пісенної соковитості образу героїні. Безмежна душевна краса Катерини й надає її зовнішності такої чарівної зваби, що ріднить її, безперечно, з глибокопоетичними героїнями українських ліричних пісень, з Наталкою Полтавкою І. П. Котляревського, Оксаною Т. Г. Шевченка.

Таке глибоке коріння поетичності реалістичного образу Катерини. А досягає цього письменник, на перший погляд, здається, дуже просто: в центрі — портретно-психологічна деталь коси («...і на порозі з'явилася постать напівроздягненої жінки, навколо її стану, як темний дощ, заворушилися коси»)¹. Потім новий індивідуалізуючий штрих — найтонші переливи тембру голосу.

Неповторні інтонації, особливість погляду, злива ніжності (через нестливно-ласкаві звертання-вигуки «Іваночку, рідний...» і т. д.) надають образу Катерини рельєфно-зримої виразності.

Голос у Катерини такий соковитий і барвистий, а діапазон інтонацій такий широкий і багатий, що їх уже ні з чим не сплутаєш. Та навіряд чи можна забути й «амплітуду його коливання» — від «низькуватого, клеткотливого» до «пристрасно-радісного» шепоту.

Саме через тембр голосу, його інтонації, через афектовані вигуки і риторичні питально-окличні речення М. Стельмах передає ту нестримну внутрішню «бурю», що оволоділа всім еством до краю схвилюваної Катерини.

Образ її весь час подається не статично, а в динаміці, у постійному русі. В погляді, жестах, тембрі голосу, в нестримному наростанні риторичних питань та тривожно-бентежних окликів ми читаємо історію життя героїні: гру пристрастей, хвилювання думки, злету й падіння — всеборіння людського духу. Причому, найменший душевний порух Кате-

¹ Михайло Стельмах. Твори в п'яти томах, т. IV. Держлітвидав України, К., 1962, стор. 78. Далі при посиланні на це видання в тексті у дужках зазначатиметься сторінка.

рини мовби віддзеркалюється через ту ж провідну портретно-психологічну деталь — розкішні коси:

— Не лякайтесь, Катерино Павлівно, я командир вашого Івана.

— Ой, а що з Іваном!?! Боже мій!.. — зойкнула вона, гойднувшись, і зливою гойднулись її буйкі коси, закриваючи обличчя і всю постать. Вона обома руками розметала їх, наблизилася до мене лице. — Що ж з ним? (78).

Цю деталь М. Стельмах, як у кінокадрі, весь час висуває в центр крупним планом. Спершу «як темний дощ заворушилися коси», тепер вони уже «зливою гойднулись». В одному ж ключі: дощ — злива. Коси в жінки такі «буйні» (пряма вказівка письменника), що закрили не лише обличчя, а й усю постать.

Краса Катерини була такою сліпучою, а її хвилювання настільки глибоким і щирим (як це взагалі властиве людям сильним і відвертим), що в Григорія Задніпровського «не вистачило сили сказати їй правду».

— Він поранений, — насилу вичавив із себе цю брехню і ледве стримав зітхання (78).

Тепер риторичні питання в мовній індивідуалізації Катерини провалилися цілим каскадом. Прорвалися як нестримний зойк, як невимовний біль вимученого в чеканні серця.

Увага читача фіксується (в кожному окремому мить) на якомусь душевному вияві героїні. М. Стельмах мовби засвітлює в героїні те внутрішнє світло, яке, випромінюючись, освітлює і її зовнішній вираз обличчя.

Однієї місячної ночі Григорій Стратонович відчув, що не може бути без цієї красуні-вдови і, як умів, сказав про це:

— Був, я, Катерино Павлівно, батьком вашого Івана, і тепер хочу бути батьком його дітей. Виходьте заміж за мене. Отак і придбав собі п'ятеро дітей... (79)

Після найвищої оцінки душевної краси Катерини, яку їй дав Григорій, письменник довершує портретну характеристику. І знову ж та провідна індивідуалізуюча деталь — коси: «...В здивуванні прокинулася Катерина, напівпідвелася з полу, а коси полилися по плечах і затопили подушку темною хвилю» (88). Напочатку коси в жінки, «як темний дощ», потім вони «зливою гойднулись», тепер же — як «темна хвиля»... Вони ллються по плечах і затоплюють подушку. Портрет рельєфний; барви соковиті; образ — як живий.

Любов'ю, ніжністю, глибокою внутрішньою красою і безмежною чистотою так і світиться вся Катерина. І відбито це в єдиному — неповторному погляді Катерини:

— ...Григорію, ти вечеряв? — потяглась до нього поглядом, налитим такою радістю і любов'ю, що за нею видно було всю розкриту душу (88).

Так завершується попередня портретно-психологічна характеристика Катерини. Окремими, ледь помітними мазками М. Стельмах поступово вимальовує колоритний, живий, принадний образ жінки — справді «богині двадцятого віку».

Найповніше, як ми спостерігали, Катерина розкривається в дії, через вчинки, мову, через портретно-психологічну характеристику інших дійових осіб (Григорія Задніпровського, Степаниди тощо).

Вражає вимогливість письменника у відборі портретно-психологічної деталі. Він тут економний на образотворчі засоби. Але як же блискуче обіграє оцей штрих — буйні, розкішні коси Катерини. Ніби ненароком, то тут, то там додає художник окремі штришки (спочатку лише фото Катерини, потім її коси і постать, далі незвичайне сяйво очей і

«смагляволице красивоброве обличчя», з яких вимальовується реалістична картина неповторної краси.

А через всю художню тканину роману «Правда і кривда», ніби музичний супровід, лине мелодійний, з багатими відтінками голос Катерини. В кожному окремому мить ми чуємо його тембр, вловлюємо тональність його звучання. Тож доречно тут згадати тонку мовну характеристику Катерини. За допомогою мовної індивідуалізації М. Стельмах проникає в психологію героїні, розкриває її найпотаємніші думки, переживання, настрої. Причому, слово і жест у неї завжди взаємозв'язані.

Пригадаймо, як багато доповнює скупі слова прямої мови глибокий і багатозначний погляд Катерини. Мовою її очей письменник сказав найбільше про внутрішній світ, «діалектику душі» героїні. Катерина — як настроєна арфа. Тонка, чутлива. Кожен порух її серця блискавично віддзеркалюється в жесті, міміці, погляді. Вона — як квітуча весна, як тихе погоже літо, як щедра осінь. Такою і бачить, замилюваний (на віддалі — відчуває) свою дружину Задніпровський. «Тепер Григорієві Стратоновичу здається, що й серед тисячі людей він розпізнав би кроки своєї Катерини. Своєї!..» (144)

Григорій Стратонович прислухається до кроків Катерини і вловлює, фіксує неповторність її ходи: «Хоча нема в її ході юної легкості, скрадливого чи сполоханого перестуку, але є в ній *зворушлива нерішучість*, що наче *вимовляє*, як завмираючи, *опасається і тремтить* жінка над своїм коханням» (144). Читача підкуплює, перш за все, «зворушлива нерішучість» Катерини, її цнотливо-принадна стриманість, скромність і простота. М. Стельмах ніде поки що й словом не обмовився про те, як же по-справжньому глибоко кохає вона свого другого чоловіка.

Куди сильніше — без слів — промовляє її постать (поза, у якій перебуває в кожному окремому мить Катерина), порухи, жести, блиск очей. Глибоко закоханий в свою красуню-дружину, Григорій з блискавичною швидкістю розшифровує ці «біоструми» пристрасного почуття. У такій глибинній «фіксації» почуття в русі, в безперервній мінливості психіки Катерини (через зовнішні прояви) — секрет художньої майстерності Михайла Стельмаха, розкриття «діалектики душі» персонажа, «втілення тієї справжньої правди почуттів»², до якої постійно прагнуть художники слова.

Це такі почуття прочитав Григорій Задніпровський в новому кадрі портретно-психологічної зарисовки Катерини. Цим самим М. Стельмах перекинув місток до світовідчуття героїні, застосувавши прийом самохарактеристики. Уже не Григорій Стратонович фіксує, а сама Катерина прислухається до своїх думок і почуттів, аналізує їх. «А вона таки й тремтить над ним (коханням. — І. С.), вірячи й не вірячи, що і вдовина доля може зустрітись із щастям» (144).

Катерина задумується над найголовнішим, найсерйознішим кроком в своєму житті. Вона — найсуворіший собі суддя — виносить вирок своїм вчинкам. І звідси ми теж виносимо висновок: яка це цільна, морально кришталево чиста натура! «Нетривка сітка золотого дощу», «ряснота сліз», «холодні краплини болю»... Таким світом образів живе зараз чутливе серце багато обдарованої від природи жінки. Катерині в цю мить здається навіть, що вона «нерозвите дерево». Так «запеклися» в ній болі, «приморозились» стражданнями почуття. Образно, соковито. Всюди — емоційна наснага, напруга почуттів.

Михайло Стельмах і тут жодного разу не передає *безпосередньо* підслуханих думок і почуттів Катерини. Він зливає свою мову з внут-

² Л. Мышкова. Мастерство Л. Н. Толстого. М., «Советский писатель», 1958, стор. 23.

рішньою мовою героїні. Таким чином, не втрачаючи своєї індивідуальності, невласне-пряма мова значно розширює свої рамки — набирає вагомшого ідейно-смыслового соціального звучання. Такий прийом дає можливість письменникові значно стискати художній виклад (хоча, як ми не раз уже спостерігали, М. Стельмах не завжди економний у відборі та використанні слів).

Інші жінки «простіше дивляться на любов», а Катерина «їй досі *каїть* у собі *почуття провини* і перед людьми, і перед Григорієм, і перед першим мужем» (144). Перед цим образ Катерини асоціювався з нерозвитим деревом. У ці ж тяжкі години, коли жінку мучить почуття провини, вона вже й сама себе бачить з боку пересадженим деревом. Було просто — «нерозвите дерево», тепер різкіше: «*пересаджене...*, що й само не знає: чи *прийматися*, чи *всихати*». А далі вже пряма вказівка: «Отаке її вдовине щастя..., як сонце поза хмарами». Завершується речення питанням: «...І чи довго воно світитиме їй?» (144). Тут і невизначеність, і роз'їдаюча серце тривога.

Звирований плин самих думок Катерини М. Стельмах не подає. Хоч це й дуже спокусливо для письменника. Він знову їх, мовби конденсуючи, переказує від себе: «Наполохані думки забігають та й забігають наперед і зупиняються перед тією безоднею, що лякає кожну жінку, яку горе зробило вдовою: чи не *збайдужіє*, чи не *одкинеться* од неї *друга любов?*» (144). Підкреслені слова — безпосередній плин внутрішньої мови Катерини. Але це не внутрішній монолог героїні в буквальному розумінні цього терміну. Як бачимо, він і тут переданий, так би мовити, в авторській інтерпретації.

І знову Катеринині наполохані думки передаються Задніпровському: «Почуття Катерини в якійсь мірі передаються Григорієві, *якого й досі дивує* глибока сором'язливість у коханні дружини» (144). На одній сторінці образ жінки освітлюється з різних боків: то в її душу проникає Григорій Стратонович; то Катерина сама себе бачить збоку, прислухається, аналізує свої наполохані думки, тривожні почуття; то знову Григорієві спостереження поглиблюються...

При всьому цьому присутній автор. Він як диригент. Від помаху його чарівної палички образ наче опромінюється, життєдайні сили надають йому повнокровності; Катерина весь час виростає в наших очах, як ота вечірня зірка. До її образу письменник весь час додає нові барви. «П'ятеро ж дітей має вона, але й досі залишилась *чистою*, мов дівоча сльоза» (144).

Ця чистота проходить провідним лейтмотивом характеристики Катерини. Вона чиста. І в своїх діях, і в помислах та почуттях. Як біла лебідка! Граціозно красива зовнішньо і незаплямовано чиста душевно.

Григорій у думках питає Катерину, ніби безпосередньо до неї звертається (проте Михайло Стельмах користується і тут невласне-прямою мовою): «І чого сумніватись тоді? Вже за одні *коси*, за один *голос* ти достойна любові, кохання» (144). У цьому питанні, в наступному реченні-ствердженні голос самого письменника. «Говорять» очі Катерини, а в руках, жестах, міміці М. Стельмах констатує вияв її найпотаємніших почуттів. Індивідуалізуючі портретно-психологічні деталі («за одні *коси*, за один *голос*») знову висувуються письменником в центр, на перший план, як оцінка душевної краси Катерини.

Це й стає приводом до ширших роздумів (уже не лише Григорія Задніпровського, а, перш за все, самого автора) над життям, людською долею, силою кохання: «Вродяться ж такі слова у глибинах людської душі, мов зорі на віях ночі. І хіба це не чудо, що кожен по-своєму знаходить любов, і кожен по-своєму кохає?..»

Тільки чому в стількох людей кохання так схоже на перелітну птицю: майне крилом над твоєю весною, струсить з того крила кілька світосяйних росинок чи сльозин та й зникне за тими обріями, де хмари бредуть, мов старці, та й залишають для обідньої душі життєву необхідність чи життєвий тягар... Щось подібне і в нього було після історії з Оксаною. Але ось негадано прийшла і до тебе твоя запізнїла весна, прийшла несподівано, мов злива, і щедра, мов злива» (144—145).

Безперечно, думає про все це Григорій Стратонович (над складними перепетіями свого життя, над своєю запізнїлою весною, що несподівано прийшла, мов щедра злива), проте М. Стельмах не нейтральний і далеко не безпристрасний тут. Всюди ми відчуваємо присутність художника.

Письменник вдруге «навертає» Задніпровського на спогади. Перший раз то була лише констатація факту без належної логічно-психологічної підоснови. Ідейно-композиційна роль повторної згадки про той переломний в житті Григорія і Катерини момент — поглибити, всесторонньо аргументувати його (і складний, і надзвичайно відповідалний!).

Хода, легкість рухів, неповторні жести рук, «наполохане тремтіння складок» (міміка обличчя), світло очей Катерини часом промовляють більше, ніж її безпосередня пряма мова. Бо вголос вимовлені слова передають далеко не все, що думає в цю мить і відчуває героїня; найпоетаємніші й найглибші її думи-почуття найповніше випромінюють очі, жести, багата міміка. Читач по цих неповторно виписаних Стельмахом рухах, блиску очей Катерини, їх виразу, багато читає, вловлює. Весь секрет письменника в тому — щоб схопити і якнайточніше передати на папері цей душевний вияв персонажа.

Задніпровський «помітив, як ця самотність твердіше окреслювала її повіки, як робила менш рухливими невиває очі, накладала на обличчя скульптурну виразність» (145). Як несподівано й оригінально Михайло Стельмах повернув характеристику героїні до нового узагальнення. Здавалося, Катерина сама просилася до такого неповторного типово-індивідуалізуючого завершення. Життєва повнокровність її образу, зовнішньо-внутрішня його приналежність і знаходить найповніший вияв саме в цій новій якості художнього відображення — «скульптурній виразності».

Цю нову якість М. Стельмах поглиблює, шліфує, викристалізовує: «Хоча це було жорстоко, але йому (Григорію Задніпровському. — І. С.) не раз спадало на думку, що Катерина зараз схожа на той образ, який виходить із каменя або входить у камінь, щоб із нього без слів і сліз говорити про людське горе і знівечену любов» (145).

Ось кого уособлює образ Катерини. Ось яке його ідейно-композиційне та смислово-емоційне звучання. Із конкретного, життєво-повнокровного і неповторно індивідуального образу він переростає в масштабний, типовий, скульптурно-символічний образ жінки, якій війна принесла неймовірно багато горя, страждань і знівечила любов, розбила сім'ю, лишила її вдовою, а дітей сиротами.

Скульптор Колісніченко, який у партизанському загоні Григорія Задніпровського «почерком розгніваного Мікеланджело зривав залізничні мости і пишався цим руйнуванням», як пишався колись «першими творіннями своїх рук», тепер у сусідньому райцентрі мав «реставрувати свою найкращу довоєнну роботу» (145): щаслива мати з дитям над водою. Григорій Стратонович показав очима на Катерину: «Ось тобі справжній образ». Скульптор із захопленням промовив: «Божественний типаж!» (146).

Це була найвища оцінка краси Катерини. І зовнішньої і внутріш-

ньої. Говорив талановитий митець-професіонал: «...Ох, і *типаж*, але, на жаль, не *оптимістичного звучання*... Бачиш, які *тіні* і *складки* підрізали її життєрадісність, сміх» (146).

Григорій Задніпровський, який добре знає і тонко відчуває все, що діється в серці Катерини, дає точне виправдання-пояснення: «А тобі після такого лихоліття неодмінно треба на камені різати материнський сміх? — обурився він. — Саме *такий образ* і зачепить за живе людей, які пережили війну» (146).

Скульптор таки й послухався поради колишнього свого командира і не помилився, «не помилився й Григорій, повіривши, що Катерина його *суджена*» (146) — такий висновок робить М. Стельмах.

Така надзвичайно активна композиційна роль «божественного *типажу*» — «*скульптурної виразності*» образу героїні. Художник слова цим мовби ще раз підкреслює: Григорій Задніпровський не помилився у своєму виборі. Така красуня — втілення вірності, душевної чистоти і трепетної ніжності.

Простеживши за процесом «ліплення» образу Катерини, ми переконуємося, з якою ніжністю, внутрішнім розумінням і душевною поезією розкриває М. Стельмах світ жіночої душі. Один з читачів писав авторові «Правди і кривди»: «Ваші сторінки, віддані красі Катерини і артільним трудівницям, викликали в серці трепет незвичайний»³. Образи жінок-трудівниць письменник малює з особливою теплотою і проникливістю. У Стельмахових позитивних героїнь, як правило, внутрішня душевна краса гармоніє з їхньою неповторно-збагливою зовнішністю. І в цьому їх зворушлива пісенна чарівність, хвилююча принадність.

³ «Літературна Україна», 22. V 1962 р.

♦ *Із спостережень*
♦ *над сатирою В. Самійленка*
♦ *1905—1917 рр.*
♦

Володимир Самійленко увійшов у історію вітчизняної культури як талановитий поет, творчість якого ще в кінці минулого та на початку нашого століття високо оцінена визначними представниками української революційно-демократичної літератури. Так, у листі до Г. О. Мачте-та від 1 серпня 1899 р. М. М. Коцюбинський писав про В. І. Самійленка, що це «один з видатних в теперішній час українських поетів, перекладач Данта і Мольєра, людина освічена, талановита, глибоко чесна і симпатична»¹.

Кількома роками пізніше високу і об'єктивну характеристику В. Самійленку як художнику слова дав І. Франко: «Він не декадент і не символіст, не модерніст і не консерватист, не революціонер і не реакціонер. Він поперед усього чоловік з ніжним людським почуттям, з вродженою симпатією до всього бідного, покривдженого і зневаженого в природі й суспільності. При тім він українець, свідомий українець, усею душею відданий своїй країні і своєму народові»². Важливою для таланту Самійленка, за визначенням Камен'яра, є сатира, переважно політична. І. Франко ставив В. Самійленка поряд з кращими українськими письменниками, а також поруч із Р. Бернсом, Ф. Сирокомлею. Праця Франка «Володимир Самійленко. Проба характеристики» (1907) і по сьогодні не втратила своєї значимості й відіграє важливу роль у вивченні спадщини поета. Та не можна погодитись із твердженням І. Франка, ніби сатира В. Самійленка «не має в собі жала ненависті», адже кращим його сатиричним творам, особливо тим, що є предметом нашого дослідження, властива глибока соціальна загостреність, яка, зрозуміло, ґрунтується на класовій ненависті, без чого не може бути боротьби між добром і злом.

Як уже зазначалося, творчість В. Самійленка, зокрема сатирична, привертала та привертає увагу дожовтневих і радянських літературознавців. Так, 24 жовтня 1907 року київське товариство «Просвіта» влаштувало вечір, присвячений визначному українському поетові. У виголошеній промові радянин В. Матушевський, відзначивши тематичну спрямованість сатири В. Самійленка, підкреслював її злободенність і ставив завдання в найближчий час зібрати і видати все, написане письменником, зокрема в часи революції³.

Борець за відродження Білорусії, перекладач А. Кримського, М. Чернявського, О. Олеся на рідну мову, М. Богданович вбачав у творчості В. Самійленка багато співзвучного власним настроям. У тяжкі

¹ Спогади про Михайла Коцюбинського. Держлітвидав України, К., 1962, стор. 381.

² Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII. ДВХЛ, К., 1955, стор. 461.

³ Див. «Рада», 1907, № 243, 244.

роки першої світової війни він опублікував працю про нашого поета⁴. Правда, сучасний дослідник сатири В. Самійленка не зможе погодитись з окремими твердженнями М. Богдановича.

