

**ЛВ КРАЇНСЬКЕ
ІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

12

МІЖВІДОМЧИЙ
РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 12

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Львів — 1971

Матеріали збірника згруповані в розділи: теорія літератури, історія літератури, питання художньої майстерності, публікації.

У збірнику є статті, присвячені українській дожовтневій літературі та українській радянській літературі. До славної річниці перемоги радянського народу у Великій Вітчизняній війні публікуються дослідження, що висвітлюють проблеми української радянської літератури періоду Великої Вітчизняної війни, що аналізують твори, присвячені цій темі.

Особливий інтерес становлять матеріали, які розкривають маловідомі та невідомі сторінки із життя та діяльності українських письменників, а також публікації листів тощо.

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Відповідальний редактор — *Неборячок Ф. М.*

Заступник відповідального редактора —
Мороз О. Н.

Відповідальний секретар — *Халімончук А. М.*

*Білоштан Я. П., Домницька Г. С., Дорошенко І. І., Дузь І. М., Жук Н. Я., Іщук А. О.,
[Комишанченко М. П.], Корж П. Я., Кубланов Б. Г., Лесин В. М., Лісовий П. М., Луценко І. А., Рудницький М. І., Федорчук М. С., Федченко П. М., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.*

М. С. ЛИСАК

В. І. Ленін про природу комічного

Гносеологічні основи комічного як певного способу пізнання дійсності і особливої форми її естетичної оцінки криються в закономірностях освоєння людиною реального світу.

Перед людиною, — вказував В. І. Ленін, — *сіть* явищ природи. Інстинктивна людина, дикун, не виділяє себе з природи. Свідома людина виділяє, категорії є східці виділення, тобто пізнання світу, вузлові пункти в сіті, які допомагають пізнавати її і оволодівати нею»¹. Осягаючи вузлові пункти життєвих явищ, свідома людина бачить невідповідність чи протиріччя між вищим і нижчим ступенями розвитку, а розвиток не є простим повторенням пройдених ступенів, він є «стрибоподібний, катастрофічний, революційний...»². У сфері людських відносин такі невідповідності стають джерелом комічного, вірніше, сприймаються людиною як комічне, тим більше, що відживаючі елементи часто маскуються під нове і прогресивне.

Буржуазні ліберали в часи піднесення революційної хвилі 1905 р. намагалися «ореволюціонізуватися». В. І. Ленін з цього приводу зауважує: «Ми присутні при високо-повчальному і високо-комічному видовищі. Проститутки буржуазного лібералізму пробують напнути на себе тогу революційності»³. Він вчить, що переконані захисники старого свідомо приховують комізм відмираючих суспільних сил, тому для його виявлення необхідні зусилля сатири, основною зброєю якої є сміх. «Ще Некрасов і Салтиков, — підкреслює В. І. Ленін, — учили російське громадянство розпізнавати під пригладженою і напмадженою зовнішністю освіченості кріпосника-поміщика його хижі інтереси, вчили ненавидіти лицемірство і бездушність подібних типів...»⁴.

Отже, В. І. Ленін розглядає передусім комічне, що породжується соціальною практикою людини і так чи інакше характеризує класові позиції чи інтереси певних суспільних прошарків. Комічне є одним з проявів об'єктивного закону і як таке усвідомлюється людиною в процесі її естетичного ставлення до дійсності. Об'єктивність першооснови комічного полягає в тому, що люди, які в своїй діяльності керуються інтересами класів, приречених історією на загибель, часто стають смішними мимоволі. У праці «Дитяча хвороба «лівизни» в комунізмі» В. І. Ленін, роз'яснюючи політику англійського прем'єр-міністра Ллойд-Джорджа, зазначає, що його виступи свідчать, «як найрозумніші люди буржуазії заплутались і не можуть не робити не-

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 79.

² В. І. Ленін. Твори, т. 21, стор. 36.

³ В. І. Ленін. Твори, т. 9, стор. 101.

⁴ В. І. Ленін. Твори, т. 13, стор. 38.

поправних дурниць. На цьому буржуазія і загине»⁵. Навіть розумний буржуазний державний діяч Ллойд-Джордж припускається смішних дурниць, бо його вчинки не відповідають суспільному прогресу.

Будучи виразником комічного в житті, сміх як особливий емоційно-естетичний еквівалент суб'єктивного ставлення до певних явищ світу виникає лише тоді, коли та чи інша суперечність, що обумовила комічне, стає фактом людського сприйняття й осмислення. Важливою в цьому плані є думка В. І. Леніна про одну з форм комічного — дотеп: «Дотепність схоплює суперечність, висловлює її, приводить речі у відношення одну до одної, змушує «поняття світитися через суперечність», але не виражає поняття речей та їх відношень»⁶. Людська свідомість, відображаючи життєву суперечність, розкриває її смисл. Проте останні слова наведеної ленінської тези дають чіткий орієнтир для раціонального користування дотепом у суспільній практиці. Адже Володимир Ілліч Ленін, розкриваючи гносеологічну природу дотепу, вказує також і на те, що він не здатний виражати поняття речей та їх відношень, тобто «матеріал» дотепів не дає достатніх підстав для відповідних висновків про певні закономірності життєвого процесу. Таке завдання здійснюється лише могутньою силою аналітико-синтетичного мислення.

Це зауваження надзвичайно важливе, оскільки дотепові, як ефективній формі концентрації комічного, що приваблює своїм блиском, інколи надають виняткового значення в аналізі суспільних явищ. В. І. Ленін рішуче виступав проти цього. Він успішно відбивав наступ Плеханова, який, ведучи полеміку з більшовиками з питань аграрної політики, часто брав на озброєння дотепи. «Коли Плеханов говорить, — коментує В. І. Ленін, — він кидає дотепи, жартує, шумить, тріщить, крутиться й блищить, мов колесо у фейерверку. Та лихо, коли такий оратор точно запише свою промову і її піддадуть потім логічному розбору»⁷.

Г. В. Плеханов покладав на дотеп непосильний вантаж надто відповідальних висновків, і вся зовні красива його побудова ламалась під їх тягарем.

Якщо дотеп намагаються конструювати з компонентів, які не мають між собою ніяких, навіть найвіддаленіших зв'язків, виходить нісенітниця. Подібне сталося з ідеологом ліберального народництва М. Михайловським, який також кохався в дотепах. З цього приводу В. І. Ленін писав: «Для початку він (М. Михайловський. — М. Л.) розводить балачки про «складність» суспільного життя: ось, мовляв, хоч би гальванізм зв'язується і з економічним матеріалізмом, бо досліди Гальвані «справили враження» і на Гегеля. Дивна дотепність! З таким же успіхом можна б зв'язати і п. Михайловського з китайським імператором! Що звідси виходить, крім того, що є люди, для яких становить приємність говорити нісенітницю?»⁸.

У висловлюваннях В. І. Леніна про дотеп знаходимо вказівку і на інші обставини, що обумовлюють дієвість комізму. В статті «Партійна організація і партійна література» він говорить про безпідставність, безглуздість дотепів монархіста Гучкова, скерованих проти соціал-демократичної партії: «Скільки б не вправлявся у дотепах п. Гучков з приводу соціал-демократичної тиранії, яка забороняє друкувати

⁵ В. І. Ленін. Твори, т. 31, стор. 60.

⁶ В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 128—129.

⁷ В. І. Ленін. Твори, т. 13, стор. 287.

⁸ В. І. Ленін. Твори, т. 1, стор. 140.

ліберально-буржуазні, помірковані газети, а факт все ж лишається фактом, центральний орган Російської соціал-демократичної робітничої партії «Пролетарий», все ж лишається за дверима *самодержавно-поліцейської Росії*⁹. Звідси випливає важливе теоретичне положення матеріалістичної естетики: сміх ефективний, якщо він породжений об'єктивно комічним, тобто таким, що має негативне суспільне значення, не відповідає передовому ідеалові і тому здатне викликати почуття комічного. В. І. Ленін посилається на реальні події, які спростовують безпідставне іронізування поборника монархії Гучкова: адже російський царизм все ж дає свободу не пролетарській, а ліберально-буржуазній пресі.

В. І. Ленін неодноразово підкреслював велику емоційно-впливову силу сміху, що є вираженням комічного. У своїй праці «Пролетарська революція і ренегат Каутський» він викрив Каутського, який, приховуючи своє відступництво, вдавався до шахрайства, силкувався приписати імперіалізму миролюбний і волелюбний характер. «Справді ж, видно, — слушно іронізує В. І. Ленін, — що Каутський пише в такій країні, в якій поліція забороняє людям «гуртом» сміятися, інакше Каутський був би убитий сміхом»¹⁰.

Людина тонкої душевної організації і виключно проникливого розуму, В. І. Ленін прекрасно розумів природу комічного і відчував роботу його «механізму». Уікавими з цього приводу є спогади П. М. Лепешинського, професійного революціонера, відомого партійного діяча, який близько знав В. І. Леніна. Будучи кореспондентом ленінської «Искры», П. М. Лепешинський своїми влучними карикатурами допомагав більшовикам розвінчувати демагогію меншовиків. В. І. Леніну подобались його карикатури, але він вимагав, щоб карикатуристи, даючи точну політичну оцінку, не спускались до рівня обивательського хіхікання з приводу яких-небудь особистих якостей того чи іншого противника. Розглядаючи чергову карикатуру П. М. Лепешинського, В. І. Ленін зауважив: «Товаришу Олін (П. Лепешинський. — М. Л.), що ж тут політичного в цьому натякові: «випити б кефірцю»? Це місце неодмінно треба переробити». П. М. Лепешинський пояснює далі: «Справа в тому, що в третій частині серії карикатур «Як миші kota ховали» (Мартов і Аксельрод намагалися поховати В. І. Леніна як політичного діяча і теоретика. — М. Л.) старій миші з обличчям Аксельрода, яка здихала від розправи воскреслого kota, я вклав в уста передсмертний крик: «випити б кефірцю», натякаючи на те, що Павло Борисович Аксельрод мав у Швейцарії власне кефірне підприємство, яке давало йому засоби до життя. Цей дурний натяк дуже вразив вухо Ілліча своєю безтактністю і відсутністю будь-якого політичного смислу. Сконфужений, я поспішив виправити свою помилку»¹¹.

Отже, з реальних ситуацій, що осмислюються як комічне, митець зобов'язаний добувати сміх вищою мірою цілеспрямований. Найменша деталь, яка може якось розсіювати його, повинна рішуче усуватись. Сміх буває ефективним, коли він точно спрямовується в обрану мішень. Справжній сміхотворець не піддається спокусі лотішати розважальними фіоритурами, збиваючись на манівці комікування. В цьому полягає смисл зауваження В. І. Леніна.

Ленінська теорія відображення містить багато глибоко наукових положень, у світлі яких можна зрозуміти своєрідні закони, що визна-

⁹ В. І. Ленін. Твори, т. 10, стор. 27.

¹⁰ В. І. Ленін. Твори, т. 28, стор. 215.

¹¹ Спогади про В. І. Леніна, т. 2. К., Політвидав, 1969, стор. 86.

чають життєвість тих чи інших форм комічного в різноманітних галузях духовної діяльності людини. «Мислячий розум (ум), — пише В. І. Ленін, — загострює притуплену відмінність відмінного, просту різноманітність уявлень, до істотної відмінності, до протилежності. Лише підняті на вершину суперечності, різноманітності стають рухливими (regsam) і живими одна у відношенні до одної — ...набувають ту негативність, яка є внутрішньою пульсацією саморуху і життєвості»¹². Саме на цій особливості «мислячого розуму» ґрунтується здатність сатири піднімати «на вершину» комічні суперечності негативних явищ життя, які піддаються осміянню. Митець, загострюючи і перебільшуючи такі суперечності об'єкту сатиричного осміяння, увиразнює його загрозливу суть.

В. І. Ленін визнає правомірним застосування в сатиричних творах прийомів комічної деформації осміюваних явищ з метою глибшого осмислення їх корінних властивостей. Не випадково він, виступаючи 6 березня 1922 р. на засіданні комуністичної фракції Всеросійського з'їзду металістів, високо оцінив сатиричний вірш В. Маяковського «Прозаседавшиєся». Поет засобами гротеску нещадно заплямував бюрократизм, а гнівне викриття підніс до рівня політичного звинувачення тих, хто став причиною неприємств. Тому-то В. І. Ленін позитивно відгукується про ексцентризм, в якому він бачить прийом деформації: «Тут є якесь сатиричне чи скептичне ставлення до загальноновизнаного, є прагнення вивернути його зсередини, трошки спотворити, показати алогізм звичайного. Хитромудро, а — цікаво!»¹³. В. І. Ленін в ексцентризмі побачив своєрідні пізнавальні можливості, його здатність комічно «вивертати» зображувані явища, щоб показати їх прихований сенс.

«Укрупнення» комічних суперечностей у сатирико-викривальних творах всіх видів є дійовим засобом художнього дослідження осміюваних явищ, і у видатних митців воно часто набирає незвичайних розмірів, сягаючи інколи рівня казкової фантастики. Проте сатирик чи гуморист у своїй діяльності повинен зважати на міру перебільшення і загострення, коли він хоче, щоб його твори не стали (внаслідок свавілля) пустими бульками для дитячої забави.

Комізм стає переконливим, коли він узагальнює життєві явища, сягаючи рівня художньої типізації. Про це, зокрема, свідчить такий факт. У час загострення боротьби з меншовиками В. І. Ленін звернувся до А. В. Луначарського з проханням створити памфлет, який би розвінчував опортуністичну політику меншовиків. «Заплямуйте їх, — писав він своєму соратнику, — за їх мізерний спосіб війни. Зробіть з них тип»¹⁴. Виконуючи просьбу В. І. Леніна, А. В. Луначарський 14 вересня 1905 р. в більшовицькій газеті «Пролетарий» вмістив віршовану сатиричну «баладу» під назвою «Два ліберали», в якій дотепно і гостро висміяно мерзенну політику пристосовництва. В. І. Леніну сподобався цей вірш, і він у своїй статті «Зустріч друзів» наводить з нього окремі фрази для характеристики боягузливої російської буржуазії.

Подібні образи набувають рис всезагальності і тривалий час не втрачають естетично-пізнавальних якостей. Це підтверджується публіцистичною практикою Володимира Ілліча Леніна. Він у боротьбі з ворогами широко використовував сатиричні образи класичної літератури, посилюючи в такий спосіб розвінчувальний пафос своїх виступів. Цікавим у цьому плані є судження про гончаровського Обломова, ви-

¹² В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 129.

¹³ Ленін про культуру і мистецтво. К., Держполітвидав, 1957, стор. 504.

¹⁴ В. І. Ленін. Твори, т. 34, стор. 286.

словлене в доповіді «Про міжнародне і внутрішнє становище Радянської республіки» (1922 р.): «Був такий тип російського життя — Обломов. Він усе лежав у ліжку і складав плани. Відтоді минуло багато часу. Росія проробила три революції, а все ж Обломови лишилися, бо Обломов був не тільки поміщик, а й селянин, і не тільки селянин, а й інтелігент, і не тільки інтелігент, а й робітник і комуніст. Досить подивитися на нас, як ми засідаємо, як ми працюємо в комісіях, щоб сказати, що *старий Обломов залишився, і треба його довго мити, чистити, скубти і бити, щоб який-небудь толк вийшов*»¹⁵. Старий Обломов, бридке породження феодально-кріпосницької Росії, прислужився засновникові нової радянської держави для утвердження соціалістичних порядків. А хіба треба доводити, що дух Обломова витає над деякими людьми і сьогодні? Отже, комічний образ, який виник внаслідок глибокого проникнення в життя, містить у собі два, так би мовити, начала ідейно-естетичного змісту. Одне з них відносно, обумовлене лише даною соціально-історичною обстановкою, друге — абсолютне, загальнолюдське. Співвідношення цих двох граней комічного образу і визначає міру естетичної тривалості його. Хронос віддає перевагу другому началу.

У бесіді з О. М. Горьким В. І. Ленін висловив цікаву думку щодо поширення комічного в житті і здатності людини схоплювати його: «Гумор — прекрасна, здорова властивість. Я добре розумію гумор, але не володію ним (щодо останнього зауваження, то не будемо тут спростовувати В. І. Леніна: його скромність загальновідома. — М. Л.). А смішного в житті, мабуть, не менше, ніж сумного, далекі, не менше»¹⁶. Але для комічного переосмислення дійсності потрібні хист, відповідна природна здатність. Навіть великі таланти, які блискуче проявили себе в цій галузі, інколи припускалися неточностей у створенні комічного ефекту. В. І. Ленін під час тієї ж бесіди на Капрі вказав саме О. М. Горькому на таку помилку. Мова торкнулась філософських питань. О. М. Горький заявив про своє опозиційне ставлення до філософії: «До того ж я, з юнацьких літ, заражений недовір'ям до всякої філософії, а причиною цього недовір'я була і є суперечливість філософії з моїм особистим «суб'єктивним» досвідом: для мене світ тільки що починався, «становився», а філософія лякала його по голові і зовсім недоречно, невчасно питала: «Куди йдеш? Навіщо йдеш? Чому — думаєш?» А деякі філософи просто і суворо командували: «Стій!»

Далі письменник порівнює філософію з некрасивою жінкою, яку вважають красунею за її коштовний і вишуканий одяг. В. І. Ленін розсміявся. «Ну, це — гумористика, — сказав він. — А що світ тільки починається, становиться — добре! Над цим ви подумайте серйозно, звідси ви прийдете, куди вам давно слід прийти»¹⁷.

Істинність наведених горьковських міркувань В. І. Ленін цілком слушно визнає лише за першою їх частиною, де мова йшла про оптимістичне сприйняття світу молодим письменником. Комічну характеристику філософії в душі східного любомудрія В. І. Ленін своїм недвозначним сміхом заперечує, назвавши це гумористикою, тобто невдалою спробою створити комічний ефект. Невідповідність між справжньою функцією філософії і наміром Горького бачити в ній лише облуду й викликала негативне ставлення В. І. Леніна до помилкових тверджень співбесідника.

¹⁵ В. І. Ленін. Твори, т. 33, стор. 188—189.

¹⁶ Спогади про В. І. Леніна, т. 2, стор. 264.

¹⁷ Там же, стор. 264—265.

Форми виявлення комічного різноманітні, бо багате і різноманітне саме життя, що його породжує. Реальний носій комічного може відбивати такі життєві протиріччя, які викликатимуть у людини особливу, змішану емоціональну реакцію, що засвідчить своєрідне поєднання суму і сміху в її ставленні до навколишнього світу. Засуджуючи неспроможні рецепти ліберального народника А. Левитського, В. І. Ленін писав: «В таких проектах завжди багато комічного при поверховому читанні ви не виносите навіть здебільшого ніякого іншого враження, крім бажання посміятися. Але спробуйте розібратися в них — і ви скажете: «було б усе це навіть смішно, коли б це не було так сумно!»¹⁸.

Лермонтовською поетичною формулою В. І. Ленін підкреслює можливість взаємопроникнення естетичних категорій в акті нашого сприйняття дійсності (адже комічне в реальній дійсності не існує ізольовано). Сміх у даному випадку обумовлений очевидною невідповідністю між намірами Левитського (удосконалення статуту кредитних кас, взаємне страхування життя всієї селянської людності, створення товариства для сприяння землеробським та іншим артілям) і можливістю досягнути бажаних наслідків. Сум же викликає усвідомлення нами того, як вся ця прожектоманія, зрештою, гальмує зростання класової свідомості поневолених, стоїть перешкодою на шляхах революційної боротьби трудящих за своє визволення.

В. І. Ленін закликав використовувати всі види сміху в боротьбі з недоліками і шкідливими, відживаючими елементами життя. «Чому, — радив він, — не скористуватися якою-небудь жартівливою або напівжартівливою витівкою для того, щоб накрити що-небудь смішне, що-небудь шкідливе, що-небудь напівсмішне, напівшкідливе і т. д.»¹⁹? Він дав блискучі зразки використання сміху в боротьбі з ворожими силами, а також з метою критики недоліків у соціалістичному будівництві.

Майже кожна праця вождя пересипана дотепами з широкою амплітудою комічного — від ласкавого гумору до винищувального сарказму. В. І. Ленін не знав перепочинку в сатиричному наступі на ворогів трудового народу. Його сатиричні удари завжди влучні. Методи і прийоми творення комічного ефекту перебувають у точній відповідності з особливостями обставин і об'єкту осміяння. Гнівна пряма характеристика, іронічний коментар до неспроможних теоретизувань, своєрідне завершення логіки хибних міркувань, комічне обігрування центральної тези тверджень осміюваної особи, аналогії-натяки, народна буфонада — ці та багато інших прийомів чітко і послідовно підпорядковані рішучому розвінчання всіх, хто свідомо чи несвідомо ставав ворогом великих ідеалів, для торжества яких Ленін віддавав усі свої титанічні сили.

Ми торкнулись лише деяких питань важливої теми, всебічне висвітлення якої ще чекає свого дослідника.

¹⁸ В. І. Ленін. Твори, т. 2, стор. 285.

¹⁹ В. І. Ленін. Твори, т. 33, стор. 436—437.

*Деякі особливості реалізму
як творчого методу української
прози 70-х років XIX ст.
у світлі ленінських настанов
з літератури*

Українському радянському літературознавству ще бракує праць історико-теоретичного плану, зокрема присвячених вивченню й узагальненню ідейно-художнього досвіду класичної української літератури XIX століття. Ми маємо монографічні роботи про творчість Т. Шевченка, Марка Вовчка, А. Свидницького, Панаса Мирного, І. Карпенка-Карого, І. Франка. Але ще чекають свого дослідника проблеми реалізму як творчого методу української літератури другої половини XIX століття. Тому цілком слушно професор В. Р. Щербина зазначає: «Одним з першочергових завдань наукового літературознавства виступає багатогранна проблема дослідження специфічності естетичного пізнання дійсності, особливостей різноманітних форм художнього узагальнення»¹.

Ми зупинимось лише на одному питанні — розкриємо три найбільш загальні риси реалізму як творчого методу української літератури 70-х років минулого століття, а саме: соціальність, історизм та психологізм. При цьому виходитимемо з теоретичних настанов В. І. Леніна, які мають вирішальне методологічне значення для дослідження літератури та мистецтва.

Серед багатства ленінських думок і положень, що служать дороговказом для нашого літературознавства, слід виділити одну тезу, яка, за справедливим зауваженням академіка Є. Шабліовського, мусить бути «вихідною засадою у висвітленні історії літератури»². Розкриваючи внутрішню діалектичну закономірність марксистської науки, В. І. Ленін писав: «Весь дух марксизму, вся його система вимагає, щоб кожне положення розглядати тільки: а) історично, б) тільки в зв'язку з іншим, в) тільки в зв'язку з попереднім досвідом історії»³. Тому й при характеристиці особливостей реалізму української літератури 70-х років слід насамперед з'ясувати історичні причини, що зумовили нове піднесення нашого красного письменства. Але оскільки це питання вже ґрунтовно висвітлено в нашому літературознавстві, то підкреслимо лише найбільш вирішальні фактори, що спричинилися до ідейно-художнього зростання української літератури розглядуваної доби. Передусім—це піднесення визвольного руху, вплив революційних народни-

¹ В. Р. Щербина. Ленин и вопросы литературы. М., «Наука», 1967, стор. 229.

² Є. Шабліовський. Ленін і питання літературознавства. — «Радянське літературознавство», 1968, № 4, стор. 8.

³ В. І. Ленін. Твори, т. 35, стор. 200.

ків, а також найпередовіших суспільно-політичних ідей — марксизму. Важливу роль відіграв великий творчий досвід попередньої української літератури, передусім Т. Шевченка та Марка Вовчка, а також повна перемога матеріалістичної естетики, творчого методу критичного реалізму в протиставу хибним настановам етнографічно-побутової школи П. Куліша. Вирішальне значення мали літературно-теоретичні виступи М. Драгоманова, І. Білика і особливо І. Франка. Слід також підкреслити зростаючий благотворний вплив російської і світової літератури та критики на розвиток української літератури.

В. І. Ленін вважав, що першоджерелом творчості справжнього письменника є об'єктивна дійсність, передусім народне життя, відтворене у площині світогляду та індивідуальності художника. Він писав: «Коли перед нами дійсно великий художник, то деякі хоча б з істотних сторін революції він повинен був відбити у своїх творах»⁴. Наведені судження В. І. Леніна становлять методологічну основу, з якої витікає провідна загальна риса реалістичного творчого методу — його соціальна спрямованість. Широкий комплекс ідейно-естетичних питань, пов'язаних з кардинальною проблемою матеріалістичної естетики, якою (проблемою) є література і соціальне буття народу, прийнято називати принципом соціальності. Він в українській літературі 70-х років знаходить свій вияв у різних творчих аспектах.

У зв'язку з цим звертає на себе увагу розширення тематики і збагачення проблематики української прози. Якщо в 50—60-х роках коло тем у ній було досить невеликим і майже не виходило за рамки життя села, то тепер молоді письменники І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний, І. Франко ставлять перед собою завдання створити широку картину з життя різних соціальних станів і прошарків українського суспільства. І вже в 70-х роках з'являється багато творів не лише на традиційні селянські теми, а й про становище заробітчан, бурлаків, робітників, інтелігенції, міщан, духовенства, чиновництва тощо. Показово, що розробка цих тем проводиться на глибокому соціальному ґрунті пореформених часів.

Невпинно збагачується і проблематика літератури, у центрі якої стають нові соціально-політичні, ідеологічні, морально-етичні, педагогічні, ідейно-естетичні питання, породжені добою капіталістичного перетворення України.

Слід відзначити, що в 70-х роках українська література створила низку творів, які з великою художньою силою розкрили і засудили основи буржуазного суспільства — деморалізуючий вплив грошей, нещадну експлуатацію трудящих, духовний занепад і виродження буржуазної інтелігенції («Воа Constrictor», «Навернений грішник», «На роботі» І. Франка, «Лихі люди» Панаса Мирного, «Пропащий чоловік» М. Павлика).

Розробка нових проблем, породжуваних капіталістичною дійсністю, свідчила про зросле відчуття нового в українській літературі, про прагнення вловити і відобразити нові життєві процеси і тенденції суспільного розвитку. Це було наслідком не лише глибокої спостережливості письменників — чудових знавців життя (І. Нечуй-Левицький, Панас Мирний), а й благотворного впливу на частину з них ідей марксизму (І. Франко, М. Павлик). Не випадково саме в творах І. Франка поставлені і найбільш послідовно вирішені найгостріші соціально-економічні й морально-етичні проблеми, що відбивали процес капіталістичного перетворення галицького суспільства.

⁴ В. І. Ленін. Твори, т. 15, стор. 17.

У той же час українська література, будучи дзеркалом життя, яскраво відобразила зростання визвольного руху і революційної свідомості широких народних мас. Саме ця її характерна риса ще з більшою силою розкривається у світлі думок В. І. Леніна про літературу, зокрема його статті «Л. Толстой як дзеркало російської революції». Нечуй-Левицький у повісті «Микола Джеря», Панас Мирний у романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», І. Франко в оповіданні «Моя стріча з Олексою», М. Павлик в оповіданні «Ребенщукова Тетяна» і повісті «Пропавший чоловік» відобразили пробудження класової свідомості селянства, його боротьбу не лише проти кріпацтва, а й проти капіталістичних порядків, відтворили активний протест передової сільської молоді проти патріархальних традицій, зокрема родинного деспотизму.

Письменники-реалісти переконливо показують появу нових особливостей визвольного руху, що надає образам селян-протестантів індивідуальної неповторності і відбиває типові риси вищого етапу боротьби народу (Чіпка, Микола Джеря, Олекса Сторож).

Якщо Миксла Джеря і Чіпка виступали носіями стихійного селянського протесту, то Олекса Сторож з оповідання І. Франка «Моя стріча з Олексою», будучи теж стихійним бунтарем, прагне збагнути суть соціалістичних ідей і тому стає на голову вище від своїх попередників в українській літературі.

У літературі 70-х років робляться перші спроби відтворення зародків робітничого руху на Україні («Микола Джеря») та процесу формування у трудящих класової свідомості («Воа Constrictor», «На роботі», «Муляр»).

Показово, що не лише демократичні письменники, а й представники ліберально-буржуазного напрямку в тогочасній українській літературі піднімалися до гострої критики буржуазно-поміщицького суспільства, змальовували у кращих своїх творах боротьбу селян проти поміщиків та урядовців, земських органів, відображували зростання свідомості народу.

Одним з таких творів був роман О. Кониського «Семен Жук і його родичі». До речі, творчість цього письменника довгий час або зовсім замовчувалась, або подавалась у різко негативному плані без серйозних на це підстав. Тому слід всіляко вітати той перелом, що відбувся останнім часом у нашому літературознавстві в ставленні до спадщини не лише О. Кониського, а й інших українських письменників 70—90-х років XIX ст., які пройшли складний і суперечливий шлях свого розвитку, але творчість яких загалом мала прогресивне значення. Уважний підхід до письменників, що не належали до демократичного напрямку української літератури, хоча й виразно тяжіли до нього, цілком відповідає думкам В. І. Леніна про прогресивну інтелігенцію в умовах царизму, яка йшла «до своєї мети, постійно вагаючись і потрапляючи в залежність від лібералізму»⁵. В. І. Ленін писав: «Історичні заслуги судять не по тому, чого не дали історичні діячі в порівнянні з сучасними вимогами, а по тому, що вони дали нового в порівнянні з своїми попередниками»⁶.