Сатирична творчість В. І. Самійленка одержала належну оцінку в працях радянських літературознавців, зокрема О. І. Білецького, І. І. Пільгука, О. К. Бабишкіна та ін. М. Т. Рильський, говорячи про обмежене розуміння та світоглядні суперечності В. І. Самійленка, підкреслював, що найсильнішою частиною в його спадщині є сатира і гумор⁵. Певна група сатиричних творів поета періоду революції, що друкувалися під псевдонімом В. Сивенький, проаналізовані в книзі М. Гончарука⁶.

Виступаючи з загальнодемократичних позицій, В. Самійленко гострим сатиричним словом висміював не тільки гнобительську політику російського самодержавства, але й українське панство як ворога трудящих, релігію тих, хто намагався перетворити мистецтво в гру, або в «плач надгробний». Симпатії письменника були на боці трудящих: «Рішуча опозиційність Самійленка до консервативної інтелігенції та уряду визначалась його демократичними симпатіями»⁷.

Сатира В. Самійленка цього періоду, як і попереднього, була породжена життям — революційною та пореволюційною добою. Окрема група фейлетонів письменника («На великдень», «Про київські вибори», «Маленькі фейлетони») спрямована проти буржуазних інтелігентів, які «боронять язиком народне добро, а дбають про власну вигоду» (М а к о в е й). Сюди відноситься фейлетон «Ніхто не відає, як хто обідає»⁸, в якому йдеться про життя двох Росій.

Перша Росія з її пишними будинками, багатими палацами, першокласними ресторанами, в яких відбуваються нескінченні бенкети та п'янки, протиставляється другій Росії — голодній та безправній.

Цей фейлетон складається з трьох частин. У першій говориться про панів-собаколюбців, які через оголошення в газетах обіцяють дати 10 карбованців тому, хто відшукає їхню собаку. В другій — про лікарського інспектора Подрезанова та його колег, що готуються до бенкету в ресторані «Континенталь» у зв'язку з виходом першого на пенсію. Глибоко контрастною двом першим є третя частина фейлетону. Вона сповнена презирства і ненависті до панів-собаколюбців та колег Подрезанова, які ретельно турбуються про загублених собак або бенкетують тоді, коли тільки в одному Катеринославі пухнуть від голоду 2.500 безробітних, а селяни в 34 губерніях уже в кінці літа «не мають хліба для себе, паші для скотини». Викривальну функцію виконує риторичне запитання: «Що з ними буде навесні?» Ця частина фейлетону підпорядкована сатиричній меті твору, хоч і не має в собі сатиричних образів.

Автор висміює інтелігентів-ненажер і панів-собаколюбців, щоб показати народу тих, хто на його крові та поті влаштовує бенкети, хто ставить трудових людей нижче від собак: «Панове-колеги Подрезана і ви добродії-собаколюбці! Подумайте хоч раз за свій вік про тих людей безробітних, селян голодних! Чи не варто було б зректись того обіду в «Континенталі» і ті сотні карбованців, що маєте ви там проїсти і про-

⁴ Див.: «Украинская жизнь», 1916.

⁵ М. Рильський. Нова українська поезія дожовтневих часів. Антологія української поезії, т. І, Держлітвидав України, К., 1958, стор. 50.

⁶ М. Л. Гончарук. Українська сатира періоду революції 1905—1907 рр. «Наукова думка» К., 1966.

⁷ І. І. Пільгук. Традиції Т. Г. Шевченка в українській літературі. ДЛВ, К., 1963, стор. 182.

⁸ Див.: «Рада», 1906, № 9.

пити, віддати тим справді голодним людям? Ні ви, ні д. Подрезан не спухнете з голоду, бо маєте добрий обід і дома. І ті десятки карбованців, що їх за цуциків обіцяють, чи не краще б людям віддати?»

Добре знаючи природу панства, автор звертається до нього аж ніяк не з метою викликати людські почуття в нелюдів. Це звернення є стилістичним засобом викриття «добродіїв-собаколюбців» та інтелігентів-ненажер, які вбачають велич і смисл свого життя в тому, щоб «об'їдатись смачними стравами, обливатись дорогими винами, заживати ласощі за дорогу ціну десь у «Континенталі». А ще страшніше те, що все це, за словами автора, супроводжуватиметься гарними промовами «про велику святу роботу на користь бідного, болящого люду». В іронічній інтонації роздуму-переказу цих «гарних промов», які виголошуватимуться, відверто виявляється позиція автора, розкривається лицемірне, фальшиве «народолюбство» духовно вбогих, ситих буржуазних інтелігентів.

Закінчується фейлетон саркастичним коментарем-висновком. Для сатиричної оцінки тогочасної дійсності автор вдається до прийому прямого ображення і зневажання зла: «Даремна річ це говорити! Ті колеги, ті собаколюбці. «Оглухли, не чують!», Вони не люде, бо люде їм не брати. Собаки їм любіші за людей». Шевченкові слова загострюють політично зміст фейлетону. Сатиричний неологізм В. Самійленка «собаколюбці» нагадує слова-образи «перцолубець», «шафранолубець», створені І. Вишневським. Змалюванню картини суспільного обжерства і голодної смерті сприяє антитеза, що лежить в основі побудови твору.

Об'єктом сатиричного викриття у В. Самійленка був також буржуазний парламентаризм — царська дума, якій уряд, за влучним зауваженням автора, не дозволяв міняти навіть обгортки на томах законів, не те що самі закони.

Своєрідність сатири у фейлетонах «З моїх пригод», «Розмова», «Від Києва до Чернігова» та інших полягає в її конкретності. Спрямовуючи свій сміх проти реальних осіб, які втілювали в собі типові риси тогочасного зла, сатирик робив широкі соціальні узагальнення, сприяючи цим революційній боротьбі народу. Зупинимось, наприклад, на аналізі фейлетону «Розмова», в якому Дурново виступає як кат і реакціонер. На означення його «діяльності» двічі вжито дієслово «урятував» («від суду чимало... адміністраторів» і «від злиденного життя цілі маси пролетаріату, які тепер позбулись клопоту про життя»), що сприяє сатиричному загостренню образу.

Всі вони, від Вітте і до піхнюків та крушеванців, домагаються того, щоб дума складалася не із всенародних послів, а з «чого-небудь меншого хоч на одну літеру», а найбільш ненадійних депутатів дають наказ «укосякати» на місцях. Комічний ефект досягається тут шляхом обігрування слів при різному їх змісті на основі звукової подібності.

Заслуга Самійленка-фейлетоніста і в тому, що він один із перших показав зв'язки самодержавства з міжнародною буржуазією. Для дискредитації царських міністрів сатирик вдається до бурлескного їх зображення.

В. Самійленко з іронією говорив про буржуазні партії, чому та чи інша з них називається «круть-верть», а не «верть-круть». Пізніше герої сцени-байки «Іванова партійність» на запитання пана Дубенка: «Чи ти ес-дек, чи ес-ер?» — відповів: «Не вмер Іван, Іван не вмер», чим засвідчив, що між цими партіями селяни не бачили найменшої різниці.

У фейлетоні «З моїх пригод» створено збірний образ членів торгово-промислової партії: «Люди, товсті станом, червоні з обличчя, з страшним поглядом, кричали разом, розмахували руками». Автор наді-

ляє їх епітетами, які розкривають ество цих «не людей, а звірів». Висміює їх автор за допомогою портретної дискредитації. Вони готові всіх задавити, навіть лібералів, ні з ким не ділитися: «О, зітрем! Великий народ усіх задавить!»⁹

Не забув письменник і про чорних погромників, гаслом яких було «Розпинай усіх!» Вони змальовані справжніми мародерами і вбивцями. Про вкрай опозиційне ставлення письменника до реакційних партій, зокрема чорносотенної, свідчать такі рядки: «...Годі вже дивитися. Час показати справжнім всесвітнім розбійникам, що їх пануванню прийшов край»¹⁰. Подібну думку автор висловлював у поезії «Катам» (1893).

В. І. Самійленко виступав також у жанрі сатиричного оповідання. Його «Патріот» — один з кращих зразків демократичної сатири, спрямованої, проти класу імущих. Появу «тонконоженків» засвідчив Л. І. Глібов ще в 1853 році у байці «Лисиця і ховрах». Самійленків Тонконоженко — це породження нової епохи. Капіталізм дав йому можливість нажити велике багатство шляхом «жмикрутства й усякої неправди», а не «однією працею та надзвичайною скнарістю, якою він уславився в цілому повіті». Про типовість образу Тонконоженка автор говорить: «Багатирів такого типу чимало є на нашій Україні. Навіть у тому самому повіті я знав з п'ять таких самих»¹¹.

Соціальну суть образу Тонконоженка змальовано через його зовнішність, вчинки, через розкриття психології українського «чумазого», домінуючою рисою, якого є прагнення до збагачення, «вічні думки про збільшення маєтків та любов до грошей». Навіть поміщики не витримують з ним конкуренції, не те що селяни, а родич став жертвою аморальної поведінки цього хижака.

Тонконоженко, будучи «жорстоким і безсердим», смішний у своїй потворності. Одним із засобів викриття цього «патріота», яким зробило його прагнення втекти від суду за вчинений злочин, є прийом протиставлення. Сатиричний ефект створюється невідповідністю між становищем багатія (маєток в 200 тисяч карбованців) і психологією примітивного глита («дуже полатана свита», «зашкарублі чоботи», в поїзді їде «зайцем», залізши під лаву). Цьому сприяють сатиричні, побутові деталі. Контрастують також уявлення персонажа про самого себе і дійсна об'єктивна його сутність. Важливу роль при цьому виконує прийом особливо відвертого, цинічного самовикриття персонажа: «Побачимо, чи зважуться робити слідство та виконувати Панаса, як не з губернії, а з самого Петербурга прийде звістка, що я не жмикрут якийсь, усім осоружний, за якого мене тут мають, а великий патріот, яким повинен пишатись рідний край»¹².

Часто висміювання йде від імені оповідача. Іронічно звучить його заява про взаємовплив у настроях Тонконоженка і губернатора, коли останній «мало не заплакав», будучи «зворушений патріотичним вчинком простого селянина і великістю його жертви».

Постать Тонконоженка, який обдирає селян, знищує фізично свого родича, а потім за допомогою грошей перед всією імперією видає з себе патріота, що «досі робив своє діло... в межах закону», символізує гнилість державного ладу Росії початку ХХ ст. і разом з Пузирем із «Хазяїна» І. Карпенка-Карого складає галерею українських «чумазих». Гендлярі патріотизмом були об'єктом викриття і в наступних творах Б. Самійленка (фейлетон «З моїх пригод» тощо).

⁹ В. Самійленко. Твори в двох томах, т. II. Держлітвидав, К., 1958, стор. 275.

¹⁰ Там же, стор. 304.

¹¹ Там же, стор. 264.

¹² Там же, стор. 267.

В українській літературі В. Самійленко посідає визначне місце як автор поетичних творів, що мають форму сатиричного куплета, пісні, монолога негативного персонажа і т. п. Його байки написані переважно у формі діалога, в якому розкривається соціальна суть зображуваних осіб, висловлено глибокі симпатії автора до народу і ненависть до його ворогів («Мудрий кравець», «Невдячний кінь», «Переможець»).

Зразком переробки, перелицювання пісні Дениса Боньковського «Гандзя» є «Дума-цяця», надрукована з підзаголовком «Пісня істинно-руських, що співають вони, сподіваючись правої Державної думи»¹³. Третя Державна Дума — це «цяця» в руках царських міністрів, «теличка», яка готова завжди «мекнути» на знак згоди із «спасеними постановами». Поет-сатирик іронічно величає її матір'ю за аналогією до слова цар-батюшка.

Поезія В. Самійленка «Цар Горох», в якій висміювалась ворожа народів політика уряду на чолі з Миколою II, покладена на музику К. Стеценком. У такому ж плані написані «Новий лад», «Міністерська пісня» та інші. Часте звернення до цієї теми можна пояснити словами Л. Махновця, сказаними про І. Вишенського: «У боротьбі одного удару мало, його треба завдавати ще і ще, треба повторювати, користуючись при цьому найефективнішими, випробуваними засобами»¹⁴.

В сатирі «1908 рік» В. Самійленко називає царські свободи гидкими і додає, що навіть і їх «біс на хвості кудись заніс». Твір написано у формі новорічного вітання. Кожна строфа розпочинається іронічною анафорою, яка є своєрідним контрастом до сказаного далі:

Що за славний рік новий:
вже нема дурних надій,
що на думу ще торік
покладати кожен звик.
І полегшав наш режим —
вже здихати вільно всім¹⁵.

Останні два рядки є прикладом сатиричного афоризму, в якому іронічно говориться про прихід «волі» після поразки революції. Це був час, коли «хоч співай, хоч вовком вий», а до цього нікому немає діла. Отже, у творі засобами сатири в оптимістичному дусі висловлена щира правда про тогочасне життя народу. Сатирик був певен: народ, позбувшись помилкових поглядів, не допустить, щоб панував режим, за якого «здихати вільно всім».

У «Пісні про свободу» (1909) створено сатирично-психологічний образ поета-зрадника, комізм якого полягає в різкій невідповідності між запевненням персонажа про свій намір «величний спів зложити в честь свободі» і «рабським страхом», що примушує його затуляти подушками вікна, зачиняти двері ще й підпирати столом, щоб ніхто не почув «пісні про свободу». Справжня мета — скинути «з себе всяку одвічальність», «не заробити кари». Через вчинки персонажа поет-сатирик показав той суспільний ґрунт, що породив культ індивідуалізму та політичне ренегатство. Зрадливо і підло звучать слова занепадника, звернені до музичного інструменту:

А ти, бандуро, в цю страшну хвилину
Лицарську смерть прийми за Україну¹⁶.

Окличні речення, риторичні запитання і звертання розкривають душу персонажа, його настрої і вболівання за власне «я». Окремі ремар-

¹³ «Рада», 1907, № 227.

¹⁴ Л. Махновець. Сатира і гумор української прози XVI—XVIII ст. «Наукова думка», К., 1964, стор. 121.

¹⁵ В. Самійленко. Твори в двох томах, т. I, стор. 239.

¹⁶ Там же, стор. 243.

ки у творі виконують сатиричну функцію. За жанром «Пісня про свободу» — це лірико-драматичний монолог, написаний у формі роздумів.

Як уже зазначалось, соціальна суть чорносотенства була об'єктом викриття сатиричних творів Самійленка періоду революції. В сатирі «Істинно-руські заслуги» (1911), що являє собою форму монолога, устами негативного персонажа страшна правда виставляється як гордість і заслуга «щиро-русів». Погроза і цинізм без будь-якого приховування свого ставлення до трудового народу, представники якого названі злочинцями, злиднями, рабами, характеризують мову головоріза, вигодуваного капіталістами і поміщиками. Трудно знайти твір, де б з такою відвертістю виставлялося ганебне за славу, величність і красу. Висновок — треба рятувати країну, бо щасливе життя, «добробут людям, замість хлосту» за панування чорносотенців ніколи не прийде. Вірш «Істинно-руські заслуги» є яскравим підтвердженням слів В. І. Леніна про те, що «...царська влада є влада чорносотенців над Росією»¹⁷.

З приводу перейменування на початку першої світової війни Петербурга в Петроград В. Самійленко написав «історичне оповідання» «Оборона столиці». Об'єктом сміху стали тупі та безпорадні царські міністри, які вважали, що шляхом перейменування можна врятувати столицю від розгрому.

Висловлюючи свою байдужість до народу, самодержавні владики дають відверту характеристику царському Петербургу:

Не даваймо Петербурга, — всі кричать, — він дав нам лад; —
Він те огнище, з якого йде спасений дим і чад;
Він наш захист від культури, він сваволі пишний сад,
«Де на шкурах з іногородців спить російський ретроград...»¹⁸

Такі оксиморонічні поняття, як «він сваволі пишний сад», «захист від культури», вказуючи на найважливіші ознаки царської столиці, включають одне одного, а тому є безглуздими. Викриттю самодержавства служить і метафоричний вислів, підсилений антитетичністю образу: «На шкурах з іногородців спить російський ретроград». «Оборона столиці» — один з найкращих зразків епіфори. Серед сатиричних поезій, написаних після лютневої революції 1917 року, вірш «Слова і думки» відзначається гострою критикою Тимчасового уряду, який, величаючи себе удавано скромно демократичним, співав стару пісню Романових. Безглуздий зміст цієї пісні, як і безглузде існування її виконавців. Завдання сатирика — викрити і дискредитувати новий уряд, що маскувався під добродія і ошчасливлувача всіх підвладних йому народів, хоч насправді був не менш злочинним у порівнянні з попереднім. Вірш написано у формі звернення нових володарів до «народів і народців» Росії. За підсолодженнями словами новоявлених міністрів криються чорні плани завоювання і гнобителя. Твір закінчується багатообіцяючим підсумком, та обіцяне тут же заперечується авторською мовою, що своєю влучністю та дотепністю нагадує зразки кінцівок творів українського фольклору:

Словом, буде всім народам
автономія найширша.
(Добре, що не все те правда,
що говориться для вірша)¹⁹.

Поет підноситься до засудження лицемірства як провідної суспільної свідомості та моралі панівних класів: «ми бажаєм волю дати», «ми добрі», «ми любим», «ми даємо».

Збагнувши ворожу всім народам Росії політику Тимчасового уряду,

¹⁷ В. І. Ленін. Твори, т. 9, стор. 415.

¹⁸ В. Самійленко. Твори в двох томах, т. 1, стор. 246.

¹⁹ Там же, стор. 248.

В. Самійленко не зрозумів на перших порах антинародної суті Української Центральної Ради, що привело його до ідейних помилок у творчості та тимчасової еміграції. Головна причина цьому — необізнаність із марксистською літературою, відсутність безпосереднього зв'язку з визвольним рухом пролетаріату. «Рятівників» України, вигнаних революцією за її межі, пізніше поет саркастично назвав «царством хама і авантюриста».

Творчість В. Самійленка розглянутого періоду в основному розвивалась як сатирична, будучи за своїм характером соціально-політичною. В. І. Самійленко сприяв успішному становленню в українській літературі фейлетона як жанру, він один із перших викрив у цьому жанрі зв'язки царизму з міжнародним імперіалізмом. Окремі твори сатирика не тільки висміюють, а й безжалісно карають зло («Ніхто не відає, як хто обідає», «Розмова» та інші).

В. Самійленко розширив межі української сатиричної поезії новими формами й жанрами, відшліфувавши і збагативши її поетику. В арсеналі Самійленка-сатирика були найрізноманітніші засоби, які використовував він для створення сатиричного ефекту (оксиморон, іронія, перифраз, обігрування слова тощо).

Сатирична творчість В. Самійленка в багатьох випадках наближалась до революційно-демократичної, сприяючи боротьбі народу проти гнобителів. Самійленко-сатирик мав вплив на своїх сучасників, зокрема на С. Васильченка. Він є найближчим попередником українських радянських сатириків і гумористів першого призову.



Традиції Шевченка в поезії Федьковича

Перша збірка поетичних творів Юрія Федьковича («Поезії Йосифа Федьковича», ч. I) вийшла в 1862 р. Пройняті глибокою любов'ю та співчуттям до селян-буковинців, до їх тяжкої долі, особливо долі жовнірів-рекрутів, які були насильно відірвані від матерів, коханих, дружин та дітей і гнані австро-німецькими офіцерами на війну за чужі їм інтереси, вірші Федьковича одразу ж привернули увагу й викликали захоплення передової молоді та інтелігенції західноукраїнських земель.

Іван Франко писав про це: «Перші його вірші ...викликали серед галицько-руської молоді нечуване захоплення; всі вбачали у Федьковичеві (під цим ім'ям він став відомий у літературі) достойного наступника Шевченка»¹.

Висвітленню літературної спадщини Ю. Федьковича, зокрема традицій Т. Шевченка у його творчості, присвячені праці Є. П. Кирилюка, М. П. Пивоварова, А. П. Коржупової та інших. Завданням даної статті є повніше розкриття шевченківських традицій в поезії співця Буковини.

Із творами великого Кобзаря Юрій Федькович познайомився в 60-х роках, у період перебування на військовій службі, а, може, й раніше. В оповіданні «Кобзар» і жовняри», написаному десь приблизно в 1865 р. і призначеному для щотижневика «Нива», письменник розповідає, як до нього у вільний час збиралися жовніри-земляки на дружню розмову. Під час однієї з таких зустрічей у 1862 р. він одержав книги зі Львова від свого знайомого К. Горбала. Серед книг були твори Шевченка, Марка Вовчка, Квітки-Основ'яненка, Куліша². Уже з цієї згадки видно, що письменник був, очевидно, знайомий з творами нової української літератури, в тому числі з «Кобзарем», ще раніше. Про те, що Федькович знав про життя та діяльність Шевченка, був знайомий з його творами ще до 1862 р., свідчить хоча б вірш «Співацька добраніч. На skin Тараса Шевченка», вперше опублікований у щотижневику «Слово» в 1861 р.

Знайомство Федьковича з творами Кобзаря, з передовою українською та російською літературами поряд зі знанням народнопоетичної творчості відіграло вирішальну роль у формуванні його суспільно-політичних та літературно-естетичних поглядів. Поезія Шевченка спонукала письменника повернутися до життя народу, його усної творчості, до найважливіших соціальних явищ та проблем. І він справді став «буковинським Кобзарем», як його раз у раз називав Іван Франко, — співцем рідної Буковини й усієї України, її трудових, чесних і гордих, з поетичною вдачею людей, співцем неповторної краси буковинської приро-

¹ Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона, т. 41, СПб, 1904, стор. 316.

² Юрій Федькович. Твори в двох томах, т. II. К., 1960, стор. 93—94.

ди, виразником гніву й боротьби гуцулів-буковинців проти поневолювачів — австро-німецьких, польсько-шляхетських загарбників і своїх, українських, панів.

Юрій Федькович був учнем і послідовником Тараса Шевченка. Щоправда, безмежне захоплення «Кобзарем», барвами, звучанням, гнучкістю його мови, багатством поетичного арсеналу, ритмікою приводило письменника й до формального наслідування стилю Шевченка, а іноді, як цілком справедливо вказував Іван Франко в статті про перше повне видання творів Федьковича 1902 р., і до «переписування з нього цілих рядків, цілих фраз, іноді з дуже нещасливими відмінами»³. Подібне «переписування» Франко вбачав, передусім, у поемі «Мертвець», що починається невдало перефразованими з Шевченкової «Катерини» словами: «Кохайтеся, чорноброві, та не з умерлими». Повторення відомих шевченківських рядків, виразів, художніх засобів з незначним перефразуванням їх зустрічаємо в багатьох віршах Федьковича.

Однак у творчості Федьковича слід розрізняти формальне і творче наслідування Шевченка. На різних етапах творчості поета превалював то один, то другий підхід до поезії «Кобзаря». «Народовці» та «москвофіли» (Б. Дідицький, О. Партицький та інші) всіляко заохочували та підносили його формальні переспіви, його гладеньку стилізацію під Шевченка. Сам же Федькович, переборюючи формальний вплив, наслідує Шевченка як виразника й співця інтересів трудового народу, продовжує його тему боротьби проти «катів» і «тиранів», за волю й щастя, за дружбу та братерство народів.

Приєднуємося до думки Є. П. Кирилюка⁴, що висловлений одного разу І. Франком (з приводу видання в Коломії в 1867—1868 рр. О. Партицьким двох збірок Федьковича, які мали характер формального наслідування) погляд на Федьковича, як на «мізерного наслідувача» Шевченка, був зумовлений запалом боротьби великого Каменяра з галицькими реакціонерами за Федьковича, за спрямування його творчості на справді шевченківський шлях і мав тимчасовий характер. Адже відомо, що Франко в інших статтях високо цінує кращі, оригінальні твори письменника, називаючи їх «перлинами», а поему «Дезертир», у якій також помітні риси наслідування стилю Шевченка, — «короною» його творчості.

Виступивши в конкретних умовах Буковини й Галичини 60—80-х років, наснажений життєдайними потоками гуцульської пісенності, під впливом Шевченка Федькович визначився як самобутній і видатний поет демократичного напрямку в українській літературі, як перший послідовник великого Кобзаря на західноукраїнських землях.

У 60-х роках, коли Ю. Федькович заявив про себе першими творами, попередня література Буковини, представлена іменами Г. Продана, В. Ферлеєвича та інших з їх мілкотемними, жалюгідними щодо змісту й форми віршами, не давала ніякої основи для розвитку його таланту. Сторінки ж західноукраїнських періодичних видань зарясніли в цей період віршовими творами поетів, які також не виявили ознак обдарування. Вірші, підписані іменами Сироти, Сіроми, Галузенка, Білокопитного та інших, були позначені убогістю думки, ігноруванням соціальних проблем, націоналістичною романтикою, клерикалізмом. З художнього погляду їх твори також були немічними, хоч автори їх і силкувалися наслідувати форму, стиль шевченківської поезії.

Серед потоків «словесної половини» того часу своїм суспільно-гро-

³ Іван Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVII., ДВХЛ, К., 1955, стор. 273—274.

⁴ Є. Кирилюк. Федькович і Шевченко. «Жовтень», 1960, № 3, стор. 136.

мадським змістом виділяються поетичні твори Юрія Федьковича, а також кращі вірші Данила Млаки (псевдонім Сидора Воробкевича), Володимира Шашкевича, почасти Ксенофонта Климковича. Слід проте одразу зауважити, що ідеологія «народовців», до яких належали ці поети, поступово штовхала і згодом привела їх у фарватер ліберально-буржуазної літератури. В кращих же віршах на зорі своєї творчості вони висловили любов до народу, віру в краще майбутнє, викривали лежебоків і лжепатріотів.

Юрій Федькович серцем і душею сприйняв вогненне слово великого Кобзаря. І саме Шевченко вивів його з тієї атмосфери застою, рутини, в якій перебувала літературна Буковина, допоміг вище піднести «правду, віру і любов». У одному з кращих своїх поетичних творів, вірші «Нива», Федькович називає Шевченка батьком і вчителем.

Своє розуміння сили й краси шевченківської поезії, благоговіння перед великим народним поетом Федькович висловив у цілому ряді творів, присвячених Кобзареві, зокрема в «поменниках», які поет писав майже щорічно. На противагу «народовцям» та клерикалам, які, «вшановуючи» великого поета України в церквах, створювали навколо його імені «панахидний культ», письменник-демократ звеличує Шевченка, співаючи йому невмирущу славу як «пророкові правди»:

Чого прийшли ви во святиню?
В святому храмі що шукають
Прийшли, сини ви України?
Ії пророки поминать,
Мовби мерця у домовині? —
Хіба ж пророки правди гинуть?⁵

У вірші-присвяті Шевченкові «Співацька добраніч. На skin Тараса Шевченка» перед читачем постає образ народного співця-Кобзаря, якому за праведні слова судилася тяжка доля: «кайдан, Сибір і вся неволя». Федькович підкреслює силу його безсмертної спадщини, обіцяє продовжувати його справу. Про могутнє діяння Шевченкового слова поет говорить також в одному з кращих «поменників» — вірші «Восьмий поменник Тарасові Шевченкові на вічну пам'ять».

Основне, що споріднює творчість Федьковича з поезією Шевченка, — це, передусім, співзвучність їх ідейних мотивів, автентичність їхніх поглядів та прагнень. Поезія Федьковича, як і поезія Шевченка, милозвучно-пісенна, дохідлива.

Одним із провідних мотивів поезії Ю. Федьковича є оспівування любові до батьківщини, до рідного народу. Поет милується рідною Буковиною, пишною красою її природи, її волелюбними й благородними людьми. З почуттям гордості згадує він Запорізьку Січ, героїчні подвиги славних рицарів України — запорізьких козаків. Щирим патріотичним чуттям наснажені також вірші «Україна», «Дністер», «Вечір на Підгір'ю», «Нива» та інші.

Любов до рідного краю у Федьковича органічно переплітається із співчуттям та любов'ю до трудового народу. Поет правдиво показав життя трудящих у важких соціальних умовах уже на зорі своєї творчості. Неймовірно гнітючим і трагічним було становище гуцулів-буковинців у цісарській армії. Перебуваючи на військовій службі, поет часто зустрічався із земляками-жовнірами, розділяв з ними найменші радощі та велике горе. Саме цю тему — тему жовнірської долі — найповніше і найглибше висвітлює поет у ранній ліриці.

Прощання гуцула з родиною, туга за волею, бажання вирватися з

⁵ Писання Осипа Юрія Федьковича. Перше повне критичне видання у Львові. 1902, стор. 185.

неволі та допомогти рідним, що жили у великій скруті, втеча з війська, самогубство — ось ті мотиви, що займають головне місце в жовнірських віршах поета. Уже в цих творах визначився талант письменника, коло його настроїв та поглядів. Вірші «При відході», «Рекрут», «Дезертир», «Марш на Італію», «У Вероні», «Шельвах», «Лист» становлять чудові зразки лірики поета, створеної в дусі народних гуцульських співанок, коломийок з використанням їх образної системи й ритмічного ладу.

Народнопісенний характер цих творів з уживанням ласкаво-зменшувальних форм (ненечка, синонько, соколятко, рученьки, писаннячко, дрібнесеньке, дрівець їй врубатоньки), символічних образів калини, зозулі, голуба, сокола, лебедя, сови, звертання до заперечних паралелізмів («Не зозуля в лузі затужила, не пташина в тузі голосила, то сестричка лист писала, на сторону посилала») та інших художніх прийомів — усе це великою мірою споріднює поезію Федьковича з ранньою лірикою й баладами Шевченка («Тече вода в синє море», «Тяжко-важко в світі жити» та ін.).

Ліричні твори Ю. Федьковича на жовнірські теми були написані переважно в кінці 50-х — на початку 60-х років, тобто до того, як їх автор ще не був або, мабуть, мало був обізнаний з «Кобзарем», а проте їх близькість до Шевченкової ранньої лірики показує, що Федькович, як і великий народний поет, ішов від життя, від народнопісенної творчості.

Найширше розроблена жовнірська тема в поемах «Новобранчик», «Дезертир» та «Пуга», які вже були освітлені ідеями Шевченка.

...Стара мати-вдова з поеми «Новобранчик» виряджає в цісарське військо свого єдиного сина Івана, добре знаючи, що його чекає вірна загибель, а її — голодна смерть. Під час походу в Італію над жовнірами дико знущаються німецькі офіцери, капрали. У серцях новобранця Івана та його товаришів закипає гнів і обурення проти сваволі австро-німецьких посіпаків. Іван усвідомлює своє нестерпне й ганебне становище і готовий іти в Чорногору, знайти Довбуша, щоби мстити одвічним ворогам за кривди та знущання. Із жалобою, з болісним почуттям змальовує поет у кінці поеми смерть новобранчика на полі бою.

Поема «Дезертир» своїм стилем в окремих частинах дещо нагадує «Катерину» та «Гайдамаки» Шевченка, але є в цілому оригінальним твором. Після восьми років тяжкого наймитування герой твору Іван Званич потрапляє в ще гірші умови цісарської казарми з її муштрою та катуванням. А тимчасом над родиною Івана знущається бездушний війт, який розорює його убоге господарство, а дітей — Василька та Штефанка — пускає в білий світ жебраками. Іван тікає з армії, його ловлять і засуджують до страти, але через випадкові обставини він врятовується від смерті. Зрештою, вісті, одержані у зворушливому листі від дружини, про її горювання, про смерть коханих діток, приводять Івана Званича до відчаю, і він, стоячи на варті, пострілом убиває себе.

Із жовнірською темою у творчості Федьковича щільно пов'язана проблема матері й сина, що так хвилювала Шевченка протягом усього життя. Зворушливі образи матері й сина постають із згадуваних уже творів Федьковича «Рекрут», «Дезертир», «Новобранчик» та «Пуга». Взагалі, поема «Пуга» — хвилюючий твір про трагічну долю матері й сина. Це, до речі, один з творів поета, що досі залишилися поза увагою дослідників.

Образи матері-вдови та її сина рекрута в поемі змальовані особливо тепло й колоритно. Недовго втішалася мати своїм дорогим сином.

Милуючись його грою на сопілці, вона ніби передчувала гірку рекрутську долю сина. З тугою розповідає поет про віддання сина в рекрути, про похід жовнірів у «криваву Італію», де вони мерзнуть, голодують. Червоне сонце, що сходить, немовби скупане в людській крові, у крові жовнірів, передвіщає криваву битву... У святий вечір мати-вдова тужить за своїм сином, турбується про нього, а син лежить уже мертвий на полі бою поміж товаришами, і тіла полеглих «вовки розтягають». Крик сови — моторошне «Угу!», — яким супроводжується розповідь у поемі, насторожує, віщує горе, нещастя, що ми зустрічаємо і в народній поезії, і у творах Шевченка.

Страждання та горе бідних людей породжують у поета глибокі роздуми про соціальну несправедливість суспільного ладу, де схрестилися у двобої багатство й бідність, правда і кривда. Ці роздуми виливаються у форму ліричних відступів, часто співзвучних з ліричними відступами Шевченка, і передусім у його поемі «Катерина».

Під впливом Т. Шевченка, як ми вже зазначали, Ю. Федькович піднімався до усвідомлення необхідності рішучої боротьби з гнобителями. Якщо Іван Званич кінчає самогубством, то герої інших творів не примиряються з недолею, а шукають щастя-долі. І, зрештою, знаходять її в боротьбі за волю народу, в наслідуванні героїчного прикладу Довбуша й опришків.

Поетичну увагу й чуле серце співця Буковини завжди бентежили образи народних месників та революційних борців. Героїчними образами Олекси Довбуша та Лук'яна Кобилиці у своїх поемах Федькович продовжив традиції Шевченкових «Гайдамаків» і «Варнака», «Івана Підкови» й «Тарасової ночі».

Використовуючи гуцульські пісні, легенди та перекази, Федькович у романтично-героїчному дусі поетизує антикріпосницькі виступи народних месників — опришків та їх легендарного ватажка Олексу Довбуша; йому він присвятив, крім поеми-балади «Добуш», ряд віршів: «Доля», «Сонні люди», «Дзвінка» та драму «Довбуш». Образ Довбуша як народного месника й заступника зустрічається і в інших творах поета.

Незвичайними, романтичними рисами краси, мужності та відваги наділяє Федькович Довбуша. Довбуш — то «наша слава», «то капітан на Підгір'ї», він — «красний, красний, як царевич», його убрання дорожче золота, а зброя — всесильна. Довбуша поважають і люблять бідні й гноблені, а пани жахаються його.

Ненавістю й гнівом до австро-німецьких та польсько-шляхетських поневолювачів пройнята й поема «Лук'ян Кобилиця». У повстанні під керівництвом Кобилиці в період революції 1848 р., як відомо, брали участь мати й старший брат письменника, і тому образи повстанців та їх звитяжного керівника ставали для Федьковича ще ближчими. Видатний революційний діяч Буковини постає в поемі як захисник і поборник прав та інтересів народу, полум'яний патріот, непримиренний борець проти загарбників.

Одночасно з викриттям та засудженням соціальної неправди, цісарської воячини, австро-німецьких загарбників, оспівуючи мужність і звитягу народних месників та революційних борців, Ю. Федькович сміливо й різко виступає проти релігійної облуди, проти фальшивих проповідей церковників.

Антирелігійний сатиричний вірш Федьковича «Пречиста діво, радуйся, Маріє» — один з найсильніших творів на атеїстичну тему не тільки в поетичній спадщині письменника, але й в усій українській класичній літературі. Він є яскравим зразком засвоєння і дальшого роз-

виту поетом традицій Т. Шевченка. Вірш «Пречиста діво, радуйся, Маріє» належить до тих творів поета, в яких найкраще проявилася його самобутність і оригінальність.

Сатира «Пречиста діво, радуйся, Маріє» Ю. Федьковича з використанням в ній релігійними образами та мовно-стилістичними засобами нагадує церковні твори. Цей шевченківський прийом надає творові ще більшої викривальної сили, антирелігійної гостроти. Вірш побудований у плані наростання картин, фактів, подій. І, якщо в першій строфі перед читачем вимальовується чарівна картина природи з куванням зозулі в гаю, з «шевелінням» вітру в бору, то, починаючи з другої строфи, у творі постають все жахливіші факти народного страждання й горя.

Ось молодого жовніра, розстріляного з наказу катів-офіцерів, очевидно, за дезертирство, товариші кладуть у темну яму; там — безпритульна удовиця-мати з бідною дитиною на руках тулиться до плоту; далі — блукає заплакана голодна дитина-сирота, що не має ні батька, ні веньки, а пан господар цькує її псами... І як гірка іронія, що переходить у сарказм, як гнівний докір на адресу медоточивого словоблудства клерикалів, звучать слова рефрену на початку і в кінці кожної строфи: «Пречиста діво, радуйся, Маріє». Остання ж строфа — це висловлення глибокого болю й обурення поета.

Не слід, проте, забувати, що у ставленні до релігії, до релігійних уявлень Федькович не завжди виявляв послідовність. У деяких творах він стверджує думку про те, що віра в бога — єдина, мовляв, відрада й надія людини. Його перу належать також оповідання релігійно-дидактичного змісту.

Невтомний поборник інтересів народу, гуманіст і патріот, Ю. Федькович висловлює віру в світле прийдешнє народу. В дусі великого Кобзаря він пророкував нещадну розплату самого трудового народу без бога і без пекла над панами-гнобителями.

У віршах «Я не учився в кобзу грати» та «Браття опришки» слідом за Шевченком, що закликав «громадою обух сталить», сокирою «будити волю», а «царя до ката повести», поет-демократ оспівує збройну революційну боротьбу, закликає до повстання. «Браття опришки» є, по суті, піснею-гімном борців за волю, для яких священний девіз:

Гостри ніж!
Ріж ката, ріж! ⁶

Вірші «Із окрушків», «Я не учився в кобзу грати», «Браття опришки», поема «Лук'ян Кобилиця» безумовно становлять зразки революційно-демократичної поезії Юрія Федьковича.

Протягом усього життя Федькович боровся за возз'єднання українських земель, усього українського народу. Думки Шевченка про те, щоб «усі слов'яни стали добрими братами і синами сонця правди», щоб народи жили «в сім'ї вольній, новій», розвивав у своїх творах співець Бучковини.

Юрій Федькович з ненавистю й гнівом говорив про крикливих псевдопатріотів, перевертнів — запродавців українського народу, що цуралися батьківщини, її мови, культури і всіляко вислужувалися то перед австрійським цісарем та австрійською буржуазією, то перед польською шляхтою, то перед російським самодержавством.

Письменник-демократ послідовно виступав також проти національної замкненості й національного егоїзму, гостро висміював тих, хто

⁶ Юрій Федькович. Вибрані твори. К., 1949, стор. 75.

створював «теорію» про якусь окрему «буковинську націю», відірвану від материнського лона всієї України.

Про це пише він в газеті «Буковина», цю ж думку письменник влучно виражає у віршах «Нива» та «До мого брата Олекси Чернявського». В символічному образі ниви, на якій виростає «пшениця, як лава», «в'яжеться колос в колос від верха до долу», поет уособлює єдність всієї української землі. Він хоче зібрати усіх женців з України — краших синів народу, щоби поспіль «жито жати на своєму полі», орати землю, як учив «безсмертний наш батько» Тарас Шевченко.

Вся краща поетична, прозова й драматична спадщина Юрія Федьковича розвивалася під знаком утвердження й дальшого розвитку гуманістичних, демократичних і революційних ідеалів життя, передової української та російської літератур, ідеалів Тараса Шевченка. Завдячуючи цьому, буковинський Кобзар вийшов на широку всеукраїнську ниву літературного життя. Безперечно, що Юрій Федькович був найвизначнішою фігурою в західноукраїнській літературі від Маркіяна Шашкевича в 30—40-х роках аж до виступу Івана Франка в 70—90-х роках минулого століття.



М. С. Шашкевич як белетрист

Одиноке у спадщині Маркіяна Шашкевича оповідання «Олена» поклало початок новій художній прозі на Західній Україні. Саме тому твір цей зазнав різних критичних інтерпретацій — суперечливих трактувань і коментарів. Найдавніший відгук на «Олену» стрічаємо ще в 1843 р., у «Listach dotyczących się piśmiennictwa ruskiego w Galicyi» Й. Левицького. Критик повідомляв, що в «Русалці Дністровій» (1837) надрукована трудна для розуміння повість М. Шашкевича, і частково, якщо не враховувати сплутування жанрів, мав рацію. Твір «Олена» написаний ще зовсім юним автором, у якого поряд з відсутністю досвіду не було й відповідних літературних зразків. Тому оповідання не має випрямленого у нерозривну лінію сюжету.

Цікаво, що «Олена» здалася Й. Левицькому повістю. М. Тершаковець у «Причинках до студій над М. Шашкевичем» (1906) назвав її побутовою новелою. Сам же М. Шашкевич поставив над твором інше визначення — казка. Всі три жанрові різновиди досить далекі між собою, та дивне те, що жоден у даному разі не підходить, принаймні з цілковитою точністю. А коли вже виходити з наявної троякості, то треба віддати належне авторові: все-таки твір написаний на широкій народно-фольклорній основі і має в собі окремі фантастично-казкові елементи.