Позитивні герої названого роману О. Кониського — Семен Жук, його сестра Рися, Віренко — не належали до революційно-демократичної інтелігенції (правда, в останній частині твору, що залишилася у рукопису, Рися встановила зв'язок з революційно-народницькою молоддю Петербурга) і відстоювали мирні засоби боротьби за кращу

⁵ В. І. Ленін. Твори, т. 17, стор. 87.

⁶ В. І. Ленін. Твори, т. 2, стор. 160.

долю свого народу. Проте в умовах царизму навіть їх обмежена програма полегшення економічного становища селян, піднесення культурно-освітнього рівня останніх була корисною справою, оскільки сприяла загальному поступові і до певної міри готувала ґрунт для сприйняття масами революційних ідей. Адже не випадково і Віренко, і Семен Жук за свою діяльність зазнають урядових переслідувань.

Все ж слід рішуче застерегти від ідеалізації позитивних образів у романі О. Кониського. Як і сам автор, його герої не належали до найбільш передової, революційно-демократичної інтелігенції, а були типовими лібералами-«поступовцями».

Великим досягненням реалізму української літератури 70-х років було успішне вирішення проблеми позитивного героя-інтелігента, створення образів «нових людей», типових представників революційно-демократичного руху. З цього погляду особливе значення мають твори Панаса Мирного «Лихі люди», І. Франка «Моя стріча з Олексою», де в образах головних героїв — Жука, Телепня, Мирона Сторожа — відбито типові риси «нових людей» 70-х років, людей, які по-різному служили спільній меті — пробудженню народних мас до боротьби проти існуючого соціального ладу, за нове життя. Новаторським був образ Мирона Сторожа із оповідання І. Франка «Моя стріча з Олексою», що уособлював типові риси молодого покоління Галичини, яке стало на шлях боротьби під впливом соціалістичних ідей і активно пропагувало їх серед народу.

Відомо, що В. І. Леніну були близькими за своїм духовним складом герої романів М. Чернишевського «Що робити?» і «Пролог». Образи Рахметова і Волгіна вперше в російській літературі втілювали риси діячів народної революції і викликали палкі симпатії В. І. Леніна. Тому позитивні образи інтелігентів, створені українською літературою під безпосереднім впливом згаданих романів М. Чернишевського, набувають ще більшого значення.

Поглиблення реалізму української літератури розглядуваного періоду виявилось також у майстерності створення видатними письменниками яскравих характерів і глибокого розкриття життєвих обставин, у яких вони формувалися. Принцип соціального детермінізму став провідним, а конфлікт між героєм і навколишньою дійсністю — центральним в арсеналі образотворчих засобів І. Нечуя-Левицького, Панаса Мирного, І. Франка, М. Павлика. Тому образи Миколи Джері, Кайдашів, Чіпки, Германа Гольдкремера, Кольця сприймаються, як породження історично-конкретних обставин, а їх характери — як типове втілення інтелекту і моралі певного суспільного середовища. Таким чином, принцип соціального детермінізму становив свого роду рухомий стрижень, навколо якого розгортався діалектичний процес художньо-образного освоєння письменником дійсності. Особливо вражає життєвою переконливістю образ Чіпки, складна і суперечлива еволюція характеру якого проходить в органічно поєднаних об'єктивних і суб'єктивних обставинах, визначальними серед яких є соціальні.

Одним з провідних ідейно-естетичних принципів реалістичного творчого методу української літератури 70-х років XIX ст. є історизм. Основоположне значення для розуміння внутрішньої суті цього принципу мають настанови В. І. Леніна про загальні закономірності процесу розвитку, про необхідність розгляду кожного суспільного явища в історично-конкретному плані.

Історизм у реалістичному творчому методі провідних представників української прози 70-х років проявлявся по-різному. Це, передусім, зображення подій та їх учасників на певній часовій відстані та в істо-

ричній перспективі. Важливим аспектом підходу майстрів художнього слова до вирішення проблеми образотворення було прагнення розкрити внутрішню еволюцію людських характерів у історично-конкретних суспільних та побутових обставинах. Тяжіння до художньої конкретності у зображенні реальної дійсності виявлялось також у широкому відтворенні етнографічно-побутового, природничо-професійного колориту тощо.

Принцип історизму у всіх його проявах найповніше розкрився у романі Панаса Мирного та І. Білика «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Авторам вдалося з великою художньою силою показати історичні передумови того соціального лиха, що так буйно розквітло на ґрунті післяреформеної дійсності. Глибокою ідейною і психологічною переконливістю також позначена еволюція характеру головного героя роману — стихійного бунтаря, невтомного шукача соціальної правди Нечипора Івановича Вареника — Чіпки. У розвитку, в перспективі відтворено і народне життя (протягом більше ста років), ті зміни, які відбувалися після скасування кріпацтва.

Історизм — одна із суттєвіших особливостей реалізму повісті М. Павлика «Пропавший чоловік». Він виявився, передусім, у розкритті складної еволюції характеру головного героя твору Кольця — типового представника галицької молоді 60—70-х років XIX ст. Наділений задатками чесною і благородною людини, що зміцніли на ґрунті зв'язків з народом, герой стає жертвою тогочасної системи освіти та виховання, розтлінного впливу буржуазної моралі.

Найбільш значною спробою відтворити ідейні змагання і пошуки української інтелігенції 40-х—початку 60-х років минулого століття був роман І. Нечуя-Левицького «Хмари». Важливе значення для вірного розуміння цього роману, почасти його головного героя Павла Радюка, має марксистсько-ленінська вимога історично-конкретного розгляду суспільних явищ. Тому безпідставними є звинувачення І. Нечуя-Левицького в тенденційності образу Радюка. І. Франко перший рішуче відкинув несправедливі нападки М. Драгоманова на І. Нечуя-Левицького і героя його роману. Він побачив у цьому творі реалістичне відбиття суспільно-політичної боротьби української інтелігенції в історично-конкретну добу, з її сильними і слабкими сторонами. Отож Павла Радюка слід розглядати як представника прогресивної української інтелігенції, правда, обмеженого ліберальними ілюзіями, що було типовим для більшості «громадівців», до яких він належав. Але в часи Радюка діяли й активно боролись за краще майбутнє народу революційні демократи, які пропагували і відстоювали ідеали народної революції. Покоління ж Радюків не пішло далі культурництва та українофільства і стояло далеко від народу.

Одним із суттєвіших ідейно-естетичних принципів реалізму як творчого методу української літератури 70-х років є психологізм. Спеціальне виділення цієї риси реалізму цілком відповідає ленінському розумінню сили художнього слова, яке спроможне проникнути у найвіддаленіші закутки людської душі. Справжня повнота і художня переконливість людського характеру неможливі без глибокого розкриття його психології.

Уже в ранній українській прозі намітилися виразні тенденції до відтворення внутрішнього світу персонажів. Проте засоби психологічної характеристики тоді були ще досить одноманітними і майже не виходили за межі фольклорної традиції.

В українській прозі 70-х років психологізм стає вже необхідною передумовою справжнього реалістичного твору, а подекуди перетво-

рюється у провідний засіб розкриття творчого задуму (наприклад, «Лихі люди» П. Мирного, «Boa Constrictor» І. Франка, «Пропавший чоловік» М. Павлика).

Новими стають і внутрішні об'єкти психологічної характеристики персонажів. Якщо у ранній прозі це було чуттєве начало, то тепер на перший план висувається відтворення людського інтелекту. Сказане стосується образів не лише з інтелігентного середовища, а й з простих селян (Микола Джеря, Чіпка, Олекса Сторож).

Із поширенням діапазону зображення внутрішнього світу людини збагачуються й урізноманітнюються засоби психологічної характеристики персонажів, набуваючи все більш індивідуальних відтінків залежно від творчої манери письменника і навіть своєрідності людської особистості героя. Мова персонажів позбавляється надмірної чуттєвості, зайвої сентиментальності, які були властиві творам Г. Квітки-Основ'яненка, навіть Марка Вовчка, а також Г. Барвінок, Д. Мордовця, В. Номиса та інших прозаїків 60-х років.

Важливо відзначити, що в творах письменників-реалістів 70-х років внутрішній світ героїв — чи то через нього — розкривається їх власне життя і навколишня дійсність («Лихі люди» П. Мирного, «Boa Constrictor» І. Франка, «Пропавший чоловік» М. Павлика), чи то він лише поглиблює відтворення конфлікту героя з соціальним середовищем («Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панаса Мирного, «Микола Джеря» І. Нечуя-Левицького) — має під собою, навіть тоді, коли постає у формі снів, марень, видінь, глибоко життєву основу. У попередній прозі — оповіданнях О. Стороженка, навіть у ранніх творах І. Нечуя-Левицького — при відтворенні внутрішнього світу персонажів ще мали місце відступи від реалізму.

Отже, є всі підстави для висновку про дальший розвиток реалізму в українській літературі 70-х років XIX ст., про поглиблене художнє освоєння нею соціального буття народу.

Г. Я. НЕДІЛЬКО

„Енеїда“ Котляревського і романтизм в українській літературі 20—40-х років ХІХ ст.

„Енеїда“ І. Котляревського була тим твором, у якому бурлеск досягнув своєї вершини і фактично вичерпав себе. Разом з тим у поемі закладені елементи майбутньої великої літератури нашого народу. Найсильніше новаторські тенденції проявилися в розвитку реалізму, але наявні вони і в елементах сентименталізму та романтизму. На нові риси поеми цілком доречно вказував А. П. Шамрай¹. П. К. Волинський зауважив, що останні частини «Енеїди» передвіщали зародження романтизму в українській літературі. Це стосується, зокрема, сприйняття письменником минулого України².

В «Енеїді», відтворюючи мандри Енея, поет раз у раз звертається до минулого України. Власне, сама ідея перелицювання поеми Вергілія навіяна йому сторінками історії України.

Поема Вергілія про зруйнування греками Трої викликала у Котляревського роздуми про долю Запорізької Січі, зруйнованої царськими військами 1775 р., і про долю українського козацтва. Троянці Котляревського багато в чому нагадували запоріжців. За це Т. Шевченко високо цинив «Енеїду». Він бачив велич поеми в тому, що її автор

Всю славу козацьку за словом єдиним
Переніс в убогу хату сироти³.

В «Енеїді» не відображено якихось конкретних історичних подій, але минуле відіграє в ній важливу роль. Воно служить пробудженню національної самосвідомості українського народу.

Котляревський часто згадує Січ, Гетьманщину, козацтво з його героїзмом, походами проти ворогів, відтворює то в тій, то в іншій деталі козацькі порядки і звичаї. Вже перші рядки поеми якимсь мірою готують читача до сприйняття подій, пов'язаних із запорізьким козацтвом.

У четвертій частині «Енеїди» йдеться про підготовку до війни в Латії, але все відбувається так, як колись у Гетьманщині (1667—1764). Поема насичена козацькою термінологією (сотники, сердюки, компа-

¹ А. П. Шамрай. Вибрані статті і дослідження. К., Держлітвидав, 1963, стор. 38.

² П. К. Волинський. Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах. К., «Радянська школа», 1963, стор. 4—5.

³ Т. Шевченко. Повне зібрання творів у 6-ти томах, т. І. К., Вид-во АН УРСР, 1963, стор. 19.

нійці, значкові, бунчукові, генеральний обозний та інші). Еней виступає то козаком, то кошовим, то гетьманом. Козаками називаються не тільки троянці, а й рутульці. «Старшина» є і серед троянців, і серед латинців.

Запорізька Січ, козацтво стали невід'ємними атрибутами романтичної поезії 20—40-х років XIX століття. Січ — символ мужності й нескореності українського народу, а оспівування національно-визвольних прагнень є однією з найхарактерніших рис романтизму слов'янських народів.

У поемі «Перебендя» (1839) Т. Шевченко з сумом говорить про те, як бандурист бувало «тяжко-важко заспіває, як Січ руйнували»⁴. Шевченко закликає письменників відтворювати ці події («До Основ'яненка», 1839). Образ Січі цікаво вплітається в поему «Гайдамаки» (1841), він ніби зливається з повстанням. Коли йдеться про початок повстання, поет говорить про те, як Січ будували⁵. В епілозі, розповідаючи про поразку гайдамаків, він пише:

А тим часом стародавню
Січ розруйнували:
Хто на Кубань, хто за Дунай...⁶

Мотив руйнування Січі наявний і в багатьох інших творах Шевченка («Сліпий», 1845; «І мертвим, і живим...», 1845; «Іржавець», 1847—1858; «Чернець», 1847).

Запорізьку Січ з її суворим військовим життям, мужність козаків і їх відвагу відтворює Є. Гребінка у романі «Чайковський» (1843). Твір сповнений епізодами, які показують вірність у дружбі. Козаки завжди готові допомогти своєму товаришеві, а якщо потрібно, то кинутися в самий вир бою, щоб врятувати його.

Січ, колишні подвиги козацтва у боротьбі з Польщею виступають у творах романтиків різних напрямків. Згадує її А. Метлинський у вірші «Підземна церква» (1839). Про Січ як місце, звідки козаки ходили в похід на ворога, говориться у творі М. Костомарова «Брат з сестрою».

Відтворюються в «Енеїді» і риси характеру запорожців, а саме: самовладання, витримка і спокій у складних і небезпечних обставинах. Прикладом цього може бути поведінка Енея під час відвідання пекла.

Ці риси знайшли свій дальший розвиток у повісті М. Гоголя «Тарас Бульба» (1842). Досить згадати хоч би славнозвісний випадок з люлькою.

Широкий відгук знайшла в «Енеїді» боротьба нашого народу проти турецько-татарських поневолювачів. Поет зневажливо говорить про південних нападників, називає їх татарвою⁷, вважає, що турки і татари ніколи більше не зможуть чинити нападів на наші землі.

Про татаро-турецькі наскоки на Україну, про героїзм народу, проявлений під час захисту рідної землі, говорять і наступні письменники. Твори поетів-романтиків 20—40-х років густо насичені згадками про походи козаків у Туреччину, про боротьбу з ворогом.

Найсильніше, з найбільшою пристрасстю боротьбу козаків проти татар і турків показав Т. Шевченко. Про морський похід під керівництвом Івана Підкови у Царград розповідається у поемі «Іван Під-

⁴ Т. Шевченко. Повне зібрання творів у 6-ти томах, т. 1, стор. 53.

⁵ Там же, стор. 74.

⁶ Там же, стор. 141.

⁷ І. П. Котляревський. Повне зібрання творів у 2-х томах, т. 1. К., 1952, стор. 116. (Далі посилання на це видання подаємо в тексті: римська цифра — том, арабська — сторінка).

кова». Логічним продовженням її є поема «Гамалія» (1842), у якій події розгортаються вже у Скутарі. Шевченко наголошує на визвольних намірах походу:

Не кишені трусить,
Ідемо різати, палити,
Братів визволяти⁸.

Палій в однойменній поезії В. Забіли «громив турків і татарів»⁹, а син вдови у поезії М. Петренка «Іван Кучерявий» «давно пішов з козаками у степ на татарів»¹⁰. Про спустошуючі набіги на Україну ханських орд і про визвольні походи козаків розповідається у поемі М. Костомарова «Брат з сестрою», поезіях Л. Боровиковського («Козак»), М. Шашкевича («Погоня»), А. Метлинського («Чарка») та в інших творах романтиків.

Якщо Т. Шевченко, М. Шашкевич, М. Костомаров оспівували ці походи як визвольні, то в творах, псзначених рисами консервативного романтизму, по-іншому малювалася ця боротьба. Так, П. Куліш у шостій думі циклу «Україна» (1843) пише, що козаки, які ходили в похід з Іваном Підковою, у турків «худобу віднімали» і з «гарною добиченькою додому повертали».

Українському народові доводилось вести постійну боротьбу не тільки з південними нападниками, а й проти шляхетської Польщі. Ця боротьба знайшла свій відгук у цілому ряді місць поеми Котляревського. Двічі автор згадує ім'я Максима Залізняка. Котляревський називає картину, на якій зображено, «як в Польщі Желізняк ходив» (I, 170), а розповідаючи про хоробрість Мезапа, пише: «Такий ляхам був Желізняк» (I, 195). Поруч із Залізняком називається ім'я ще одного відомого учасника походів у Польщу — С. І. Гаркуші (I, 171).

Боротьба проти шляхти, про яку кілька разів згадується в «Енеїді», стає однією з головних тем для романтиків. На зорі поетичної творчості Т. Шевченко пише романтичну поему «Тарасова ніч» (1938), у якій устами народного співця прославляється переможний бій Тараса Трясила проти Конецпольського. «Тарасова ніч» була своєрідною підготовкою до написання найбільшого поетичного твору Шевченка — поеми «Гайдамаки» (1841). Автор «Гайдамаків» не тільки оспівує боротьбу проти шляхетської Польщі, а й закликає до братання два слов'янські народи — український і польський. До такого розуміння взаємин між Україною і Польщею тоді ще ніхто з письменників не піднісався. З часу написання поеми в творах Шевченка поруч розвиваються дві теми: загальнонародна боротьба за свободу проти польської шляхти («Стоїть в селі Суботові...», «Великий льох») і заклик до єднання слов'янських народів («Єретик», «Ще як були ми козаками»).

Боротьба проти шляхетської Польщі хвилювала Є. Гребінку, який 1843 р. надрукував поему «Богдан». Романтичний образ Палія — борця проти шляхти — створив Л. Боровиковський («Палій»). Походи в Польщу оспівав О. Бодянский («Козацька пісня»).

Із історичних подій, які згадуються в поемі Котляревського, особливе місце займає Полтавська битва 1709 року. Вперше про неї говориться на початку третьої частини «Енеїди», де описується морський похід Енея. Серед пісень, які співали троянці, були й такі, що «пол-

⁸ Т. Шевченко. Повне зібрання творів у 6-ти томах, т. I, стор. 198.

⁹ В. Забіла і М. Петренко. Поезії, К., «Радянський письменник», 1960, стор. 124.

¹⁰ Там же, стор. 172.

тавську славили шведчину» (I, 113). Майже цілу строфу у поемі присвячено лубенському полковнику, який вирушив на допомогу російським військам Петра I:

Було полковник так лубенський
Колись к Полтаві полк веде,
Під земляні Полтавські вали
(де шведи голови поклали)
Полтаву-матушку спасать... (I, 194).

А в останній частині, у своєрідному ліричному відступі, поет заявляє, що йому «пора спуститись до землі» і стати на Шведську могилу, щоб озирнути військову силу і правильно описати битву (I, 249—250) між рутульцями і троянцями. Шведська могила виступає в поемі як славний пам'ятник минулого, символ могутності народу.

Полтавська битва, якою так гордився Котляревський, приваблювала передусім російських письменників. К. Рилєєв у поемі «Войнаровский», згадуючи події 1709 р., висловлює думки і погляди декабристів на швидке повстання («Уж близок час, близка борьба, борьба свободы с самовластьем!»)¹¹. Схвильовано звучать і слова:

— Готов все жертвы я принесть, —
Воскликнул я, — стране родимой;
Отдам детей с женой любимой,
Себе одну оставлю честь!¹²

Як це нагадує відомі місця «Енеїди» про те, що тоді, коли нависає небезпека над рідним краєм, треба забути і батька, і матір і виконувати свій обов'язок (I, 222) або про те, що для воїнів найдорожчою була честь (I, 211)!

Досить широкий опис битви дає О. Пушкін в останній частині поеми «Полтава» (1828). Поема Пушкіна привернула увагу Є. Гребінки, і він зробив її переклад. Незважаючи на значні вади, переклад пушкінської «Полтави» готував ґрунт для розвитку романтизму в українській літературі, націлював письменників на історичну тематику.

Якщо у російській літературі є навіть поеми, присвячені Полтаві 1709 р., то українські романтики до цих подій майже не зверталися. Виняток становлять кілька творів («Палій» В. Забіли, «Полтавська могила» М. Костомарова, «Ополчение козаков» А. Метлинського).

У своїй поемі Котляревський згадував не тільки боротьбу українського народу з зовнішніми ворогами, а й народні повстання. Однак, ставлячись з глибокою повагою до героїчної боротьби народу за незалежність своєї батьківщини, поет у той же час недооцінював і навіть зневажливо висловлювався про гайдамаків. У пеклі, описаному в третій частині «Енеїди», поруч із волоцюгами, п'янюгами, ворожби-тами і злодіями караються і гайдамаки (I, 137—138). У п'ятій частині поеми Низ в один ряд ставить розбійників, негідників і гайдамаків (I, 229). Тут виявилась обмеженість поглядів автора «Енеїди», який не схвилював насильницьких методів боротьби проти самодержавної влади.

Якщо Котляревський неприхильно ставився до народних повстань, то романтики 20—40-х років по-різному оцінювали гайдамаччину. Т. Шевченко оспівав загальнонародний визвольний рух у поемі «Гайдамаки», захищав повстанців від наклепів буржуазних істориків у поезії «Холодний яр». Л. Боровиковський, навпаки, показав їх як розбійників, що живуть у темному лісі, здійснюють наскоки заради грошей («Гайдамаки» — уривок із казки «Відьма»).

¹¹ К. Рилєєв. Избранное. М., Гослитиздат, 1946, стор. 97.

¹² Там же, стор. 96.

Боротьба народу проти іноземних загарбників і «свого» панства гартувала волю людей, виробляла сильні характери, які знайшли місце і в літературі. Питання про нового героя, здатного захищати інтереси народу, стало на чергу дня після переможного закінчення Вітчизняної війни 1812 року.

В українській літературі першим за створення образів сильних вольових героїв взявся І. Котляревський. Правда, він не дав творів, у яких би виступав такий герой, але, продовжуючи писати останні частини «Енеїди», змінив своє ставлення і до Енея, і до троянців. Вони постали перед читачем в іншому освітленні. Поет наділив їх новими рисами (сміливість, відвага, військова доблесть). Якщо на початку поеми Еней забував про свій обов'язок і, зупинившись у Карфагені, «годів зо два там просидів» (I, 79), то в останніх частинах він відчув відповідальність за своє військо. Його охопили думки про те, як перемогти ворога:

... Еней один за всіх не спав;
Він думав, мислив, умудрявся,
(Бо сам за всіх і одвічав)... (I, 253).

Енея Котляревський наділяє ще однією рисою, яка виявилась у зв'язку з масою, з троянцями. Еней радиться з ними і в побутових справах, і у військових. Ось приклади: у Сіцилії він зібрав троянців і сам пішов «просить у їх собі пораду» (I, 90). Після того ж, як його флот сильно потерпів від пожежі, він

...миттю кинувсь до громади
Просить собі у ней поради (I, 106).

Ця риса властива і образам народних ватажків у романтичних поемах Т. Шевченка «Тарасова ніч» (1838) та «Іван Підкова» (1839). У першій, наприклад, Трясило звертається за порадою до повстанців:

— Отамани товариші,
Брати мої, діти!
Дайте мені порадоньку,
Що будем робити?¹³

У кінці «Енеїди» в позитивному плані змальовані й інші воїни-троянці. Найпоказовішими у цьому відношенні є образи Низа й Евріала, які здатні на героїчні вчинки в ім'я вітчизни. Любов до батьківщини надихає їх на подвиг, надає їм сил, стійкості у боротьбі (I, 227). Коли Низ не хоче пустити товариша у ворожий табір, бо така вилазка небезпечна, а його ж чекає стара мати, то Евріал нагадує йому про обов'язок перед вітчизною (I, 222).

Подібно до того, як Евріал, ризикуючи своїм життям і благополуччям матері, йде у ворожий табір, син у поемі М. Костомарова «Ластівка» сідлає коня, здіймає з стіни меч і, незважаючи на сльози матері, йде з полками київського князя захищати рідні землі від ворога. У вірші В. Забіли «Палій» козаки, що йдуть у бій, думають більше про свою країну, ніж про рідних. Ярема із поеми Т. Шевченка «Гайдамаки» найвище ставить обов'язок перед повстанцями. Після одруження він залишає Оксану і повертається до загонів Залізняка «ляхів кінчать».

Література постійно звертається до фольклору. У бурлескних творах часто використовуються казкові сюжети, жартівливі анекдоти тощо. І. Котляревський же починає звертати увагу і на інший бік фольклору. Його цікавить народна лірична пісня, відтворення в ній переживань героїв, інтимна сторона їх взаємин. Найсильніше це ви-

¹³ Т. Шевченко. Повне зібрання творів у 6-ти томах, т. I, стор. 44.

явилося у п'єсі «Наталка Полтавка». Але окремі елементи, образні вислови, взяті з пісні, знаходимо і в «Енеїді».

Для поетики ліричної пісні властива ніжність вислову, що досягається зменшувальними формами (серденько, рученьки, голубочок, голубка, слізки). Подібні образи маємо і в «Енеїді», хоч вони і не набувають ще такого звучання, як у пісні. У деяких місцях поеми стосунки між Анхізом і Енеем передаються в ліричному тоні. Так, після того, як у Енея згорів флот, він бачить уві сні свого батька, який радить йому негайно їхати до Риму, бо така воля богів. Вся розмова далека від бурлеску (I, 108), а слова батька під час прощання з сином дещо нагадують образну систему народної пісні:

— Прощай же, сизий голубочок!
Бо вже стає надворі світ;
Прощай, дитя, прощай, синочок!.. (I, 109).

Образи голубки, горлиць використовуються в інших місцях поеми. Як «пара горличок невинних» (I, 228) рятується від кібця, так Ніз і Евріал тікають від ворогів.

Співчуттям до героїв, ліризмом насичений початок п'ятої частини поеми, де розповідається про тяжку долю Енея. Для характеристики героя використано народнопісенні порівняння. «Еней в біді, як пташка в клітці», він «заплутався, мов рибка в сітці» (I, 198). Тут же Еней бачить «страшну тучу», яка несеться на нього війною. Отже, образні засоби поет значною мірою підпорядковує тому, щоб викликати у читача співчуття до героя. А це вже далеко від бурлеску.

Для українських романтиків 20—40-х років XIX ст. теж характерно використання ліричних образів, узятих з народнопісенної поетики. Це сприяло тому, що значна частина їх творів повернулася до народу. Піснями стали поезії Т. Шевченка («Рече та стогне Дніпр широкий», «Така її доля», «По діброві вітер вне», «Тяжко-важко в світі жити» та ін.). Це стосується і деяких творів Є. Гребінки («Українська мелодія» — «Ні, мамо, не можна челяба любити», «Очи черные»), С. Писаревського («Доля» — «Де ти бродиш, моя доле?..»), О. Афанасьєва-Чужбинського («Є. Гребінці» — «Скажи мені правду, мій добрий козаче»), В. Забіли («Гуде вітер вельми в полі», «Не щебечи, соловейку»), М. Петренка («Дивлюсь я на небо»), М. Устияновича («Верховино, світку ти наш») та інших.

В «Енеїді» наявні окремі романтичні зарисовки природи. Іноді це образ чи невеликий опис, який стоїть поряд з бурлескними картинами. Зразком такого пейзажу може бути початок другої строфи другої частини поеми, який витримано в романтичному дусі:

Як ось і море стало грати,
Великі хвилі піднялись,
І вітри зачали бурхати,
Аж човни на морі тряслись (I, 87).

Тут у кожному рядку є образи, властиві для романтичних пейзажів, але далі автор переходить на звичний для нього бурлеск. Романтичний опис природи маємо і в тій частині поеми, де змальовано мандри Енея за гілкою золотої яблуні, без якої не можна пройти до пекла (I, 123).

Зустрічаються в поемі і цілі строфи, витримані в стилі, близькому до романтизму. Такою є строфа, в якій описується рутульське військо, що готується до походу, і йде в своє стольне місто (I, 194). Після цієї картини немає навіть натяку на зниження романтичного настрою.

Передаючи переживання Енея, схвилюваного смертю Палланта, Котляревський підсилює їх порівнянням з природою («Як вихрі на

пісках бушують», I, 259). Народнопісенний паралелізм, який часто використовується в «Енеїді», пізніше став одним із найбільш поширених прийомів романтичної лірики. До нього часто вдавався Т. Шевченко («Думка» — «Тече вода в синє море», «До Основ'яненка»), зверталися Л. Боровиковський («Бандурист»), М. Шашкевич («О Наливайку», «Думка» — «Нісся місяць ясним небом»), В. Забіла («Гуде вітер вельми в полі»).

В «Енеїді» природа вступає в різні стосунки з героями. Іноді вона співчуває їм, стає учасницею їхніх дій. Такий випадок маємо тоді, коли Нінз і Евріал йдуть у рутульський стан:

На те і місяць вкрила хмара,
І поле вкрив густий туман (I, 224).

Романтики 20—40-х років, описуючи красу людських почуттів, теж часто дають лагідні, спокійні, ніжні пейзажі, у них природа ніби переживає разом з героями (Т. Шевченко, Л. Боровиковський, В. Забіла, О. Афанасьєв-Чужбинський).

Із сказаного можна зробити висновок, що Котляревський у творі, який носить бурлескний характер, вдається і до романтичної поезики, звертається до історичної тематики, до створення героїчних образів, до прославлення захисників вітчизни, що пізніше стало визначальним для романтизму розглядуваного періоду.