У першій половині минулого століття плутанина у визначенні жанрів траплялася нерідко, але у випадку з «Оленою» це мимоволі виявилось корисним для М. Шашкевича. Підзаголовком «казка» йому вдалося замаскувати реальний суспільний конфлікт, який міг викликати небажану реакцію феодальної австро-угорської верхівки. Твір, що належить до «ідейно найінтересніших писань М. Шашкевича» (В. Шурат), побудований на протиріччі правди та кривди, а це в часи діяльності «Руської трійці» не віщувало добра письменникові.

Насправді «Олена» має всі ознаки романтичного оповідання, і це особливо помітно в сюжетному розвитку твору. Розпочинається твір картиною сільського весілля. В танцювальному розпалі хлопці й дівчата, «грай, або гроші віддай» — квапить жвавий дружба музику. Пізно ввечері з'являється Василько. Читач не знає, хто він, куди ходив і чого повернувся засмученим. Це має роз'яснити сам герой.

«Вертаю із Дубровнич, були-смо у дворі просити пана старостича на весіле», — каже Василько про себе та й про Семенка, молодого. Пан хмуро прийняв підлеглих, але згодом, щось задумавши, пообіцяв приїхати. Вже при відході парубків покликав з вікна Семенка. Молодий порадив Василькові спішити додому і запевнив, що затримається ненадовго. Проте сталося щось таємниче. Оглянувшись на путі, Василько помітив у вечірній мряці, як від панського замку прудко мчала

людська постать. По легких ногах пізнав Семенка. «Куда ему шлях, не знаю і не вгадаю, — зітхає парубок на приишклому весіллі, — щось то лихого буде, лисиця мя перебігла та й ворон на хресті сім раз закравав»¹. Для Василька є ще одна загадка: що робив у пана сивий бандурист, котрий «як верг... чорним соколим оком, як би гранею... обсипав»? Коли хлопці вступали до світлиці, він якраз доспівував:

...з татарської неволі.
Кінець моєї пісні, кінець і неволі.

Інтригуюча таємничість, поступове згущення темних барв, постійна тривога за долю героя — це те зачароване коло, в яке неодмінно потрапляє читач романтичного твору. Як і всі тогочасні романтики, автор оповідання «Олена» не обходиться без грізного пейзажу — з високою могилою, хрестом і чорним вороном, а для зримішого зіткнення характерів використовує поетичні гіперболи.

Друга частина аналізованого твору в своєму зачині близька до Шашкевичевої поезії «Сумрак вечерній». Тільки темрява тут позбавлена алегоричності. Автор просто створює виняткові романтичні обставини, в яких діятиме його герой: «Сонце спочило, — смерклося. Тиха пітьма насіла тихі та узькі звори, вітер буйний осінній метав хмарами від верха до верха і гнав споловілим листям з гір в темні роздоли, то знов під круту стремену, скриплячи голими гілями відвічної дубини, мов величаючися своєю лютістю, а ругаючись з їх недуги; звір шелепотів чагарами за жиром, часами вовк, голодом пертий, дивими завив голосами».

Хашами і нетрями пробирається Семенко. Видно, кепська була його розмова з паном, коли вирішив опришків шукати. Зненацька в пітьмі зійшовся з бандуристом Данилком, який під час панської обіцянки бути на весіллі, «к стіні по-бісовськи ся усміхнув». Тепер мандрівники побратались, і з рішенням — «одна нам дорога» — пішли на опришківську ватру.

Данилка, як виявилось, опришки чекали. Це вони посилали бандуриста, аби вивідав найбезпечнішу лазівку для нічного нападу на панський маєток. По звістці про намір пана поглумитися із Семенкової нареченої, месники дещо ускладнюють свій план. Ватажок Медведюк ділить хлопців на дві групи і негайно дає розпорядження: «На коні! Ванько з шестом — у замок; забори, що нам ся здасть, а що не возмеш, разом з замком най огнем сяде!.. А ти, Семене, поведеш нас на весілля, — потанцюєм з грабітелями, вражими синами».

В останній, третій частині оповідання гримить опришківська пісня:

Через густу враз дубину
Соколами — молодці!
Ой заплачеш, вражий сину,
Як взриш ясні топірці!

Кривава інтермедія ще не розіграна, але напружене передчуття не зраджує. «Ванько з шестом» добре погуляв у панських хоромах, а самого гнобителя помста чекала в темній діброві. Опришки ловлять старостича, коли він з шайкою челядників повертається з весілля, де викрав молоду, і вбивають його. «Семенку! Прийми свою відданицю», — мовив Медведюк, визволивши бранку. І щасливі молоді вернулися докінчувати весілля. Такий в основному короткий зміст прозового твору М. Шашкевича «Олена».

Типовими, як для романтичного оповідання, є у творі бурхливе на-

¹ Порівн. народні вірування в лихі прикмети у «Слові о полку Ігоревім»: «Орли клетом на кости звери зовут; лисици брешут на черленья щиты».

гнітання подій, драматичний конфлікт між різко контрастними характерами, а головне — мотив боротьби за повноправність людської особистості. На гадку Я. Яреми, Маркіян Шашкевич зробив екскурсію з міста на село, «щоб приглянутися простим руським «нравам»², не проймаючись особливо суспільними війнями. Та насправді, цілком навпаки. В оповіданні на перший план висунуто не етнографічний опис весілля; смертно карати панську бутність — ось центр авторської ідеї. «А тота ціла картина оприського курища, так чудно і артистично змальована Шашкевичем в «Олені», чи ж не виходить вона на апофеоз того єдиного протесту проти неволі, який тоді був можливий для народу?»³

Маркіян Шашкевич перший в українській літературі взявся розробляти опришківську тему. В його часи ще жива була пам'ять про Довбуша, яка роз'яструвалась відлунням героїзму Кармелюка та близьких попередників Кобилиці. На противагу дворянським поглядам А. Бельовського, І. Дзежковського, А. Косака та інших, автор твору «Олена» виводить опришків не розбійниками і грабіжниками, а як борців за народну волю, як захисників від феодално-кріпосницького хижацтва.

Варто зазначити, що самого слова «опришки» Шашкевич не вживає, в оповіданні діє ватага незвичайних хлопців. Але по верховинським таборі, по нічній ватрі, по ясних топірцях, а головне — по спрямованості месницьких вчинків неважко розгадати літературну конспірацію. Вважають, що твір «Олена» побудований на дійсному епізоді з життя Галичини другої половини XVIII ст. (наприклад, Г. Гербільський), і загальноприйнято, що герой оповідання, бородатий опришок Бойчук — реальна історична особа. Обидва тлумачення вірогідні, хоч друге породжує в нас додаткову загадку.

М. Шашкевич не подає імені вказаного героя. Тим часом лише з книги В. Грабовецького «Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI—XIX ст.» (1966) довідуємося про чотирьох Бойчуків — Павла, Івана, Дмитра і Михайла. Всі вони або відверто симпатизували опришківському рухові, або були його активними учасниками. Котрого ж, цікаво, згадано в оповіданні «Олена»? Не змовляючись, дослідники зійшлися на думці, що Івана Бойчука як найбільш заслуженого й найбільш популярного в народі. Цей сміливий ватажок опришків замінив свого вірного товариша Олексу Довбуша і не раз витрясав дукам кишені та душі.

Величезного переполоху наробив його збройний напад на Болахів у липні 1759 р. Дорого заплатили місцеві лихварі за сваволю над селянами. Досить сказати, що боротьбу проти Івана Бойчука очолив тоді сам гетьман Ян Браніцький, «той самий кат, який душив вогнем і мечем гайдамацький рух на Правобережжі і закатував видатного гайдамацького ватажка Івана Гонту»⁴. Зловлених опришків четвертували, а голови, для залякування, виставляли на палі. Аби врятувати людей, Іван Бойчук вирішив перебратися на Запорізьку Січ, і це йому чудом вдалося.

Про Івана Бойчука склалися пісні, легенди, і їх, безумовно, чув Маркіян Шашкевич. Та якщо цей месник дійсно має відношення до героя оповідання «Олена», то в усякому разі не пряме, не документальне. Адже Бойчук у творі — рядовий опришок (щоправда, поважаний), а керівником виступає вигаданий персонаж — Медведюк.

На невеликій території оповідання М. Шашкевичу вдалося нагро-

² Я. Ярема. Маркіян Шашкевич як лірик-поет. Тернопіль, 1911, стор. 15.

³ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XVI. ДВХЛ, К., 1955, стор. 39.

⁴ В. Грабовецький. Антифеодальна боротьба карпатського опришківства XVI—XIX ст. Вид-во Львівського ун-ту, 1966, стор. 165.

мадити чимало матеріалу як реалістичного, так і романтично-фантастичного. Останнє зокрема стосується образу опришківського батька: «Станув Медведюк піднебесною Чорногорою, барки его — у Бескидах камінь; дуб — его правиця; брови его — як дві чорні хмари; а очі его — з-під тих хмар дві мовні⁵; а борода его — ніч темна, осіння; а голос его — грім серед літа; а ступив ногою — земля стогнала; вергся на врага — буй-туром валив».

Організаторська мудрість ватажка довершується мудрістю кожного з верховинських лицарів і, насамперед, старших віком. Медведюк, наприклад, відмовляється від просьби ошасливлених молодих побути в них на весіллі. А Бойчук недвозначно коментує причину: «У вас перше п'ють, а потім танцюють; в нас навідворот: перше танцюють, а потому п'ють».

Характерно, що у творі селяни діють заодно з опришками. Коли зухвалий пан викрав з весілля Олену, сільські легіні організували взятку погоню. А приспівши на вже покінчену справу, «вельми жальковали, що не лишено було їм нагріти грабителеві чуприни, стискали персти в твердий кулак та й затинали зубами». Очевидно, назва «грабитель» має тут основу не тільки конкретно пригодницьку, але й виразно соціальну, класову.

Взагалі члени «Руської трійці» охоче опоетизовують сміливі характери. Та Шашкевичева поетизація опришків була особливою. Не перебачаючи повного скону панцизничного спрута, прогресивний письменник оспівував тих, хто здатний бодай підрізувати кровожерливі щупальця. Врешті, постійне часткове знесилення ворога мало привести до потрібного фіналу — цей об'єктивний голос свідомості був потаємним суфлером творчого життя. Опришківська мужність служила в Галичині критерієм антикріпосницького протесту, а опоетизована в художньому творі Шашкевича вона виводила з інерції селянське терпіння. «Читаючи Шашкевичеве оповідання, — писав І. Франко, — люди перед 1848 роком дуже добре мусили розуміти, що й на їх очах діється не одно подібне, бо ані панська самоволя та збиткування над людьми, ані розбійницькі напади не минулися ще були й за часів Шашкевича»⁶.

Доба загальнослов'янського відродження висувала потребу художнього зображення національних звитяжців і героїчні образи створювались один за одним. Знаючи Шашкевичеву пристрасть до сусідніх культур та його бажання творчо переймати краще, критики конче хотіли виявити літературно-генетичні зв'язки твору «Олена». В «Причинках до студій над М. Шашкевичем» М. Тершаківця перше західноукраїнське оповідання ставиться в залежність від розділу «Збигонь» із «Короле-двірського рукопису», від поеми С. Гошинського «Zamek Kaniowski», від «Марусі» Г. Квітки-Основ'яненка, від української думи про Бондарівну. В. Щурат відкидає зазначені версії, говорячи, що М. Тершаковець «плів батогом з піску». На жаль, розвідка В. Щурата «Шашкевичева «Олена» приголомшує масою нових літературних впливів. Серед «повчальних» тут наводяться такі твори, як «Zamczysko» Кретовича («Rozmaitości», 1830), «Opryszki w Karpatach» Броцького («Haliczanie», t. 2, 1830), «Wanda Potocka» Сухоровського (Львів, 1832), «Zamek Kordyszewski» Гославського («Rozmaitości», 1833), «Sobótka» Гошинського («Ziemia», 1834) та інші. Думку В. Щурата в свою чергу спростував сучасний літературознавець Р. Кирчів, який не заперечує можливості виникнення задуму оповідання «Олена» у зв'язку з

⁵ Мовні (молні) — блискавки.

⁶ І. Франко. Твори в двадцяти томах, т. XIX, стор. 654.

широким побутуванням народно-героїчної теми, але не виявляє якогось наслідування. З-поміж багатьох закидів слід згадати ще твердження Я. Яреми. «Правзором» Шашкевичевого оповідання він ставить твір Ф. Шіллера про опришків — «Die Räuber», де персонаж Карл Моор трактується як прототип Медведюка, а чеський шляхтич Косинський, мовляв, абсолютно схожий на Семенка.

Підсумок цієї своєрідної дискусії впливає з книжки В. Радзике-вича «Шашкевичева «Олена» — досить суперечливої, та переконливішої від однойменної статті В. Шурата. Є в тій книжці слова, котрі М. Воз-няк в рецензії назвав «відмінним висновком», слова, з котрими не мож-на не погодитись: «Шашкевичева «Олена» — твір оригінальний. Автор не думав ані в рисунку, ані в накладанню красок кого-небудь насліду-вати. Подібність деяких ліній і красок — се несвідомі ремінісценції прочитаних літературних творів»⁷.

Дослідникові В. Коцовському здавалося, що Шашкевичева «Олена» постала тоді, коли й Шевченкова поема «Катерина». Ця помилкова думка навела нас на доцільність порівняння двох інших творів, напи-саних справді одночасно. Мова йде про прозові дебюти в новій україн-ській літературі — про Квітчину «Марусю» на Наддніпрянщині та Шашкевичеву «Олену» в Галичині. Звичайно, розглядати повість і опо-відання в одній площині важко, тим більше, що маємо справу з авто-ром визнаним (Квітка-Основ'яненко мав уже двадцятирічний досвід писання російською мовою) і початкуючим. Але так же важко визна-чити перевагу: вона позмінно то на одному, то на другому боці. Автор повісті «Маруся» більше дбає про пластику втілення задуму, пишніше завітчує основну фабулу народними приповідками. Художні штрихи у творі Квітки вмотивованіші, а мовна краса значно багатша. М. Шаш-кевич, правда, орієнтувався на місцеву діалектну говірку, не всім до кінця доступну. Його лексичний запас щойно поповнювався літератур-ними джерелами і тому набагато вужчий. Зате вище стоїть М. Шашке-вич щодо соціальної проблематики, щодо класового розуміння дійсно-сті. Та й у мистецьких прийомах галицький письменник інколи сміли-віший. Квітка-Основ'яненко, наприклад, виписує портрет Марусі за один творчий етап — одним понадпівсторінковим абзацом. Шашкевич не боїться повторитись, змальовуючи образ своєї героїні в декількох місцях. Так, на початку весілля Олена — «пишна княгиня, як руса-лочка, гарна, ще раз вінком барвінковим золото-зеленим стрійна», во-на «в легкій коломийці розковану русу косу на легкий кругом пускала вітер». Панський слуга, старець Дмитро, повідомляючи бандуриста Да-нилка про те, що старостич «часами дуріє» і здатний побешкетувати на весіллі, оповідає заодно про вроду нареченої: «лице в неї — як со-ненько ранком, а очі — як зірнички перед досвітом, голосочок — як дзвіночок, а ноги — вітрець легонький, а руки — сніжок біленький, а сама, як... як... гарная ланя». Коли Медведюк «буй-туром вергся на супротивника» і гострим топірцем «вигнав вражу душу лукаву негідни-ка щелиною в голові», то врятував від панської наруги «зорю на роз-світі, Оленочку гарную».

Ми, звісно, далекі від думки, що, якби не важкі умови й перед-часна смерть, то з Шашкевича міг би вирости літературний геній, чи, як висловлюється М. Гнатишак («Ідейні основи творчості Маркіяна Шашкевича», Львів, 1937) — «український романтик світового форма-ту». Проте треба бути невігласом, аби не помітити безсумнівної краси нерозквітлого таланту.

⁷ В. Радзикевич, Шашкевичева «Олена». Львів, 1911, стор. 23.

Маркіян Шашкевич був природженим ліриком. І хоч оповідання «Олена» вдалося митцеві непогано, він ніколи більше не вертався до епічної прози. Навіть у поемі «Перекинчик бісурманський» письменник не пішов далі поза ліричний вступ («Бандурист»), відкладаючи основну роботу над задуманим епосом.

Посеред другої половини XIX ст. син Маркіяна Шашкевича, Володимир, видрукував сентиментально-моралізаторське оповідання «Пімста і великодушіє» («Правда», 1872, ч. 1—2), яке нібито створив на основі батькового запису дійсної події. Згодом цей «запис» потрапив до рук М. Тершаківця і за красномовною кінцевою приміткою — «Z gozm. г. 1831, № 8. 25-о Магса 1833. М. Шашк.» — було встановлено, що «молодий Шашкевич розминувся з правдою, бо... оповідання не записав його батько, а переклав»⁸. Дійсно, вказаний номер тижневика «Rozmaitości» відкривається анонімним декларативним твором «Zemsta i wspariałomyślność», котрий привабив початкуючого тоді перекладача. Дофантазувавши сюжет «Пімсти і великодушія» та видавши переклад за оригінал, Володимир Шашкевич аж ніяк не приблизив батькової честі.

Сьогодні можна було б не згадувати про це, якби спостереження М. Тершаківця не пройшло повз увагу дослідників. Від Франкового «Нарису історії українсько-руської літератури» (Львів, 1910) і дотепер⁹, знову продовжують вірити Володимир Шашкевичу. А це, бодай би навіть через художній «запис», в якійсь мірі підриває авторитет провідника «Руської трійці» як прозаїка.

До художньої прози М. Шашкевича автори «Історії української літератури» (перша половина XIX століття), випущеної «Радянською школою» 1964 року, зараховують ще й недокінчену казку «Дронюк». Признаємося, таку авторитетну новину ми прийняли за істину¹⁰, поки спеціально не зайнялись цим питанням. Рукопис «Дронюка» знайшов М. Возняк між паперами польського фольклориста Жеготи Паулі в Ягайлонській бібліотеці та опублікував у 1936 р.¹¹ Насправді це один з фольклорних записів Маркіяна Шашкевича. Мова і стиль твору «Дронюк» точнісінько такі ж, як і в творі про господаря і журавлів — другій казці, записаній письменником і так само видрукованій М. Возняком¹². А про виразну народно-казкову тематику й говорити не доводиться.

Таким чином, реєстраційний список у Шашкевичевій прозі не виходить: окрім твору «Олена», тут нема що ставити. Зате життєво-новелістична основа цього єдиного оповідання ознаменувала в українському письменстві перехід від сентиментального стоїцизму до рішучої соціальної дієвості. «Маленька людина» з її великим внутрішнім світом — ось що було предметом мистецького дослідження Маркіяна Шашкевича і як поета, і як белетриста.

⁸ М. Тершаковець. Причинки до життєпису Маркіяна Шашкевича. ЗНТШ, т. LVIII, 1904, стор. 21.

⁹ Див., наприклад, передмову до кн.: Володимир Шашкевич. Зільник. Львів, 1965, стор. 19.

¹⁰ Див.: М. Шалата. З Маркіяном на чолі. «Вітчизна», 1967, № 1, стор. 206—207.

¹¹ М. Возняк. У століття «Зорі» Маркіяна Шашкевича. ч. II, Львів, 1936, стор. 192—194.

¹² ЗНТШ, т. CIX, 1912, стор. 153—154.

ПУБЛІКАЦІЇ

Із листування М. Павлика з Ф. Главачком

Публікація листів Михайла Павлика до відомого чеського літератора і вченого Франтішка Главачка (нар. в 1876 р.), безумовно, приверне увагу дослідників української літератури кінця ХІХ ст. Для публікації ми вибрали найхарактерніші та найцікавіші листи М. Павлика, що проливають світло на українсько-чеські культурні взаємини 90-х років, на культурне і політичне життя Галичини цього періоду¹.

За визнанням самого Ф. Главачка його інтерес до української культури та літератури виник і розвинувся під впливом І. Франка та М. Павлика². Ще в 1894 р. Ф. Главачек познайомився з Л. Василевським³, за допомогою якого йому вдалося налагодити листування з І. Франком та М. Павликом⁴. Через деякий час вони познайомилися й особисто⁵. Ці особисті контакти допомогли молодому чеському вченому глибоко обізнатися з політичним, культурним і літературним життям України, зокрема Галичини й Закарпаття⁶.

Ф. Главачек є автором цілої низки статей про Україну, його перу належать переклади творів українських письменників на чеську мову⁷, він написав цікаві спогади про Каменяр⁸. Цілком природно, що листування Ф. Главачка з видатними діячами української культури заслуговує на особливу увагу, оскільки в листах до нього (як про це можемо судити з листів М. Павлика та В. Гнатюка) українські друзі піднімали цілий ряд політичних і культурних питань життя України того часу.

В нашому розпорядженні знаходяться одинадцять листів і одна поштова листівка, написаних власноручно М. Павликом і адресованих Ф. Главачку. Чотири листи М. Павлика датовані 1895, п'ять 1896, два 1897 і один 1899 роками. Таким чином, листи належать до того часу, коли М. Павлик особливо активно займався політичною, видавничою і публіцистичною діяльністю і був одним з найбільш прогресивних політичних діячів Галичини. Можливо, що це лише частина листування М. Павлика з Ф. Главачком⁹, але й ці листи, що дійшли до нас, заслуговують на увагу тих, хто вивчає українсько-чеські культурні зв'язки, історію суспільно-громадської думки в Галичині кінця ХІХ ст., також досліджує творчість І. Франка, М. Павлика та М. Драгоманова.

¹ Висловлюємо щирі подяку Ф. Главачку, який люб'язно дозволив опублікувати листи М. Павлика до нього.

² Лист Ф. Главачка до В. Моторного від 26 вересня 1963 р. (Листи зберігаються у авторів публікації).

³ Л. Василевський (1870—1936) польський громадський діяч і журналіст.

⁴ Листи І. Франка загинули під час фашистської окупації Чехословаччини.

⁵ Із І. Франком — у Празі в 1895 р.; з М. Павликом — у Львові в 1896 р.

⁶ Див. статтю Ф. Главачка в журналі «Дукля», 1957, № 4.

⁷ Ф. Главачек, наприклад, переклав повість І. Франка «Boa constrictor».

⁸ Див.: «Українське літературознавство», вип. 3, Вид-во Львівського університету, 1967.

⁹ Значна частина особистого архіву Ф. Главачка загинула під час фашистської окупації Чехословаччини. Див. про це: «Дукля», 1966, № 6.

З листів М. Павлика до Ф. Главачка, які знаходяться в нашому розпорядженні, дізнаємося досить детально про вивчення творчої спадщини М. Драгоманова в Галичині. Так, в листі від 19 серпня 1895 р. М. Павлик просить свого кореспондента вислати йому чеські газети, в яких друкувались статті про М. Драгоманова. З листа видно, що це було потрібно М. Павлику для книжки про М. Драгоманова, яку він готував до друку. Дослідників творчості М. Драгоманова зацікавляють листи, в яких М. Павлик сповіщає свого чеського друга про своє рішення надрукувати деякі чеські статті про українського вченого, а також оцінка цих статей, яку подає М. Павлик в листах до Ф. Главачка. Після надрукування книги, М. Павлик висилає декілька її примірників саме Ф. Главачку з проханням розповсюдити серед чеських вчених. Продовжуючи працювати над спадщиною М. Драгоманова, М. Павлик не тільки пише чеському вченому про підготовку публікації драгоманівської кореспонденції, але й робить на прохання Ф. Главачка вибірку цитат з листування М. Драгоманова, які свідчать про зв'язки українського вченого з чехами (лист від 17 лютого 1896 р. та ін.).

З листів М. Павлика до Ф. Главачка можна дізнатися про заходи українського письменника, які були скеровані на популяризацію українського мистецтва за межами Галичини (лист від 17 лютого 1896 р., де згадується про видатну українську співачку С. Крушельницьку).

Окремо треба відмітити і такі моменти в листуванні М. Павлика з Ф. Главачком, як популяризація другом І. Франка через свого чеського кореспондента української книги і преси (зокрема, женеvської) в Чехії. Так, з листів видно, що М. Павлик не тільки сам надсилає в Чехію українські книги, але і дає Ф. Главачку адреси людей, через яких можна отримати українську пресу. В своїх листах М. Павлик неодноразово дякує своєму кореспондентові за отримані з Чехії книги, журнали та газети. З листів дізнаємося, що М. Павлик був досить добре поінформований про суспільно-громадське і культурне життя чеського народу 90-х років XIX ст. Через чеських друзів (лист від 22 травня 1897 р.) М. Павлик діставав і деякі потрібні йому книжки для перекладу на українську мову (наприклад, дреперівський «Конфлікт релігії з наукою», переклад якого був здійснений М. Павликом і був схвалений І. Франком).

Ряд листів вміщує аналіз політичної ситуації в Галичині, оцінку діяльності галицьких партій, видань і т. п. В листах є згадки про І. Я. Франка (лист від 3 грудня 1896 р.). Таким чином, листи М. Павлика до Ф. Главачка вміщують великий і цікавий культурно-історичний матеріал.

Нижче ми публікуємо окремі листи М. Павлика до Ф. Главачка¹⁰, які, на нашу думку, становлять найбільший історико-літературний інтерес.

¹⁰ В деяких листах зроблені скорочення позначені багатокрапкою. Орфографія і синтаксис листів за рідким виключенням («ї» змінено на «і», «ю» на «ю», «ј» на «й» і т. п.) залишені без змін.

№ 1

Львів, 19 авг. 1895 ул. Коперніка 26.

Високоповажний Добродію!

Спасибі Вам за швидку відповідь і готовість помочи ділу. Із наведених Вами статей про Др[агоманов]а в чеських газетах, у мене є статі в Rad. Listi і Nár. List¹. Значить нема статей у «Cas» і «Naše Doba», отже прошу Вас добути мені їх.

Бувайте здорові
Ваш М. Павлик

¹ Скорочені назви чеських газет «Radikální Listy», «Národní Listy».

Львів, 20. X. 1895 ул. Супінського 16.

Високоповажний Добродію!

Газети і книжку Ви вже певне получили від мене. Що до Др[агоман]ова, то справді чудно, але дуже втішно те, що про него в Чехах проявляються симпатичні голоси...

З чеських голосів я перепечатую в книжці про Др[агоман]ова тільки статі з «*Naše Dobu*» і «*Limira*»², бо вони дають чимало нового і написані зо знанем справи, — *більше такого ніщо*³ я не получив. Будьте ласкаві перекладіть мені отсі незрозумілі для мене фрази (хоть на німецьке): «*K těmto volívál látku časové*» (Др[агоман]ов)...

Спасибі Вам за все. Зо статею про Др[агоман]ова ждять книжки про него, котра кінчиться. Там є й автобіографія. Я пішлю її книжки більше на Ваші руки, а Ви будьте такі добрі дати по екземпляру, де зважите за потрібне. Прошу все, що буде писано про Др[агоман]ова і Русинів прислати мені, — але зо звичайною маркою, а не газетною, — бо з газетною усе лежить на пошті і там бере хто хоче, то я не все получив би.

Кланяюся д. Розводі⁴ і Ржегоржу⁵.

Бувайте здорові

Ваш Павлик

№ 3

Львів, 26. X. 1895, ул. Супінського 16.

Високоповажний Добродію!

Спасибі Вам за інформації і переклад фраз до статі про Др[агоман]ова, — я вже чекав з коректою і не знав, що робити. В словарі Ганки багато слів нема. Що до статей про Др[агоман]ова, то я з инчих получив тільки... (слово нерозбірливо — *В. М., О. М.*) та там нема нічого нового протів того, що вже напечатано в книзі швидче, а є й помилки. *Čas-u* я не получив, та вже хотьби й получив, то не можу статі перепечатати, бо ті голоси рішучо замкнені. Не думаю, що би і в статі д. Полівки⁶ було що нового, я боюся, що є й помилки, бо помилки є і в Ж[итті] і Слові, і то на два лади: Франко намилив від себе, а Др[агоман]ов мусів милити від себе (про своє сотрудицтво в рос. часописах), бо боявся, що редакції матимуть неприємности. Через це статі в «Ж. і Слові» не можуть служити матеріалом до біографії Др[агоман]ова, і остатний на них нігде не покликуюся.

Статі д. Реґоґ-а я не бачив, але вона зроблена на основі моїх інформацій, получених мною від самого Др[агоман]ова. Звісно, філософії там нема, і д. Реґоґ добре зробив, що не пускався в філософію про Др[агоман]ова, бо він такими справами не займався (на горе Чехів і Русинів!). Взагалі про Др[агоман]ова писати дуже трудно. От напр. і д. Фасіт, видно, сам не знає навіть найголовніших его творів, а писав свою статю на основі болгарських — до котрих теж треба відноситься критично. Нехай но вийде книга про Др[агоман]ова, то вже буде краще, бо там є і автобіографія. Прошу Вас дуже, зробіть так, щоби усе що вийде Др[агоман]ова, або про него, було післано мені і жінці

² Очевидно, «*Limira*».

³ Підкреслено М. Павликом.

⁴ Я Розвода — чеський філолог, перекладач з російської і української мови.

⁵ Ф. Ржегорж (1857—1899) — чеський етнограф і українознавець.

⁶ Іржі Полівка (1858—1933) — чеський славіст.

Др[агоманова], адрес: via Budapest, Bulgaria, Sofia ул. Денкоглу, Людмилі Драгоманові. Мені треба для біографії і видання его творів, а нещасній жінці треба як утіхи. Я за те постараюся добути хоть для Вашої гор. К[оролівської] бібліотеки наші твори женеvські і др.

Василевського я не бачу і навіть не знаю, де его шукати; був у мене раз.

От був би й забув: «Cas із Вашою статейкою про «Порабощасний Народъ», получив. Нічого добре. Та не знаю, чи Ви читали про те критику Др[агоманова], у «Народі».

Про чеські статі після смерті Др[агоманова] в книзі тільки шчо те шчо статі в Rad. L. і Casě⁷, — більше не було місця.

Бувайте здорові

Ваш щирій

М. Павлик

№ 4

Львів, 31. XII. 1895, ул. Супінського 16.

Високоповажаний Добродію!

Звиніть, що аж тепер відповідаю — я ждав, поки зможу вислати Вам книжки. Ото ж посилаю Вам 11 прим. книжки про Драгоманова, з котрих 9 прошу роздати по надписах і 2 по своїй гадці. Просив би я тих добродіїв, щоби зволили мені дати по 1 екз. своїх творів, за що я готов їм посилати усе те, що далі видам. Вас я прошу зібрати і прислати мені всі голоси, які будуть про сю книжку. Попередні книжки я Вам дарував, «Лихих Людей» тепер не маю. Не знаю поки що з ким Д[рагоманов] сходився в Празі, — се можна взнати хіба з его листів сімейних. Пишу про се жінці пок[ійного].

Будьте ласкаві дати залучені книжки д. Ржегоржу і перепросити его що так пізно посилаю. Від Франка не дістав книжок.

Ваш щирій М. Павлик

№ 5

Львів, 17. II. 1896, ul. Krzyżowa 26.

Високоповажаний Добродію!

Спасибі Вам за листи і звістки. Книжки я получив тільки від Д[окто]ра Масарика⁸ — мабуть напишу ему про них, — а поки що подякуйте ему за них. Дякую ему сердечно і за лист д. Кукола, — для мене преінтересний. Пішлю ему книжки і взагалі обернуся до него в справі амер[иканських] Русинів, — та тільки звідайте, чи доволі тої адреси: ... (нерозбірливо. — В. М., О. М.) чи не треба N-ра дому? Чи можна мені зняти копію з того листа? Оригінал відішлю назад.

Будьте такі добрі, звідайтеся до дир[ектора] Шеберта⁹ самі, а може й з д. Ржегоржем. Я писав Шубертові сими днями, та він мені ще не відповів: мабуть невміє прочитати р[уського(?)] письма. Поможіть ему і попріть справу: дозволу виступати в N. Divadle¹⁰ нашій співачці Крушельницькій. Нехай би вже раз вона виступила перед Вашу публіку, слов'янську, — бо жаль тратити сили перед чужими. Співає вона прекрасно і дуже гарно презентуєся на сцені.

⁷ Скорочена М. Павликом назва видання «Radikalní Listy».

⁸ Т. Г. Масарик (1850—1937) — чеський буржуазний політичний діяч і філософ. Президент Чехословацької республіки в 1918—1937 рр.

⁹ Ф. А. Шуберт (1849—1915) — чеський письменник, перший директор Національного Театру в Празі.

¹⁰ Národní Divadlo — Національний Театр.

Ще раз спасибі Вам. Кланяюся Д[октору] Гайну, Ржегоржу і др. Чи др. Масарик має всі друковані твори Др[агоманова]? Я тепер готовлю до друку переписку Др[агоманова] з австро уг[орськими] Русинами. Буде зо 3 великих томи!!

Бувайте здорові Ваш щирий *М. Павлик*

№ 6

Рожнітів, 6 сент. 1896

Дорогий Добродію!

Ваш лист получив тут сьогодні. В справі жен.[евських] видань пишу лист до товариша і не сумніваюся, що всі ті видання будуть Вам вислані.

Мою статтю в *Ruschi* можете задержати, доки Вам треба. Про зв'язки Др[агоманова] в Празі напишу зі Львова, коли найду що про те в паперах Др[агоманова]. У Львові буду 25-го с. м. ...

Мені було дуже важко, що я не знав, коли Ви відїжджаєте зі Львова. Був би Вас випроводив на двірець.

Ваш щирий *М. Павлик*

№ 7

Львів, 3. XII. 1896, Крижова вул. 26.

Високоповажаний Добродію!

Дуже я винен перед Вами, що досі не відписував аж на два Ваші писання до мене. Звиніть, — у мене великі турботи.

Пічну від корресп. картки. Статтю про нашу рад.[икальну] партію в *Rad. Listach* получив — спасибі. Вона цікава, та поділ на молодих і старих рад.[икалів(?)] не зовсім вірний, бо напр. тепер молоді роблять то самісінько, що робили і роблять старі. «*Naš. Doba*» не бачу.

Франко і досі в *Kur. Lw.*¹¹, хоть становиско його там чим раз прикріще: людовці польські назирають на него зі своїм патріотизмом і реакцією. Та тепер нема способу визволитися, бо нігде заробити гроші.

Бібліографія про Уг. Русь дуже велика і зрештою вона в мене написана тільки з «Г.[алицької] Бібліографії» Левицького, котра мусить бути і в Празі. Спису основних праць про Уг. Русь у чужих мовах нема і в мене; для цього треба би побути в Пешті в бібліотеках та по більших містах Уг. Руси.

Що до жєневських видань, то того, чого Вам не прислано, певне вже і нема; б. л. покористуватися у Ржегоржа, він мусить мати. Ляхоцький наш товариш, робітник зецер, не має на складі чужих видань. Обертатися можна до книгарні Ельнідізія у Женеві, або шче краще до Жоржа (*George, libraire éditeur*). «Друга» і «Гр. Друга» абсолютно нема...

Жаль мені, що не маю «*N. Dobu*». Чи не могли би мені прислати хоть ті №№, де будуть Ваші статті?

Статя про Вашого Хелчицького д-ра Ж. і(-ова) нічого собі, зрештою самі прочитайте. Настоящого прізвища автора не знаю; він мабуть молодий чоловік і д. Масарика ледве знає. Цікаво би дуже почути від д. Масарика про єго побут серед наших штундистів. Праці єго про Гавлічка жду з великим нетерпінєм і непримінно напишу про неї в Ж. і Слові, а може у Гр. Голосі...

¹¹ «*Kurjer Lwowski*».

У цій книжці, за декабрь, — піде переписка Др[агомано]ва із б. ред. «Зорі» Борковським. Це про наших «молодочехів». Гвалту мабуть буде немало...

Бувайте здорові.

Ваш щирий М. Павлик

Ржегоржові кланяйтесь. Що він поробляє, здоров?

№ 8

6. XII. 1896

Учора получив Вашу карточку і 47 та 48 пр. «Сасу». Велике спасибі Вам за інформації про теперішню партійну еволюцію серед чехів. Я власне думав писати Вам по поводу офіціальності молодочехів; думав, шчо воно дасть силу радикалам. Мені важко здумати собі реальний ґрунт, на яким мусять повставати Ваші партії, а всеж таки можу сказати, шчо мої симпатії на боці тих, котрих переслідують за їх поступові переконання... Через те я вважав би лихом, як би «Славія» розбилася на партійні товариства. Велике товариство може дати і великі способи розвою студентів; бібліотеки, відчити, дискусії і т. п., — там думки остряться, гладяться, перемагає думка найдужча морально, а головне привчаєся людей до обопільної толеранції, найреакційнішим елементам даєся якусь мірку поступу, — а воно для загалу корисно...

Я буду Вам дуже вдячний, коли Ви і далі будите мене інформувати про чеський рух...

(Лист без підпису. — В. М., О. М.).

№ 9

Львів, II. X. 1899.

Вул. Унії Любельської 5.

Високоповажаний Добродію!

Хотів би опублікувати листи пок[ійного] Ржегоржа до мене і свої спомини про него в яким чеським виданю, бо у нас м. і. нема в друкарнях чеських букв. Листів є 103 — буде на 5 друк. аркушів, а моїх споминів найбільше 1 арк. Звідайтеся б. л. і відпишіть мені як найшвидче, бо я лише тепер маю трохи часу, то міг би зараз і зробити. До того треба би мені і моїх листів до Рж.[егоржа], то чи не можна би мені їх *позичити* на той час, як я буду ладити рукопись. Я зараз верну. Коли будете говорити з якою редакцією, то скажіть, що Ви перекладете на чеське мої уваги і спомини про Рж.[егоржа] і нехай редакція сама відтягне і заплатить Вам за те з мого евентуального гонорара, коли то буде таке видання, що може заплатити, а коли ні, то вже Вас попрошу зробити се «з патріотизму».

Бувайте здорові М. Павлик

Листи Рж.[егоржа] до мене мабуть найінтимніші з усіх его листів, а через те і дуже важні для его біографії.

¹² Рукою Ф. Главачка на карточці написано «травень, або жовтень 1897 року».



Листи Є. Ярошинської до Ф. Ржегоржа

Українська письменниця Є. Ярошинська, 100-річчя від дня народження якої минуло в жовтні минулого року, листувалася з багатьма письменниками і громадськими діячами. Частина її листів (до Ю. Федьковича, І. Франка, М. Павлика, О. Кобилянської, К. Малицької, С. Яричевського) надрукована у виданнях вибраних творів письменниці 1958 та 1968 рр. Цікаву сторінку життя і діяльності письменниці розкривають її листи до відомого чеського етнографа Ф. Ржегоржа (1857—1899), автора численних досліджень про побут і звичаї українців Карпат і Прикарпаття.

Прагнучи подати допомогу в організації при празькому промисловому музеї Наперстків окремого українського відділу, Є. Ярошинська, невтомна популяризаторка культурних надбань буковинців серед інших народів, за порадою М. Павлика, як це видно з її листа від 19 липня 1889 р., запропонувала Ф. Ржегоржеві свої послуги в збиранні етнографічних матеріалів у наддністрянських селах. З цього часу між чеським ученим і письменницею з Буковини починається жваве листування, яке припинилось лише зі смертю Ф. Ржегоржа. Є. Ярошинська надсилає до Праги ряд цінних виробів народних умільців, записи легенд, описи народних вірувань тощо.

В 1891 р. на запрошення Ф. Ржегоржа вона побувала в Чехії, відвідала празьку ювілейну виставку, промисловий та інші музеї, рідне село чеського етнографа. Свої враження від поїздки письменниця виклала в «Споминах з подорожі до Праги» («Буковина», 1891, № 19).

Як свідчать листи Ф. Ржегоржа до Є. Ярошинської, чеський учений високо цинив ту допомогу, яку надавала йому буковинська письменниця, позитивно відгукувався про її творчість*. Ф. Ржегорж зробив чимало для того, щоб ознайомити своїх земляків з плідною діяльністю Є. Ярошинської як фольклориста і етнографа, вмістив у «Науковому словнику» Отта (т. XIII, Прага, 1898, стор. 95—96) замітку про письменницю.

Листування між Є. Ярошинською і Ф. Ржегоржем відкриває ще одну цікаву сторінку дружби двох слов'янських народів.

З двадцяти листів Є. Ярошинської до Ф. Ржегоржа, які зберігаються тепер у літературному архіві Народного музею в Празі, подаємо нижче одинадцять (десятий скорочено).

№ 1

Високоповажаний пане!

Пан Павлик був так добрим подати мені Вашу адресу, щоби я ся порузуміла з Вами взглядом народних вишивань з наших сторін. Як хочете хороших вишивань, то можу Вам їх доставити, власне тепер згодила-м 3 чудові красні сорочки по 8 ринських одна. Можу Вам їх на Ваше жадане післати, щоби-сти-ся подивили, які тут красні узорі.