Окремі елементи романтизму, що тільки-но намічались в «Енеїді» і вступали у певну суперечність із бурлескним тоном поеми, знайшли свій розвиток у творчості поетів-романтиків 20—40-х років XIX століття. Шляхом, який лише накреслювався у Котляревського, пішли далі П. Гулак-Артемівський («Твардовський», «Рибалка»), Л. Боровиковський («Молодиця», «Маруся», «Фарис»). Пізніше з'являються твори А. Метлинського, М. Костомарова, Є. Гребінки, О. Афанасьєва-Чужбинського та інших поетів. Романтизм завойовує нові позиції в прозі (Є. Гребінка, П. Куліш), драматургії (Т. Шевченко, М. Костомаров). Шлях романтизму не був легким. Бурлескно-трагедійна традиція все ще давалася взнаки. Але крок було зроблено, і українська література в 40-х роках у баладах та історичних поемах Т. Шевченка досягає вершин романтизму.

Перша закарпатська газета

У суспільно-політичному і культурно-громадському житті народу важливу роль відіграє преса. Вона, як і література взагалі, має класовий, партійний характер. Прогресивна преса України — це своєрідний літопис боротьби нашого народу за кращу долю. Коли ж появились перші періодичні видання у нас на Закарпатті?

Деякі радянські дослідники, зокрема М. С. Воскресенський¹, стверджують, що початок журналістики на Закарпатській Україні поклала «Церковная газета» І. І. Раковського, яка видавалась у Будапешті протягом 1856—1858 рр.

Насправді це не зовсім так. «Церковная газета» і «Церковный вѣстникъ для русиновъ Австрийской державы», який виходив після її закриття, не були суто закарпатськими періодичними виданнями. Їх видавав канонік мукачівської єпархії Іван Раковський у Будапешті, і призначались вони для *всіх «русинів» Австрійської держави* (галичан, буковинців, закарпатців).

Першим же закарпатським періодичним виданням був «Учитель», що його видавав викладач духовної семінарії Андрій Ріпай в Ужгороді від квітня до грудня 1867 р. Офіційно «Учитель» вважався «педагогическимъ и народнопросвѣщающимъ журналомъ». Сам редактор називав свій тижневник («Учитель» виходив раз на тиждень) то газетою, то журналом. Формат видання був невеликий — 20×32 см, обсяг — 4 сторінки.

Як видно із передової статті першого номера, «Учитель» ставив перед собою благородні завдання: допомогти простим закарпатським півцеучителям, тобто учителям сільських церковно-приходських шкіл, піднести свій професійний рівень, наблизити їх до «загальноєвропейської культури». Видання розраховувалося також на шкільну молодь та простих читачів. «Непосредственная цель этой газеты, — заявляв редактор «Учителя», — есть усовершеніе (вдосконалення. — П. Л.) народныхъ учителей... нужду ей объявило совѣщаніе пѣвцеучителей 27 февраля (11 марті), и такъ я решился... издавати этотъ журналъ съ цѣлью излагать ходъ европейской, по части же венгерской, головню же русской, культуры народныхъ школъ, — такъ чтобъ въ этой газетѣ помѣщены были статьи и для дѣтей, и далѣе, чтобы изъ народного училища выпущенные въ недѣльной школѣ чего нибудь для них удобнаго могли читать. А особенно, чтобъ учителѣ въ недѣльные и праздничные

¹ Див.: М. С. Воскресенский. Начало журналистики в Закарпатье. — Ученые записки УжГУ, т. VI, 1952, стор. 12.

дни после вечернего Богослужения въ школѣ читалъ неграмотному народу извѣстія, и такъ народъ отнятымъ былъ отъ вредныхъ корчемъ»².

Газета «Учитель» стала в історії журналістики Закарпатської України першим світським виданням. Вона носила вузькопрофесійний характер, не займалася політичними питаннями і застерігала від цього своїх читачів. «Господамъ півцеучителямъ, — заявляла газета, — пренскренно совѣтується въ политику не углублятись, политика есть ножъ, которымъ часто и успѣлый (досвідчений. — П. Л.) чоловікъ порѣжется...»³. У цьому яскраво виявився її консерватизм.

Головною заслугою «Учителя» треба вважати те, що він сміливо розповідав усім «русинам» Габсбурзької імперії про тяжке становище закарпатських народних шкіл і їх учителів, вимагав від властей уваги до них, поліпшення матеріальних умов «русинського» учительства.

У час появи першого закарпатського педагогічного тижневика у краї налічувалося понад двісті народних (сільських приходських двокласних) шкіл, в яких працювало понад п'ятсот півцеучителів. Діяльність шкіл цілком і повністю підпорядковувалася церкві. Бідним учителем правив на селі і священник, і біров (староста), і жандарм. По єпархіях кількість півцеучителів розподілялася так: у Мукачівській — 513, Пряшівській — 221, Крижській — 19⁴. Більшість із них могли читати (псалтир), але не вміли писати. Із 513 півцеучителів Мукачівської єпархії, до якої входило понад двісті сіл, лише 51 закінчив гімназію і 19 — так звану препарандію⁵, а решта мало чим відрізнялася від простих селян, темних і затурканих. Матеріальне становище тодішніх, як їх називали, народних вчителів було жалюгідним. Вони, як і селяни, нерідко займалися сільським господарством, тягнучи важку лямку малоземельних і безземельних злидарів. Вчителів-холостяків, як і пастухів, селяни харчували по черзі або виділяли їм певну частину продуктів із свого господарства.

Не дивно, що про тяжке життя півцеучителів газета заговорила на весь голос із перших днів свого існування. «Если мы взглянемъ на теперішній бытъ, православныхъ пѣвчихъ и русскихъ элементарныхъ учителей в Венгрии, — писалось у першому номері газети, — то мы должны признать ихъ постепенное усовершеніе, но вещественное ихъ состояніе изъ дня на день смутнѣе... Доходки ихъ слабые, а свѣтъ требуетъ отъ нихъ, чтобъ дороже снабжали себя платьемъ, какъ то иногда (колись. — П. Л.) Земля какъ источникъ воживленія, которую пѣвцеучители собственными руками воздѣлываютъ, скупю воздасть имъ вверенная сѣмена, дѣти растутъ и чѣмъ будутъ?»⁶

«Учитель» палко виступав на захист сільського учительства, намагався обороняти його від надмірного переслідування приходських душпастирів, які прагнули тримати сільських учителів на становищі слуг і батраків. Не раз газета розповідала і про тяжке становище міських шкіл. Наприклад, у двадцять третьому номері «Учитель» повідомляв, що в Мукачевому (з метою розширення шкільного приміщення) «самъ Владика-голова єпархії» хотів відібрати одне з приміщень у якогось місцевого попа-управителя школи. Піп-управитель вчинив тому

² «Учитель», 1867, 16 квітня, стор. 1.

³ Там же.

⁴ «Учитель», 1867, 25 травня, стор. 24.

⁵ «Учитель», 1867, 16 квітня, стор. 2. Препарандія — школа для підготовки сільських дяко- або півцеучителів в Ужгороді.

⁶ Там же.

наміру шалений опір. Осуджуючи попівський вчинок, А. Ріпай з обуренням писав: «О нещасний учитель! какъ годѣнь ты того дѣлать, найпаче тамъ, где у твоего корыстолюбиваго управителя и хлѣвъ (стайня) больша, нежели твоя -комната, въ которой учишь и живешь?»⁷.

Роздратований мукачівський благочинний і парох Іван Дешко не забарився вилаяти редактора «Учителя» на сторінках новоявленого ужгородського «Свѣта»⁸. Шалену лють викликали газетні виступи А. Ріпая у всього місцевого духовенства.

Проте педагогічний тижневик не перестав сміливо виступати проти попівства, захищаючи інтереси закарпатського учительства. У двадцять сьомому номері «Учителя» Ріпай опублікував велику статтю «Взглядъ на ходъ народнопросвѣщенія», в якій вимагав від властей збільшення заробітної плати вчителям, пропонував прирівняти матеріальне становище сільського вчителя до становища духовенства⁹.

Як бачимо, «Учитель» не був політичною газетою, але він все ж у якійсь мірі займався і політикою. Осудження деспотичного опікуництва сільських шкіл з боку духовенства, вимоги поліпшення матеріального становища українських шкіл і вчительства в умовах австро-угорського гніту становлять основний політичний сенс цього першого закарпатського педагогічного тижневика.

Газета була для закарпатського малокваліфікованого вчительства не тільки захисником, а й порадиником. На її сторінках зустрічається чимало настанов суто методичного характеру: які предмети, в яких класах і скільки годин повинні вивчатися учнями, як мають поводити себе діти і вчитель у класі, чим слід займатися їм під час канікул, що таке недільні школи і які їх завдання, які обов'язки покладаються на директора школи...

Вона намагалася розповісти і про багато педагогічних «мудростей»: що таке звук, склад, крапка, мислення... Мабуть, з метою обміну досвідом роботи вчительства систематично публікувалися звіти про «п'явцеучительські совещанія» в Ужгороді, Мукачевому, Хусті, Дубовому, Ганичах та ін.¹⁰

Поряд з матеріалами загальноосвітнього характеру в газеті є і суто господарські поради, наприклад, як садити фруктові дерева і доглядати за ними. Не залишалось поза увагою і закарпатське жіноцтво.

Характеристика закарпатського «Учителя» була б неповною, коли б ми обминули висвітлення ним літературного життя. Наперед кажемо, що на його сторінках годі шукати творів українських чи російських класиків. Прози ні малої, ні великої «Учитель» не друкував. Обмежився невеличкими віршами, авторами яких здебільшого були місцеві закарпатські півцечителі або початківці-журналісти, зокрема майбутній редактор консервативної української газети «Новый свѣтъ» Віктор Гебей, чинадіївський півцечитель Микола Левицький, якийсь Андрій Берегій та інші місцеві автори. Скромний поетичний ужинок закарпатського «Учителя» позначений печаттю релігійного моралізаторства й містицизму. Характерним є «сирітський вірш» Андрія Берегія «Замерзлая дѣтина». Ось його зміст. Серед могил вночі блукає бідний хлопчик-сиротина. Він просить рідну матір врятувати його від голоду і холоду. Плачучи над могилою неньки, хлопчик замерзає. Автор радіє з приводу його смерті, бо вона є єдиною рятівницею від горя.

⁷ «Учитель», 1867, 19 вересня, стор. 91.

⁸ Див.: «Свѣтъ», 1867, 28 вересня, стор. 3.

⁹ «Учитель», 1867, 1 листопада, стор. 105—106.

¹⁰ Див.: «Учитель», 1867, № 1, 4, 10, 15 та інші.

На відміну від інших закарпатських періодичних видань другої половини ХІХ ст., «Учитель» не встрявав у полеміку, якою повинна бути мова закарпатських «русинів», і друкувався «язичієм», в якому змішувалися місцеві діалектизми з русизмами і мадяризмами. Однак він різко виступав проти мадяризації закарпатоукраїнського населення. Про це свідчить хоча б передостанній (двадцять дев'ятий) номер газети, в якому висловлюється обурення з приводу того, що в «Унгварѣ» (Ужгороді) «русскіе надписи всѣ стерлись», що в «патріархальной церквѣ Унгварской уже за полгода не по русски держится проповѣдь»¹¹, що в самому просвітительському руському товаристві Василя Великого в Ужгороді нехтується рідна мова. Ба, навіть на хрестах покійників не дозволялося робити «руські» надписи. В усьому вже відчувалася хижа рука єпископа-мадярона Панковича... Осудження цього засилля було на той час, безперечно, явищем позитивним.

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, що газета порушувала багато питань. Матеріали тематично об'єднувались і друкувались під рубриками «Педагогическое умничество», «Известія», «Почта», «Конкурсъ», «Литература», «Для дамъ» та ін. До речі, під рубрикою «Для дамъ» у дев'ятнадцятому номері «Учителя» А. Ріпай повідомляв місцевих «русскіхъ баришень», що він може, коли вони бажають, виписати для них московський «Женский вѣстникъ», петербурзький ілюстрований журнал «Ваза» та інші російські видання¹².

Це, здавалося б, буденне повідомлення наводить на думку, що закарпатський «Учитель» мав зв'язки з Петербургом і Москвою. Більше того, якимись невідомими нам шляхами він потрапляв у далеку російську столицю. Підтвердженням цього є такий факт. Наші розшуки Ріпаєвого тижневика на Україні, зокрема в бібліотеках Львова та Закарпаття, виявились безрезультатними. А в Ленінградській публічній бібліотеці імені Салтикова-Щедріна нам пощастило знайти повний комплект закарпатського «Учителя». І потрапив він до Петербурга ще в 1867 році!

Яким же було зовнішнє оформлення «Учителя»? Про якусь журналістську майстерність говорити не доводиться. Хоч А. Ріпай і називав своє видання журналом, це була всього-на-всього звичайнісінька газетка з шаблонною довгогранковою версткою, без ілюстрацій. Виходила вона з великою кількістю помилок, а мова її («язичіє») була малорозумілою для читачів.

Недоліки мовно-стилістичного і технічного характеру не могли не вплинути на передплату і популярність Ріпаєвого тижневика серед закарпатоукраїнського вчительства. За даними самого редактора, тижневик передплачувала лише третя частина вчителів¹³. Пояснюється це і тим, що не кожен вчитель мав можливість передплатити газету, яка коштувала чотири форінти. Між іншим, одного разу Ріпай вніс пропозицію, аби його газета виписувалась для сільських народних шкіл на кошти церковних общин, але духовенство, яке вбачало в «Учителеві» свого духовного супротивника, виступило проти цього.

На початку нового (1867—1868) навчального року Ріпай зменшив річну ціну за передплату на газету до трьох форінтів, але кількість передплатників збільшилась тільки на 16 «пренумерантовъ»¹⁴. Починаючи з листопада (№ 28), «Учитель» виходив лише тричі на місяць.

¹¹ «Учитель», 1867, 2 грудня, стор. 113—114.

¹² «Учитель», 1867, 22 серпня, стор. 76.

¹³ Див.: «Учитель», 1867, 25 травня, стор. 24.

¹⁴ «Учитель», 1867, 17 жовтня, стор. 101.

Редактор у кожному номері звертався «Къ пренумерантамъ» з проханням-закликом підтримати його видання, обіцяв, що «съ новымъ годомъ эта газета въ лучшемъ форматѣ появится и больше съ школьными предметами будетъ заниматься, будетъ умѣлнѣйшею»¹⁵ (кращою. — П. Л.). Але в 1868 р. закарпатському «Учителю» бачити світ не судилося. 13 грудня 1867 р. вийшов його останній, тридцятий, номер.

Причиною закриття газети були не стільки матеріальні нестатки, скільки те, що вона наважилася підняти тогос на захист закарпатського вчительства і виступала проти мадяризації краю. Це, зрозуміло, йшло врозріз з офіційною урядовою політикою будапештської буржуазії та її закарпатського духовного наставника — єпископа Панковича.

Щоправда, у вересні 1871 р. А. Ріпай спробував відновити своє видання. Він навіть віддрукував «Возваніє къ передплатѣ на газету «Учитель», в якому обіцяв відновити своє видання «въ субботу отъ 15-го октября»¹⁶. Але, як видно, урядові власті не дозволили продовжувати випуск небажаної «руси́нської» газети.

Незважаючи на недовгий час свого існування та мовно-стильові вади і консерватизм, ужгородський «Учитель» поклав початок світській пресі на Закарпатті. Більше того, це було одне з перших педагогічних періодичних видань на Україні взагалі.

¹⁵ «Учитель», 1867, 30 грудня, стор. 115.

¹⁶ Див. вставку до підшивки «Учителя», що зберігається в Ленінградській науковій бібліотеці ім. Салтикова-Щедріна.

Опанас Маркович і Олександр Серов

Видатний український фольклорист Опанас Васильович Маркович мав дружні, творчі стосунки з російським композитором і музикознавцем Олександром Миколайовичем Серовим. Ці зв'язки йшли по лінії фольклористичних інтересів та поглядів на пісню як джерело пізнання художньої скарбниці народу. Вони особливо яскраво проявились під час вивчення і дослідження Серовим і Марковичем музики української народної пісні.

Тому вважаємо необхідним поставити й висвітлити питання про творчі зв'язки російського композитора й українського фольклориста в період написання Серовим важливої наукової праці «Музыка южно-русских песен»¹ та підготовки репертуару і обробки пісень для концерту, присвяченого пам'яті Т. Г. Шевченка.

Безперечно, задум композитора дослідити особливості української народної пісні, проаналізувати її музично-поетичні якості був близьким О. В. Марковичу. Фольклорист дав Серову багато текстів пісень з мелодіями. Це сталося після повернення Марковича з-за кордону до Петербурга. Тут він жив з вересня 1860 до червня 1861 р., мав тісні стосунки з гуртком журналу «Основа». Як згадують сучасники, О. Маркович разом з Шевченком, Кулішем, Костомаровим, художником Трутовським, Афанасьєвим-Чужбинським бував на щотижневих поведілках — зборах співробітників «Основи»². Можливо, саме він порекомендував Серову подати статтю до «Основи».

У своїй праці «Музыка южно-русских песен» О. М. Серов вперше поставив питання про наукове дослідження української народної музики та мелодійної структури пісенної творчості, орієнтуючи фольклористів на активне збирання й вивчення важливих з цього погляду матеріалів³.

Потребу наукового вивчення народної пісні в сукупності усіх її елементів, зокрема тексту й музики, усвідомлював і Маркович. У своїй роботі фольклориста він, маючи великі музичні здібності, керувався

¹ Ця стаття вперше була надрукована в кн. III і IV журналу «Основа» за 1861 р.

² Л. Ф. Пантелеев. Из воспоминаний прошлого. М.—Л., Академия, 1934, стор. 170—171.

³ Зауважимо, що в 50-х роках XIX ст. на Україні уже був посилений інтерес до публікації та вивчення мелодій українських народних пісень. Цікавими є збірники: «Южно-русские песни» М. Маркевича (1857), «Записки о Южной Руси» (1857, т. II) — 25 мелодій пісень з текстами А. Маркевича, «Южно-русские песни с голосами» А. Маркевича (збірник виданий з допомогою Г. Галагана 1857 р.) та ін.

методом найточнішого запису не лише тексту пісень, а й їх мелодій. Олександр Лазаревський говорив про нього як про знавця духовної скарбниці народу, який «наполегливо вивчав народну музику»⁴. В листі до О. Лазаревського Маркович засвідчив про задум вивчати, досліджувати мелодії пісень свого збірника⁵.

Опанас Маркович відомий і як композитор. «Він мав незвичайні музичні здібності, про що й довів, написавши партитури до двох мало-російських оперет «Наталка Полтавка» і «Чари»⁶. Із спогадів очевидців постановки «Наталки Полтавки» за партитурою і режисурою Марковича він постає перед нами не тільки як знавець народної пісні й музики, а й як талановитий митець, що прагнув розкрити за допомогою музичних образів співучу душу народу⁷.

Дмитро Маркович, племінник фольклориста, звернув увагу на вміння дядька Опанаса надзвичайно точно записувати мелодії народних пісень⁸, на те, що він не псував пісню «покращанням», скороченням, змінами тощо, а вважав єдино правильним — записувати так, як вона звучить у *народного виконавця*.

Будучи справжнім фольклористом, знавцем народної пісні, її музичної структури, О. Маркович радо допомагав своїм досвідом, знаннями, матеріалами письменникам, фольклористам, видавцям-упорядникам. Він і О. Серова познайомив із своїми записами українських пісень, наспівував їх, розкриваючи своєрідність і манеру виконання в народі, давав до них пояснення, історичні коментарі.

Об'єктом дослідження у науковій праці Серова стали такі пісні: «Побратався сокіл з сизокрилим орлом», «Гей гук, мати, гук», «Хата моя рублена», «Помалу-малу...», «Ой колись були ярії пшениці», «Ой там на моріжку поставлю я хижку». Про те, що їх подав йому О. В. Маркович, засвідчив сам композитор: «Мелодії, які тут будуть видані, повідомлені Оп. Вас. Марковичем»⁹.

Однак в радянському музикознавстві зустрічаються щодо цього прикрі неточності. В одній із спеціальних статей читаємо: «Шість пісень в обробці Серова міцно ввійшли в репертуар співаків. Мелодії їх, до того ніде не опублікованих пісень, були записані з уст народу М. Марковичем і турботливо відредаговані рукою Серова»¹⁰. Таке твердження суперечить історичній правді. Щоб переконатися в цьому, досить звернутися до самої статті як першоджерела істинності фактів.

О. М. Серов надавав особливого значення манері виконання народної пісні, звертаючи увагу на роль «найтонших переливів голосу». «Під час обробки пісень, — писав Серов, — ми будемо далекі від будь-якого намагання «блеснуть» віртуозною стороною гармонічної справи, похизуватись якимсь контра-пунктом»¹¹.

Композитор, вважаючи Опанаса Марковича справжнім знавцем українських пісень, вказував на його вміння дуже точно записувати тексти й мелодії. «Тут будуть запропоновані читачам, — наголошував музикознавець, — пісні, записані з уст народу, найвірніше щодо тексту

⁴ «Киевская старина», 1892, вересень, стор. 408.

⁵ Там же.

⁶ М. З., А. В. Маркович (биографическая заметка). Чернигов, 1896, стор. 22. (М. З. — Марія Загірна).

⁷ «Киевская старина», 1893, квітень, стор. 64.

⁸ Там же, стор. 58.

⁹ «Основа», 1861, кн. IV, стор. 91.

¹⁰ Т. Шеффер. Украинские темы в творчестве А. Серова. — У зб.: Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., Госмузиздат, 1956, стор. 97.

¹¹ «Основа», 1861, кн. IV, стор. 91.

й музики, ще й притому майже виключно такі пісні, які ще не були ні в одному із друкованих збірників малоруських мелодій»¹².

О. В. Маркович не лише наспівував мелодії. Композитор писав: «Він же (Оп. Маркович. — О. К.) зі своїм щасливим слухом був і за головну живу перевірку гармонічної обробки кожної окремої пісні»¹³. Серов прислухався до порад Марковича, бо бачив у ньому одностудію. Це відмічали й сучасники, зауважуючи, що «Серов душею й хистом музичним був рідним братом Опанасові»¹⁴. Ось характерний епізод з їх спільної праці над піснею: «Заходжу я до Серова і бачу таку сцену: Серов і Маркович, обнявшись, сидять на дивані і цілуються, раюючи українською мелодією»¹⁵, — згадував Таволга-Мокрицький. Це було справді дружнє й плідне творче єднання російського композитора й українського фольклориста.

Композитор вважав Марковича незаперечним авторитетом у розумінні народної пісні й музики. Крім того, Серов цілком поділяв методику запису пісень О. Марковича та його манеру виконання. Манера співу Опанаса Марковича була близькою до народної і, звичайно, наближалась до виконання пісень Т. Г. Шевченком. Дмитро Ревуцький про це писав: «Лисенко сам казав мені кілька разів, що стиль «народного» виконання пісні вимагає завжди на хореїчному закінченні співати так, щоб другий ненаголошений склад тільки «намічався», а не вимовлявся. М. В. зазначав, що «так співали всі гарні співці з народу», що так співав і Шевченко (як передавав йому про це О. В. Маркович). Що такої традиції дійсно додержувався О. В. Маркович, видно хоча б з того, що О. Серов у піснях, здобутих від О. В. Марковича, на кінцевому не наголошеному складі ставить р або rr»¹⁶.

Маркович надавав немалої ваги коментарям, про що свідчить його стаття «Местный вариант исторической песни о Нечае, брацлавском полковнике Богдана Хмельницкого»¹⁷. Він, безперечно, радив і Серову розкривати історичну суть пісні й щиро допомагав йому своїми знаннями.

О. М. Серов не міг обійти цінних відомостей з історії України, побуту, мистецтва, які добре знав Опанас Маркович¹⁸. Вони лягли в основу певних суджень і тверджень автора статті. Не дивно, що опубліковані Серовим історичні пісні вражають і глибиною змісту, і виразністю мелодійного малюнка. Їх супроводять поширені історичні екскурси. Таким є, наприклад, коментар до пісні-веснянки «Ой там на моріжку», в якому йдеться про Ієремію Вишневицького¹⁹.

Між іншим Маркович надавав цій пісні великого значення, розшукував нові варіанти її, які правдивіше, точніше відображали б історичні події 40-х років XVII ст. на Україні, зокрема оточення Ієремії Вишневецького з частинами польського війська в м. Збаражі 1649 року. Наполегливі пошуки увінчалися успіхом: він записав ще два варіанти цієї чудової пісні.

¹² «Основа», 1861, кн. III, стор. 21.

¹³ Там же, кн. IV, стор. 91.

¹⁴ «Зоря», 1892, ч. 23, стор. 456.

¹⁵ М. З... А. В. Маркович (біографіческая заметка), Чернигов, 1896, стор. 22.

¹⁶ М. Лисенко. Повна збірка творів, т. IV. Народні пісні для хору, вип. XIV. Побутові пісні. Муз. редакція Л. Ревуцького, статті та примітки Д. Ревуцького. Х.—К., «Література і мистецтво», 1932, стор. 47.

¹⁷ «Черниговские губернские ведомости», 1851, № 50—51.

¹⁸ Маловідомим є факт, що Маркович мав намір ще в 40-х роках створити разом з М. І. Гулаком популярну історію України. (Див.: «Киевская старина», 1900, лютий, стор. 267).

¹⁹ «Основа», 1861, кн. IV, стор. 107.

У статті О. Серова опубліковано лише 6 пісень, проте в його розпорядженні перебував різномірний і цікавий пісенний матеріал, зібраний в різний час О. В. Марковичем. Це засвідчив сам композитор: «У відборі й групуванні матеріалів ми будемо триматися різноманітності. В кожному групі будуть зібрані пісні, по можливості, різного характеру. Щодо цього поле українських мелодій надзвичайно розмаїте»²⁰. І далі: «Обробка технічна й критична достатньої кількості вибраних і раніше не друкованих ще південно-руських мелодій замкнеться розбором найкращих з досі виданих збірників українських пісень...»²¹. (Підкреслення наше. — О. К.).

О. Серов мав намір зіставити деякі пісні з відповідниками в опублікованих збірниках²². Це допомогло б виявити варіанти мелодії пісні, записані в різних місцевостях, а також показати, наскільки гармонічна обробка композитора того чи іншого зразка наближається до характеру української народної музики. На жаль, друкування праці О. М. Серова припинилось і заключна стаття, в якій він обіцяв зробити висновки з власних матеріалів і критичного огляду та аналізу відомих збірок українських пісень, так і не з'явилася на світ.

Таким чином, велика кількість зібраного О. В. Марковичем пісенного матеріалу, що був у розпорядженні композитора, не знайшла подальшої наукової розробки й теоретичного обґрунтування. Але й те, що зроблено, мало велике значення для розвитку української фольклористики й музикознавства.

Та на цьому творча робота О. Серова і О. Марковича над українськими піснями не припинилась. Вона була продовжена під час підготовки й гармонічної обробки композитором репертуару для виконавців концерту, присвяченого пам'яті Т. Г. Шевченка.

Концерт відбувся в Петербурзі 27 квітня 1861 року. Він викликав, до речі, інтерес у агентів III відділу²³. В цьому концерті взяли участь провідні артисти російської оперної сцени М. Леонова, Ф. Нікольський, а також С. С. Гулак-Артемівський. Виконувались в основному українські пісні. Гулак-Артемівський, крім виконання у власній інтерпретації пісні «Стоїть явір над водою», проспівав також романс Ф. Глінки на слова В. Забіли «Гуде вітер вельми в полі». Три пісні в обробці Серова були виконані жіночим, чоловічим та мішаним хорами.

Опанас Маркович підбирав пісні для виконавців, щиро турбувався про позитивні наслідки концерту. Як видно з листування, О. М. Серов заохочував взяти в ньому участь виконавців-співаків²⁴. Обом їм хотілося, так би мовити, випробувати на глядачеві і слухачеві те, що було зроблено ними щодо гармонічної обробки українських народних пісень. Наприклад, у концерті мала прозвучати у виконанні жіночого хору аранжована й оркестрована композитором пісня-веснянка «Ой там на моріжку».

А. В. Побратим (зважаємо, що цей псевдонім має пряме відношення до О. В. Марковича — побратима О. М. Серова) в статті «Концерт 27 апреля»²⁵ дав докладний опис труднощів, що виникали під час підготовки програми. Він писав: «Треба було ознайомити тих, що не знали української мови й народної нашої музики., за короткий час

²⁰ «Основа», 1861, кн. IV, стор. 91.

²¹ Там же, стор. 92.

²² Там же.

²³ ЦДІАМ, ф. 109, оп. 1, од. зб. 1937, № 230.

²⁴ Из истории русско-украинских музыкальных связей. М., Госмузиздат, 1956, стор. 100.

²⁵ «Основа», 1861, кн. VI, стор. 143—160.

передати виконавцям манеру народного співу — цю живу чарівність природності, виключаючи всяку манірність, напруженість, чужі прикраси»²⁶.

Як бачимо, Маркович дуже серйозно поставився до підготовки пісень виконавцями, він особливо дбав про відтворення манери народного співу. А що фольклорист добре розумівся на цьому, не раз підкреслювали сучасники. Одні згадували: «В Опанаса був неабиякий музичний талант. Народну пісню й голоси її він не тільки знав, як ніхто, але він жив нею, він розумів її душу»²⁷. Інші наголошували на основній участі Марковича у підготовці пісенного матеріалу для концерту: «Концерт, споруджений у Петербурзі... на за допомогу Шевченковим братам і сестрам, найбільш за всіх взяв праці у Марковича. Відомий маестро Серов заводив до того концерту в ноти українські пісні під проводом Марковича»²⁸.

Безперечно, в цьому є немала доля правди. Адже О. М. Серов, як зауважують сучасники, «не мав можливості бути присутнім на співках і ледве попав випадково на репетицію, що закінчилась за годину перед концертом»²⁹. Композитор сидів на гауптвахті за те, що на концерті Лазарева відверто висловив протест проти його змагання з Бетховеном. Тому під час написання хорових партій, що так прикрасили концерт, Серов, як зауважив згодом О. Маркович, «був паралізований несприятливими випадковостями й невдачами», бо не мав під рукою інструмента і не міг перевірити написане³⁰.

Звичайно, концерт мав позитивні й хибні сторони. Через те появились і різні рецензії, висловлювання, тим більше, що він повинен був практично ствердити окремі положення наукової розробки музики українських пісень О. М. Серовим. Дуже гострим, наприклад, було реагування на концерт П. О. Куліша, що знайшло своє вираження в його листі до редактора газети «Северная пчела».

П. Куліш, знавець різних жанрів фольклору, а особливо дум і пісень, вважав їх недоторканими і тому дуже критично ставився до композиторської обробки мелодій. Свій виступ проти організаторів концерту, проти виконавців українських пісень, які не донесли своєрідності народного співу, він пов'язав з питанням боротьби проти тих, що «під назвою української поезії профанують вимогливий характер і смак українського народу»³¹. Куліш писав: «Вибрані були пісні гірші із гірших за мелодією і змістом; якщо ж і попали в концерт... прекрасні твори народної музики, то вони були спотворені антинародним виконанням»³².

Приводом для такого серйозного закиду послужили деяка необізнаність виконавців із специфікою української пісні, непідготовленість хорів і помилки, допущені самим диригентом-композитором О. М. Серовим під час виконання хорових пісень. «Нам дуже жаль, — говорив Куліш, — що неукраїнські співаки й співачки довірливо уявили, що мають справу із *знавцями* (підкреслення Куліша. — О. К.) народної музики, а ті своїми порадами знищили в їх співові те, що було б для нас найдорожчим — знищили характер народної музики, який... переніс би наші душі в нашу милу, поетичну вітчизну»³³.

²⁶ «Основа», 1861, кн. VI, стор. 144—145.

²⁷ «Зоря», 1892, ч. 23, стор. 456.

²⁸ «Правда», 1889, т. IV, вип. XI, стор. 113.

²⁹ «Северная пчела», 1861, 25 травня.

³⁰ Там же.

³¹ «Северная пчела», 1861, 1 травня.

³² Там же.

³³ «Основа», 1861, кн. VI, стор. 147—148.

Особливо різко виступив Куліш проти С. С. Гулака-Артемівського, який «одній народній пісні надав власний антиукраїнський наспів (йдеться про пісню «Стоїть явір над водою». — О. К.), а замість іншої виконав бездушний і потворний романс п. Віктора Забіли»³⁴.

Зауважимо, що Куліш і раніше у статті «Про гру п. Артемівського в малоросійській опері «Москаль-чарівник» вимагав від співака найсерйознішого ставлення до народної пісні. Він писав: «Не розуміємо, для чого на цей раз п. Артемівський замінив цей вічно дорогий українській думі спогад (йдеться про пісню «Ішли ляхи на три шляхи». — О. К.) пустою пісенькою... «Гуде вітер вельми в полі»... Дивно чути з уст чумака пісню, створену плохеньким малоросійським віршописцем Забілою...»³⁵. Тут же Куліш наголошував, що митець заради правди повинен відбирати виразні пісенні зразки, важливі для створення образу³⁶.

Зрозуміло, літературна за походженням пісня романсового характеру, введена в програму концерту поряд із довершеними зразками народної пісенності, не могла задовольнити Куліша як теоретика «етнографічної достовірності». До речі, Куліш гостро критикував тільки українську частину концерту. «Що стосується інших п'єс, то вони були підібрані й виконані чудово»³⁷, — підкреслював він.

У цій негативній оцінці концерту проглядається скептичне ставлення Куліша до першого наукового дослідження музики української пісні. Очевидно, він, щиро й радо вітаючи публікацію народних мелодій, не міг уявити потреби композиторського втручання в них.

Відповіддю на виступ Куліша була стаття О. Марковича, в якій дано протилежну оцінку і концертові, і роботі диригента-музикознавця О. М. Серова. О. Маркович наголосив на ролі композитора Серова в прекрасному заході популяризації української народної пісні та музики за допомогою наукового дослідження, розкрив об'єктивні причини деякої невправності виконання. Він писав: «Композитор не лише не мав часу виправити помилки, наявні в партіях, або надати витримку й енергію інструментам і голосам, але із побоювань, щоб не збити виконавців на єдиній пробі перед самим концертом, не міг виправити навіть власних помилок: наприклад, не міг прискорити такт в чоловічому малоросійському хорі і в першій половині першої пісні жіночого хору, прибрати, поставлений в середині пісень фермат, що надавав їм якийсь чужий, почасти театральний характер»³⁸. В іншому місці Маркович зауважував, що «у співові не доставало вільних і сміливих переливів, викликаних характером виконання пісень самим народом»³⁹ (підкреслення наше. — О. К.).

О. В. Маркович пояснював помилки, помічені під час виконання хорових пісень, не протиприродною аранжировкою їх, а недостатньою підготовкою. Він був далеким від прагнень перекреслити ці потрібні практичні починання, що знайшли теоретичне осмислення в науково обгрунтованій статті російського композитора. І вважав несправедливим обвинувачення прихильних артистів-співаків, любителів-учасників, а над усе Серова⁴⁰.

³⁴ «Северная пчела», 1861, 1 травня.

³⁵ «Русский вестник», 1857, кн. 2 (грудень), стор. 227.

³⁶ Там же.

³⁷ «Северная пчела», 1861, 1 травня.

³⁸ «Основа», 1861, кн. VI, стор. 154 (Див. також: «Северная пчела», 1861, 25 травня).

³⁹ Там же.

⁴⁰ «Основа», 1861, кн. VI, стор. 154.

Опанас Маркович, розуміючи велику роль пісенної творчості в розвитку музики й невідкладну потребу в науковому дослідженні її, перший в українській фольклористиці 60-х років XIX ст. дав об'єктивну позитивну оцінку видатному зачинателю в цій галузі, музикознавцю і композитору Серову. Він писав: «О. М. Серову залишаються не дорікання, а найповніша, найглибша подяка щирих друзів Шевченка і справжніх шанувальників його великої пам'яті. Нашому критику музикальному, ім'я якого з пошаною промовляється в музикальній Німеччині, і талановитому композитору, яким він раптом себе показав перед нами, належить тепер честь першої значної вченої розробки народної української музики; йому ж і наша гаряча любов на все життя, живий струмінь тієї любові, яку кожен українець відчуває до чарівних, глибоких, задушевних пісень своєї милої вітчизни»⁴¹ (підкреслення наше. — О. К.).

Полеміка точилася, здавалося б, навколо концерту. Насправді вона відбивала різні погляди в українській фольклористиці на народну пісню та музику, на їх вивчення, наукове дослідження та значення для класичної музичної спадщини. О. В. Маркович, безперечно, виражав погляди представників прогресивного мистецтва.

Можна вважати, що спільна праця з Марковичем над українськими народними піснями привела композитора Серова на шлях наукового підходу до вивчення російської народної пісні, зокрема в статті «Русская народная песня, как предмет науки» (1870).

Обидва митці дивились на пісню як на джерело пізнання життя народу, його національної самобутності, осмислювали її дійову силу, життєвість і роль у розвитку реалістичного напрямку класичної музики.

⁴¹ Там же, стор. 153—154.

І. С. Нечуй-Левицький і Байрон

На перший погляд, саме зіставлення цих двох імен виглядає свого роду літературознавчим парадоксом. Здається, що може бути спільного між творцем «Каїна» та «Паломництва Чайльда Гарольда» і автором «Миколи Джері» та «Кайдашевої сім'ї»? Насправді ж Нечуй-Левицький протягом всього свого творчого життя виявляв великий інтерес до постаті англійського романтика, до його образів, приділяючи особливу увагу їх суспільній функції. Вивчення висловлювань Нечуя-Левицького про Байрона допомагає глибше зрозуміти внутрішній світ українського письменника, повніше висвітлити його естетичні погляди. Разом з тим воно дає змогу поставити деякі важливі питання, зв'язані з проблемою міжнародних взаємин української літератури, із загальними теоретичними проблемами дослідження взаємодії і взаємозв'язків національних літератур взагалі.

Творчість письменника — складна діалектична і динамічна єдність, яка охоплює всі завершені і незавершені його твори¹. При вивченні цієї єдності як системи дослідник повинен враховувати закономірність і необхідність всіх її елементів, бачити місце і функцію кожного з них у тому складному цілому, до якого вони входять. Саме така постановка питання передбачає, крім всього іншого, вивчення внутрішнього світу письменника у його соціальній і психологічній обумовленості, виявлення його естетичних смаків і уподобань. А коли йдеться про ці смаки і уподобання, важливо визначити і коло читацьких інтересів письменника.

Шлях від читацьких вражень до власної творчості завжди дуже складний. Вивчення читацьких інтересів письменника не може бути самоціллю. Його треба підпорядковувати більш широким завданням. І, звичайно, ні в якому разі не слід думати, що всі читацькі враження письменник втілює в своїй творчості. Вони вступають у складну взаємодію із спостереженнями письменника, з його життєвим і творчим досвідом. Шлях від того чи іншого імпульсу, одержаного в результаті читання, до створення оригінального образу інколи дуже важко простежити. Проте є такі випадки, коли в творі ми зустрічаємо своєрідні сигнали, які дозволяють нам включити його в певний історико-літературний контекст, розглянути в плані літературних традицій і міжлітературних контактів. Такими сигналами можна вважати ремінісценції,

¹ Див.: Г. А. Гуковский. Реализм Гоголя. М.—Л., ГИХЛ., 1957, стор. 21—26.

роль яких у структурі твору нещодавно спробував визначити чехословацький дослідник Д. Дюришин². На думку Дюришина, ремінісценція є одним з проявів впливу однієї літератури на іншу. Можна додати, що питання про літературні ремінісценції пов'язане і з проблемою життя, функціонування літературного образу.

Всі ці питання постають і перед дослідником творчості І. С. Нечуя-Левицького. Радянське літературознавство багато зробило в справі вивчення його творчості. З праць О. І. Білецького, Н. Є. Крутікової та інших дослідників він постає перед нами як письменник-демократ, високоосвічена і культурна людина, справжній гуманіст.

У даній статті ми робимо спробу дещо розширити уявлення про естетичні смаки і уподобання, письменника, про його читацькі інтереси.

25 вересня 1900 р. Нечуй-Левицький у листі до Наталії Кобринської назвав Байрона, Шевченка, Діккенса, Тургенева своїми «улюбленими поетами»³. Нашу увагу привернуло не стільки це висловлювання, скільки той контекст, в якому воно знаходиться. Тут ім'я романтика Байрона стоїть поруч з іменами видатних представників реалізму. Нечуй говорить про вогняну пристрасть, високу поезію цих митців, про те, що їх об'єднує, а не про те, що відрізняє, хоч в інших випадках він буде спеціально спинятися на деяких специфічних рисах творчого методу Байрона.

Перша своєрідна зустріч Нечуя-Левицького з Байроном відноситься до часу навчання Нечуя в духовному училищі у Богуславі. Згадуючи про свою участь в училищному хорі, він писав: «...ми вчили, під грання скрипки Билінського старовинні канти: «Проснется день, его краса, увижу божий свет. Увижу море, небеса, а родины уж нет» (вольний переклад початку поеми Байрона «Чайльд Гарольд»), «Мы тебя любим сердечно» і т. д. (X, 45). Тут Левицький цитує уривок із зробленого Іваном Козловим перекладу прощальної пісні Чайльда Гарольда. Цей переклад Козлова, покладений на музику, став популярною російською міською піснею. Зауважимо, що Козлову належить цілий ряд перекладів творів англійських поетів. Своїми перекладами він підготував російську літературу до більш поглибленого розуміння нової англійської поезії⁴. При цій першій зустрічі Нечуя з Байроном російський поет, російська поезія відіграли роль свого роду посередника. Потім Нечуй-Левицький оволодіє англійською мовою і читатиме Байрона в оригіналі.

Ми не маємо відомостей про те, коли український письменник познайомився з іншими творами Байрона. Згадки про поезію англійського романтика знаходимо у його статтях, листах і художніх творах. Образ поезії Байрона виступає як засіб літературної характеристики героя в творах Нечуя-Левицького. Автору «Паломництва Чайльда Гарольда» присвячує Нечуй значну частину свого нарису «В концерті».

У 1868 р. в статті «Критичний огляд» Нечуй-Левицький, згадуючи письменників, які присвячували твори українській тематиці, називає і Байрона, одного з «великих мирових поетів» (X, 61), який написав поему «Мазепа». Нагадаємо, що цю поему високо цінував і Іван Франко. Він писав, що в ній Байрон з геніальною силою і вірністю змалю-

² D. Durišin. Problemy literarnej komparatistiky. Bratislava, 1967.

³ І. С. Нечуй-Левицький. Зібрання творів у 10-ти томах, т. X. К., «Наукова думка», 1968, стор. 369. (Далі посилання на це видання даємо безпосередньо в тексті, вказуючи тільки том і сторінку).

⁴ Див.: Ц. Вольпе. И. И. Козлов. — У кн.: И. Козлов, А. Подольский. Стихотворения. М., «Советский писатель», 1936. (Библиотека поэта, малая серия), стор. 36.

вав «звісні йому тільки з наслуху безконечні степи України, не кажучи вже про майстерський образ психології «Мазепи»⁵.

Висока оцінка поезії Байрона звучить і в статті Нечуя «Українська поезія», на яку вперше звернула увагу Н. Є. Крутікова⁶. Говорячи про творчість українських поетів, про національну своєрідність і самобутність української поезії, Нечуй разом з тим розглядає її в широкому контексті світового історико-літературного процесу.

Цікавим є його зіставлення пейзажної лірики А. Кримського з віршами Байрона. Він говорить про те, «як любив природу великий Байрон, що ночей не спав в Альпах над Женевським озером, коли в горах гуркотів грім, коли верхи Альп та Юри розпочинали між собою розмову» (X, 172). Ця думка в статті повторюється, причому Нечуй дає прозовий переклад 97-ї строфи третьої пісні поеми «Паломництво Чайльда Гарольда». Він пише: «Покинувши рідний край, в Альпах Байрон не спав ніч, слухаючи, як гримить грім, блискає блискавка, як розмовляють Альпи з Юрою громами, і сказав: «Ох коли б я міг вилить гуком все, що сховано в мені, дати вихід думам, мукам — всьому, що є в душі, в умі, всім снам, суворим ваганням, міг передати всю силу, знання, весь пил кохання, — то був би громовий удар» (X, 176). В оригіналі це місце звучить так:

Could I embody and unbosom now
That which is most within me, — could I wreak
My thoughts upon expression, and thus throw
Soul-heart-mind-passions-feelings-strong or weak —
All that I would sought, and all I seek,
Bear, know, feel — and yet breathe — into one word,
And that one word were Lightning. I would speak;...⁷.

Нечуй тут не йде шляхом буквального перекладу. Він дає переклад-тлумачення, виділяючи і підсилюючи в тексті те, що вважав найбільш важливим, що відповідало його концепції, його розумінню ліричної поезії. За уривком із «Паломництва Чайльда Гарольда» йдуть такі слова: «Те ж саме міг сказати за себе й Шевченко. Які муки душі, які крики серця вилились в його політичних поезіях! «Душе моя убогая! Чого ж ти сумуєш? Чого ж тобі шкода? Заснув би я... так прокляті думи рвуться душу запалити, серце розірвати. Не рвіть, думи, не паліте! Може, верну знову мою правду безталанну, моє тихе слово... Слово моє, сльози мої, раю ти мій, раю!»... (X, 176). Пристрасність, висока ідейність, політична наснага — ось що імпонувало Нечуєві у творах обох поетів. Разом з тим він бачив глибоку своєрідність Шевченкової поезії, відмічав те, що відрізняє Шевченка від Байрона. «Тарасові було за чим плакати, варто було клясти і за обездолену Україну, і за кріпацтво й панщину» (X, 176).

Високо цінуючи творчість англійського романтика, Нечуй-Левицький застерігав від сліпого наслідування її. В цьому відношенні показовий його лист до Б. Грінченка від 24 лютого 1901 р., в якому йдеться про «Марусю Богуславку» та «Драмовану трилогію» П. Куліша, про вірш цих творів. Нечуй явно переоцінює поетичні достоїнства автора «Марусі Богуславки». Проте він зауважує: «Сила в віршах подекуди велика, хоч видно в них потроху школу й вплив Байрона в деяких

⁵ «Взори поезії і прози», Львів, 1894, стор. 377. Див.: І. Ю. Журавська. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 143.

⁶ Н. Є. Крутікова. Творчість І. С. Нечуя-Левицького, (Статті та матеріали). К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 185—186.

⁷ George Gordon Byron. Childe Harold's Pilgrimage. M., Foreign Language Publishing. House, 1956, стор. 185.

побічних міркуваннях, перемішаних з картинами та лірикою» (X, 372). Це, за Нечуєм, не єдиний недолік Кулішевих драм. Другий полягає в тому, що в них «усе освічено неправдивим світлом»: через свої невірні погляди Куліш «поставив нашу історію догори ногами, як сказав у свій час критик Карпов» (X, 372).

Ті ж думки висловив Нечуй у листі до М. Грушевського від 11 грудня 1900 року. Він говорить про драматичні твори Куліша: «...форма цих творів байронівська, тогочасна, але тільки що форма вірша й складу. А зміст самостійний. Тут немає й признаки байронівських «Каїнів» — «Манфредів» або «Демонів» та «Печоріних» Лермонтова, що нехтують суспільством і з гордошів несуться вгору аж до неба, з презирством дивляться на всю сутноту в піднебессі... В Куліша усі герої — це історичні діячі та й годі, правда, часом освітлені його тенденцією, сказати по правді, дуже неправдивою, бо написаною «задніми числами» (X, 371).

Тут Нечуй-Левицький виявляє деяке нерозуміння істотних рис романтичного методу, суті романтичного історизму. Як би не намагався романтичний герой відірватися від ненависного йому суспільства, він залишається його породженням, несе в собі його суперечності, його складні проблеми. Є тут і інша сторона. Зближення байронівських героїв і «Демона» є до певної міри правомірним (хоч, підкреслюємо, їх суть далеко не повністю розкрита Нечуєм-Левицьким). Що ж до образу Печоріна, то, ми б сказали, його методологія зовсім інша, він створений за законами реалістичного мистецтва.

Слід зазначити, що в деяких своїх висловлюваннях Нечуй припускався невірних оцінок російського романтизму, російської літератури першої половини XIX століття взагалі, поезії Пушкіна і Лермонтова зокрема. Так, на його думку, значення Пушкіна і Лермонтова полягало в тому, що вони лише наслідують Байронового «Чайльда Гарольда» та «Манфреда» і «вносять... півреалізм в літературу»⁸. Тут очевидним є помилкове применшення ролі Пушкіна та Лермонтова в справі зародження російської реалістичної літератури. Викликає заперечення і сам термін «півреалізм», особливо його вживання саме в такому контексті. Разом з тим це висловлювання дозволяє зрозуміти суть концепції Нечуя. Нечуй-Левицький захоплювався творами великих романтичних поетів, неодноразово звертався до їх образів, підкреслював важливу суспільну й естетичну функцію цих образів. Він бачив ті продуктивні елементи романтизму, які продовжували відігравати важливу роль і в наступні періоди розвитку літератури. Але романтизм в цілому Нечуй вважав пройденим етапом. «В теперішньому вікові європейські літератури почали скидати з себе тяжку і негарну одержу класицизму і романтизму, почали освіжувати себе народними красками» (X, 76).

До романтичних образів Нечуй-Левицький звертається не лише в статтях і листах, а й у художніх творах. У повісті «Над Чорним морем», де є багато прекрасних лірично забарвлених пейзажів, зустрічаємо таке місце: «Дихнуло поезією з моря на молодих людей. Почулись тихі мотиви пісень та все за море, за далекі теплі краї. Пригадали й прощання Байрона з рідним краєм на кораблі, що летів, ніби крилами-шумливими вітрилами: «Бувай здоров, краю, мій краю коханий! Твій берег в імлі сизій зникає! За хвилями хвилі ревуть, наче п'яні, і чайка над ними літає!». Далеко в морі забіліло вітрило, наче крила чайки» (V, 163).

⁸ Див.: І. Нечуй-Левицький. Сьогочасне літературне прямування. — «Правда» (частина літературно-наукова). Рочник XI. Том II. Львів, 1878, стор. 9.

Згадку про Байрона знаходимо і в творі «На гастролях в Микитинцях»: «Після чаю Наркис витяг з чемодана новісінькі книжки Байрона, Надсона та Гейне й подав їх Софії Леонівні. Книжки були переплетені в чудові червоні та блакитні політурки і поцяцьковані золотими буквами...

...— Спасибі й за гостинець, і за те, що ви пам'ятаєте за мою письменську вподобу. Я справді люблю цих ліберальних письменників більше од усіх» (VIII, 100).

Якщо в повістях «Над Чорним морем» і «На гастролях в Микитинцях» образи поезії Байрона виступають як один із засобів характеристики персонажів, то в нарисі «В концерті» вони виконують іншу функцію. Тут Нечуй зіставляє творчість видатних представників європейського мистецтва — Байрона і Бетховена, і ці образи, будучи важливим структурним елементом твору, допомагають письменникові висловити власні почуття, розкрити своє естетичне кредо.

У новому, найбільш повному виданні творів Нечуя «В концерті» надруковано під рубрикою «Статті та рецензії». Але ж цей твір не є рецензією в повному розумінні слова, ні тим більше статтею. Н. Є. Крутікова називає його художнім нарисом-рецензією⁹. Слід погодитися з таким визначенням жанру, додавши, що твір пройнятий глибоким ліризмом. Нечуй дає не оцінку виконавської майстерності учасників концерту, а своєрідну інтерпретацію тих музичних творів, які вони виконували.

«Був концерт... не концерт, а генеральна репетиція Лисенкового концерту в Київському театрі». Сама задушевна інтонація цієї фрази, її ритміко-мелодична будова створюють відповідний настрій, виступають як ключ до подальшої розповіді.

Нарис-рецензія «В концерті» дає багатий матеріал для постановки і вивчення питання про зв'язок між музичним і літературним образом. У ньому Нечуй-Левицький змальовує активний, творчий процес сприйняття музичних творів, показує, як ці твори, знаходячи відгук у слухача, ведуть до створення нових образів. Йдеться про активне, творче сприйняття музики. Весь нарис зітканий із літературних асоціацій і ремінісценцій, побудований на надзвичайно тонких зіставленнях, матеріал для яких взятий із різних сфер життя і мистецтва. В цю художню структуру, як її органічна складова частина, вплітаються байронівські образи

Коли виконувалась соната «Аппассіоната» Бетховена, одна з частин цього твору викликала в письменника такі асоціації, образи, думки: «А струни сумно гудуть, знов пішли в нелад. Я неначе бачу якихось замордованих людей, почуваю горе їх серця. До мене виглядає бліде лице молодого Вертера. Рвонувся акорд і порвався. Порвалось серце молодого Вертера й затихло навіки. І знов тихо вуркочуть багаті, густі й сумні мелодії, неначе передомертні мрії Вертера, неначе нудьга й сум другого велетня того важкого часу, Байрона. Почуваю серцем його сум, його тугу серед розпусти, нікчемності суспільного життя того темного часу.

Бувай здоров, край, мій краю коханий!
Твій берег в імлі снізі зникає...

Чується мені пісня Байрона, що покинув свій рідний, але ворожий, розпусний край і пішов блукать по світі, шукать спочинку для свого розбитого серця. Неначе намальовані, встають передо мною всі картини, всі місця, де Чайльд Гарольд розважав себе в лютому горі: то

⁹ Н. Є. Крутікова. Творчість І. С. Нечуя-Левицького..., стор. 185.

встає передо мною розкішний Ліссабон, то Рим, Венеція, Албанія, з своїми мечетями, минаретами. А там встають Альпи. Над Альпами грім, блискавка. Грімлять гори, тріщать скелі, а над скелями піднімається дух Манфреда, проклинаючого нікчемних людей свого часу. Одного щастя бажаю я: забути, забуть все на світі, забуть гидкий час, нікчемних людей! — ніби говорять мелодії великого поета-композитора, але не можу забути, бо люблю людей безталанних, задавлених... І знов музика ясна, як погожа вода в криниці, ллється виразною мелодією пісні, гарячої, промкнутої коханням. Співає безщасна душа, що хоче щастя, рветься з неволі на вольний світ божий» (X, 122).

Бетховен, Гете, Байрон. Музика Бетховена спочатку народжує в уяві слухача образ Вертера з його горем, з його передсмертними мріями. Нечуй дає дуже точне визначення: «горе серця». І ще: «Порвалось серце молодого Вертера». Від героя ліричного роману Гете автор переходить до постаті Байрона. Вертера він зіставляє не стільки з байронівськими героями, скільки з самим Байроном. І це є показовим. Лірику Байрона Нечуй розуміє саме як романтичну сповідь. В Нечуєвому трактуванні «Аппассіонати» є спірні моменти. Спірним є зближення сентиментальних «Страждань юного Вертера» і бетховенської сонати, просякнутої духом боротьби і героїки. Між Вертером і байронівськими героями також більше відмінностей, ніж спільності. Проте принципово важливою є думка Нечуя-Левицького про зв'язок твору Гете, лірики Байрона і музики Бетховена з бурхливим часом руйнування старого і зародження нового суспільного ладу.

Нарис-рецензія «В концерті» розкриває перед нами світ естетичних уподобань Нечуя-Левицького, показує, що він був глибоким знавцем світового мистецтва, справжнім інтернаціоналістом за своїми смаками і естетичними поглядами. При всій суб'єктивності окремих оцінок, при всій невинуватості деяких зіставлень цей твір засвідчує широту естетичного кругозору письменника. Так — бодай в загальних рисах — розкривається звернення до Байрона в нарисі «В концерті».

Як бачимо, образи одного з епізодів «Паломництва Чайльда Гарольда» Нечуй-Левицький проніс через усе своє творче життя. Познайомившись з його російським перекладом ще в часи навчання у духовній семінарії, він потім неодноразово згадував, цитував і інтерпретував його. В творі «В концерті» цей епізод розглянутий у широкому контексті й творчості Байрона, й усієї епохи європейського передромантизму і романтизму. В цьому плані цікавими є своєрідні перегуки між статтею «Українська поезія», повістю «Над Чорним морем» і рецензією-нарисом «В концерті». У кожному з названих творів знаходимо цитати з «Паломництва Чайльда Гарольда», характеристику основного спрямування творчості англійського романтика.

Увагу Нечуя-Левицького привернули й українські переклади творів Байрона. У листі до Володимира Гнатюка від 5 листопада 1910 р. він говорив про необхідність «видати переклад Кулішевий «Чайльд Гарольда» і тих п'єс перекладів з Байрона, котрі зробив Куліш та й Костомарів, Старицький, а може ще хтось» (X, 484).

Висловлювання І. С. Нечуя-Левицького про Байрона допомагають нам глибше зрозуміти естетичні погляди українського письменника, його смаки та уподобання. Разом з тим вони є органічною складовою частиною важливої наукової проблеми: Байрон і українська література.

Фрагмент літературної панорами початку ХХ ст.

(До питання «І. Франко та М. Яцків»)

Взаємини Івана Франка та Михайла Яцкова дають можливість виникнути в саму суть тієї ідейно-естетичної боротьби в українській літературі, яка розгорілася на кінець ХІХ—початок ХХ століть, визначила суспільну розстановку основних мистецьких сил, шляхи і напрямки творчих шукань принаймні на півтора десятиліття.

Франко і Яцків, звичайно, належать до різних поколінь в українській літературі. Генерація Яцкова зростала на ґрунті, розчищеному творчою і критичною діяльністю Каменяра.

Виступивши на самому переломі століть, у 1899 р., з цілою низкою новел та образків у «Літературно-науковому віснику», а через рік дебютувавши книгою «В царстві сатани», Яцків відразу посів одне з чільних місць серед молодих талантів. Недарма Іван Франко в статті «З останніх десятиліть ХІХ ст.» писав: «Наша проза під пером Кобилянської, Стефаника, Черемшини, Яцкова набрала поетичного лету, мелодійності, ніжності, грації та ріжнорідності»¹.