* Листи Ф. Ржегоржа до Є. Ярошинської зберігаються у відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 101, № 592—614.

Як Вам не вигідно зі мною по-руськи кореспондувати (прочитавши Вашу так красно по-руськи написану карту, не припускаю сего), то можете в Вашім письмі вживати німецької мови. Я тому так заходжусь коло збирання народних вишивань, бо дуже хотіла би-м, щоби і від нас щось в промисловім музею знаходилося.

З поважанем
Євгенія Ярошинська

Брідок, 19/7. [1] 889.
п. Окна

№ 2

Високоповажаний Пане!

Велику втіху справило мені Ваше поважане письмо, з котрого довідала-м ся, що з Вашим, для всіх русинів дорогим, здоров'ям ліпше стоїть. Сеся новина справила мені дуже велику приємність.

Дякую Вам сердечно за Ваші щирі заходи взглядом мене, які Ви по Ваших редакціях робили. Я рада б посилати мальовані узорі нашого народу до такої газети, котра ся жіночими роботами займає. До такої газети є мальовані узорі буковинських вишивань дуже придатні, а чехи, як слов'янський народ, оцінили б ліпше красу тих узорів, як німці, та й борше би вони їм до серця припали, бо в тих узорах знайшли би щось собі дуже знайомого.

Що Ви, Високоповажаний Пане, мого ще тамтого року до Вас до Волкова писаного листа не отримали, дуже мені дивно, він мав десь, певно, на пошті загубитись.

Я ще й сьогодні готова подати Вам всяку в моїх силах лежачу поміч до Ваших описань наших буковинських вишивань, лиш прошу мені сказати, як я то учинити маю. Для звеличення мого народу рада б я також бодай чимось причинитись.

Тож прошу мені написати, яким способом можу я Вам, Високоповажаний Пане, до Ваших статей о буковинських вишиваннях дати підмогу.

Дякую Вам ще раз за Ваше миле письмо і остаю з щиро руським поздоровленем і поважанем для Вас.

Євгенія Ярошинська

Брідок, 8/7. [1] 890.
почта Окна

№ 3

Високоповажаний Пане!

Дякую Вам сердечно за Ваші щирі запросини на Вашу славу чеську вистав[к]у. Я з газет читаю о її славнім устроєнні і тішусь з цілої душі, що хоч один слов'янський народ показав світові, що і він стоїть на найвищій точці культурного розвитку, що може ся похвалити перед світом своєю штукою і артизмом. Горде чувство мусить груди кожного чеха підносити, если він, див'ячись на велику вистав[к]у, подумає: «Отсе мій народ зділав, до котрого я приналежу». Таке чувство не хотів би він і за скарби світа промінати.

Я вже давно мала-м велику охоту звідати чеську вистав[к]у, но Вам, яко бувшому між русинами, звісні є обставини руських писателів, котрих гонорар найменший, певне, на цілм світі. Тож я через недостаток матеріальний не можу бути на Вашій вистав[ц]і, котрій я якнайбільшого успіху желяю. Так не раз через той матеріалізм мусить чоловік найприємніших речей зрікатися.

Разом з цим письмом до Вас, Високоповажаний Пане, написала-м і до нашої газети нотатку, завзиваючи всіх заможних буковинців до зведення чеської вистав[к]и. Я дуже б хотіла, щоби їх много поїхало, аби вони виділи, як високо стоїть слов'янський народ, що солідарно у всіх своїх справах поступає.

Жаль мені дуже, що я не можу там бути, но що ж робити. Ще раз Вам, Високоповажаний Пане, дякую за Вашу пам'ять про мене і остаю з поважанем і сердечно слов'янським поздоровленем

Євгенія Ярошинська

Брідок, 24/6. [1] 891

№ 4

Високоповажаний Пане!

Увідомляю Вас, що я, ідучи за Вашою радою, удала-м до Львова до членів «Бояна» і приїду разом з тими до Вашої золотої Праги. Не можу Вам сказати, як з тим тішуся, що звідаю таке славне, старинне місто і увижу чудову вистав[к]у. Я Вам дуже вдячна, що Ви хочете тим займити, щоби я мала всяку полекшу, як то кажуть, «що свій хоч не заплаче, то ся скривить», а слов'яне все таки собі братя, значить свої.

Я приїду разом з моєю сестрою в народний стрій одіті. З Буковини їдуть також на вистав[к]у.

Кінчу, небавом побачимося. Отже до скорого і веселого побачення в золотій Празі на славній чеській вистав[к]і.

З щиро слов'янським поздоровленем.

Євгенія Ярошинська

Брідок, 10/7. [1] 891

№ 5

Високоповажаний Пане!

Посилаю Вам календар руських свят, котрий зібрала-м в наддністрянській Галичині навмисне для Вас, бо, вичитавши в «Ділі» Вашу просьбу, зараз взяла-м ся до праці, щоби Вам написати дещо. Все, що могла-м, зібрала-м, більше не можна було. Прошу прийміть цю мою працю. Посилаю Вам також той номер «Буковини», в котрім пишу про наш нам ніколи незабутній побут в Чехах, прошу післати його по прочитанню п[анові] Понцеві і прошу поклонитися йому від мене і від сестри сердечно.

Мило б мені було, єсли Ви, Високоповажаний Пане, написали мені, чи це списування свят буде Вам здібним.

Посилаю Вам сердечні поклони від моєї сестри і від мене. Остаю з поважанем і щиро слов'янсько-чеським Наздар.

Євгенія Ярошинська

Брідок, 22/1. [1] 892

№ 6

15.2.[18]92.

Високоповажаний Пане!

Даруйте, що так пізно відповідаю на Ваше поважане письмо, але не могла-м то борше учинити, бо лежала-м в ліжку хвора через дві неділі. Тепер мені вже полегшало, тож я пишу до Вас. Тішить мене, що Ваша праця приносить так добрі плоди і що Ви причинилися до того, аби про наш бідний народ довідалися і інші народи. Честь Вам за те

і слава, що взяли-сте ся до сеї праці, котра хоч утяжлива, то все учинить Ваше ім'я славним на цілий слов'янський світ. Дуже мені приємно, що моя Вам післана допись Вам сподобалась, буду старатися вчинити Вашій просьбі і прислати Вам опис о вірованнях нашого народу о місяцю, сонцю і т. д.

Вість о слабості очній Вашого приятеля п[ана] Понця засмутила мене. Я маю дуже велике співчуття для слабуючих на очі, бо то є для учених людей найбільшим нещастям, як їм не вільно читати і писати.

Посилаю Вам, Високоповажаний Пане, дві числі «Буковини», а те одне для Вас, а друге прошу післати високоповажаній пані Наперстковій. Прошу їй передати найнижчий поклін від мене і від моєї сестри і запевнення нашої вдячності і високого поважання. Я післала би-м сама їй того число, але Ви краще напишете і подасте зміст моєї описі, котра випала би була трохи довша, але що вже всі так багато писали, то я описала лише мої враження, котрі ніколи не затруться, так приємні були.

Очікуючи відповіді, поздоровляю Вас сердечно і остаю з поважанням.

Евгенія Ярошинська

Моя сестра кланяється Вам.

№ 7

Брідок, 25/2. [1] 892

Високоповажаний Пане!

Дістала-м вчора Вашу картку і зараз Вам відповідаю. Ширинька є то хусточка до носа, вишивана у штерих рогах.

Дружби зав'язують єї на кінці палиці і тому зве ся палиця перев'язана ширинькою. Дружка має также руку зав'язану такою ширинькою і ще до того прив'язаний до тої шириньки калач. Молода не має перев'язаної руки. Вона лиш дарує молодому по шлюбі шириньку.

Я посилаю Вам таку шириньку, які у нашого народу употребляються і котру моя сестра навмисне для Вас вишила, щоби Ви виділи, які то наші шириньки. Прошу єї приймати від нас. Вона є цілком так вишита, як в нас вишивають, таким узором і на таким полотні.

Посилаю Вам также віровання народу о сонцю, місяцю і д., котрі змогла-м зібрати межі людьми. Нема їх так багато, але все, що лиш могла-м зібрала-м.

Ви пишете, що Ви мені ся навпри[к]рєте, противно, мені дуже приємно, що я можу Вам в дечім служити і прошу Вас завше до мене обертатись у всіх ділах, я буду старатися Ваші бажання сповняти, бо се є для мене приємністю.

Маю ще просьбу до Вас. Если Ваші писання о руськім весілю будуть надруковані, то прошу мені їх прислати.

Остаю з поважанням

Евгенія Ярошинська

Моя сестра дякує Вам за поклін і відповідає его.

№ 8

20. 4. [18] 92.

Високоповажений Пане!

Сповняючи Вашу просьбу, посилаю Вам адрес кількох панотців, до котрих можете ся звернути з просьбою о писанки. Я написала до знайомих мені, щоби зволили післати Вам писанок. Дуже мені приєм-

но, що можу Вам служити в сім ділі. Чи післали Вам чернівецькі товариства свої книжки? Я їх о то дуже просила.

Желаю Вам веселих свят, остаю з поважанням
Євгенія Ярошинська

№ 9

Висоповажаний Пане!

На Ваше письмо відповідаю Вам, що Ваша просьба щодо гербаріум буде-т сповнена, але до того треба, як самі знаєте, досить часу, тож пішлю Вам той збірник аж де за два місяці. Я постараюся довідатися, які цілебні сили приписує наш народ всім зілям і все то Вам написати, лиш будете вибачати, що то все аж пізніше ся стане-т. Тішить мене, що «Буковина» післала Вам свої видавництва і що Вам деякі з моїх праць подобаються. В нас не можна жінкам так високої просвіти досягнути, як в чехах, тому і наші письменки не так займаючо пишуть, як Ваші.

Остаю з поважанем
Євгенія Ярошинська

17/6. [I] 892.

№ 10

20. 4. [I] 893

Високоповажаний Пане!

Тішить мене дуже, що наші писанки Вам сподобалися, як мене все тішить, коли мій народ в чімсь відзначиться. Що й ширинька Вам подобається, знала-м наперед, як би то Ваше око тішилося, увидівши ті скарби етнографічні, які наш народ в своїх орнаментах, коверцях, пішвах, баюрках, тайстрах і т. д. береже. Не треба іти в Гуцульщину, у нас над Дністром і Прутом є доволі прекрасних річей.

Ваше рішення щодо заступлення Буковини в музеях чеських дуже хвальне, і я дуже тішила би-м ся, коби воно сповнилося, бо може би аж тогди мали-м то щастя повитати Вас в нашім дому.[...]

Остаю з щирим поважанням
Євгенія Ярошинська

№ 11

Високоповажаний Пане!

Велику втіху справило мені Ваше письмо, звернене по такій довгій павзі мовчання. Я думала, що Ви на мене вже цілком забули, а тут Ви звертаєтесь до мене з просьбою о мою автобіографію, дякую Вам сердечно за се. Від часу, відколи ми до себе не писали, много змінилось. Моя сестра вийшла 1894 р. заміж, за священника, мої родичі змінили місце свого побуту, я здала учительський іспит і є-сьм тепер сталою учителькою в Раранчу з платнею 470 р[инських] на рік. До життя на селі досить, але на те, щоб робити подорожі, щоби образувати дальше свій дух, не стає. Но що ж робити? Така вже, відай, в нас, писателів, щербата доля.

Тепер приступаю до моєї автобіографії; она не подібна зовсім до біографії славних людей, хоч була і в мене «Sturm i Drangperiode», но я о тім не буду розписуватись.

Я родилася 18 жовтня 1868 року в селі Чункові на Буковині. Батько мій був народним учителем, і він перший подав мені початки науки. Потім вчила-м ся в Чернівцях, де скінчила-м 6 класу школи вправ (Übungsschule). Прийшовши до дому, доповняла-м своє знане читанем різних книжок, і в мене пробудилась охота писати, але мої перші писання були німецькі, поневаж я тоту мову, котрої вчила-м ся в школі, найліпше знала. Так написала-м ще року 1886 німецьку новелю «Ein Frauenherz», котра видрукована в часописи «Das interessante Blatt». Потім слідувала друга новеля «Cousin Fritz», котру также там надрукували. Але тепер почали русини на мене впливати, щоби я писала по-руськи, що я учинила і до тепер лиш виключно руською літературою займаюсь. Року 1889 зібрала-м 450 народних пісень, котрий збірник «Императорское русское географическое общество» в Петербурзі до друку приймало, за що мене те общество великим срібним медалем нагородило. Року 1892 зістала-м учителькою в Брідку, а здавши в році 1896 учительський іспит з руською і німецькою викладовою мовою, зістала-м іменована сталою учителькою в Раранчу, де і до тепер перебуваю.

Таке було мое жите, тепер подаю Вам спис моїх праць в руській мові:

«Уроена слабість», друкована в «Буковині», рік 1886.

«Вірна любя», «Буковина», рік 1887.

«Борба і перемога», «Буковина», рік 1888.

«Нетверезий начальник», Буковинський календар, р. 1889.

«В городі», байка, друкована в «Зоря», р. 1889.

«Навернений купець», «Буковина», р. 1889.

«Два братя», Буковинський календар, р. 1890.

«Проклятий млин», «Буковина», р. 1891.

«На Андрея», Буковинський календар, р. 1892.

Се все були повістки, далі подаю при кожній праці, якого роду вона була.

«Сон», нарис, друкований в «Зоря», 1892 р.

«Женячка на виплат», нарис, «Зоря», 1892 р.

«Брати», новеля, Буковинський календар за рік 1892.

«Через протекцію», нарис, друкований в Буковинському календарі за рік 1893.

«Жіноча любя», новеля, «Діло», р. 1893.

«Вечірньою годиною», нарис, «Зоря», р. 1894.

«Понад Дністром», новеля, «Буковина», р. 1895.

«Золоте серце», новеля, «Зоря», рік 1895.

«Стара історія», образок з життя, Буковинський календар, р. 1895.

«Правда», образок з життя, Буковинський календар, р[і]к 1896.

«Липа на межі», нарис, «Буковина», 1897 р.

Крім того писала-м ще образки з життя наших селянок в «Батьківщині» і «Народі» як также статі, дотичні жіночого руху в «Наша доля». Также написала-м много повісток для дітей, котрі були друковані в «Бібліотеці для молодіжи», а й етнографічний образок «Весіле в наддністрянських околицях».

Подала-м Вам, Високоповажаний Пане, все те, о що Ви мене просили, а тепер я маю также просьбу до Вас, іменно ту, щоби Ви були так ласкаві прислати мені те число того видавництва, де буде моя біографія надрукована. Я дуже Вам вдячна за те, що Ви хочете й мене так малозначучу особу межі славних людей увести, боюсь лиш, щоби вони мене своїм блиском не затьмили, бо що ж я можу против них, тих титанів в літературі.

Дуже мені Вас жаль, що Ви все хоруєте, але може там, в лісах, віднайдете своє нам всім так дороге здоров'я, щоби ще довгі літа жити для слави свого і нашого народу. Сего бажаю не лиш я, а і всі русини з щирого серця.

Тепер, т. є 23 липня, власне 6 літ минає, як я по перший раз побачила ваш гарний край, вашу золоту Прагу. Той час, проведений між чеським народом, не вийде мені ніколи з пам'яті, він рахуєсь в мене до найкращих годин перебутих в житю.

Кінчу мое письмо з сердечними желаннями для Вашого добробиту, щоби якнайборше відзиськали-сьте здоров'я і прожили ще многая, многая літа.

З глибоким поважанем
Євгенія Ярошинська

Раранче, 23/7. [1] 897.

Почта Топорівці, Буковина.

•
•
•
•

Листи Л. Якововського
до О. Кобилянської

Листування Людвіга Якововського з Ольгою Кобилянською почалося в січні 1898 р. Зумовлене воно прагненням О. Кобилянської широко ознайомити німецьку громадськість з кращими надбаннями української літератури, а також з історією і культурою українського народу. Для цього вона пише ряд статей, перекладає вірші Тараса Шевченка, оповідання Марка Вовчка, Івана Франка, Лесі Українки, Наталі Кобринської, Осипа Маковея, Леся Мартовича, Олени Пчілки, Василя Стефаника.

Перед тим, як налагодилися зв'язки української письменниці з Л. Якововським, вона вже листувалася з редакціями багатьох австрійських та німецьких журналів і часописів («An der schönen blauen Donau» (Відень), «Freie deutsche Bühne» (Берлін), «Wiener Mode» (Відень), «Die Neue Zeit» (Штутгарт), «Vorwärts» (Берлін). В останніх трьох виданнях були надруковані її новели «Impromptu Phantasie», «Природа», «Некультурна» та «Мужик».

У кінці 1894 р. О. Кобилянська налагоджує зв'язки з прогресивним лейпцігським журналом «Die Gesellschaft», у якому друкувалися кращі твори новітніх європейських літератур. Сюди вона надсилає новелу «Природа», а згодом «Битву» і «Рожі». Тодішній редактор «Die Gesellschaft» Ганс Меріан запрошує українську письменницю бути постійним співробітником у його журналі, надсилати наукові розвідки про українську та інші слов'янські літератури, систематично інформувати про українське і російське літературне життя.

Зв'язки із журналом «Die Gesellschaft» стають особливо тривкими і дружніми з 1898 р., відколи його редакцію перебрав щирий прихильник слов'янської літератури, талановитий письменник Людвіг Якововський (1868—1900). Будучи поборником німецько-слов'янських, зокрема східно-слов'янських культурних еднань, Л. Якововський і свою працю в журналі прагнув у значній мірі підкорити цій благородній меті. У листі до О. Кобилянської від 18 жовтня 1899 р. він писав: «І я маю намір, можливо, вже в наступному році зробити подорож до Росії. Для нас це величезна імперія у своїй мовчазності має щось тривожне, але кожний з моїх друзів, який там досі побував, повертався захопленим ентузіастом. Я думаю, що ми мусимо насамперед позбутися безлічі упередженостей, коли хочемо, щоб наші ноги відчули російську землю». Розвіюванню цих упередженостей серед своїх земляків може послужити, на його думку, культурне зближення народів. Тому він так активно популяризував українську (як і інші слов'янські літератури) в Німеччині й навпаки, німецьку — на Україні, в Польщі та в Росії. З цією метою прагнув підтримувати творчі контакти з українськими письменниками.

Ставши редактором журналу «Die Gesellschaft» Л. Якововський не тільки підтвердив ті зв'язки, що вже налагоджувалися між О. Кобилянською та його попередником Г. Меріаном, але й прагнув зміцнити і розширити їх. Тому він зразу ж у січні 1898 р. пише листа до української письменниці*, в якому пропонує їй і надалі бути співробітницею журналу, надсилати обіцяні Г. Меріану розвідку про українську

* Перші листи Л. Якововського до О. Кобилянської не збереглися.

літературу (її мав написати і згодом написав О. Маковей), огляди слов'янських літератур, нові твори.

Ділова розмова про співробітництво в такому солідному журналі порадувала О. Кобилянську. «Я була дуже утішена, — пише вона О. Маковеві 17 лютого 1898 р., — що дісталася до «Gesellschaft». То було завсіди моїм тихим бажанням, а нараз воно сповнилося...» А в наступному листі додає: «Сей новий редактор (Jakobowski) має бути дуже учений і загально знаний чоловік, а до того ein warmblutiger Poet der den ernsteren literarischen Kreisen nicht erst vorgestellt werden muss»* — як писано о нім... Если би нам вдалося вибороти собі в «Gesellschaft» сталє місце, я була би дуже горда, — але хочу тепер сунути і до «Berliner Randschau». Я маю великі плани з Вашою головою для німців — помімо того, що Ви при «Віснику». Се не вадить нічого. Доки я по-німецьки умію — можете Ви і по-руськи писати**. Так, О. Кобилянська агітує і залучує до співробітництва у журналі Л. Якововського О. Маковей, потім Лесю Українку, В. Стефаника та І. Франка. Сама ж О. Кобилянська енергійно організовує українські матеріали для цього журналу, перекладає художні твори і статті українських авторів.

Листи Л. Якововського мають велику науково-літературну вартість. Вони розкривають важливу і досі маловідому сторінку в українсько-німецьких культурних взаєминах, шляхи поширення української літератури в Німеччині, показують як прогресивні німецькі письменники високо цінували українську літературу. Вони, ці листи, допомагають глибше з'ясувати міжнародний авторитет української літератури кінця XIX — початку XX ст.