Оцінюючи високі художні якості таланту наймолодшого з названих митців, Франко, безперечно, мав на увазі і спрямування творчості автора. «В царстві сатани» — це вражаючі картини людської неволі, поезія болю і розпуки. Все тогочасне суспільне та духовне середовище — то суцільне царство сатани, де людина знаходиться під обухом долі, який висить над нею і кожної хвили готовий опуститися на її голову. Повість «Огні горять», що вийшла через два роки після першої книги, розкривала фальш і лицемірство, які панують у гімназії. А вся збірка «Душі кланяються» (1905) малювала життя галицького селянина, одягнутого в уніформу солдата австрійської армії, з яким поводяться, як з худобою. В українській літературі, за одностайним визнанням критики, немає яскравіших сцен жовнірського бідкування. Отже, тематичне коло творів письменника досить широке, він здійснив своєрідний розріз різних шарів суспільного укладу.

Вже тогочасна критика помітила спорідненість між творами М. Яцкова та І. Франка. Так, автор, либонь, першої рецензії на збірку «В царстві сатани» І. Брик відзначав, що молодий письменник «зачіпає ріжнорідні життєві питання, економічні та суспільні... Та ріжнорідність тем — відріжняє його дуже від Стефаника, сего мужицького психолога, і Мартовича, сего сатирика, і зближує до Франка. В тому знова, що в своїх темах порушує питання суспільні, сходиться з тамтими трьома на одному ґрунті»².

¹ І. Франко. Молода Україна, ч. І. Львів, 1910, стор. 76.

² І. Франко. Молода Україна, ч. VII. Львів, 1901, стор. 255.

Тут можна було б навести цілий ряд аналогій, коли обидва автори проникали в ті чи інші сфери життя, творячи художні полотна неабиякого суспільного звучання. Скажімо, «Гриць Турчин» Франка перегукується з рядом новел збірки «Душі кланяються» Яцкова, оповідання Каменяра про Дрогобицьку гімназію мають немало точок зіткнення з кращими епізодами повісті «Огні горять» його молодшого побратима.

Знаходимо в обох письменників спорідненість і глибшого гатунку, на яку не змогли звернути увагу тодішні дослідники. І Франко, і Яцків в одній сцені вміли подати картину суспільства в розвитку, вловити тенденції його руху. В циклі І. Франка «По селах» хата хлібороба зберігає реліквії гноблення селянства протягом цілих поколінь. Тут, за старою іконою, лежать:

Лист небесний — писаний бог зна ким,
Йосифінський наказ панщизняний,
Прадідівський квит на тридцять буків,
Діда скарга на ґрунтець забраний,
Батьків акт ліцитаційний драгий.

Яцків в оповіданні «Благословення» наче починає з того, на чому закінчив Франко. Його герой уже безземельний. Письменник розшифровує реальний зміст реліквій-символів, розгорнутих у Франковому циклі. В оповіданні змальовані нужда, безвихідь і смерть, що по черзі забирає всю родину — батька, дитину, матір.

Перед безнадійно хворою жінкою, яка лежить у лікарні, проходять спогади всього життя. Батьки, селяни, помираючи, «благословляли її на сей світ». І ось гірка іронія цього благословення. Бідувала тяжко, але мала сім'ю і відчувала віху в ній. Спершу помер чоловік. Він був фабричним робітником. А бути ним — це означало зазнавати капіталістичної експлуатації. Бо «наставники, як звичайно, злої волі, людоїди — проклинають бога за те, що робітник родиться лиш з одною парою рук...» Жінці залишилося прати людям білизну і тим заробляти на хліб. Але тут занедужала й померла дитина, а згодом заслабла й вона. І от вмирає в лікарні. Яцків «дописав» останню сторінку в літописі гніту поколінь, що його окреслив Франко. Таким чином, творчість Яцкова, як і Франка, була важливим суспільним документом, обвинувачувальним актом світові гноблення та насильства.

У названих творах Яцкова розкрився немалий життєвий досвід молодого автора, що двічі був гнаний з гімназії, зазнав солдатської муштри і монастирської «науки». Але не менше важила й Франкова школа, та кузня гарту талантів, через яку проходило немало ровесників Яцкова. Адже інтерес учнів Станіславської гімназії до соціалістичних та атеїстичних ідей, який в основному задовольнявся Франковими виданнями та його ж творами, був причиною як першого, так і другого виключення з неї Яцкова.

До тих же гімназійних часів відноситься й «очне» знайомство Яцкова з Франком: «Перший раз бачив і чув я Фрачка на святковому вечорі на честь Шевченка у Станіславі 31 березн: 1890 року... Франко зробив доповідь про «Тополі» Шевченка. Пам'ятаю його ядерний голос і ясний виклад»³.

Тісніше зближення обох митців відбулося значно пізніше, коли Яцків переїхав до Львова. Співпраця протягом кількох місяців у «Літературно-науковому віснику», де в цей час душею був Франко, щоденні зустрічі й розмови мали на молодого письменника неабиякий вплив.

³ Іван Франко у спогадах сучасників. Львівське книжково-журнальне видавництво, 1956, стор. 359.

Творчість М. Яцкова протягом перших літ ХХ століття розвивалася переважно в реалістичному руслі. Критики тодішні порівнювали його новели з оповіданнями й повістями Франка, Кобилянської, Стефаника, водночас відзначаючи глибоку своєрідність таланту молодого митця. Леся Українка — людина високої освіченості й тонкого смаку — писала в листі до рідних у 1902 р.: «Яцків тепер наймодніший з молодих белетристів в Галичині... Він пише досить нерівно, часом тільки чудно, але таки частіше гарно»⁴.

З цим висловлюванням перегукується Франкова оцінка, дана трохи пізніше, в 1907 році. Михайло Яцків, за словами критика, «вторгається в саму гущу життя й на його основі створює реалістичні картини людського страждання, але вдається й до вигадливої ексцентричної фантастики»⁵. Тут маємо виразне окреслення тієї суперечності, яка намітилася, а згодом розвинулася в творчості письменника. М. Яцків був своєрідним зосередженням складності літературно-мистецької атмосфери початку ХХ століття, стояв мовби на перехресті фізичних впливів, ідей, змагань.

Іван Франко у своїх статтях дав глибокий і всебічний аналіз розвитку літературного процесу на грані двох століть, прихильно поставився до молодого покоління митців, яке шукало нових можливостей художнього слова. Він підкреслював, що «новіша література... побачила одну зі своїх головних задач у психологічній аналізі соціальних явищ, у тому — сказати б — як факти громадського життя відбиваються в душі й свідомості одиниці і, навпаки, як у душі тої одиниці зароджуються й виростають нові події соціальної категорії»⁶.

Треба сказати, що творчість самого Франка була тією основою, тим підґрунтям, на якому й могли вирости молоді белетристи, що досягли великої майстерності в умінні ловити найтонші порухи людської душі. В його творах, особливо в повістях «*Voas constrictor*» і «Перехресні стежки» знаходимо справжні глибини психологічного аналізу. Вже тодішні критики проводили аналогію між образами Андрія Темери (оповідання І. Франка «На дні») і Марка Филі (новела М. Яцкова «Осінь неділя в касарні»). Темера і Филі — люди конкретного середовища, поставлені долею в конкретні умови, які є причиною їх страждання.

Варто зупинитися ще на одному моменті спорідненості творчості Каменяра та його учня. Маємо на увазі використання символів та символізм. Ця проблема теж виходить за рамки взаємин двох письменників. Символізм був у кінці ХІХ ст. панівною течією в західноєвропейській літературі і під завісу ХІХ ст. набув поширення в польській, а згодом — і в українській літературах.

І. Франкові ніколи не був чужим символ. Глибоко символічними є його Каменярі, що уособили боротьбу за нове життя. В оповіданні «Рубач», символічному за своєю основою, образ головного героя є втіленням людської дії, активності.

Захищаючи право письменника на символ, Франко дбав про те, аби цей символ впливав з реального життя, служив глибшому його пізнанню, а не втечі від дійсності. Ще в 1892 р. Франко писав з приводу доповідей польського поета й критика Міріама про нові течії в європейському письменстві: «Символом у поезії може бути все...

⁴ Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. V. К., Держлітвидав, 1956, стор. 391—392.

⁵ *Oesterreichische Rundschau*, Wien, 1907, № VI, стор. 459.

⁶ ЛНВ, 1903, т. XXI, річник VI, стор. 116—117.

Идеться про те, аби поет, змальовуючи певне явище, разом з тим умів порушити в нашій душі цілі акорди почуттів і уявлень»⁷.

У багатьох творах Яцкова, зокрема в його мініатюрах «Мрія вірла», «Доля молоденької музи», «Думка», якраз і виявляється багатовимірність і багатозначність образу-символу. Ці твори дають поштовх думці читача, спонукують її працювати самостійно. Автор часто досягає високої майстерності в окресленні драматичних ситуацій, де паралельно розвиваються два плани: прямий і переносний. Він малює, приміром, вродливу дівчину з дивними примхами («Доля молоденької музи»), і читач уже готовий повірити в неї, але раптом схаменеться: це ж — доля мистецтва. В іншому творі говорить про вірного коня, що загинув у бою, а має на увазі посмертну славу митця («Пегас»).

Правда, якщо у Франка символічні образи виражають активність, дію, то в Яцкова вони не раз уособлюють приреченість людини, безвихідь («Білі вівці»). Оспівуючи одвічний, позачасовий, космічний біль, поринаючи у світ візій, відірваних від життя, письменник поривав з реалізмом і з настановами Франка.

Теоретичні засади і творча практика І. Я. Франка дають надійний ключ для диференціації літературних явищ початку нашого століття, допомагають розрізнити письменників-реалістів від декадентів чи модерністів.

Представники декадансу, його ідеологи прагнули, як відомо, залучити до свого стану таких митців, як Михайло Коцюбинський, Ольга Кобилянська, Леся Українка, Василь Стефаник. «Підставою» для такого залучення могло бути лише те, що й перші і другі користувалися не раз подібними художніми засобами, які витворила новітня поетика, — алегоризм, густа метафорика та асоціативність, інтенсивна кольористична пластика та мелодійність фрази тощо.

Що ж взяти за критерій, який допоможе провести розмежування між реалістами й модерністами? Розуміння головного завдання літератури, її суспільної функції І. Франко обґрунтував у згаданих уже замітках про доповіді Міріама. Відзначаючи ряд новаторських рис у сучасній йому західноєвропейській літературі, зокрема психологізацію, символічність, Франко різко виступив проти відриву мистецтва від життя, від потреб суспільства, засудив втечу письменників у «містичизм, у прагнення до чогось таємничого і неземного»⁸. Тим часом саме це було основним пунктом платформи «Молодої Бельгії», «Молодої Франції», згодом «Молодої Польщі» і, нарешті, «Молодої музи».

Журнал «Світ», що був предтечею, а відтак друкованим органом «Молодої музи», спершу здекларував, а потім підтвердив таку свою ідейно-естетичну платформу: «Приглянувшись сій «свіжій течії», ми бачимо, що вона ніщо інше, тільки відомий в інших народів напрямок декадентський, символічний, сецесійний, модерністичний, естетичний — і як там ще всіляко його називають. Мета нашого напрямку — служба красі. Наші галицькі «молоді музак», почавши видавати «Світ», означили сю мету (в I-ім числі) так: «Від злиднів і турботних дисонансів най веде нас на сонячні левади, запашні ниви, в світ ясних, злотих зір»⁹.

М. Яцків, будучи учасником «Молодої музи» і членом редакційної ради журналу «Світ», очевидно, поділяв основні положення як маніфесту цієї літературної організації, написаного О. Луцьким, так і програми журналу. У творах письменника знаходимо явні перегуки з

⁷ І. Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVIII, К., Держлітвидав, 1955, стор. 231.

⁸ І. Франко. Твори, т. XVIII, стор. 231.

⁹ «Світ», 1907, ч. I, стор. I.

теоретичними постулатами і лозунгами, які ми щойно наводили. Так, герої його оповідань вслуховуються в «музику потойбічності», прагнуть відпочити на «сонячних левадах забуття», аби не чути «фальшивих звуків» реального життя. Здавалося б, справа проста і зрозуміла: Франко і Яцків цілком розійшлися й зайняли протилежні позиції. Насправді ж було не зовсім так.

Франко, непримиренний до будь-яких проявів ідейного відступництва, громадського нігілізму, був чуйним і вдумливим у підході до літературного твору, шукав у ньому ознак життєвості й щирого чуття. Тому, різко критикуючи занепадницьку писанину першого видання «молодомузців», їх куценського альманаху «Привезено зілля з трьох гір на весілля», Франко з усієї книжки виділив і високо оцінив новелу М. Яцкова «За горою», цей, за словами критика, «моментик, вирваний живцем із селянської психології»¹⁰.

Надто сильним було в таланті Яцкова чуття реальності, щоб він відразу міг піти служити ідеям абстрактної краси, надто добре знав він живу людину, її почування й турботи, аби змальовувати безплідного манекена, надто вразливою була його натура, щоб відвернутися від живих потреб народу. Письменник тривалий час відчайдушно борсався в хвилях літературної боротьби. Ці хвилі не раз заносили його в гнилу твань декадансу, та все ж митець виривався звідти, впливав на рвучку течію реалізму. У так званий модерністичний період його творчості, що охоплює приблизно 1907—1913 рр., Яцків справді віддавав данину занепадництву. Такі твори, як «Тіні серед тіней», «Регіт трупа», «Дівчина на чорнім коні» та деякі інші мало що можуть дати сьогоднішньому читачеві, мало що вони могли дати й читачеві тодішньому. Містика, апологія страждання й смерті завжди були чужі нормальній людині. Але письменник і тоді зумів дати цікаві символічні картини («Журавлі», «Мрія вірла»), оригінальні зразки переливів настрою, мінливості душі, особливо в стривоженому стані («Діточа грудь у скрипці»), написав ряд творів реалістичного характеру («Серп», «Ми в луг підем всі з косами», «Де правда?»), створив низку новел у дусі народної фантастики, де дійсне переплітається з казковим, доносячи до читача певну філософську думку («Лісовий дзвін», «Поема долин»).

На жаль, після 1907 р. І. Франко не виступав у пресі з оцінкою творів М. Яцкова, як, зрештою, й інших тогочасних письменників. Але, без сумніву, засуджував модерністські ухили письменника. Підтвердженням цього є свідчення П. Карманського, який, говорячи про взаємини між І. Франком і «молодомузівцями», писав: «Був невимовним суддею в мистецьких справах і прямо дивував нас своєю глибокою аналізою творчості нашої і чужої, хоч розходився в своїх поглядах з нами і не мав виправдання для наших ідеалів модернізму. Домагався від літератури життя — мізку і крові; молодечого буяння по хмарах ненавидів...»¹¹.

Цікаво, що Леся Українка, яка належала до щирих прихильниць небуденного таланту Яцкова і, за усним свідченням письменника, зустрічалася з ним у Львові, прочитавши його модерністську повість «Блискавиці», сповнену еротизму, що межує з порнографією, писала: «So was abgeschmachtet häßlich nie gelesen» (чогось більш вульгарного й гидкого я ніколи не читала)¹². Франко, мабуть, солідаризувався з такою оцінкою повісті.

¹⁰ І. Франко. Твори, т. XVI, стор. 381.

¹¹ Петро Карманський. Українська богема. Львів, 1936, стор. 14.

¹² Спогади про Леся Українку. К., «Радянський письменник», 1963, стор. 234.

Стосунки між Франком і Яцковим завжди були дружніми і теплими. Так, коли прогресивна громадськість Західної України відзначала в 1913 р. 40-річчя літературної діяльності Каменяра, Яцків виступив у Бережанах з доповіддю про письменника й опублікував її окремою брошурою. Він писав: «Франко творить в історії розвою України суцільний, сильний тип. З живим темпераментом, обдарований бистрим умом, брав все участь в українськiм життю, держав на його живчиках свою руку, провадив усе найпоступовіший напрям, був далекий від всяких хитких надій, не спочивав, лиш вичував нині, що на завтра і за рік буде треба, знав життя народу наскрізь і вказував просту, ясну дорогу вперед в своїх наукових і поетичних творах»¹³.

М. Яцків відзначав не тільки те, що в «своїх оповіданнях і повістях розливає перед нами Франко страшні картини горя і нужди з життя робітників, ріпників, визиск усяких промисловців», а й те, що в творах його «б'є нова, жива, небувала у нас досі ідея освідомлення робочих мас і спрямування спільними силами до здобуття свободи і правди для будучих поколінь»¹⁴.

Поступово М. Яцків почав усвідомлювати, що немало енергії й таланту витрачено даремно. Надзвичайно зворушливо звучать слова його визнання: «Не було мені суджено досі змалювати хлопського горя кров'ю серця, як се потрапив Стефаник, не зміг я ще представити гіркого усміху крізь спечені голодом губи, і не показав такої сили в оповіданні хлопської долі, як се удав Лесь Мартович, не сотворив я таких мистецьких картин, як Марко Черемшина в своїх прегарних гуцульських оповіданнях»¹⁵. Обставини першої світової війни, тягар якої він пізнав на собі як солдат австрійського війська, реальні страждання людей переконали його далеко більше, ніж усі жахи модерністичних візій. Яцків приходить до висновку, що треба «зречися... клича: «штука для штуки» і гартувати епічну сталь на агітаційний молот і популярний джаган, який гатив би моральну гниль і старі мури пересудів одчайдушності та політичної неволі»¹⁶. Його оповідання воєнного часу, зібрані в книзі «Далекі шляхи», та повість «Горлиця» є обвинуваченням цілого ладу, що породжує війни, і свідчать про перехід письменника на шлях реалізму.

Михайло Яцків дожив до незабутнього возз'єднання, став радянським письменником. Він виступав із спогадами про І. Франка, переконаний, що уроки «геніального Каменяра натхнуть молоде покоління до творчих трудів у будівництві нового, радянського уже щасливого життя на нашій землі»¹⁷. Для нас творчі взаємини І. Франка та М. Яцкова — не тільки цікава сторінка панорами літературного життя початку ХХ століття, а й переконливий доказ життєвості уроків Івана Франка, актуальності його боротьби за реалістичне мистецтво.

¹³ Михайло Яцків. Іван Франко (в сорокову річницю письменницької праці). Львів, 1913, стор. 8—9.

¹⁴ Там же, стор. 10—11.

¹⁵ «Громадський голос», Львів, 1913, ч. V, стор. 5.

¹⁶ «Шляхи», 1916, ч. V, стор. 145.

¹⁷ Іван Франко у спогадах сучасників., стор. 366.

Цензурна історія збірки „Молот“ (1878)

Первістками української революційно-демократичної журналістики були журнали «Друг», «Громадський друг» та збірки «Дзвін» і «Молот», які відзначалися особливою ідейною гостротою і суспільно-викривальним спрямуванням. Видавані Іваном Франком та Михайлом Павликом, вони відразу привернули увагу австро-угорських властей і особливо цензури. Свідченням того, якою була «свобода преси всіма мовами», є заборона першого і другого номерів «Громадського друга», а відтак — «Дзвона» і «Молота».

Ми зупинимося на забороні матеріалів із збірки «Молот», яку впорядкував Іван Франко, бо М. Павлик з початку серпня до 8 листопада 1878 р. сидів у тюрмі за приналежність до насправді не існуючого соціалістичного товариства. Перебуваючи у тюрмі, М. Павлик знову став перед судом і 28 вересня 1878 р. був засуджений на 6 місяців «суворой тюрми і сплату коштів суду»¹ за своє оповідання «Ребенщукowa Тетяна», що друкувалось у другому номері «Громадського друга». Апеляція у вищій судовій інстанції не допомогла. 21 січня 1879 р. львівський суд попередив М. Павлика, що він повинен протягом 8 днів з'явитися для відбуття кари, «в противному випадку [він] буде доставлений примусово»². Пізніше М. Павлик писав з цього приводу: «Я не чувся в силі відсидіти зараз цих 6 місяців, а власно ще кілька років кари — за видані в тім часі під моєю редакцією збірки «Дзвін» і «Молот», — кари неминучої при ростучім тоді з кожним днем роз'яренню на мене властей і публічної опінії, кстрим і я, правду кажучи, не попускав. Отже, за порадою моїх товаришів, я втік перед карою за границю...»³.

Перебуваючи за кордоном, М. Павлик, як офіційний редактор збірки «Молот», намагався захищати її від конфіскації, яка відбулася 12 березня 1879 року⁴. Однак це не дало бажаних результатів.

Питання цензурної історії «Громадського друга», «Дзвона», і «Молота» досить детально розглядається у статті М. Возняка «Перший наддністрянський прогресивний журнал»⁵. Дослідник мав у своїй бібліотеці цензорський примірник «Молота» з прокурорськими закреслен-

¹ Центральний державний історичний архів УРСР у Львові (далі: ЦДІА у Львові), ф. 152, оп. 2, од. зб. 14707, арк. 74.

² Там же, арк. 83.

³ М. Павлик. Твори, К., 1959, стор. 671.

⁴ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14816, арк. 5.

⁵ М. Возняк. Нариси про світогляд Івана Франка. Львів, Вид-во Львівського ун-ту, 1955, стор. 86—144.

нями червоним та синім олівцями інкримінованих місць. Тому його розгляд «Молота» дає цінний матеріал до цензурної історії збірки. Але М. Возняк не використав архівів Крайового суду та прокуратури у Львові, через що в статті трапляються фактичні помилки, на які вказав О. І. Дей у своєму дослідженні⁶.

Архівні документи про цензурні переслідування «Громадського друга», «Дзвона» і «Молота» частково опублікував І. О. Денисюк⁷. Щодо збірки «Молот», то він подає лише публікацію пропозиції про конфіскацію «Молота», з якою львівська прокуратура звернулася до Крайового суду. А про заборону окремих публікацій у «Молоті» є ряд цензурних документів, які досі не опубліковані. Спираючись на них і подаючи деякі повністю або частково, ми зробимо спробу ширше показати цензурні митарства збірки «Молот», яку впорядкував І. Франко, а за редакцію відповідав М. Павлик.

«Молот» був skonфіскований пізніше, ніж окремі матеріали з нього, що вийшли друком раніше. Про це коротко пише О. І. Дей у згаданій вище монографії, спираючись на документи і дослідження попередників. Підтвердженням цього є і лист М. Павлика до сестри Ганни, в якому він 25 квітня 1879 р. писав: «Молот» skonфісковано аж 12 марта 1879 р., а два кавалочки з него «Гриць Турчин» і «Наум Безумович» skonфісковано 8 лютого 1879 р., значить трохи не півтора місяці за тим як вийшов «Молот», котрий був уже надрукований і розісланий в грудні 1878 р.»⁸.

М. Возняк, посилаючись на листи Франка, говорив, що «Молот» вийшов у січні 1879 року. Але І. Франко писав не про саму збірку «Молот», а про два окремі відбитки з неї, а саме: антимилітаристську пісню «Гриць Турчин», складену на тему рекрутського життя селянським поетом Романом Гудзманом у 1878 р., і «Думу про Наума Безумовича», створену ним самим (Франком).

Документи свідчать, що львівська поліція skonфіскувала весь тираж пісні «Гриць Турчин», якою починалася збірка «Молот», 6 лютого 1879 року. 8 лютого львівська прокуратура подала свою пропозицію до Крайового суду, в якій вважала конфіскацію виправданою, вимагала знищення всього тиражу і заборони поширення пісні «Гриць Турчин»⁹. Ось мотиви прокуратури щодо заборони пісні (у перекладі з польської мови):

«В брошурі цій, яка призначена для селян, автор твердить, що коли рекрут прийде на дійсну службу, його товариші і начальники підхліблюють йому до того часу, поки він має гроші і в змозі частувати їх горілкою.

Далі автор показує старших і начальників як людей мстивих, пристрасних, змальовуючи живими фарбами катування і муки, на які приречений кожний рекрут. У цілому змісті цього друку автор, шляхом вигаданих фактів, намагається збудити погорду проти ц. к. (цісарсько-королівської. — М. Б.) армії і висміяти її. Через те брошура містить ознаки проступку згідно з § 300 К[арного] З[акону] і статті закону від 17 грудня 1862 р., № 8 додатку закону про пресу, тому я розпорядився skonфіскувати її тираж, який додаю. Уповноваження для

⁶ О. І. Дей. Українська революційно-демократична журналістика. Проблема виникнення і становлення. К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 202—203.

⁷ І. Денисюк. До цензурної історії «Громадського друга», «Дзвона» і «Молота». — В кн.: Іван Франко. Статті і матеріали. Збірник шостий. Львів, 1958, стор. 49—73.

⁸ «Літературна газета», 1941, 27 травня (публікація М. Дінерштейна).

⁹ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14800, арк. 10.

проведення процесу подам в найкоротший час. Львів, 8 лютого 1879. Ц. К. державний прокурор Лідль»¹⁰.

Крайовий карний суд як трибунал по пресі не забарився з підтвердженням конфіскації, навіть поспішив: того ж дня виніс вирок про затвердження поліційно-прокурорської конфіскації, виставляючи причиною «ненависть і погорду проти ц. к. армії»¹¹. Забраний поліцією тираж було вирішено знищити. Про своє рішення суд спеціальним витягом з вироку повідомив Івана Франка, який видав «Гриця Турчина»¹².

17 лютого 1879 р. прокурор надіслав Крайовому судові додаток до своєї пропозиції у формі завіреної копії і листа військового міністерства у Відні, яке підтримало конфіскацію пісні «Гриць Турчин». Відповідно до існуючого порядку, львівський прокурор Лідль 22 лютого 1879 р. сповістив найвищу державну прокуратуру у Відні про затвердження конфіскації «Гриця Турчина» львівським карним судом¹³.

Прокуратуру лякала емоційна сторона вірша, який впливав не тільки на розум, а й на душі читачів. Оте змалювання «живими фарбами» катування і мук рекрутів в австро-угорській армії відразу підмітили поліційно-прокурорські чиновники і домоглись конфіскації твору. І. Франко не випадково видав окремим відбитком «Гриця Турчина». У своїй передмові до нього він відмітив, що його «простий природний голос трапляє нам до серця»¹⁴. Пізніше І. Франко підкреслював, що вірш був написаний «в дусі народної пісні і настільки талановито, що своєю вартістю не уступає найліпшим народнім пісням»¹⁵.

«Думу про Наума Безумовича». Один листок з історії райхсрату» львівська поліція skonфіскувала 5 лютого 1879 року. 7 лютого Крайовий суд у Львові отримав пропозицію прокуратури про знищення тиражу відбитка і заборону його поширення¹⁶.

Франкова «Дума про Наума Безумовича» була дошкульною сатирою на галицьких депутатів до віденського рейхстагу. Адресована одному з депутатів державної ради Івану Наумовичу, якого Франко назвав Безумовичем, вона у різкій формі викривала холуйство, дворушництво, реакційність усіх угодовських депутатів австро-угорського парламенту, що голосували за 100-мільйонну дотацію урядові «на казарми, на гармати, на мундири, окупації».

Прокурор відчув гостроту сатири і виклав свої мотиви для суду в такому документі (переклад з польської мови):

«У вступі цієї брошури автор порівнює існуючу систему правління з правлінням прославленого римського цезаря Траяна — а в дальших абзацах намагається ввести до оповідання свого руського посла та збудити ненависть і погорду проти уряду, стверджуючи, що пан міністр ввічливо просить, коли йдеться про мільйони, але подає державній раді рахунки, згідно своєї потреби довільно складені, не точні і не правдиві, зрештою, що кому до цього, куди міністр діває гроші, хоч країна у нужді, народ темний та бідний — міністр завжди ввічливий та приємний, треба йому дати суми, які він бажає, хай шие нові мундири і лє нові гармати.

¹⁰ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14800, арк. 10.

¹¹ Там же, арк. 2.

¹² Там же, арк. 4.

¹³ ЦДІА у Львові, ф. 156, оп. 1, од. зб. 469, арк. 1.

¹⁴ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14800, арк. 12.

¹⁵ І. Франко. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. Львів, 1910, стор. 248.

¹⁶ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14815, арк. 2.

Коли ж такий пан міністр бачить, що справа не піде гладко, і боїться відмови, посилає свого лакея з грішми на могорич до руських послів, а ті дають, хоч народ не має чого їсти, не має де жити. Рада дозволяє кредит, бо буде могорич. Автор, правда, називає тільки попа Наумовича, але його екскурси, як це добре видно з заголовка брошури, спрямовані і проти державної ради, проти її більшості, яка згідно з бажанням уряду затверджує кредити. Отже, так підсуваючи урядові нелегальні дії, розтрачування громадських грошей, продажність і т. п., автор намагається викликати ненависть і погорду проти уряду і державної ради. Львів, 7 лютого 1879 р. Ц. К. державний прокурор Лідль»¹⁷.

Крайовий карний суд у Львові затвердив конфіскацію «Думи про Наума Безумовича» 10 лютого 1879 р., мотивуючи свій вирок тим, що «в інкримінованій брошурі автор намагається викликати ненависть і погорду проти урядової адміністрації і державної ради»¹⁸.

21 лютого 1879 р. львівський прокурор Лідль у своєму донесенні найвищій державній прокуратурі у Відні доповів про конфіскацію «Думи...», а через тиждень отримав від неї лист про схвалення своїх дій¹⁹. Сконфісковані відбитки привернули око прокуратури до збірки «Молот». Почалась прокурорсько-судова розправа над самою збіркою.

21 лютого 1879 р. львівська прокуратура зажадала від Крайового карного суду затвердити конфіскацію збірки «Молот» за статтю «Мореллі, Руссо, Маблі», вірші М. Старицького «До молодезі» і «До Шевченка», вірш І. Франка «Пісня про сорочку», статтю О. Терлецького «Лихва на Буковині», написану на матеріалі книги професора Чернівецького університету Юлія Бляттера, та оповідання М. Павлика «Пропавший чоловік».

Крайовий карний суд у Львові як трибунал по пресі 12 березня 1879 р. розглянув пропозицію прокуратури про конфіскацію у «Молоті» статті О. Терлецького «Лихва на Буковині» та оповідання М. Павлика «Пропавший чоловік» і затвердив її. Конфіскація всіх інших інкримінованих прокуратурою матеріалів збірки була відхилена. Ось як виглядало рішення суду з приводу конфіскації збірки «Молот».

«Ім'ям його цісарської величності Ц. К. Крайовий карний суд у Львові вирішив [...] в результаті пропозиції ц. к. державної прокуратури, що зміст статей, вміщених в руській брошурі «Молот» — галицько-українська збірка, видав М. Павлик. Львів, 1878 р. під заголовком: а) «Лихва на Буковині» містить ознаки злочину порушення громадського спокою з § 65 КЗ, б) «Пропавший чоловік» має ознаки проступків з § 302, 305 і 316 КЗ, що конфіскація державною прокуратурою цієї брошури є виправдана і дальше поширення змісту цих інкримінованих статей заборонене. Щодо статей, поміщених в цій брошурі під заголовком «Гриць Турчин» і «Дума про Наума Безумовича», то вже відбулися вироки цього суду від 8 лютого 1879 р. № 2026 та 10 лютого 1879 р. № 1981.

Далі суд вирішує, що зміст статей, поміщених у цій брошурі під заголовком «Мореллі, Руссо, Маблі» — «До молодезі», «Пісня про сорочку» і «До Шевченка» — не мають ознак злочину з § 65 КЗ, бо стаття «Мореллі, Руссо, Маблі» не відно-

¹⁷ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14815, арк. 4—5.

¹⁸ Там же, арк. 2.

¹⁹ ЦДІА у Львові, ф. 156, оп. 1, од. зб. 470, арк. 1,3.

ситься ні до теперішніх часів та відносин, ні до австрійської держави і є тільки змістом творів цих авторів; а статті «До молодечі», «Пісня про сорочку» і «До Шевченка» відноситься тільки до України, а не до австрійської держави і не до нашого монарха.

П р и ч и н и

В інкримінованій статті під заголовком «Лихва на Буковині» автор намагається збудити ненависть і погорду проти державної адміністрації, що є злочином згідно § 65 КЗ — а в статті під заголовком «Пропавший чоловік» автор намагається склонити до неприязні проти попів як стану суспільства, також захитати інститут шлюбу і правові поняття про власність, а особливо, розповідаючи про небажані дії, автор порушує звичаєвість і стидливість шляхом, що поражає і викликає публічне згіршення, що становить проступки з § 302, 305 і 316 КЗ. На цій підставі були застосовані згадані вище параграфи законів. Львів, 12 березня 1879 р.»²⁰.

Вирок суду був доведений до відома друкарні, що друкувала «Молот», бо М. Павлик у той час перебував за межами Австро-Угорщини, в Женеві. М. Павлик, як видавець «Молота», 7 березня 1879 р. просив суд надіслати йому до Женеві вирок про конфіскацію²¹. З цього приводу було прийняте окреме рішення суду, де вказувалось, що М. Павлик, будучи засуджений на 6 місяців тюремного ув'язнення, «перед початком кари виїхав з австрійської держави до Швейцарії і замешкав у Женеві». Тому йому не міг бути вручений вирок суду щодо конфіскації «Молота». Оскільки персональне повідомлення зв'язане з певними коштами, а їх Павлик не вніс, то його прохання суд не задовольнив²². Повідомлення про конфіскацію відбулося по урядовій лінії через газети²³.

Так закінчилась справа про конфіскацію «Молота», але не закінчилося переслідування М. Павлика. Після повернення до Австрії він відсидів 6 місяців у тюрмі (від 22 лютого до 22 серпня 1882 р.) за оповідання «Ребенщуків Тетяна», що друкувалося у другому номері «Громадського друга». Потім, у 1882 р., знову став перед судом за «Дзвін», «Молот» та «Громаду», що її видавав разом з М. Драгомано-вин і С. Подолінським у Женеві. Цей процес був дуже важким, бо прокуратура висунула проти М. Павлика 15 пунктів обвинувачення, в тому числі — образу цісаря. Кожне з цих обвинувачень тягло за собою тюремне ув'язнення терміном до 5 років. Однак М. Павлик дуже мужньо і доказово захищався, і суд присяжних у Львові виправдав його. Пізніше М. Павлик згадував: «Після процесу мене відшупасовано до мів, а далі взято буквально в осадний стан, у якому я перебував до кінця 1887 р.»²⁴.

У таких складних, майже неможливих умовах доводилося працювати прогресивним українським письменникам в Австро-Угорській імперії, цензура якої була не м'якшою, ніж у царській Росії. Праця така — громадський подвиг, на який і йшли кращі представники революційної демократії в Галичині, окупованій Австрією.

²⁰ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 14816, арк. 5.

²¹ Там же, арк. 7.

²² Там же, арк. 10.

²³ «Gazeta Lwowska», 1879, 21 березня.

²⁴ М. П а в л и к. Твори, К., 1959, стор. 650.

Спілка „Молодняк“ у літературній боротьбі (1926—1932 рр.)

Літературна спілка «Молодняк», в яку входили робітничо-селянські молоді письменники, офіційно оформилась наприкінці 1926 р. в тодішній столиці України Харкові. Фундаторами «Молодняка» були вихідці з комсомольської секції літорганізації «Плуг». У Києві до «Молодняка» ввійшли члени київської філії «Гарту».

Першою спробою створити літературну організацію творчої молоді на Україні було проголошення «Асоціації пролетарських літераторів-юнаків» у березні 1922 року. Ініціаторами цієї спілки були Сава Божко, Анатолій Крашаниця та Іван Шевченко. В роботі її брали участь Григорій Коляда, Володимир Сосюра. Свою підтримку молодій організації обіцяли Блакитний і Пилипенко, Коряк і Поліщук. Планувалось видання журналу «Трибуна юнацтва». Літературні вечори «Асоціації» з участю В. Сосюри користувались у Харкові великою популярністю.

Вона налагодила контакти з літоб'єднаннями Дніпропетровська й Донбасу. Молоді поети, з якими активно співробітничав композитор Кость Богуславський, чимало зробили для створення нових комсомольських пісень.

Проте історія «Асоціації» була недовгою. Достатніх сил, щоб створити самостійну літературну організацію, на той час не було. Не виробила спілка і якоїсь своєї естетичної програми, а тому й помітного сліду в історії української літератури не залишила, хоч цікава, як перша спроба організувати творчу молодь.

Справжня передісторія «Молодняка» починається із створення на початку 1925 р. комсомольської секції «Плугу» — спілки революційних селянських письменників. Члени цієї секції становили авторський актив журналу ЦК ЛКСМУ «Молодий більшовик» та газети «Комсомолец України», яка майже кожного тижня на протязі 1925—1926 рр. давала літературну сторінку.

У «Декларації» спілки говорилося: «Літературний молодняк не є ізольований сектор, а один із бойових загонів єдиного фронту пролетарської літератури»¹. А молодняківський критик Іван Момот у програмовій статті «Літературний комсомол» так виклав цю думку: «Це є частка загального фронту пролетарської літератури. Це плідюча база, відкіля будуть поступово виходити нові пролетарські й революційно-селянські письменники»².

¹ «Молодняк», 1927, № 3, стор. 4.

² «Молодняк», 1927, № 1, стор. 67.

У літературній боротьбі «Молодняк» майже завжди виступав разом з ВУСППом, блокувався з літорганізаціями «Забой» (Донбас) та «Західна Україна». Становлення нової літератури проходило в гострій боротьбі, і молоді митці не стояли осторонь цієї боротьби. Суперечки на літературному фронті, на фронті культури спалахували дуже швидко, а погасити їх було не просто, бо в них нерідко стикались класові інтереси.

Основним предметом дискусій між літературними організаціями були питання про шляхи розвитку української радянської літератури, про творчий метод, про героя й естетичний ідеал нової літератури. Згадуючи ті часи (1925—1927 рр.), відомий український радянський письменник і активний діяч ВУСППу Іван Микитенко писав: «Художня продукція цих років мізерна. Натомість — злива памфлетів, полемічних статей». У полемічному запалі Микитенко трохи применшує кількість «художньої продукції», але він правий, що дискусії забирали немало сил і часу письменників. У той же час без вирішення основних творчих проблем не можна було рухатись вперед. Українська література, як, до речі, й інші братні літератури, мусила пройти через «злив памфлетів», щоб вибороти, вистраждати ідейні та естетичні засади нової літератури — літератури соціалістичного реалізму.

Дискусія ВУСППу й «Молодняка», з одного боку, з Вапліте та українськими футуристами й конструктивістами, з другого, охоплювала не лише проблеми творчого методу й естетичного ідеалу, а й питання художньої майстерності, ставлення до класики, до російської літератури й літератур Заходу тощо.

Запереченням пролеткультівського нігілістичного ставлення до класичної спадщини була поява на сторінках «Комсомольця України» (1926—1927 рр.) статей про творчість Панаса Мирного, Лесі Українки, Ольги Кобилянської. Журнал «Молодняк» видрукував ряд статей про Т. Г. Шевченка, дві статті про творчість Івана Франка (одна з них присвячена драматургії Каменяра), дискусійну статтю про М. М. Коцюбинського. І газета, і журнал систематично інформували читачів про нові видання класиків, а також про літературне життя у Російській Федерації, за кордоном.

Чіткого розмежування між поняттям методу й стилю в радянському літературознавстві в ті роки не було, тому інколи ці поняття вважають тотожними, а частіше говорять про стиль, маючи на увазі метод. У деяких теоретичних статтях бачимо спробу перенести в літературу філософський метод. Частина критиків з ВУСППу й «Молодняка» поділяла вульгарно-соціологічні концепції. Провідний критик-молодняківець Борис Коваленко, наприклад, підкреслював, що кожен літературний напрямок, кожен стиль належить певному класові, виражають його ідеологію. А звідси й висновок: раз радянська література бере своїм методом пролетарський реалізм, то всі інші методи — «від лукавого», ідеалістичні.

Коли «ваплітяни» проголосили своїм методом «активний романтизм», вуспівські й молодняківські критики виступили проти романтизму і романтики в будь-яких проявах, а захисників романтики в літературі оголосили непоправними ідеалістами. Критикувати «активний романтизм» було не просто, бо ні ідеолог Вапліте Хвильовий, ні інші критики цієї спілки не визначили певних рис свого методу. У творах «ваплітян» він теж не проявився. Тому анафемі піддавалось все романтичне взагалі.

Кілька цікавих статей на захист романтизму в сучасній літературі опублікував І. Момот, що наприкінці 1929 р. перейшов із «Молодняка»

до Пролітфронту. Він висловив слушні міркування щодо романтики, її місця в радянській літературі, але ці міркування були відкинуті, як і все, що виходило від Пролітфронту, бо Пролітфронт був дітищем Хвильового і ніс вантаж старих помилок і збочень хвильовизму.

Творча спадщина Б. Коваленка, частина якої побачила світ у новому виданні³, дає уявлення про суть боротьби навколо методу. Б. Л. Коваленко не раз підкреслює вимогу реального, правдивого відображення життя в художніх творах. У статті «Під прапором пролетарського реалізму»⁴ він визначає такі основні риси цього творчого методу: динаміка дії та образу, матеріалістичність образу, вибір героїв, зв'язаних з пролетарським класом. І додає, що у пролетарському реалізмі виявляються ознаки, властиві всякому реалізмові: об'єктивний підхід до життя, нахил до детальної розробки психології героїв, але без ухилів у містику чи патологію.

Ці положення пролетарського реалізму пропагував Коваленко і в доповіді на Першому з'їзді «Молодняка» у січні 1930 року. Вимога правдивого відтворення дійсності, яку так палко відстоював молодий критик, увійшла в перевірене життям і творчою практикою визначення соціалістичного реалізму, яке записане у Статуті Спілки письменників.

Вимагав Коваленко від письменників, і в першу чергу від молодняківців, чітко визначеної класової позиції. Його оцінки літературних явищ завжди ідейно чіткі, конкретні й категоричні, хоч іноді не досить аргументовані. Він не допускав ніяких компромісів, ніяких поступок в ідеологічній боротьбі. У відповідь на пропозиції Вапліте про примирення шляхом взаємних поступок Коваленко писав: «Треба відкинути теорію двобічної асиміляції, коли вони (попутники, ваплітовці), мовляв, ідейно наближаються до нас, а ми робимо їм принципові ідейні поступки. Ніякої двобічної асиміляції не може бути»⁵.

Ніяких поступок дрібнобуржуазній ідеології! Як це актуально звучить і в наш час, коли в атаках на марксистсько-ленінську естетику сплітаються голоси неофашистів і лівих комуністів, наших явних ідейних ворогів, і тих, що прикидаються нашими доброзичливцями.

Та в боротьбі за реалізм у літературі Б. Коваленко і ті, що стояли на таких же позиціях (А. Ключча, М. Доленго⁶, Д. Копиця та ін), припускались помилки, коли разом з хвильовизмом відкидали романтизм і навіть заперечували романтику.

Хвильовий та його однодумці не могли щось протиставити реалізмові, а тому вдавались до принизливих епітетів, грубої лайки. Прирівнювали його до натуралізму, називали побутовізмом, хуторянщиною, а самі нібито рівнялись на «психологічну Європу». Коли О. Толстой запропонував для нового методу в літературі назву «монументальний реалізм», «ваплітяни» повелись, як поганенькі шудери, підставивши замість слова «монументальний» інше: «моментальний». І захіхікали у «Літературному ярмарку»: це, мовляв, — як у п'ятихвилинній фотографії — відображення дійсності без аналізу, без узагальнення.

Про своїх суперників «ваплітяни» завжди писали зверхньо. Особливо грубо виступав Хвильовий проти «Гарту» (потім ВУСППу) й «Плугу», навмисне принижуючи їх роль у літературному процесі. «Іс-

³ Б. Коваленко. Літературно-критичні статті. К., «Радянський письменник», 1962.

⁴ «Молодняк», 1929, № 10.

⁵ Б. Коваленко. Пролетарські письменники. Х.—К., «Література і мистецтво», 1931, стор. 11.

⁶ Псевдонім М. В. Клокова, доктора біологічних наук, лауреата Державної премії в галузі біології.

торична їх роль полягала в тому, — писав він, — що вони мусили не стільки утворювати мистецтво молодого класу, скільки деморалізувати табір буржуазних мистецтв⁷. Хвильовий називав «Гарт» і «Плуг» гуртками мистецької самоосвіти, а право творити нову літературу залишав за Вапліте, і тільки.

Послідовно непримиренним було ставлення «Молодняка» до футуристичних організацій «Комункульт», «Нова Генерація», а також поліщуківського «Авангарду», які були малочисленими, але дуже галасливими. Їх художня продукція і вплив на літературний процес надто мізерні, щоб приділяти їм значну увагу. Але в наші дні за рубежом розмаїття груп і тенденцій в літературі 20-х років намагаються змалювати, як буання творчих сил, а дехто пробує виявити щось позитивне, повчальне у давно відкинутих життям маніфестах цих організацій.

Українські футуристи копіювали свої маніфести із західноєвропейських та левівських, називали себе марксистами і доводили, що йдуть у революцію далі Маркса. У маніфесті «Нової Генерації» було записано: «Отже, концентрація лівих сил на засадах комуністичної ідеології під політичним керівництвом комуністичної партії — наше завдання»⁸. Чудово сказано, але через кілька рядків читаємо: «Ми мусимо бути (зверніть увагу: не хтось там, а тільки «ми — футуристи». — О. К.) організаторами нової психіки, нової зростаючої людини, нової раси»⁹.

Своїм безпосереднім завданням футуристи ставили ліквідацію мистецтва: «Розпорошити мистецтво на атоми — це й є фундамент для синтезу, що буде зовсім нове «мистецтво» (умілість, штука, метамистецтво)»¹⁰. Всіх тих, хто сумнівався в геніальності лідера футуристів М. Семенка, вони зараховували до буржуазних націоналістів з хуторянською обмеженістю світогляду.

З цим не могли погодитись молодняківці, як не могли не піддати критиці і міркування В. Поліщука про «добу індустріалізму», «літературу факту» й «телеграфний стиль». Відкидаючи мистецтво й культуру минулих епох, В. Поліщук доводив, що українська література знайде за кордоном прихильніший прийом, аніж російська, бо та, мовляв, є літературою панівної нації. «Теорії» Поліщука аргументовано викриваються в сатирі Б. Коваленка «Літературна клоунада»¹¹, статті Ю. Зета «Авангард» крикливого міщанства та інших матеріалах «Молодняка»¹².

Центральний Комітет КП України уважно слідкував за розвитком літературного процесу в республіці й тактовно виправляв недоліки, спрямовував творчу енергію митців на вирішення проблем соціалістичного будівництва. Відповідно до Постанови ЦК РКП(б) від 18 червня 1925 р. Політбюро ЦК КП(б)У 15 травня 1927 р. приймає свою постанову про політику партії в галузі української художньої літератури. В ній з усією серйозністю підкреслено, «що партія не може надати монополії будь-якій із груп, навіть найбільш пролетарській за своїм ідейним змістом»¹³.

⁷ Цит. за ви.: А. Лейтес, М. Яшек. Десять років української літератури (1917—1927), т. 2. Харків, ДВУ, 1930, стор. 683.

⁸ Там же, стор. 373.

⁹ Там же, стор. 374.

¹⁰ Там же, стор. 115.

¹¹ «Молодняк», 1927, № 5.

¹² «Молодняк», 1929, № 11.

¹³ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. V, кн. I, К., «Радянська школа», 1963, стор. 49.

Коли керівники ВУСППу виступили з претензіями на провідне становище в українському літературному русі, С. В. Косіор у заключному слові на XI з'їзді Комуністичної партії України зауважив: «Партія не може стати на такий погляд. Ми не можемо ніяк погодитись з тим, що всякого, хто не входить до ВУСППу, треба відкинути від себе, а якщо він член партії, то й викинути з партії»¹⁴.

Літературними справами і життям «Молодняка» постійно цікавився Центральний Комітет комсомолу України і його Генеральний секретар Олександр Бойченко. Діяльність літорганізації «Молодняк» та редакції журналу двічі обговорювалась на засіданні бюро ЦК ЛКСМУ (в січні 1929 і березні 1931 років).

З проблемою творчого методу тісно пов'язане питання про героя, про естетичний ідеал літератури. Герой нового часу вже був у житті. Завдання полягало в тому, щоб створити відповідний естетичний еквівалент. У той час, коли футуристи розпиляли на атоми художній образ, а раппівці розводили його у водичці збірного героя або «героя-маси», молодняківці, як і найбільш серйозні письменники з інших літературних організацій, ставили високі вимоги до героя твору.

У «Молодняку» не заперечувалась теорія «живої людини», але вона розглядалась трохи в іншому аспекті, ніж у раппівців. Б. Коваленко критикував раппівського критика Воронського, який відривав художній образ від соціального середовища. «Ми ставимо, — писав молодняківець, — живу людину у зв'язок з соціальними процесами, розглядаючи її, як класову людину... Поняття живої людини хибно висвітлювалось у працях окремих раппівців, які її собі уявляють з доміантою підсвідомого, з обов'язковим подвоєнням між соціальним і індивідуальним, з ослабленою силою волі»¹⁵.

І тут же Б. Коваленко ставить питання: а хіба не може бути в житті монолітного більшовика, що гармонійно поєднує соціальні інтереси з індивідуальними? І відповідає на це питання позитивно. Подібне трактування живої людини знаходимо і в критичних виступах І. Микитенка.

Молодняківці справедливо критикували рінні повісті О. Донченка, оповідання О. Кундзіча й Л. Первомайського, в яких характери героїв були сконструйовані за раппівськими рецептами «живої людини», коли, всупереч логіці образу, герой наділявся негативними рисами. Досить аргументовано критикував І. Момот «Роман міжгір'я» Івана Ле (першу редакцію), в якому Саїд Мухтаров на догоду теорії «живої людини» був наділений рядом негативних рис, що суперечили його характерові.

Герой творів «Молодняка» активно ставиться до дійсності, він має на меті перетворити цю дійсність відповідно до ідей соціалізму. Вірність ідеям революції, класовому обов'язку — провідні риси цього героя. Кристально чисті серцем і душею, чисті в помислах і ділах несли комсомольці 20-х років своє молодецьке завзяття, свої сили й знання, а нерідко й саме життя у вир боротьби за соціалізм, за ідеї великого Леніна. Такими постають у нашій уяві перші комсомольці-ленінці, такими вони прийдуть до наступних поколінь. І в цьому немала заслуга літературного комсомолу.

Здебільшого герой молодняківської лірики — сільський юнак або дівчина, що бореться за нову культуру, нову мораль, нові суспільні від-

¹⁴ XI з'їзд Комуністичної партії (більшовиків) України. Стенографічний звіт. Х., ДВУ, 1930, стор. 476.

¹⁵ «Молодняк», 1930, № 5, стор. 80.

носини на селі або освоює міське життя. Одні приходять у місто працювати, інші — вчитися. Ліричний герой М. Крикуна спершу вибачається за «селянські сні шахтьора», а на другий день вітається з шахтою, як з рідною. У Я. Гримайла юнак, на якому лише «облуплений кожух і рвані черевики», відчуває себе казковим багатчем Крезом, бо Великий Жовтень відкрив перед ним незліченні скарби культури й мистецтва, храми науки.

Герой «Молодняка» не тільки стверджував нове ставлення до дійсності, нове сприйняття її, а й протистояв концепціям героя, які проповідували і переносили у творчу практику Хвильовий та футуристи, протистояв естетичному ідеалу буржуазного націоналізму. Останні лякали читача темнотою, звірячим індивідуалізмом селянської маси, кам'яним громадям «зрусіфікованого» міста. Характерний приклад непорозуміння між містом і селом показує Б. Антоненко-Давидович у повісті «Смерть». Його герой комуніст Горобенко — інтелігент, а це значить — не зовсім загартований у класовій боротьбі. Горобенка послали провести в селі збори. І от враження: «Чорна маса бородатого людського м'яса з трьох боків обложила стіл президії і своїм нечесаним, уболоченим громадищем пригнітала Горобенка»¹⁶. Через кілька рядків «чорна маса» перетворюється в «сіре місиво селянського лахміття».

Ворожою революції, темною масою змальовує селян і молодняківця Л. Первомайський у повісті «В повітовому масштабі» (1930) та поемі «Трипільська трагедія» (1929).

Т. Осьмачка виступав з прямо протилежних позицій: ідеалізував село і закликав: «За місто, у степ, до ріллі!», бо у місті цей поет бачив лише «рови, де сестри мої з сіл ночують, що юність, вроду продали».

Там, де Хвильовий, Осьмачка та їхні однодумці бачили тільки цвинтарну тишу хуторів або спалахи звірячих інстинктів, молодняківці помітили: отих дванадцять косарів, що вже котрий рік «косять клевер, косять трави на комунівській землі» (І. Шевченко); телеграфні стовпи, що вишикувались, де «тирса шелестіла, де курганів сива давнина» (С. Голованівський); трактори на колгоспному полі і «червоне жито, що з'єднає перевеслом місто і село» (О. Лан).

Разом з комуністом Дударем (п'єса «Диктатура» І. Микитенка) на село їдуть дівчина-секретар («Лист» П. Усенка), політосвітники (оповідання О. Донченка, М. Дукина), комсомолець Чухрай (повість «Плідні зерна» О. Кундзіча), комсомолка Ольга Ярош (повість «Баланда» А. Шияна). А за ними — тисячі безвусих ентузіастів. Вони знаходять серед селянської молоді не лише взаєморозуміння, а й підтримку, скріплюючи своєю діяльністю, часто й кров'ю союз Серпа і Молота.

Кращі образи, створені письменниками-молодняківцями (комуніст Лука Костенко й комсомолка Мар'яна в романі В. Кузьмича «Крила», комсомольський активіст Белкін у повісті Л. Первомайського «Плями на сонці» і його ж «залізний виконроб» у однойменній баладі, політосвітники й студенти в оповіданнях О. Донченка, О. Кундзіча, М. Дукина, Д. Гордієнко, ліричний герой у поезії П. Усенка, Т. Масенка, І. Гончаренка, М. Шеремета, Є. Фоміна, С. Крижанівського, В. Баска) засвідчували, що «Молодняк» стоїть на магістральному шляху розвитку української радянської літератури.

Погляди молодняківців щодо творчого методу найкраще виразив Б. Коваленко: «Пролетарський реалізм мусить змальовувати життя не в статичному зображенні розірваних епізодів, а в динамічному розвитку

¹⁶ «Життя і революція», 1927, № 12, стор. 207.

його процесів і типів, мусить поєднати психологічне трактування побуту з чітким і витриманим, але можливим у реальному житті й мотивованим сюжетом, з ідеологічного боку мусить проінняти соціально цінний матеріал органічним пролетарським світоглядом»¹⁷.

У наші дні трохи незначними здаються деякі терміни й формулювання, написані у дусі свого часу. Захист принципів правдивого й реалістичного змалювання дійсності, відображення життя в його динамічному розвитку, заклик створити образ ідейно цільного, активного, морально чистого сучасника говорять про позитивний характер естетичної програми «Молодняка».

У боротьбі за реалізм проти активного романтизму й теорійок футуристів та конструктивістів молодняківці були не самотніми й не єдиними. Реалістами була переважна більшість вуспівців, не заперечувала реалізму й значна частина ваплітян. Оця єдність старшого й молодшого поколінь радянських письменників, «ортодоксальних марксистів» і попутників, що поступово віднаходили свій шлях до комуністичної ідеології, але ніколи не відривались від народу, й стала основою ідейної консолідації радянських письменників України напередодні створення Спілки радянських письменників.

¹⁷ Б. Коваленко. Літературно-критичні статті. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 95.

Леся Українка в оцінці Максима Рильського

ЦК КП України і Рада Міністрів УРСР 17 липня 1970 р. прийняли постанову «Про відзначення 100-річчя з дня народження Лесі Українки». Ювілей великої дочки українського народу готуються достойно відзначити всі народи Радянського Союзу. Напередодні ювілею особливо активізувалось дослідження її багатогранної діяльності. Українські літературознавці серед інших питань не залишають поза увагою також проблему — визначення місця Лесі Українки в історії української і всесвітньої культури, оцінки її титанічної діяльності українськими письменниками. Ми поставили своїм завданням у цій статті зібрати й узагальнити думки та висловлювання М. Рильського про Лесю Українку.

У спеціальних працях про творчість Лесі Українки¹, а також у численних літературно-критичних статтях, присвячених іншим літературознавчим питанням², М. Рильський приділяє значну увагу визначенню місця поетеси в історії української, слов'янської і світової культур. Він ставить її ім'я поруч із всесвітньо-відомими іменами, що назавжди увійшли в скарбницю людської культури.

«Три імені неперевершених творців сіяють в українській літературі: це Тарас Шевченко, Іван Франко і Леся Українка. Хотілося б, — зазначає М. Рильський, — щоб у наші дні єднання слов'ян і братерського обміну культурними цінностями Леся Українка посіла те місце у слов'янському пантеоні, що вона його заслуговує як чудове втілення найкращих рис свого народу, як справжній поет великої філософської глибини і невичерпної творчої сили, як один з провісників свободи і братерства народів»³.

Від Шевченка, говорить М. Рильський, Леся Українка взяла негасловий і незламний бунтарський дух, на всю путь озброїлась його гаслом «Борітеся — поборете!». Він стверджує, що образ Лесі Українки — це образ незламного борця і бійця, споріднений з образами Джорджа Байрона, Віктора Гюго, Генріха Гейне, Шандора Петефі, Адама Міцкевича.

Леся Українка, за визначенням М. Рильського, «не тільки найбільша жінка-письменниця в світі, а й один з найоригінальніших сві-

¹ Див. статті М. Рильського: Лірика Лесі Українки, Співець свободи і братерства народів — Леся Українка (До 75-ліття з дня народження), Слово про Лесю Українку (До 50-річчя з дня смерті), Думки вголос (Про Лесю Українку).

² Див. статті М. Рильського: Література і народ, Краса, Природа і література, Проблема художнього перекладу, Слово — наша зброя, Молоді голоси.

³ М. Рильський. Співець свободи і братерства народів — Леся Українка. — «Славяне», 1946, № 4.

тових поетів»⁴. Про що б вона не писала — всюди вона гостро сучасна, всюди вона по-своєму розв'язує найзлогідніші питання. А для розв'язання найглибших філософських проблем Леся Українка брала мотиви з далекої історії, з міфології з тієї ж причини, з якої не раз робили це Шекспір, Байрон, Шіллер, Пушкін. Вона, знаходячи місткі образи для втілення своїх думок, збагачувала українську і всю світову літературу оригінальною інтерпретацією світових образів.