Листування О. Кобилянської з Л. Якововським, як і корисне у справі популяризації української літератури її співробітництво в журналі «Die Gesellschaft», припинилося в 1900 р. у зв'язку із смертю його редактора. Листів української письменниці до Л. Якововського покищо не розшукано. Чотирнадцять листів Л. Якововського, що пропонується читачеві, подаються в перекладі з німецької мови. Друкуються вони в хронологічному порядку. Датування дається авторське (з правого боку) і курсивом — редакторське (з лівого боку). Оригінали листів зберігаються у фондах літературно-меморіального музею Ольги Кобилянської в Чернівцях (справа № 1704, 1751—1754).

№ 1

15 березня 1898 р.

Берлін п[івденно]-з[ахідний] 48,
15. III. 1898.
вул. Вільгельма, 141. IV. 1.

Шановна Панно!

Дуже дякую за ваш цінний лист, тільки хотів би виправити маленьку помилку. У моєму першому листі встановив я гонорар не 30 фл[оринтів], а 30 м[арок]. На жаль, німецькі журнали, і саме найбільш літературно цінні й поважні, неспроможні давати такі великі гонорари, як звичайні родинні журнали. Я б тішився, якби Ви і пан Осип Маковей стали пильними співробітниками «Суспільства»¹. Чи міг би я, можливо колись, побачити одне число журналу?² Прошу все-таки Вас написати мені кілька слів про цей журнал для «Суспільства», це буде і для Вашого журналу корисно.

Нарешті ще одне питання особистого характеру: мої поетичні твори одержали як в Англії, так і у Франції високе визнання, а один з моїх творів «Анна-Марія» перекладає молодий польський письменник

* Пристрасний поет, якого нема потреби представляти серйозним літературним колам (нім.).

** Див. листи О. Кобилянської до О. Маковей від 17 лютого і 21 лютого 1898 р. У кн.: О. Кобилянська. Твори в п'яти томах, т. V, Держлітвидав України, К., 1963, стор. 321, 323.

по-польськи; окрім цього, інша слов'янська література ще цим не займалася. Для мене було б дуже бажано, як би я міг надіслати редакторові того українського журналу мої поетичні твори. Можливо там знайдеться хтось із співробітників, котрий зробив би докладну доповідь або переклав кілька моїх нарисів. Але це тільки свого роду пропозиція, на виконання якої я цілком покладаюсь на Вас.

З особливою пошаною Вам відданий
Др. Л. Якобовський.

№ 2

25 жовтня 1898 р.

Берлін, п[івденно]-з[ахідний] 48,
вул. Вільгельма 141,
25. X. 1898.

Ласкава Панно!

Ви напевно вже одержали контрольні примірники Вашого нарису «Битва»³, а також і гонорар. У цьому номері надрукована також студія пана Маковея⁴.

Моїм щирим бажанням було, як бачите, віддати це число «Суспільства» в розпорядження української літератури. Я б дуже хотів, щоб Ваші місцеві газети помістили про це число кілька повідомлень або рецензій.

На жаль, не можу використати ваш новий малий нарис⁵ але настійно прошу Вас надсилайте мені швидко щось інше, таке ж чудове, як «Битва».

Мені було приємно почути, що мої твори вам дуже сподобалися. Прошу повідомити мене, хто їх перекладає⁶, коли вони появляються в журналі, чи у формі книжки, щоб я міг порозумітися з тією особою, яка ці твори перекладає.

З особливою пошаною
Др. Л. Якобовський.

№ 3

1 березня 1899 р.

Берлін, п[івденно]-з[ахідний]
г. III. 1899
вул. Вільгельма 141.

Вельмишановна ласкава Пані!

Пробачте, що тільки сьогодні відповідаю, я був так зайнятий більшими приватними справами, що не міг прискорити редакційні справи так, як я цього хотів.

Дуже Вам дякую за пересилку двох нарисів⁷. Я дозволив собі один з них — чудовий, захоплюючий «Лист» затримати для «Суспільства». Справді маленький гонорар⁸, який пересилаю Вам за нього, можливо, поділите з автором. Мені завжди буде приємно, коли Ви надсилатимете такі преславні твори. Мені здається, що Ваша українська література таїть у собі велику кількість разючих талантів і для мене буде честю поступово ознайомлювати з ними німецьку публіку. Звичайно, Ви мені дозволите в дечому стилістично відшліфувати затриманий нарис. І мені також здається, наче б переклад був дуже важким. Повинен Вам ще признатися, що Ваша новела «Битва» зробила тут прямо таки сенсацію. І я також вважаю, що це найсильніший іспит таланту, який я зустрічав у останньому році. Я щиро радію, що мої нариси по-

добаються вашому народові, а також особливо те, як Ви мені писали, що переклади дуже добрі. Сподіваюсь, що інші нариси появляться вслід за ними.

Кланяючись вам низенько, вітаю вас,
Ваш, Вам дуже відданий
Людвіг Якобовський.

№ 4

2 червня 1899 р.

Берлін. п[івденно]-з[ахідний]
2. VI. 99.
вул. Вільгельма, 141.

Вельмишановна і ласкава Пані!

У Касселі одержав Ваш лист і негайно зв'язався з панною Косач у Берліні. Я повідомив її, що тільки в середу приїду до Берліна і просив її написати мені зворотною поштою, чи вона схоче ще прийняти мій візит. Панна К[осач] зараз продовжила перебування на один—два тижні, і вчора я її відвідав⁹. На отамані застав я струнку, на вигляд дуже хвору жінку, обличчя якої оживлене під час розмови внутрішньою думкою, діє прямо красиво. Правда, вона говорить ламаною німецькою мовою, але досить виразно для того, щоб вести розмову. Я провів з нею дуже гарну годину, ми обговорили все можливе і зійшлися думками в захопленні Вашим талантом.

Ви безперечно чули від пана Маковей, що я маю намір представити німецькій публіці велику збірку українських¹⁰ новел, яку він повинен підготувати, а за мною залишається право на остаточну редакцію. Розуміється, що я хотів би включити до цієї збірки і вашу чудову «Битву», Охоче взяв би я і одну новелу панни К[осач], якби Ви були ласкаві зайнятися перекладом¹¹. Вона напише Вам також про це.

Ще одне: Ви питали мене, чи не можна було б знайти для Ваших творів німецького видавця. Я видаю тепер у видавця «Суспільства» колекцію новел-книжечок, з яких кожна окремо повинна мати не більший обсяг, як близько ста сторінок. Якби Ви, до Вашої новели «Битва» додали ще кілька інших, а відбір мусить бути відмінний — то, можливо, я зміг би зацікавити цим мого видавця. Однак прошу надіслати мені раніш новели, в тому числі вже по-німецьки перекладені, і ті, що друкувалися в «Новому часі»¹².

Чекаючи вашої дружньої відповіді,
вітаю з завершеною пошаною
Людвіг Якобовський.

№ 5

28 червня 1899 р.

Берлін, 28/6, 1899
вул. Вільгельма, 141.

Вельмишановна Пані!

Я переслав Ваші новели моєму видавцеві¹³ і сподіваюся, що він їх прийме. Я б Вам порадив послати йому також Ваш роман¹⁴, тому, що так прийнято, щоб усі твори, по можливості, виходили в одному і тому самому видавництві.

Мені б хотілося, щоб пан Маковей не зволікав із збіркою творів¹⁵. Така книжка мусить вийти в жовтні або в листопаді, тому що це най-

краща пора. Отже, було б бажане мати рукопис на руках на початку серпня (Берлінська адреса). Може нагадайте йому, чи не можна було б, щоб одна з моїх книжок, може «Сатана сміється», вийшла друком в перекладі по-українському? ¹⁶ Книжка появиться в найближчому часі по-французьки, по-італійськи, по-чеськи.

З пошаною вітаю
Л. Я.

№ 6

17 липня 1899 р.

Берлін, 17/7, 99.

Шановна Панно!

Я написав моему видавцеві і Ви скоро отримаєте відповідь. Через декілька днів вишлю вам «Сатана сміється» і «Розумний Шейк» і разом з цим даю вам авторизацію на переклад. Перше видання обох творів залишаю видавництву без гонорару. Коли б виникла потреба нового видання, то укладемо спеціальну угоду. Мені було б дуже приємно, коли б можна було в першу чергу і незабаром видати «Сатана сміється». Про це, мабуть, повідомите мене. Адже ж два уривки з «Сатана сміється» появились у вашому журналі ¹⁷. Чи знаєте мій основний твір «Локі — роман одного бога»? Він буде перекладений по-французьки, по-російськи і по-італійськи. Це був би надзвичайний подарунок для Вашого народу, а для поневоленого — найкраще пророцтво.

З дружнім привітом
ваш Л. Я.

№ 7

27 липня 1899 р.

Берлін, 27/7, 99.

Вельмишановна Панно!

Мені приємно Вас повідомити, що мій видавець з видавництва Й. Ц. Ц. Брунса в Міндені-Вестфалія, прийняв Ваші три новели ¹⁸. Як гонорар одержите ви половину чистого доходу по відрахуванні вартості виготовлення книги. Прошу ласкаво повідомити, чи Ви з цим згодні. Том вийде в гарному оформленні ¹⁹.

Як справа з моїм «Сатана сміється?». Мені було б приємно скоріше одержати звістку про це.

З глибоким поважанням вітає Вас
з пошаною Л. Якововський.

№ 8

13 серпня 1899 р.

Берлін п(івденно)-з(ахідний)
13. VIII. 99.
вул. Вільгельма 141.

Вельмишановна Панно!

Сердечно дякую за Ваш дружній лист. Широ радий, що мої дві книжечки «Сатана сміється» і «Розумний Шайк» будуть перекладені по-українському. Однак з вашого листа не видно, чи вони будуть друкуватися окремо, чи в одному томі. Для мене було б краще, щоб вони появились окремо, в двох томах. Чи не можна було б так влаштувати,

щоб одна книжка вийшла у вересні, а друга у жовтні? У всякому разі буде мені приємно одержати від Вас докладне повідомлення.

Мій «Роман одного бога» вже певно досі попав у Ваші руки. Може візьмете його на Ваш літній відпочинок²⁰ і прочитаєте його також панні Ларисі Косачевій. Мені цікаво почути думку про цей твір також цієї поетеси.

Пан Маковей надіслав мені також повідомлення, здається, що ця справа нарешті пішла у плавний хід. І панна Косач написала мені, що рукописи у дорозі до Вас²¹. Мого видавця я вже поінформував про те, що Ви погоджуєтесь на його пропозиції²², так що й цю справу поладжено.

Сподіваюсь, що ви мені надішлете з маєтку панни Косач при нагоді кілька дружніх слів. Вітаю Вас і Вашу подругу.

З особливою пошаною

Л. Якововський.

№ 9

18 жовтня 1899 р.

Берлін, Мінден у В[естфалі]
18 жовтня 1899.

Вельмишановна Панно!

Тепер, нарешті, надруковано малий нарис Стефаника²³, Вам його вишлю в найближчих днях. Я вважаю, що він дуже гарний і прошу передати принагідно мій поклін письменникові.

З нетерпінням чекаю на збірку новел вашого народу²⁴, бо я обіцяв редакціям дати їм для безкоштовного надрукування деякі етюди, щоб їх зацікавити пізнішими нарисами нашої збірки. Це здавалось мені необхідним.

Я вже дуже нетерплячий і радо хотів би мати тут один з моїх творів українською мовою. Але Ви маєте рацію, що не квапите перекладача. Для мене дуже важливо, щоб поетичні тонкощі відбивалися також у перекладі. Я цілком покладаюсь на Ваше літературне чуття і Ваш талант. Правда, Ви потурбуєтесь, щоб вихід їх не зволікався. Я дуже напружено чекаю, як Вам сподобався мій «Локі», може знайдете вільну хвилину і, принагідно, напишіть також про це.

Я маю намір, можливо вже в наступному році, зробити подорож до Росії. Для нас ця величезна імперія, в своїй мовчазності має щось тривожне, але кожний з моїх друзів, який там досі побував, повертався захопленим ентузіастом. Я думаю, що ми мусимо насамперед позбутися безлічі упередженостей, коли хочемо, щоб наші ноги відчули російську землю.

(Дописано вкінці листа)
прикладаю студію, яка
тільки що вийшла²⁵.

З дружнім привітом
Вам відданий Людвіг Якововський.

№ 10

5 січня 1900 р.

Берлін, 5 січня 1900.

Вельмишановна Панно!

Зараз старанно і дбайливо займаюсь я читанням та стилістичним шліфуванням рукописів новел²⁶, які Ви мені надіслали. Я певний в тому, що мій видавець — Є. Піерсон в Дрездені — прийме книжку у видавництво і, що після продажу певної кількості примірників автори

одержать гонорар. Було б дуже бажано, щоб я міг *швидко одержати передмову*²⁷. Мене дуже дивує, що немає жодної новели *Івана Франка*²⁸. В студії, яку пан Маковей опублікував у моїм «Суспільстві», він із захопленням говорив про цього письменника і через те здається мені необхідним, щоб це ім'я не було пропущеним в збірці, яка була б свого роду оглядом руських новел. Думаю, що Ви погодитеся з моєю думкою і надішлете дещо мені з Франка.

Наскільки мені відомо, мій видавець В. Брунс одержав Ваш роман. Він напевне пішле мені його на розгляд. Я запевняю Вас — я великий прихильник Вашого таланту — що й цей роман повинен побачити світ німецькою мовою.

При цьому посилаю Вам одноактову п'єсу, можливо, нею зацікавиться робітнича публіка. Ця п'єса йде на багатьох німецьких сценах.

Вітаю Вас,

з пошаною

Людвіг Якобовський.

№ 11

6 березня 1900 р.

Берлін, 6 березня, 1900.

Вельмишановна і ласкава Пані!

Я одержав Ваш рукопис²⁹ і докладу всіх зусиль для здійснення наших планів. Я постараюсь влаштувати так, щоб Вас, якої прізвище як перекладача, розуміється, буде фігурувати на титульній сторінці, взяли до уваги при розрахунку. Я перечитую з увагою поодинокі новели і буду їх трохи шліфувати стилістично. Взагалі, володієте ви мовою дуже добре, і я можу вам тільки зробити комплімент. Вступом представляю його німецькій публіці. Видання вашого роману³⁰ я тепло рекомендував моєму видавцеві Брунсові. Щодо тиражу ваших новел, то я не в курсі справи. Але прошу Вас звернутися прямо до видавця і зажадати договір, бо видавництво Брунса нічого не публікує, що не зафіксовано контрактом. Наскільки мені відомо, тираж становить 1000 примірників. Як тільки перечитаю всі новели, напишу вам про це довшого листа. Може пан Маковей дозволив би, щоб і я включив поодинокі уривки з його ранішого нарису в цей новий³¹.

Нарешті ще одне питання. Ще в жовтні (1896 р.) мали вийти дві мої книжки в перекладі по-українському³². Я сподіваюся, що вони не попали в забуття.

З дружнім привітом Ваш

відданий *Людвіг Якобовський.*

№ 12

28 квітня 1900 р.

Берлін,
Дрезден, 28 квітня 1900.

Вельмишановна і ласкава Пані!

З вдячністю і цікавістю одержав я вашу посилку і радів, що мої два твори перекладені³³. Правда, мені було б приємно, коли б обидва твори вийшли також у формі книжки, але тому, що Ви мені й це обіцяли, то я не сержусь на Вас, що їх видання затримується.

Я прочитав тепер цілу збірку новел³⁴; про деталі дозволю собі в найближчому часі написати. Я вважаю, що, як ціле вона надзвичайно цікава і я переконаний, що ця збірка знайде в німецькій публіці глибо-

кий і тривалий інтерес. Якраз тепер одна дама, під моїм керуванням, стилістично шліфує ці новели, так що, я сподіваюся, приблизно через чотирнадцять днів вони можуть піти в набір. Про умови пише мені видавець Є. Піерсон від 24 березня таке: щодо збірки українських новел, то я цілком згоден з вашими пропозиціями. Тільки я хотів би видати ці два томи не зразу, але один за одним, отже, перший том восени цього року, а другий на початку наступного року. Два томи зразу ніхто не купить, а один за одним — скоріше.

У справі гонорару для панни Кобилянської пропоную 20% від роздрібною ціни (після збуту 400 примірників) від кожного дальшого проданого примірника. Роздрібна ціна за один том могла б бути 2 марки.

Я написав видавцеві, що погоджуюсь на 2-томне видання, але ні в якому разі, щоб обидва томи виходили в різних часах, і думаю, що він і тут поступиться.

Дальші повідомлення в найближчому часі.

З особливою пошаною
Людвіг Якобовський.

№ 13

18 травня 1900 р.

Берлін, Дрезден,
18 травня 1900.

Вельмишановна Пані!

Ваша звістка, що мої дві книжечки вийдуть окремим виданням у формі книжки, мене радувала. Смію, мабуть, розраховувати, на декілька примірників. Може останнє повідомлення стосується тільки видавництва Піерсона, яке прийняло збірку українських творів для видання.

Коректури наближаються до кінця, так що в найближчий час, українська збірка піде в набір. Пан Піерсон поступився так, що збірка появиться на німецькому книжковому ринку як єдине ціле.

Стільки на сьогодні. Сподіваюся, що незабаром зможу поділитися моєю особистою думкою про ці чудові новели.

З особливою пошаною
вітає Вас
Людвіг Якобовський.

№ 14

4 листопада 1900 р.

Берлін, Дрезден,
4 листопада 1900.

Вельмишановна і ласкава Пані!

В жовтні, у видавництві Є. Піерсона, видається надто багато нових творів, і тому я домовився з видавництвом, що збірка появиться у січні. В найближчих тижнях буде вона здана до друку і ви одержите наперед коректурні аркуші, а потім і примірники збірки. Пан Тодоров вже в Берліні і дякує Вам за дружні привіти²⁵.

Розуміється, що я б тішився, коли б мої обидві книжки могли скоріше вийти у світ у Вас, але я розумію, що обставини у Вас також сильніші як бажання.

Кляняюсь Вам
з товариським привітом
Людвіг Якобовський.