У статті «Думки вголос» М. Рильський підкреслює, що Леся Українка свідомо розсувала національні межі — і тематично, і сюжетно, — і в цьому одна з великих її заслуг. Розвиваючи цю думку в статті «Франко-поет», він відзначає, що великі творці культури, використовуючи відомі світові сюжети, готову, так би мовити, канву, вишивають свої неповторні, єдині в світі узорі, яскравим прикладом цього поруч з Пушкінським «Камінним гостем», Шевченковою «Марією», Франковим «Мойсеєм» є драма Лесі Українки. В своєму «Слові про Лесю Українку» М. Рильський стверджує: «Ставити по-своєму світові теми й проблеми — це взагалі була найістотніша риса великої поетеси. Для того вона, власне, й користувалась образами з древнього світу і з далеких країв як великими узагальненнями»⁵.

М. Рильський висловлює цінні, оригінальні думки про драму «Камінний господар» Лесі Українки:

«Цього світового сюжету вперше торкнулася жінка, — і вперше було показано перемогу жінки над звабником і згубником жіноцтва Дон-Жуаном. А опріч того створила в цій драмі Леся Українка цілком новий і прекрасний образ Долорес, яка незмірно переважає своїми моральними якостями і Дон-Жуана, і донну Анну. Долорес — це небесно-блакитний просвіток між кам'яними хмарами й примарами, що окутують цю п'єсу. Це та «надія проти надії», якій усе життя вірна була Леся Українка»⁶.

Справді, образ Долорес близький поетесі. При деяких спільних рисах з образом пушкінської Інези, він все ж таки є психологічно глибоким і цілком оригінальним. В ньому поетеса уособила чистоту почуттів і благородство душі, вірність і самозречену жертвовність. Образу Долорес протиставлені індивідуалістично-егоїстичні, властолюбиві натури донни Анни і Дон-Жуана.

«По суті, — писав П. Антокольський, — Леся Українка полемізує з усією традицією донжуанізму, викликає на змагання і Пушкіна, і багатьох інших...»⁷.

Оригінальність у трактовці світової теми перш за все в тому, що традиційний спокусник жінок Дон-Жуан у Лесі Українки перетворюється у жертву егоїстичної донни Анни. Українська поетеса розвінчала його удаване «лицарство волі», майстерно показала анархізм, індивідуалізм, кар'єризм його егоїстичної душі. Адже він, захопившись властолюбивою мрією донни Анни, проміняв свою свободу на плащ Командора і перетворився у камінного господаря — тирана.

Отже, «Камінний господар» так само, як і «Лісова пісня», є вершиною творчого генія поетеси. Це, за словами Максима Рильського, діамантовий вінець Лесі Українки.

⁴ М. Рильський. Слово про Лесю Українку. — В кн.: Леся Українка в школі, К., «Радянська школа», 1966, стор. 7.

⁵ Там же, стор. 19—20.

⁶ Там же, стор. 20—21.

⁷ П. Антокольський. Поэты и время. М., «Советский писатель», 1957, стор. 77.

*

У багатьох своїх літературознавчих працях і художніх творах М. Рильський доводить, що великий письменник завжди народний і національний. Такою він вважав Лесю Українку. У статті «Література і народ» він писав, що її творчість своїм корінням глибоко входить у народний ґрунт, що її «філософські драми... зросли на плідному ґрунті думок і сподівань народу, що естетичні їх ідеали кореняться найглибшою своєю суттю в естетиці народній»⁸.

Отже, першочерговим обов'язком кожного художника слова є вірне і віддане служіння народові, зміцнення зв'язків з народом. «Художній твір, — зазначає М. Рильський, — написаний поза кровним зв'язком з народом, який нас породив і виховав, — мертвонароджене дитя. А народ хоче чути і бачити правду, окрилюючу і надихаючу на трудові подвиги правду»⁹.

У статті «Краса» М. Рильський звертає увагу на те, що народність мистецтва, народність літератури — це ідейна співзвучність художнього твору з думками і прагненнями трудового народу. Леся Українка завжди була прикладом глибокого знання народного життя, народних дум і прагнень, а її творчість — прикладом втілення народного духу. Розвиваючи її думки про поета-громадянина, поета-слугу народу, поета-борця за інтереси трудящих, поета-патріота своєї Вітчизни, М. Рильський говорив про Лесю Українку з великою теплотою, любов'ю і благоговінням, так, як він умів говорити про Вітчизну-матір.

Ти себе Українкою звала, —
І чи краще знайду ім'я
Тій, що радість в муках сіяла,
Як Отчизна — твоя і моя!

У грізні дні Великої Вітчизняної війни, розмірковуючи над долею своєї прекрасної, багатостраждальної Батьківщини, над долею України, що стікала кров'ю в борні з німецьким фашизмом, Максим Рильський заявляє про безсмертя народу, який має славні революційні і трудові традиції й великі культурні надбання, зокрема музику, театр, пісні про гайдамацькі повстання і громадянську війну, про дні революції і мирне будівництво, про Партію і Леніна, прогресивну літературу з «мужнім, гордим, сталевим голосом Лесі Українки». Все це не можна вбити, не можна знищити, «так само, як не можна зупинити вітер», «...як не можна випити море»¹⁰.

М. Рильському були близькі такі невтомні, мужні, безстрашні, до кінця віддані народові натури, як Леся Українка, такі, що й після смерті живуть у серці, думках і ділах народу, якому була присвячена вся їх невсипуща, багатогранна діяльність.

*

У своєму «Слові про Лесю Українку», виголошеному на урочистих зборах представників громадськості столиці України з нагоди 50-річчя з дня смерті поетеси, Максим Тадейович Рильський зосередив увагу на тому, чим особливо дорога велика дочка українського народу нашому часові, нашому поколінню. Ставати проти чорної бурі, проти темних

⁸ М. Рильський. Література і народ. — У зб.: Про людину для людини. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 12.

⁹ Там же, стор. 16.

¹⁰ М. Рильський. Народ безсмертний. — У зб.: Наша кровна справа. — К., Держлітвидав, 1959, стор. 25—26.

сил реакції, боротися зброєю слова за соціальне і національне визволення народу, віддати свою бойову вогненну поезію великій справі захисту всіх пригноблених і скривджених — такою була мета життя поетеси. «Коли б треба було окреслити творчість Лесі Українки одним словом, — говорив М. Рильський, — то найвідповідніше слово було б — боротьба»¹¹.

Поет розвінчував твердження буржуазних вчених про індивідуалізм Лесі Українки. «Я вийду сама проти неї, — проти бурі, проти хмари, проти негоди, проти ворожої сили. Такі поодинокі заяви, як і окремі образи Лесині драматургії... давали часом привід говорити про індивідуалізм Лесі Українки. Це була глибока неправда. Постеса рано, ще до написання цитованого вірша, усвідомила, що

Самій не довго збитися з путі,
Та трудно з неї збитися в гурті.

І, власне, цьому дороговказові залишалася Леся вірною все життя, власне, ця думка вабила її до людей, до тих перших гуртків по вивченню марксизму, де сіялися зерна нової світової правди і гартувалися революційні серця та уми, до таких постатей, як Сергій Мержинський, до участі в робітничому визвольному русі»¹².

В той же час М. Рильський застерігав дослідників від одностороннього розуміння творчості Лесі Українки, звертав увагу на глибоку ніжність, чистоту, жіночість і щирість почуттів, ліричність її творів. Саме жіночою ніжністю, щирістю і хвилюючою людяністю, сердечною чутливістю Лесі Українки пояснював М. Рильський її пильну увагу до «забутих тіней» — Дантової жінки, Ізольти Білорукої, Долорес — і своєрідну оригінальну трактовку цих образів.

Творчості Лесі Українки були притаманні і мотиви туги, смутку, спричинені обставинами особистого і суспільного життя («Мелодії», «Ритми»).

У серці цього, за словами І. Франка, «одинокого мужчини» таїлась глибока ніжність, чиста жіночість, жадова кохання. Таїлась і часом виливалась у слова, здебільшого забарвлені смутком. Іноді сум Лесі Українки переростав у розпач, у бажання зректися життя, вийти з нього.

Але смуток не міг скорити ту, яка на щиті своєму написала: «Убий, не здамся!».

*

М. Рильський вперше в радянському літературознавстві звернув увагу на те, що Леся Українка у своїй творчості розвиває прометеївські мотиви, що прометеїзм є її центральною темою, а образи Прометея та його нащадків — постійними, наскрізними образами її творів. Він назвав Лесю Українку дочкою Прометея, одним із його нащадків.

Визначивши лаконічно, але з винятковою чіткістю і глибиною прогресивні суспільно-політичні погляди і революційні переконання Лесі Українки, її вольову, бойову, мужню вдачу, М. Рильський заявив:

«Не дивно, що людину з такими поглядами непереможно вабила постать Прометея, постать, якій приділяли увагу і великий трагік давнього світу Есхіл, і глибокодумний Гете, і наш полум'яний Шевченко, що дав цьому образу свою й своєрідну трактовку, перенісши його в сучасність.

¹¹ В кн.: Леся Українка в школі. К., «Радянська школа», 1966, стор. 12.

¹² Там же, стор. 8.

Леся Українка, що взагалі мала нахил по-своєму освітлювати і по-своєму повертати світові теми, роблячи це з дивовижною й мало зрозумілою для більшої частини її сучасників сміливістю, підкреслювала символічне значення прометеївського міфа, прометеївського духу, «прометеїзму»:

Крик Прометея лунає безліч разів скрізь по світу,
Він заглушає собою потужні громи олімпійські.

«Нащадки Прометея» — улюблений і повний виразного змісту вислів письменниці.

Брати мої, нащадки Прометея!

Так називала Леся Українка своїх товаришів-революціонерів, що мучились у царських тюрмах та на засланні. «Нащадки Прометея» — найвища у її устах похвала. «Нащадками Прометея» вважала вона великих людей всіх епох і народів¹³.

Роздумуючи над словами М. Рильського і всією творчою діяльністю Лесі Українки, приходиш до висновку, що вона своїм життєвим подвигом, самовідданим служінням народу дійсно звершила прометеївський подвиг і цим заслужила право називатись дочкою Прометея. Все своє героїчне життя вона присвятила справі захисту пригноблених і скривджених, справі боротьби за щастя трудящих людей світу.

Продовжуючи шевченківську традицію розкриття образу Прометея-богоборця як уособлення народу-борця, Леся Українка дала багатогранну інтерпретацію його постаті. Йї Прометей живе і в нескореному народі-велетні, який піднімається, щоб розірвати кайдани рабства, і у великій плеяді представників народу, продовжувачів справи Прометея. Він уособлює також революційний дух народу, його безкомпромісну боротьбу проти соціального і національного гноблення проти реакційної релігійної ідеології. Іскра його безсмертного вогню живе і в серцях і творчості народних митців.

Образ Прометея у Лесиній творчості переріс у символ людини-борця, став втіленням людської гідності, прикладом для наслідування, дороговказом у справі самовідданого служіння народові, батьківщині, великій справі визвольної боротьби трудящих. Образ вогню, дарованого людині Прометеєм, став символом палаючої любові до людей, що пломеніє у серці кожного з нащадків Прометея.

Те, що в творчості Лесі Українки велике місце займає образ Прометея, і те, що герої її творів — прометеївські нащадки, шукачі правди, незламні борці за інтереси народу й батьківщини, дає нам право слідом за М. Рильським заявити, що прометеїзм є лейтмотивом усієї творчості поетеси і виступає мірилом духовної величі її позитивних героїв.

*

У літературознавчих працях М. Рильського знаходимо надзвичайно багато цікавих спостережень і над творчістю поетеси в цілому, і над окремими її творами. В них висловлено багато оригінальних думок, в тому числі і думки про високу майстерність поетеси.

В одній із статей йдеться про природу як вічне джерело людської творчості, людських роздумів, людської радості й естетичної насолоди і відзначається Лесина любов до природи. Про «Лісову пісню» поет пише, що вона «може бути названа гімном природі. А один з персонажів, який виступає у цій казці-феєрії, — дядько Лев — може бути на-

¹³ М. Рильський. Лірика Лесі Українки. — Твори в 10-ти томах, т. X. К., Держлітвидав, 1962, стор. 292.

званий до якоїсь міри провозвісником і патроном нашого Товариства охорони природи»¹⁴.

Даючи високу оцінку перекладам віршів Лесі Українки, які здійснила М. Комісарова, М. Рильський відзначав певне послаблення, вірніше, завуалювання в перекладі того чи іншого Лесиного поетичного рядка¹⁵, тим самим виявив своє глибоке розуміння суті й досконалості художньої майстерності творів великої української поетеси. Рильський вказував на багатство художніх фарб, простоту, ясність, чіткість, чистоту, образність мови творів Лесі Українки.

У статті «Лірика Лесі Українки» М. Рильський відзначав: «форма поезій Лесі Українки вражає... надзвичайною різноманітністю строфіки, метрики, ритміки. Тут маємо і канонічні сонети, октави, секстини, гекзаметри, і цілком оригінальні строфічні побудови, і п'ятистопні білі ямби, до яких вона все охочіше зверталася, бо давали вони великий простір для думки і можливість використовувати і ораторські, і розмовні інтонації, і розмаїті форми «свобідного вірша» (верлібру), якими написані такі чудові речі, як «Завжди терновий вінець», «Уривки з листа» (у циклі «Кримські відгуки»)»¹⁶.

А в статтях «Слово — наша зброя» і «Молоді голоси» він закликав письменників вчитися майстерності у видатних російських і українських письменників: у Чехова і Коцюбинського, Пушкіна і Лесі Українки — і, не втрачаючи оригінальності, «дбати про чистоту мови художніх творів і її збагачення»¹⁷.

М. Рильський завжди піклувався про піднесення рівня рідної культури, зокрема про розвиток найбільшого духовного надбання українського народу — його мови та літератури, яка після Великої Жовтневої соціалістичної революції одержала право на вільне життя і процвітання. Українська мова стала мовою державних установ, школи, закладів культури, засобом спілкування у всіх сферах нашого громадського і господарського життя. У вірші «Рідна мова» він говорить:

В одно злилися наші вчинки —
Одна ріка, одна рука,
Нам слово Лесі Українки
І слово вішого Франка

Не міжнародні поєдинки —
Народів дружбу проріка,
Мужай, прекрасна наша мова,
Серед прекрасних братніх мов¹⁸.

Метонімічне використання слова Лесі Українки поряд зі словом Великого Каменяра на означення найвищих досягнень української мови свідчить про високу оцінку М. Рильським духовних скарбів рідної культури.

*

Максим Рильський своїми літературознавчими працями розширює обрії знань про геніальну українську поетесу Лесю Українку, її місце серед визначних корифеїв світової культури, титанічну силу її слова, незламність духу, крицеву мужність, жіночу ніжність, досконалу художню майстерність і про все те, з чим пішла у безсмертя дочка Прометея.

Незабутній М. Рильський наголошував на тому, що віще слово поетеси, її діяльність у період пролетарського визвольного руху наближали день соціалістичної революції.

¹⁴ М. Рильський. Природа і література. — У зб.: Наша кровна справа. К., Держлітвидав, 1959, стор. 45.

¹⁵ М. Рильський. Проблема художнього перекладу. — У зб.: Про людину для людини, стор. 50.

¹⁶ М. Рильський. Твори, т. X, стор. 300.

¹⁷ М. Рильський. Слово — наша зброя. — У зб.: Про людину для людини, стор. 18.

¹⁸ М. Рильський. Твори, т. 3, стор. 304.

Якщо завтра війна...

(Оборонна тема в українській поезії передвоєнних років)

Однією з провідних у літературі 30-х років ХХ ст. була військово-патріотична тема, до якої зверталися майже всі майстри слова. Принагідно, одним-двома реченнями говориться про це в монографіях і дослідженнях про творчість П. Тичини, М. Рильського, В. Сосюри, М. Бажана та ін. Євген Прісовський зробив спробу ширше розглянути мотиви майбутньої війни з фашизмом на матеріалі окремих поезій М. Рильського, А. Малишка, Л. Первомайського, М. Бажана передвоєнних років¹.

Автор цієї статті поставив за мету дослідити оборонну тему в українській поезії 30-х років, висвітлити роль і місце поетів-лєчафівців у цій благородній справі.

В нашій статті мова йтиме про вірші, які відображали загальну тенденцію, висловлювали думки й сподівання всього радянського народу.

Молода радянська література зароджувалась у жорстоких битвах із різними зовнішніми і внутрішніми ворогами. Письменники органічно пов'язали свою творчість з Радянською Армією, її славною історією, брали участь у всіх її походах і боях. На фронтах громадянської війни гартували своє слово О. Серафимович, Д. Фурманов, В. Вишневський, О. Фадєєв, Ю. Либєдинський, О. Шварцман, В. Сосюра, П. Панч, В. Чумак, В. Еллан, М. Куліш, Є. Григорчук, М. Ірчан та багато інших. У 1936—1937 рр. серед воїнів героїчної Іспанії були І. Еренбург, М. Кольцов, Мате Залка, В. Вишневський. Наших письменників можна було зустріти і між бійцями на озері Хасан та річці Халхін-Гол. Вони ходили в атаки, працювали в газетах. За свідченням Маршала Радянського Союзу Г. К. Жукова, велику політичну роботу проводила газета «Героическая красноармейская», в якій активно співробітничали В. Л. Ставський, К. Симонов, Л. Славін, Б. Лапін, З. Харцевін, В. Вишневський, Є. Петров². Майстри слова брали участь і в боях з білофінськими загарбниками, і у визвольному поході Радянської Армії в західні області України й Білорусії (В. Вишневський, П. Воронько, О. Сурков, О. Твардовський, А. Копштейн, А. Малишко).

¹ Є. Прісовський. Образ Вітчизни й народу в ліриці воєнних літ. — У кн.: Слово про подвиг. Літературно-критичні статті. К., «Дніпро», 1970, стор. 224—225.

² Г. К. Жуков. Воспоминания и размышления. М., АПН, 1969, стор. 170.

Втілюючи в життя вказівки партії щодо зміцнення обороноздатності соціалістичної Вітчизни, виховання мобілізаційної готовності трудящих нашої країни, радянські письменники вели нещадну боротьбу з імперіалізмом, брали участь у роботі антифашистських конгресів.

На міжнародному конгресі письменників у Парижі (1935) радянську делегацію представляли М. Кольцов, О. Корнійчук, І. Микитенко, П. Панч, П. Тичина. У травні 1936 р. антифашистський конгрес діячів культури відбувся у Львові, в його роботі взяли участь Я. Галан, С. Тудор, В. Василевська, Л. Кручковський. У 1937 р. палкі виступи радянських письменників М. Кольцова, В. Вишневського, Мате Залки, які викривали імперіалізм, закликали до боротьби з ним, вказували на небезпеку, яку несе фашизм, слухала героїчна Іспанія.

У передвоєнні роки, як і завжди, українська поезія жила думами і героїчними трудовими звершеннями радянського народу, пристрасно поетизувала мирну творчу працю, людину-трудівника, будівництво соціалізму. Коли в Німеччині до влади прийшли фашисти, які, перетворивши країну в концентраційний табір, розпалювали воєнні вогнища в Європі, в радянській літературі посилилась оборонна тематика, заклики тримати порох сухим, бути пильним і готовим дати відсіч будь-якому ворогові, якщо він посягне на нашу державу.

Розвитку оборонних мотивів у літературі сприяли заходи партії щодо зміцнення обороноздатності Союзу РСР, випуск «Історії громадянської війни» і т. д. Позитивну роль відіграло літературне об'єднання Червоної Армії і Флоту (ЛОЧАФ), яке офіційно було засноване в липні 1930 р. й об'єднувало таких видатних письменників, як М. Асеев, Д. Бедний, О. Безименський, В. Вишневський, Мате Залка, О. Сурков та інші³. ЛОЧАФ мав свої філіали по всьому Радянському Союзу, в тому числі й на Україні. До його складу входили Мирослав Ірчан, Сергій Пилипенко, Юрій Смолич⁴, Денис Галушко, Дмитро Косарик, Микола Михаєвич, Микола Шпак та інші⁵. Лочафівці мали свої друковані органи, зокрема журнали «Красноармеец», «Краснофлотец», «Локаф» (Москва), «Залп» (Ленінград), газету «Красная звезда». У Харкові протягом 1931—1935 рр. виходив двотижневий військово-політичний та художній червоноармійський журнал «Червоний боець»⁶ — орган Політуправління Українського Військового Округу, а також альманах «На чатах»⁷.

Лочафівці поетизували ратні подвиги радянського народу в боротьбі за Великий Жовтень, проти зовнішньої і внутрішньої контрреволюції, славили національно-визвольну боротьбу трудящих капіталістичних країн, викривали мерзенне обличчя фашизму, оспівували борців проти коричневої чуми, закликали трудящих Країни Рад бути готовими до відсічі об'єднаним силам міжнародного імперіалізму. Військово-патріотичній справі служили й переклади лочафівців з інших мов народів СРСР та зарубіжних країн.

У 1934 р. в зв'язку з утворенням Спілки радянських письменників ЛОЧАФ припинив свою діяльність, ставши Військово-оборонною комісією при Спілці письменників.

³ Див.: Краткая Литературная Энциклопедия, М., 1967, стор. 408.

⁴ Юрій Смолич. Розповідь про неспокій, ч. I, К., «Радянський письменник», 1968, стор. 235.

⁵ Українські письменники. Біо-бібліографічний словник, т. 4. К., «Дніпро», 1965, стор. 274, 764; т. 5, стор. 151, 792.

⁶ Періодичні видання УРСР. 1918—1950. Журнали. Харків, Вид-во Книжкової Палати УРСР, 1956, стор. 208.

⁷ Литературная энциклопедия, т. 6, М., 1932, стор. 555.

Фашистська агресія проти волелюбного іспанського народу в 1936—1937 рр., події на озері Хасан, річці Халхін-Гол, війна з білофінами, розв'язання фашистською Німеччиною другої світової війни викликали інтерес радянських письменників до героїчного минулого нашого народу. З'являється цілий ряд творів про героїв громадянської війни, про тих, хто громив фашистські полки в Іспанії, японських самураїв на Далекому Сході, фінських білогвардійців на Карельському перешийку.

Одночасно в художній літературі культивується й тема майбутньої війни з фашизмом, заклик бути готовим у будь-яку годину стати на захист соціалістичної Вітчизни, гартувати себе до неминучого зіткнення з об'єднаними силами міжнародної реакції. Все частіше й частіше появлялись твори, які з усією серйозністю вказували на загрозу, що нависла над нашою Вітчизною.

Павло Тичина у вірші «Воля непреложна» застерігав фашистських агресорів:

Тільки не потішимо
Фашиста проклятого:
Ми його ще рішимо.
Ех, якби діждатись того⁸.

М. Рильський, створюючи образи будівників соціалізму, натхнених трударів, чимало уваги приділяв і викриттю підлих намірів імперіалізму, проголошував гуманістичний принцип Країни Рад:

«Єднайтесь, всіх країн трудящі!»— Хай прогрімить, як кари грім, На тих, що роззявляють пащі, Щоб світом володіти всім, Що розбрат сіють поміж націй,	Щоб легше їх держать в ярмі, Щоб перешкодить їм єднатись, Щоб одчинить всі брами тьмі. Народні! Дружніми рядами Проти розбійних ворогів ⁹ ...
--	--

Співець Великого Жовтня В. Сосюра славить тих, хто самовіддано боровся з найрізноманітнішими ворогами, а перемігши їх, самовідданою працею підносить Вітчизну до нових висот. Викриваючи злочин імперіалістів, поет протиставить їм творчу працю радянського народу, поетизує єдність поколінь, які на випадок війни пліч-о-пліч будуть відстоювати свою Вітчизну від нападників.

І цей клинок, од крові поржавілий,
Я бережу... О серця теплий дзвін!...
«Служи Вітчизні так, як ми служили», —
скажу я сину, і всміхнеться він.
Клинок важкий в маленькі візьме руки,
спакне в очах невидана любов...
І, як музика, слів полхнуть звуки:
«Вітчизні я служить завжди готов»¹⁰.

У вірші «Вітчизні» В. Сосюра від імені всього багатомільйонного радянського народу стверджував:

Ні зради яд, ні танки, ні гармати
Не допоможуть ворогу в бою,
Коли на нас він рушить, щоб зламати
Вітчизну сонячну мою¹¹.

⁸ Павло Тичина. Вибрані твори в 3-х томах, т. 1, К., Держлітвидав, 1957, стор. 195.

⁹ Максим Рильський. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1970, стор. 138.

¹⁰ Володимир Сосюра. Вибрані поезії. К., Держлітвидав, 1951, стор. 67.

¹¹ Володимир Сосюра. Твори в 3-х томах, т. 2, К., Держлітвидав, 1958, стор. 36.

М. Бажан позитивний образ сучасності знайшов у більшовику, який вів полки на бій з ворогами Країни Рад, а нині показує приклад у будівництві соціалізму. Застерігаючи ворогів від можливих авантур, поет закінчує поему «Батьки й сини» такими промовистими словами:

Вони не загинули, вони живуть і нині,
Вони готові встать на перший клич війни,
Нехай посміє хтось загрожувати країні,
Де є такі батьки, де є такі сини!¹²

У поемі «Мати», славлячи Павла Маленка, вбитого на озері Хасан, Бажан словами матері благословляє молодшого Павлового брата:

— Живи, як він, — коли ж потрібно буде,
То вми на варті, як загинув він!¹³

Л. Первомайський з перших своїх творів виступив як співець героїки боротьби за світлі ідеали людства, як співець ратної і трудової звитяги. Спостерігаючи безкарні злочини фашистів, поет з тривогою писав у вірші «Пролог до покоління»:

В далеких вибухах горінь
Я бачу — виростає тінь,
примара бою, кута в броню,

— Не в далині! Не в далині! —
І цілить всесвіту у скроню,
І в серце попадає мені!¹⁴

М. Шеремет у вірші «Рушниця № 33527» виявив свою готовність у будь-який час стати в лави захисників Вітчизни:

А покличуть завтра
у бій —
Я міцніше
притисну ложе,
І в рушницю
вкладу
набій...

Я ураз
на коліно
стану.
І
у ворога
влучу
вп'ять!¹⁵

Співець комсомолії П. Усенко у поезії «Прикордонна», оспівуючи вірність радянських дозорців, закликав завжди тримати сухим порох, прийти на допомогу славним вартовим соціалістичної Батьківщини, які охороняють мирний спокій будівників соціалізму:

Ніхто не пролізе
з ущелин Хінгану
Ні рано, ні пізно
З низин, із-за туч, —
Дзвінки карабіни, смуглясті нагани
І снайпери вірні стоять біля круч!¹⁶

Перефразовуючи відомий римський афоризм, С. Крижанівський говорив про свою участь у майбутній борні з фашизмом:

Якщо дано спізнати слово зброї,
бійцем пройти по життєвій путі,
Я прагнутиму вийти із двобою —
або-або: з щитом чи на щиті!¹⁷

¹² Микола Бажан. Твори в 2-х томах, т. 1. К., Держлітвидав, 1954, стор. 218.

¹³ Там же, стор. 229.

¹⁴ Леонід Первомайський. Поезії. К., Держлітвидав, 1947, стор. 137—138.

¹⁵ Микола Шеремет. Вибране. К., Держлітвидав, 1955, стор. 142.

¹⁶ Павло Усенко. Вибрані твори в 2-х томах, т. 1. К., Держлітвидав, 1963, стор. 90.

¹⁷ Степан Крижанівський. Гори і долини. К., Держлітвидав, 1946, стор. 112.

Л. Зимний у «Пісні винищувачів» з усією серйозністю попереджав фашистських стервятників, щоб вони не порушували спокою нашої Вітчизни:

Ворог нехай не літає
Вороном над рубежем,
Крила фашистської зграї
У битві ми зріжемо ножем¹⁸.

Багато уваги приділяв вихованню готовності захищати Батьківщину і поет-лочафівець М. Шпак. У вірші «Знімаю зірку на кашкеті» поет признавався з властивою йому щирістю:

Казарму залишив.
В цейхгауз здано все.
З собою взяв готовність бойову —
Щоб першому пройти
на захист сонячних осель,
Коли позвуть
З товаришами з фабрик, шахт, колгоспів —
В шеренгах авангарду йти скрізь...
Коли прийде напад,
то щоб фашистську лють
Уміло стріти¹⁹.

З такою ж нещадністю до ворогів говорить поет у вірші «Герої Вітчизни»:

На нас зазіхати — це гратись з вогнем,
Накаже нарком — як один ми підем
До бою, герої, на захист Вітчизни²⁰.

А. Малишко уже в передвоєнний час виріс в одного з найвидатніших радянських поетів. Однією з центральних тем його творчості було пристрасне поетизування наших прекрасних буднів, оспівування героїв Великого Жовтня й трудового фронту, заклик до пильності, до необхідності бути готовим прийняти виклик імперіалізму. Визначаючи своє місце в боротьбі з ворожими силами, поет писав:

В північній час ударив грім	Піду з полком крізь пи́л і дим,
В небес широку стелю,	Із лоба піт утерши,
Тривога ввійде в рідний дім,	Правофланговим рядовим,
Шепне: — Вдягай шинелю.	Заспівувачем першим ²¹ .

У могутньому хорі відомих поетів лунали й голоси початківців, які з таким же патріотизмом викривали фашизм, клялися бути вірними Вітчизні й народові до останньої краплі крові.