ПРИМІТКИ

1. «Суспільство» — німецький журнал. Повна назва: «*Desellschaft, Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst und Sozialpolitik*». «Суспільство, півмісячник для літератури, мистецтва і соціальної політики». В 1894—1900 рр. редактором цього журналу був Людвіг Якововський. Видавався у Берліні.
2. «Чи міг би я, можливо колись, побачити одне число його журналу» — мова йде про ЛНВ, в якому працював О. Маковей.
3. «Битва» в авторському перекладі німецькою мовою була надрукована в журналі «*Die Gesellschaft*», 1898, зошит 20.
4. «Студія пана Маковея» — мова йде про розвідку О. М. Маковей «*Zur Wiedergeburt der kleinussischen Literatur*» (До питання про відродження української літератури), яка була надрукована в журналі «*Die Gesellschaft*», 1898, № 20.
5. «Неможу використати Ваш новий малй нарис» — мова йде про поезію в прозі О. Кобилянської «Акорди». В листі до О. Маковей 23 вересня 1898 р. О. Кобилянська писала: «І «Акорди» післала я йому [Якововському], може здадуться». (Ольга Кобилянська. Твори в п'яти томах, т. V, Держлітвидав України, К., 1963, стор. 363. Далі — О. Кобилянська. Твори, т...).
6. «Прошу повідомити мене, хто їх перекладає...» Л. Якововський надіслав О. Кобилянській кілька своїх творів з проханням перекласти їх по-українськи та опублікувати. За ініціативою О. Кобилянської були перекладені в Чернівецькій газеті «Буковина» (1898, 1900, 1901 рр.) такі його твори: «Сатана засміявся», «Чи вмирають царі», «Мій сліпий приятель», «Чи я за милого бога забув», «Найхитріший злодій», «Ріжнородна любов», «Торговиця худоби Аспазя», «Парфума», «Мудрий шайк», «Туга». У ЛНВ були опубліковані українською мовою вірші Л. Якововського «Осінь сонце» в перекладі О. Маковей (ЛНВ, 1818, т. V, кн. II, стор. 254). В цьому же році у ЛНВ були надруковані українською мовою новели «І сатана засміявся» і «Парфума» (ЛНВ, 1898, т. IV, стор. 332—343, з німецького переклав В. Р.). До новел від редакції додана невелика примітка-рекомендація Л. Якововського.
З усіх названих творів Л. Якововського, перекладених українською мовою і опублікованих в газеті «Буковина», тільки у двох творах фігурують перекладачі — «Парфума» за ініціалами перекладача В. Р. і «Туга» перекладена Осипом Фацієвичем. В усіх інших творах, перекладач не значиться. Переклав їх Денис Лукіянович. Про це пише він у своїх спогадах: «Знала вона, О. Кобилянська, кращу німецьку белетристику й листувалася з деякими німецькими редакціями, особливо з редактором «*Neue deutsche Rundschau*» Людвігом Якововським (Якововський був редактором журналу «*Die Gesellschaft*», а не «*Neue deutsche Rundschau*»), якого ескізи дала мені до перекладу, і я надрукував їх у «Буковині». (Ольга Кобилянська в критиці і спогадах, К., 1963, стор. 355). У листах О. Кобилянської до Д. Лукіяновича також згадуються ці переклади. «Маю ще одну велику просьбу до Вас, пане Лукіянович, а то взглядом переводів Якововського. Тут не друкується більше нічого з його творів, а я не знаю, чи Ви будете далі його твори перекладати. Дуже й дуже прошу Вас перекладіть вже обі ті книжечки, котрі я Вам дала». (Лист від 24 вересня 1898 р. — О. Кобилянська. Твори, т. V, стор. 427). А в грудні 1899 р. О. Кобилянська мала на руках переклади, які вона передала в редакцію газети «Буковина». Це були переклади двох книжечок, що мали вийти окремими виданнями.
7. «Дуже Вам дякую за пересилку двох нарисів» — йдеться про новели В. Стефаника «Лист» і «Катруся», які О. Кобилянська переклала німецькою мовою. Новела «Лист» була опублікована в журналі «*Die Gesellschaft*» за березень 1899 р., а новела «Катруся» в журналі *Ruthenische Revue* (Відень, 1904, річник II, стор. 266—270, 290—294).
8. «Справді маленький гонорар». З цього приводу О. Кобилянська писала В. Стефанику в листі від 26 лютого 1900 р.: «Чи Ви одержали надісланий мною Вам зошит «*Gesellschaft*», де Ваш «Лист» надрукований. Знайте, пане Стефаник, Ви маєте в мене 1 фр. 42 1/2 [пфенігів]. Я дістала 2 фр. (анки) 85 (пфенігів) за перевід і половину з того Вам припадає». (О. Кобилянська. Твори, т. V, стор. 433).
9. Зустріч Людвіга Якововського з Лесею Українкою, за рекомендацією О. Кобилянської, відбулася у клініці проф. Бергмана в Берліні. З цього приводу О. Кобилянська писала О. Маковей в листі від 15 червня 1899 р.: «Ви слухайте, пане Маковей, що я зробила. Слухайте та й смійтесь, що я не можу спокійно, тихо сидіти. Вона [Лесья Українка] була ще тоді в Берліні. Я пишу їй про Якововського все, що знаю, та й кажу, що я би його до неї зарекомендувала, если би вона могла взагалі приймати чужих в себе. Вона пише, що літераторів прийме. На те я пишу Якововському довге письмо — пишу файно, все що знаю, і що потрібне писати про нього і прошу, щоб не залишив нагоди пізнати малоруську душу... Він одержав мій лист десь у Касселі і пише звідти до неї [...]. Вона відписує йому, що буде ще (у Берліні) і най-прийде. Ну, і відтак він справді відвідав її і описав мені ту візиту...» (О. Кобилянська. Твори, т. V, стор. 410—411).

10. «Чули від пана Маковей, що я маю намір представити німецькій публіці збірку українських новел». — Підготовку цієї збірки на прохання О. Маковей, який навчався тоді в докторантурі при Віденському університеті (керівник проф. Ягич), взяла на себе О. Кобилянська. Видання такого збірника гаряче підтримувала Леся Українка та Іван Франко. І. Франко помістив у «Літературно-науковому віснику» інформацію про його підготовку (1899, т. VI, стор. 89).

Впродовж 1899 р. О. Кобилянська переклала новели В. Стефаника «Сама-саміська», «Камінний хрест»; Леся Мартовича «Мужицька смерть»; Н. Кобринської «Чудовище»; Олени Пчілки «Солов'иний спів», відредагувала авторський переклад оповідання Лесі Українки «Голосні струни». До них були додані раніше перекладені О. Кобилянською новели В. Стефаника «Лист», «Катруся», оповідання О. Маковей «Клопоти Савчихи» та «Битва» О. Кобилянської. При допомозі О. Маковей збірка була впорядкована і в кінці 1899 р. надіслана Л. Якововському.

11. «Охоче взяв би я і одну новелу панни Косач...» — Для цієї збірки українських новел Леся Українка переклала німецькою мовою оповідання «Голосні струни» і переслала О. Кобилянській. В листі від 9—21 липня 1899 р. до О. Кобилянської Леся Українка писала: «Вчора викінчила я свій переклад і посилаю Вам, а Ви з ласки Вашої, зредагуйте його...» (Леся Українка. Публікації, статті, дослідження, т. I, К., 1954, стор. 83). Це оповідання під заголовком «Das Lied ohne Worte» було надруковане у віденському журналі «Ruthenische Revue» (1903, річник I, № 9—10), з підписом: переклада Ольга Кобилянська.

12. «Die neue Zeit» («Новий час») — центральний орган соціал-демократичної партії Німеччини, який виходив у Штутгарті. Надрукував такі твори О. Кобилянської «Natur» («Природа»), 1895, річник XIV, зошит 20—23, 1898—1899 і «Eine unzivilisierte» («Некультурна»), 1895, річник XVII, зошит 1—8.

13. «Я переслав ваші новели моєму видавцеві» — мова йде про збірку новел О. Кобилянської «Kleinrussische Novellen», яка вийшла у видавництві Брунса в Міндені 1901 р.

14. «Я б вам порадив послати йому також ваш роман» — мовиться про повість О. Кобилянської «Царівна» в перекладі на німецьку мову, яка була надіслана у видавництво Піерсона в Дрездені. Вона не була надрукована.

15. «Мені хотілося, щоб пан Маковей не зволікав із збіркою творів» — мова йде про збірку творів українських письменників, яку готувала О. Кобилянська.

16. Уривки з «Сатана сміється» були надруковані в газеті «Буковина» від 28 липня 1899 р. в перекладі на українську мову Д. Лукіяновича.

17. «А дже ж уривки з «Сатана сміється» появились вже у Вашому журналі». — Див. примітку 6.

18. «Прийняв ваші 3 новели» — мова йде про збірку новел О. Кобилянської «Kleinrussische Novellen», куди увійшли «Природа», «Некультурна» і «Битва», яка була надрукована у видавництві Брунса, Мінден-Вестфалія, 1901 р.

19. «Том вийде в гарному оформленні» — Збірка «Kleinrussische Novellen» вийшла з ілюстраціями художниці Л. Кохановської і твердою обкладинкою, на якій зображена молода жінка в гуцульському одязі.

20. «Може візьмете його на ваш літній відпочинок» — йдеться про гостювання Ольги Кобилянської у Лесі Українки на хуторі Зелений Гай біля Гадяча в серпні 1899 р.

21. «І панна Косач написала мені, що рукопис в дорозі до Вас». — Див. примітку 11.

22. «Погоджуетесь на його пропозиції» — мова йде про видавництво Брунса, яке погодилось надрукувати збірку новел О. Кобилянської.

23. «Тепер, нарешті, надрукована малий нарис Стефаника» — мовиться про новелу В. Стефаника «Лист», яку переклала німецькою мовою О. Кобилянська.

24. «З нетерпінням чекаю на збірку новел вашого народу» — йдеться про збірку новел українських письменників, яку готувала О. Кобилянська разом з О. Маковеем.

25. «Прикладаю студію, яка тільки що вийшла». — Див. примітку 4.

26. «Зараз старанно і дбайливо займаюсь я читанням стилістичним шліфуванням рукописів-новел» — мова йде про збірку новел українських письменників, які переклала О. Кобилянська.

27. «Було б дуже бажано, щоб я міг швидко одержати передмову». — Передмову написав О. Маковей, а переклала її О. Кобилянська. Петко Тодоров у листі від 22 березня 1901 р. («Радянське літературознавство», 1958, № 4, стор. 105) засвідчив, що після смерті Л. Якововського між його паперами було знайдено «Vorwort пана Маковей». Мабуть, стаття О. Маковей не задовольняла Л. Якововського, бо збірку новел здав він видавцеві без цієї передмови. З архіву Л. Якововського вона попала до рук нового редактора «Die Gesellschaft» Тоттендорфа, а по-

тім до Вільгельма Зейгеля — письменника і видавця, де й пропала не видрукованою. Вдруге писати передмову О. Маковей відмовився і О. Кобилянська звернулась до І. Франка з таким проханням: «Хочу просити, високоповажний докторе, чи не були би Ви ласкаві дозволити, щоб перша часть Вашої прегарної розвідки «Русько-українська література» увійшла як переднє слово до зібраних новел» (О. Кобилянська. Твори, т. V, стор. 435).

І. Франко написав передмову, спеціально переробивши для цього свою статтю «Literatura ukrajinsko-ruska (maloruska), що була надрукована в чеському журналі «Slovensky přehled» (1899, річник I, стор. 52—56, 108—110, 293—302). Стаття І. Франка була надрукована в журналі «Aus fremden Jungen» (1901, № 8). Збірка новел українських письменників не була надрукована. Причин було чимало. Після несподіваної смерті Л. Якововського не було кому серйозно зайнятися її виданням. О. Кобилянська просила взяти на себе наклад болгарського письменника П. Тодорова, котрий жив у Берліні, німецького літературознавця і перекладача славіста Г. Адама, нового редактора «Die Gesellschaft» Тоттендорфа, але успіху не добилося.

Згодом, у 1903 році О. Кобилянська за порадою Г. Адама (тоді він приїздив до О. Кобилянської в Чернівці) надіслала переклади берлінському видавцеві Бруно Касіреку з передмовою Г. Адамса «Die moderne kleinrussische Literatur», та після 1903 р. видати книгу слов'янської літератури в Німеччині було важко. Тоді, як писав П. Тодоров своїм друзям у Болгарії, почалося «гоніння слов'ян» шовіністично настроєними прусакми і в Берліні, і в інших культурних центрах Німеччини» (П. Ю. Тодоров. Зібрани произведения в три тома, т. III, Вид-во «Български писател», София, 1958, стор. 627).

Значна частина перекладів новел українських письменників була видрукована у віденському українознавчому журналі «Ruthenische Revue» в 1903—1905 pp.

28. «Мене дуже дивує, що нема жодної новели Івана Франка». — Твори І. Франка спочатку до збірки не увійшли. Сталося це з вини перекладача О. Роздольського, який не виконав замовлення О. Маковей. Про це писала О. Кобилянська до І. Франка так: «Я зладила з О. Маковеем на пропозицію одного німецького літерата збірник малоруських новел на німецькій мові. В той збірник увійшли новели Стефаніка, Мартовича, Кобринської, Маковей, Лесі Українки, Олени Пчілки. Окрім Ваших новел, з котрих мав перекласти за Вашим дозволом п. Роздольський одну або дві і по котрі писались до нього вже двічі, маємо вже всі виготовлені». (О. Кобилянська. Твори, т. V, стор. 435). Франкову новелу «Яць Зелепуга» О. Кобилянська переклала в лютому 1900 р. і теж надіслала Л. Якововському.

29. «Я одержав ваші рукописи» — мова йде про збірку новел українських письменників, які О. Кобилянська переклала з української на німецьку мову.

30 «Видання вашого роману» — йдеться про видання німецькою мовою повісті О. Кобилянської «Царівна». Ця повість не була надрукована німецькою мовою. Причиною послужило те, що в ній мало було українського колориту. А Л. Якововський, за словами Лесі Українки, більше жадав творів з народного життя, виходячи з власних естетичних переконань і зі запитів німецького читача, що прагнув знайти у східно-слов'янських авторів специфічні риси національного колориту.

31. «Може пан Маковей дозволив би, щоб я включив поодинокі уривки його ранішого нарису в цей новий» — мова йде про уривки з статті О. Маковей «До питання про відродження української літератури», які Л. Якововський хотів використати до передмови задуманої збірки.

32 Окремими книжечками твори Л. Якововського не були надруковані.

33. «Радів, що мої два томи перекладені» — йдеться про перекладені українською мовою і надруковані твори Л. Якововського «Сатана сміється» і «Розумний шайк». — Див. примітку 6.

34. «Я прочитав тепер цілу збірку новел» — мається на увазі збірка новел українських письменників.

35 Тодоров П. Ю. — болгарський письменник. Після смерті Л. Якововського, на прохання О. Кобилянської, зайнявся виданням збірки новел українських письменників. Ольга Кобилянська в листі від 5 грудня 1900 р. писала йому: «Прошу Вас — в случаю, если б Ви і пан Gotendorf (Готендорф — видавець) хтіли видавництвом зайнятися, — глядіть за тим, щоб не опустили подати на Titelblatt-i (титульна сторінка), що я переводчиця тих новел на німецьку мову. Якововський обіцяв се, і мені на тім залежить». (О. Кобилянська, Твори, т. V, стор. 463).

Максим Рильський про Янку Купалу

З білоруською культурою і літературою Максима Рильського єднали як особисті зв'язки, так і творчі зацікавлення. «Як поет, — говорить він, — я інколи ловлю себе на тому, що саме так я написав власне завдяки моїх білоруських друзів»¹.

З особливою любов'ю і повагою ставився великий поборник дружби між слов'янськими народами до творчості класика білоруської літератури Янки Купали. Ще в 1935 р. Максим Рильський друкує у журналі «Радянська література» (№ 11) свої переклади окремих його творів. Пізніше чимало майстерних перекладів з Янки Купали, виконаних Максимом Рильським, увійшло в окремі українські видання білоруського поета.

Творчості Янки Купали Максим Рильський присвятив і кілька літературознавчих розвідок, цікавих у дослідженні спадщини білоруського поета новими думками і оригінальними спостереженнями.

Досі були відомі дві статті, які у свій час друкувалися в газетах, а також увійшли до збірок «Під зорями Кремля» і «Наша кровна справа» під назвами «Янка Купала» і «Поет — рицар». Обидві вони написані в 50-х роках, коли святкували 70-річчя і 75-річчя від дня народження співця братньої Білорусії.

Нам пощастило знайти ще один, очевидно перший за часом написання критичний відгук Максима Рильського про Янку Купалу. Це рецензія на російське видання творів поета, що побачило світ у Державному видавництві художньої літератури (Москва) у воєнний 1943 рік.

Рецензія була написана М. Т. Рильським на замовлення редколегії журналу «Беларусь», який організовувався, і надрукована в першому номері журналу за 1944 рік².

Оскільки оригінал відшукати не вдалося, рецензію подаємо у журнальному варіанті білоруською мовою.

КНИГА НАРОДНАІ ПАЭЗІІ

«Ён паміж намі жыў. Мы ўсе ведалі Янку Купалу — сціплага, прывабнага чалавека, цудоўнага таварыша, паэта, што ўзяў на сябе цяжкую ношу быць песняром Беларусі ў дні змроку і прыгнёту, што горда і смела сцвярджаў сваё — «я мужык», Купалу, творцу таго гімна, якім захапляўся і які переклаў Максім Горкі, — гімна пакутнага беларускага народа, які цвёрда заяўляў аб сваім жаданні — сваім праве «людзьмі звацца». Мы бачылі Купалу ў тых праменназорных дні,

¹ «Молодь України», 16. VI 1953 р.

² Див.: «Беларусь», 1944, № 1.

калі яго народ пад сцягам Леніна набыў сваю волю і ў вялікім радасным імкненні будаваў новае, поўнагучнае жыццё.

Як вітаў Купала гэтае жыццё, як сам непасрэдна, паэт і грамадзянін, прымаў удзел у яго стварэнні! Якою любасцю ён быў атулены ў асяроддзі пісьменнікаў, — недарма рэцэнзуемую кнігу адкрывае артыкул саратніка Купалы — Якуба Коласа — пад загалоўкам «Мой друг», недарма з такой цёплай пранікнёнасцю пішуць аб ім, каго мы, украінцы, называем братам Тараса, аўтары артыкула аб жыцці і творчасці паэта Ц. Гарбуноў, К. Крапіва і М. Лынькоў.

Як любіў яго і шанаваў увесь беларускі народ!

Гэтая кніга выбраных твораў Купалы, аднаго з выдатнейшых паэтаў сучаснасці, складзена ўмела і з любасцю. Яна дае чытачу калі не вычэрпнае, дык досыць яснае ўяўленне аб ідэйным і творчым росце нябожчыка, — якое страшнае, дагэтуль нязвычайнае ў дачыненні да яго гэта слова! — класіка беларускай паэзіі. Ён паўстае перад намі — дэмакрат і баец, ахоўнік традыцый Беранжэ і Шаўчэнкі, але і валадар свайго, вельмі характэрнага голасу — на ўвесь свой рост, як пясняр народа, які усё сваё асабістае жыццё зліў гарманічна з народным жыццём. Чытач, незнаёмы з творчасцю аўтара «А хто там ідзе», «Алесі» і паэмы «Над ракой Арэсай», пазнаёміўшыся з гэтай кнігай, бяспрэчна зразумее і палюбіць Янку Купалу. Асабліва дарагой з'яўляецца для нас у гэтыя дні глыбокая любоў паэта да роднаго краю і бязмежная нянавісць яго да прыгнятальнікаў, захопнікаў. З гэтага пункту погляду вельмі патрэбным здаецца мне тое, што ў зборніку змешчаны яркія антыфашысцкія артыкулы Купалы.

Пераклады, сярод якіх мы бачым і старыя працы Валерыя Брусава, Эдуарда Багрышкага (не кажучы ўжо аб вядомым Горкаўскім перакладзе), і вершаваныя ператлумачэнні, якія належаць праму лепшых сучасных майстроў, увогуле, на маю думку, вельмі удаліся.

Выдадзена кніга выдатна.

М. Рыльскі



З М І С Т

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Г. К. Сидоренко. Розділи віршознавства	5
М. С. Грицай. Народнопоетична основа різдвяних та великодних орацій «мандрівних» студентів	10
В. М. Сапун. До питання про гіперболу і гротеск в українській літературі XVIII ст.	17
В. І. Горинь. Художня деталь як мікрообраз літературного твору	23

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

М. І. Рудницький. Перші п'єси М. Горького на сцені галицького театру	37
П. Ю. Данилко. Максим Горький у творчості Максима Рильського	45
І. І. Дорошенко. Шляхи розвитку українського радянського роману	50
Ф. М. Неборячок. Пістолітний шлях української радянської драматургії	57
П. Я. Лященко. Поезія боротьби й звияги	68
✓ М. П. Тараненко. Формування світогляду І. С. Нечуя-Левицького в студентські роки	75
П. К. Яременко. Василь Суразький	81
Я. Є. Боровський. Про авторство «Слова» Данила Заточника	89
Т. В. Кобржицька. Україністика в «Нашай ніве»	93

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

✓ І. Р. Семенчук. Творення М. Стельмахом портрета Катерини	103
В. П. Таран. Із спостережень над сатирою В. Самійленка 1905—1917 рр.	109
✓ В. І. Омеляченко. Традиції Шевченка в поезії Федьковича	116
М. П. Шалата. М. С. Шашкевич як белетрист	123

ПУБЛІКАЦІЇ

В. А. Моторний, О. Н. Мороз. Із листування М. Павлика з Ф. Главачком	131
П. І. Стецько. Листи Є. Ярошинської до Ф. Ржегоржа	137
Е. П. Панчук, Н. О. Тимашук. Листи Л. Якобовського до О. Кобилянської	144
Т. В. Кобржицька. Максим Рильський про Янку Купалу	155

Редактор В. І. Горинь
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор М. Р. Микус

Межведомственный республиканский сборник.
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Выпуск VI.
(На украинском языке).

БГ 04162. Здамо до набору 27. VI 1968 р. Підписано до друку 5. VI 1969 р. Формат 70х108¹/₁₆. Папер. арк. 5. Привед. друк. арк. 14. Обл.-видавн. арк. 12,5. Тираж 1200. Ціна 79 коп. Зам. 2227.

Привед. печ. л. 14. Ціна 79 коп. Тираж 1200. Зак. 2227. Издательство Львовского университета. Львов, Университетская, 1. Областная книжная типография Львовского областного управления по печати. Львов, Стефаника, 11.

Видавництво Львівського університету. Львів, Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського обласного управління по пресі. Львів, Стефаника, 11.

Журнал «Филологическая наука» (видавництво «Высшая школа», Москва) вміщує матеріали з питань науково-дослідницької роботи філологічних факультетів вузів, історії й теорії вітчизняної та зарубіжної літератури, розглядає питання історії мови і новини мовознавчих наук.

Публікуються матеріали на допомогу викладачам вузів, подається бібліографія мовознавчих та літературознавчих досліджень. Читач знайде тут дискусійні статті та матеріали, а також анотації на сучасні радянські й закордонні філологічні видання.

Журнал виходить шість разів у рік. Ціна одного номера — 70 коп.

79 коп.

1463

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1969