Вчитель з Київщини Оксентій Мусієнко так говорив про своє місце в можливому двобої:

Я знаю, буде даль стогнати	Як треба, в бій за тебе стану
вогнем, залізом і свинцем,	І смерть зустріну в боротьбі.
І буду я, Вітчизно-мати,	Як треба, кров'ю вірш останній
твоїм поетом і бійцем.	з любов'ю напишу тобі ²² .

Слід відзначити, що прикладом вірного служіння народові, партії і Вітчизні був для радянських письменників М. Горький, який урочисто заявив: «И если вспыхнет война против того класса, силами которого я живу и работаю, — я тоже пойду рядовым бойцом в его армию.

¹⁸ Леонід Зимний. Поезії. К., Держлітвидав, 1956, стор. 39.

¹⁹ Микола Шпак. Поезії. К., «Радянський письменник», 1967, стор. 29.

²⁰ Там же, стор. 55.

²¹ Андрій Малишко. Твори в 5-ти томах, т. 1. К., Держлітвидав, 1962, стор. 419.

²² «Радянська освіта», 1967, 9 травня.

Пойду... потому, что великое, справедливое дело рабочего класса Союза Советов — это и мое законное дело, и мой долг»²³.

У війні з фашизмом радянські письменники, як і Маяковський, хотіли слово прирівняти до багнета, разити ворога всіма видами радянської зброї, в тому числі й гострим патріотичним віршем, оповіданням.

Свою промову на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників О. Сурков закінчив такими проникливими словами: «Не будем забывать, что не за горами то время, когда стихи со страниц толстого журнала должны будут переместиться на страницы фронтовых газет и дивизионных фронтовых многотиражек.

«Будем держать лирический порох сухим!»²⁴

Виходячи з лєнінських вказівок про неминучість суперечностей серед капіталістичних держав, про неминучість війн в епоху імперіалізму, радянські письменники в передвоєнні роки стали вірними й надійними помічниками партії в зміцненні обороноздатності Союзу РСР, закликали бути готовими до захисту завоювань Великого Жовтня від імперіалістичних посягань. З перших же днів війни з фашистськими зґраями добровільно пішли на фронт, були справжніми сурмачами перемоги, сурмачами немеркнучого в віках подвигу Радянської Армії, яка врятувала світ від поневолення фашистськими мракобісами. Понад 300 письменників, в тому числі більше 50 українських, з честю виконали синівський обов'язок перед соціалістичною Вітчизною, віддавши за її честь і незалежність своє життя.

²³ М. Горький. Собрание сочинений в 30-ти томах, т. XXV, М., 1956, стор. 48—49.

²⁴ А. Сурков. Голоса времени. М., «Советский писатель», 1965, стор. 80.

Зброєю сатири

(Антинаціоналістична публіцистика українських радянських письменників 20-х років)

В ідеологічній боротьбі одне з чільних місць займає викривальна література, спрямована проти українського буржуазного націоналізму. Націоналістичні запродавці ще в перші роки радянської влади стали на службу до закордонних імперіалістів, галасували про загибель Радянської України, сичали гнівом людиноненавистницьких ідей. Не заспокоїлися вони й досі, вишукуючи нових засобів боротьби проти радянського народу.

Зброєю слова боролися й борються проти них радянські письменники, широко користуючись засобами сатири. Започаткували цю боротьбу в 20-і роки В. Блакитний, Кость Котко, І. Кулик, С. Пилипенко, Остап Вишня та інші. Вони гнівно таврували ворогів народу, найчастіше звертаючись до публіцистичних жанрів (сатирична стаття, памфлет, фейлетон тощо).

Саме життя поставило перед публіцистикою завдання боротьби з проявами так званого «національного руху» на Україні — гетьманщиною і петлюрівщиною, жовто-блакитним клерикалізмом автокефальної церкви і прямого бандитизму. Багатьох претендентів на владу над українським народом і їх покровителів — попівство та іноземний імперіалізм — сатирично висміяв В. Блакитний. Проти Скоропадського, Петлюри, Винниченка, які «торгували людською кров'ю, кров'ю українського народу»¹, спрямовані статті Миколи Любченка і його ж памфлети й фейлетони, друковані під псевдонімом Кость Котко. Злободенною була публіцистика С. Пилипенка та І. Кулика.

Беручи участь у здійсненні ленінської національної політики, радянські письменники зривали маску з скоропадських, василів вишиваних, петлюр, голубовичів, огієнків та коновальців, які «тулилися до влади, всі її мали, всі оголошували універсали, заклики й маніфести до українського народу — і всі неминуче мусили кликати проти нього чужу зброю»².

Радянські літератори повели нещадну боротьбу проти отруйного чаду націоналістичної закордонної преси та націоналістичних ухилів на Україні. «Маємо кілька націоналізмів: український — щирий, російський — «русоп'ятство». З яким нам в першу чергу війна? Хто небезпечніший ворог? Кому найбільша увага? Найнебезпечніший ворог — український націоналізм — від чорносотенства до укапізму, в усіх їхніх

¹ Микола Любченко. Далі шляхами розкладу. — «Червоний шлях», 1924, № 1-2, стор. 102.

² В. Еллан (Блакитний). Твори в 2-х томах, т. II, К., Держлітвидав, 1958, стор. 249.

«культурних» відображеннях», — писав В. Блакитний, визначаючи завдання радянської преси і радянських письменників у першій половині 20-х років³.

Продовжуючи традиції українських дожовтневих письменників революційно-демократичного табору, які гнівно таврували «правнуків поганих», «несите панство», обстоювали єдність всіх народів у боротьбі проти самодержавства, радянські письменники дали різко негативну характеристику жалюгідних дій українського буржуазного націоналізму, утверджували животворний радянський патріотизм, дружбу народів, почуття відданості ідеям Комуністичної партії.

Викриття буржуазного націоналізму йшло в кількох планах. Автори статей, памфлетів, фейлетонів зосереджували увагу на висміюванні націоналістичних ватажків і отаманів — Петлюри, Скоропадського, Тютюнника та їм подібних, діяльність яких в основному припадала на час громадянської війни, викривали еміграцію, що стала родючим ґрунтом для діяльності націоналістів за кордоном. Значне місце в радянській публіцистиці займала тема боротьби з літературною агентурою буржуазного націоналізму. Наприклад, запеклого націоналіста Д. Донцова саркастично висміяв В. Блакитний у статті «Криза української літератури через фашистську призму»⁴. Проти Винниченка й подібних «співробітників з верховин Парнаських» спрямована стаття С. Пилипенка «Винниченко й Курах»⁵. Гнівно викрив орган буржуазних націоналістів «Літературно-науковий вісник» Кость Буровій (псевдонім К. Сокольського) у статті «Літературний штаб українського фашизму»⁶.

У цих виступах українських радянських письменників показані ворожа суть українського буржуазного націоналізму, його зв'язки з міжнародним імперіалізмом та фашизмом, дана розвінчувальна характеристика окремих історичних осіб. У М. Любченка (Костя Котка) це Петлюра, Скоропадський, Винниченко, Василь Вишиваний, у В. Блакитного — Петлюра, Винниченко, у Олеса Досвітнього — Петлюра, Махно і т. д.

Правда, конкретними в публіцистиці 20-х років здебільшого є лише прізвища, сфера діяльності, а самі образи представників ворожого табору не індивідуалізовані. Немає конкретних прикмет зовнішності, вдачі, рис характеру, хоча спроби в цьому напрямі робились. «Герої» виступають насамперед як втілення певної соціальної сили. Так, Петлюра у всіх статтях — уособлення підлоти українського буржуазного націоналізму, Винниченко — уособлення дворушництва і т. п. Тому й деталі для створення цих негативних образів мають загальний характер, підкреслюють риси, властиві всім націоналістам — зрадництво, лицемірство, ненависть до народу, безглузде прагнення до владарювання тощо.

У Костя Котка Петлюра — «корсиканець з Полтавщини, недороблений патріот, без трьох хвилин Муссоліні», «іхтіозавр ненько-патріотизму», «вивіскоборець і погроммахер», «один з політичних мерців», С. Пилипенко говорить про «вишкребки петлюрівщини», «блазнів», «політичних шахраїв», В. Блакитний — про «політичну шантрапу», «жовто-блакитну наволоч». Подібне бачимо у творах і інших письменників-публіцистів.

³ В. Блакитний (Еллап). Твори. Повне зібрання. Харків, ДВУ, 1929, стор. 375.

⁴ «Література, наука, мистецтво» — додаток до газети «Вісті ВУЦВК», 1923, 11 листопада.

⁵ «Червоний шлях», 1923, № 4-5.

⁶ «Життя і революція», 1925, № 6-7.

При всій документальності публіцистичних творів на цю тему в них переважали емоції, політичний запал. Звідси і часте звертання до засобів прямого оголення зла, до народних означень лайливого характеру. Це було викликано завданням активного розвінчання гасел буржуазного націоналізму, виховання жагучої ненависті до нього. Вирішувалося воно в основному засобами сатири, шляхом висміювання ворогів і пояснення ганебності їх дій, показу переваг радянської національної політики.

Радянські письменники показували представників українського буржуазного націоналізму, цих «псевдогероїв» у комедійному плані. Оперетою назвав Кость Котко свій популярний драматизований твір «Петлюрія»⁷. До епітету «оперетковий» вдається він і тоді, коли характеризує петлюрівський уряд у статті «Єдиний план»⁸. Оскільки подібні уряди не мали підтримки народу, то й інші публіцисти порівнюють їх з особами різних театральних видовищ. Олесь Досвітній у памфлеті «За пшеничкою»⁹ вигадку Петлюри з маніфестом та універсалом визначає як комедію. «Хохлацькою опереткою», «трупною мандрівних міністрів» назвав уряд УНР В. Блакитний у статті «Після завіси»¹⁰.

Звернення публіцистів до комедійних засобів мало цілком реальну основу: діяльність українських буржуазних націоналістів давала для цього великий матеріал. Наприклад, проголошення Скоропадського гетьманом відбулося на з'їзді хліборобів, який проходив у приміщенні цирку. І Кость Котко говорить про цю подію як про «звичайну циркову виставу» («Істукрев») ¹¹. Засобами комічного публіцисти підкреслювали внутрішню убогість і мерзенність горе-вождів українського буржуазного націоналізму. Невідповідність між жалюгідною ідеєю і патетичною формою її виголошення викривала глупоту та політичне лицемірство ворогів народу.

Зразком використання комічного в поєднанні з сатиричним можуть бути публіцистичні виступи Костя Котка «Не тих приводив», «Нарешті визнали», «Істукрев». Характерним для них є контраст дійсного і уявного: «І вже разів кілька збирався одмовитись од отаманства, так де там! Так мене люблять на Україні, що жити без мене не можуть. Щось пригадалось Петлюрі, і він почухав боки. А коли прийдеш, то женуть, як собаку... Що за чудасія? Але знаю, все ж таки люблять мене...»¹². Тут маємо фарсовий характер викриття. А репліки — «сидів Петлюра та журився», «Петлюра похнюпився», «плаче Петлюра і думає» — підводять читача до висновку-узагальнення, що в такому стані навряд чи можна до чогось путнього додуматися, а тим більше принести «визволення» нації.

У кожного публіциста засоби сатиричного викриття своєрідні і неповторні, що виявляється у виборі жанру, в композиції твору, в принципах характеристики негативного персонажу. Кость Котко найчастіше вдається до фейлетонного протиставлення дійсного і уявного. Сатиричний образ у нього побудований нерідко на зіставленні несумісних, а то й різко протилежних за значенням понять. «Недурно ж фейлетоністи прозвали його «інтернаціоналістом»: усім своїм життям Петлюра доводив мудру тезу, що визволяти Україну можуть всі народи, яким тільки забагнеться: німці, французи, поляки, румуни... А ук-

⁷ Кость Котко. Петлюрія. Перша збірка гуморесок. Харків, ДВУ, 1921.

⁸ «Вісті ВУЦВК», 1921, 24 вересня.

⁹ Див. зб.: Вся влада Радам. К., Держлітвидав, 1957.

¹⁰ В. Е л л а н (Блакитний). Твори, т. II.

¹¹ «Шляхи мистецтва», 1922, ч. I.

¹² Кость Котко. Червона сатира. К., Держлітвидав, 1961, стор. 6.

раїнці? Е, ні, Петлюра не шовініст», — так, ідучи від супротивного твердження-заперечення, публіцист нещадно викриває ворога в статті «Далі шляхами розкладу»¹³.

С. Пилипенко створює сатиричний образ за допомогою гіперболи, нагнітання негативних визначень, поширеного порівняння, нерідко метафоричного характеру, часом алегорії або символу. Через побутову деталь розкрив він «жовто-блакитне неньколюбство» (до речі, цей вираз з'являється у нього вперше) у статті «Жовто-блакитна вонь»: «Українська народна республіка» є не більше, як одіж, котру натягає на себе поміщицько-фабрикантська зграя, щоби приховати свою справжню суть»¹⁴.

У зневажально-алегоричному плані змалював український буржуазний націоналізм Остап Вишня. Його публіцистична «казка» «Як з головного отамана сама «могила» залишилась» («казкою» назвав її сам автор) у традиційній формі, на перший погляд простувато, навіть наївно, розповідає про одного з натхненників націоналізму:

«Жила собі, була собі велика Петлюра.

Жила собі тая Петлюра в Польщі, панам п'яти лизала, Україну продавала, головним отаманом себе прозивала, грошки народні у Варшаві проїдала...

Жила собі та й жила собі...

Кабінети міністрів скликала, ради різні скликала, універсали до «свого» народу писала, бо на Україну повернути бажала.

Бажала, бажала, бажала, бажала... Сиділа й бажала»¹⁵.

Вживання дієслів жіночого роду, повторення їх з різним інтонаційним відтінком, алегоричне обігрування слова «могила» підкреслюють негативне ставлення автора до цього політичного трупа.

До подібного обігрування вдавався і М. Любченко в статті «Далі шляхами розкладу». Обидва письменники використали повідомлення газет про втечу Петлюри з Польщі з паспортом на ім'я Степана Могили. Але різні жанри (у Остапа Вишні — «казка»-фейлетон, у М. Любченка — публіцистична стаття, що наближається до памфлету) зумовили різні прийоми зображення. Остап Вишня дошкульно висміює Петлюру і його польських хазяїв за допомогою драматизованого діалога:

«— Пропали, — виють, — наші грошки!

— Пустить, — мимрить Могила, — паноченьки, мене на Угорщину... Там я собі могилу насиплю...

— Насипай, — кажуть пани. — Щоб тобі і вздовж і впоперек. А хто нам гроші віддасть?

— Хай вам Петлюра, — каже Могила, — віддає... А я Могила! Голий! А з голого, як з святого...»¹⁶.

Безглуздість такої розмови, побудованої на комізмі ситуації, виразно підкреслює, що такі відщепенці не становлять реальної сили, що всіх їх чекає один кінець. Алегорична кінцівка фейлетона остаточно знижує образ: «Лежить тая могила, з Петлюри зсипана, на Угорщині... Горобці на неї прилітають, хитають хвостиками й цвірінькають»¹⁷.

¹³ «Червоний шлях», 1924, № 1-2, стор. 99.

¹⁴ «Більшовик», 1921, 25 червня.

¹⁵ Остап Вишня. Твори в 7-ми томах, т. I. К., Держлітвидав, 1963—1964, стор. 339.

¹⁶ Там же, стор. 339—340.

¹⁷ Там же, стор. 340.

У М. Любченка те ж зниження образу і гіперболізм, але він далі відходить від характеристики окремої особи, вдаючись до узагальнюючого викриття української буржуазної еміграції: «Ця могила — смерть не тільки петлюрівщини, але й усієї еміграції. Петлюрівщина була войовничою її частиною, петлюрівщина була спробою вжити еміграцію як бойовий і політичний чинник. Тікаючи з свого терену, другої батьківщини українського націоналізму — Польщі (який парадокс!), петлюрівщина доводить безглуздя як раз цієї ролі еміграції. А жодної іншої ролі їй не залишається».

Сатирична публіцистика 20-х років розвивалася в напрямку поглиблення аналітичного зображення в поєднанні з синтезом. Характеристика українського буржуазного націоналізму набувала все більшого філософського узагальнення і в той же час ставала всебічнішою. Письменники перейшли від викриття колишніх «отаманів» до глибокого аналізу політичної діяльності націоналістів, їх зв'язків з міжнародним імперіалізмом та фашизмом.

У ряді статей цього періоду з'явилась постать ідеолога українського буржуазного націоналізму Д. Донцова, який у 20—30-х роках розгорнув активну націоналістичну діяльність, нападаючи на марксистсько-ленінське вчення про класову боротьбу і диктатуру пролетаріату, на принцип пролетарського інтернаціоналізму. В статті «Криза української літератури через фашистську призму» В. Блакитний, маючи на увазі прихильність цього запродаця до Муссоліні, назвав Донцова фашистом. Аналізуючи статтю Д. Донцова «Криза української літератури»¹⁸, він чітко довів, що, прагнучи за будь-яку ціну і за будь-яких умов відокремити від Росії Україну, зберегти в ній буржуазно-поміщицькі порядки, забезпечити неподільне панування націоналістичної української буржуазії, Д. Донцов поділяє фашистську ідеологію. «В української поміщицької аристократії й буржуазії, — гнівно проголошує публіцист, — що діють по кав'ярнях Європи та в кошарі «Легального українського громадянства» Східної Галичини, завівся свій фашизм»¹⁹.

Статті українських радянських публіцистів 20-х років мають міцну документальну основу. Її автори постійно звертаються до цифрової аргументації, повідомлень газет і радіо, до документів націоналістичного табору, б'ючи ворога його ж зброєю. У фейлетоні «Радуйся, жінко українська!» Остап Вишня широко цитує статтю української білоемігрантки Софії Русової «До Рима на два конгреси», взяту з часопису української буржуазно-націоналістичної еміграції «Нова Україна» (виходив у Празі), досягаючи в коментарях великої викривальної сили.

Повідомлення Русової про прибуття «української» делегації на педагогічний і суфражистський конгрес до Рима викликало іронічне авторське зауваження: «Одна з тих українок приїхала з Праги, друга з тих українок приїхала з Рима (прийшла, очевидно, бо з Рима до Рима, кажуть, не дуже далеко), а третя українка прибула з Берліна. Репрезентували, як бачите, геть-чисто всю Україну, всі її ніби області»²⁰.

Навмисна наївність, простувато іронічні поради і оцінки коментатора мають глибокий політичний підтекст, який виразно виходить на поверхню в заключних рядках твору: «Отакі делегатки «українського жіноцтва». Радуйся, жінко українська! З панами твої делегатки

¹⁸ ЛНВ, 1923, кн. 4.

¹⁹ «Література, наука, мистецтво» — додаток до газети «Вісті ВУЦВК», 1923, 11 листопада.

²⁰ Остап Вишня. Твори, т. I, стор. 227.

цілюються»²¹. Не цим «графиням», що тиняються за кордоном, представляти інтереси української нації, а тим, хто живе в «Шенгеріївці, Чупахівці» та інших селах і містах України, хто щиро працює в ім'я розквіту своєї радянської держави.

Як наукова розвідка побудований гостро політичний памфлет Костя Котка «Істукрев». Більше того, автор розташовує матеріал за главами й параграфами, в хронологічному порядку подаючи ганебну історію контрреволюції та українського буржуазного націоналізму. Розповідь тлумачна. Публіцист пояснює, чому 1918 р. на Україні з'явилися німці, хто такі «хлібороби», в чому їх «демократизм» і т. п. І в кожному рядку, в кожному абзаці — іронія, що нерідко переходить у сарказм. Цьому сприяють невизначеність означень («якогось уряду», «якимись там міністрами»), постійна невідповідність між словом і дією («на перший же погляд, хлібороби були страшенно демократичні, через те й користувалися загальною любов'ю народу»), не сумісні з характером вчинків осіб епітети («добрі німці»), метафоричність («треба було шукати якогось уряду більш здатного до державного гопака під німецьку дуду») тощо.

В основі згаданих сатиричних творів — документальність, полемичність і агітаційність, що взагалі властиве публіцистиці. Звичайно, письменники-публіцисти широко використовували образні засоби інших видів літератури, зокрема поезії та художньої прози. І це сприяло майстерності відтворення того чи іншого факту дійсності. Тому твори українських радянських публіцистів 20-х років, які викривали чорну зграю запродавців народу, є могутньою зброєю, потрібною і на сучасному етапі.

²¹ Остап Вишня. Твори, т. I, стор. 230.

Духовне єднання братніх народів

(До питання про зв'язки М. Тихонова з Україною)

Творчість М. Тихонова — одне із своєрідних та помітних явищ багатонаціональної радянської літератури — органічно пов'язана з Україною, її митцями і культурою. Відомо, що цей російський письменник зарекомендував себе не лише як вдумливий поет, прозаїк, полум'яний публіцист і критик, а й як натхненний співець дружби і братерства між народами, насамперед між українським і російським. Він майже завжди і в усіх жанрах торкається своєї «генеральної теми» — теми духовного єднання трудящих.

Свої роздуми про велике братерство народів і літератур М. Тихонов висловив ще на Першому Всесоюзному з'їзді радянських письменників. Виступаючи з доповіддю про творчість ленінградських поетів, він рішуче закликав російських митців активніше вивчати і перекладати твори літераторів братніх республік, щоб у такий спосіб усунути залишки «стіни мовчання між поетами різних національностей Союзу»¹.

Таку «стіну мовчання» одним із перших порушив він сам своїми перекладами на російську мову творів братніх літератур і власними поезіями про Україну, Грузію, Туркменію та ін. З цього погляду значну цінність мають вірші М. Тихонова про єднання українського і російського народів та їх майстрів художнього слова. Так, у поезії «Україна» М. Тихонов осмислює духовну близькість між Пушкіним і Шевченком, пише, що для нього мило звучав «с Пушкинским вместе Шевченковский стих».

Привертає також увагу вірш поета «Слово на Тарасовой горе в Каневе». На відміну від попереднього твору, тут тема непорушної дружби українського і російського народів вирішується на широкому історичному тлі. Правда, автор розкриває її за допомогою публіцистично-ораторських прийомів і прямого проголошення того, що

Украина и Россия —
Судьбы вместе наши.
То единство — наша сила,
Дружба дружб всех краше!²

Звернення М. Тихонова до української теми не було випадковим: він дружив з багатьма українськими письменниками, зокрема з П. Тичиною, М. Рильським, М. Бажаном, Л. Первомайським та ін. Більше

¹ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., Гослитиздат, 1934, стор. 511.

² Николай Тихонов. Избранное, т. 2. М., Гослитиздат, 1967, стор. 146.

того, можна навіть простежити деякий внутрішній зв'язок між творчими знахідками цього російського поета і літературними здобутками провідних українських письменників. При всій різниці їх індивідуальних обдарувань у них можна знайти й чимало подібного. Для цього досить зіставити тематику творів перших збірок М. Тихонова «Орда», «Брага» і М. Бажана «17-й патруль».

Літературознавці звернули увагу на те, що ці автори сходяться в трактовці подій громадянської війни, в романтизації, бойових вчинків героїв. Скажімо, в «Балладе о гвоздях» російський поет оспівує мужність радянських моряків періоду буремних років революції, підбираючи для цього чеканистий ритм, скупі, наказові інтонації:

Адмиральским ушам простукал рассвет:
«Приказ исполнен. Спасенных нет».
Гвозди б делать из этих людей:
Крепче б не было в мире гвоздей³.

Майже в такому ж романтично-піднесеному плані вирішує подібну тему й український поет у «Пісні бійця», створюючи картину червоноармійського маршу. М. Бажан, як і М. Тихонов, виражає свої думки за допомогою наказової форми:

Лічи патрони,
Ран не лічи.
Команд не ждіте!
Хто став — пристрель⁴.

Внутрішній зв'язок між поезіями М. Тихонова і М. Бажана можна простежити і в тому, що обидва автори звертаються до змалювання визвольного руху колоніальних народів, які пробуджувалися під впливом Великого Жовтня. Прикладом є твори російського поета «Сами» та українського — «Імобе з Галама». Тут маємо не лише тематичну співзвучність, а й у значній мірі подібне прагнення обох митців передати своєрідність мови й екзотики зображуваного. Так, у М. Тихонова читаємо: «Вечер пролил на стан его черный благовоний полные ведра», а в М. Бажана: «В ніч повстання, жаги і жалоби місяць верхів'ям бананів гравсь».

Правда, для вирішення обраної теми у згаданих творах, як і в інших поезіях 20-х років, цими поетами часом вживається складне плетиво образотворчих засобів. Але у кращих віршах того часу М. Тихонов і М. Бажан дотримуються реалістичного принципу, навіть вступають у полеміку з провідниками екзотичної романтики. Наприклад, уже в збірці «Брага» російський поет заперечує формалістичне дивацтво. Таку ж позицію займає український письменник у вірші «Нічний рейс»:

Рубай же ланцюги,
Зривайся із причалу:
Бо не в чорнильницях фрегат шукає шквалу,
Бо ти, як муж і воївник,
В часи смертельного авралу
І компасу,
І серцю
Метнутись не даси убік⁵.

Наведені нами паралелі показують, що в українській і російській дійсності радянського періоду існували споріднені суспільні, політичні та естетичні явища, які зумовили близькість літературних процесів, у тому числі й співзвучність мотивів творів М. Тихонова та М. Бажана.

³ Николай Тихонов. Избранное, т. 1. М., Гослитиздат, 1967, стор. 118.

⁴ Микола Бажан. Поезії та поеми, т. 1. К., «Дніпро», 1965, стор. 49.

⁵ Микола Бажан. Поезії та поеми, т. 1, стор. 117.

Візьмемо твори М. Тихонова і М. Бажана про Грузію. Відомо, що обидва поети внесли великий вклад у російсько-грузинське та українсько-грузинське літературне єднання. Їм належать прекрасні вірші про смугляву сестру Росії та України — Грузію. Так, російський письменник у дещо патетичній манері зображає чарівний і мальовничий грузинський край:

О Грузия, твоим красотам
Опять, как прежде, нет числа,
По созданным тобой высотам
К вершинам века ты взошла⁶.

В іншому стильовому ключі вирішується ця тема українським поетом: М. Бажан, на відміну від М. Тихонова, більше полюбляє образно-філософські роздуми. Але в обох у них спільна художня концепція при зображенні буйного розквіту відродженої Грузії. М. Бажан показує, що під проводом Комуністичної партії люди цієї землі змінили обличчя республіки:

Такою їхня живодайна сила,
Іх творча лютість і ненаситість була,
Що з каменю плоди вона зростила
І в мертвому безсмерті досягла⁷.

Спільність світовідчужування проявляється в обох письменників і при змалюванні образу С. М. Кірова. На цю тему український поет написав поему «Безсмертя» (1935—1937), а російський — «Киров с нами» (1941). У даному випадку не доводиться говорити про творчу залежність другого від першого. Та й зовсім різні життєві матеріали використані авторами. Проте вони, хоч і неоднаковими засобами, стверджують одну і ту ж думку, суть якої в тому, що справа Кірова-більшовика безсмертна. Бажан виражає її в афористичній формі:

Живи, священна славо,
Людей, які зродились,
Щоб смерть перебороти!

Живи, життя безсмертне,
Життя більшовиків⁸.

М. Тихонов використовує публіцистично-ораторські засоби. Він підкреслює, що С. М. Кіров є ніби очевидцем і учасником боротьби з фашистами, які блокували Ленінград, що «Кірова грозное имя полки ленинградцев ведет!». Славний лєнінець живий серед живих, і разом з нами:

Идет он тем шагом свободным,
Каким он в сраженьях ходил.

Идет, ленинградцев жалея,
Гордась их красотой боевой⁹.

Не менш цікавими є взаємини між М. Тихоновим і П. Тичиною, у яких чимало спільного в показові торжества лєнінської національної політики, братерства народів. У 1934 р. на конференції лєнінградських письменників М. Тихонов говорив, що «Наша тема — тема інтернаціоналізму». Справді, вона займає одне з центральних місць у його творчості, зокрема у творах «Сами», «Афганская баллада», «Как падают горы», «Друзья», «Стихи о Кахетии», «Стихи о Тбилиси».

Ці різножанрові твори М. Тихонова перекликаються з віршами збірки П. Тичини «Чуття єдиної родини». Більше того, можна навіть

⁶ Николай Тихонов. Избранное, т. 2, стор. 77.

⁷ Микола Бажан. Поезії та поеми, т. 1, стор. 207.

⁸ Там же, стор. 202.

⁹ Николай Тихонов. Избранное, т. 2, стор. 302—303

говорити про творче використання російським письменником образів, художнього досвіду українського поета. Це засвідчує сам М. Тихонов у вірші, що був написаний з нагоди 70-річчя від дня народження і 50-річчя творчої діяльності українського поета:

Сегодня вместе петь начнем!
Ведь в день семидесятилетия
Семьи единой чувство в нем
Горит восторженным огнем,
Чтоб всем друзьям светить на свете.

Времен чудесных верный сын,
Скрепил ты сердцем дружбы узы,
Принес стихи бесценным грузом
Из недр черниговских Афин
Всему Советскому Союзу!¹⁰

З уривка видно, що автор вдало вкраплює у свій вірш рядки з поезії П. Тичини «Чуття єдиної родини». І в цьому є своя логіка, певна закономірність. Суть її в тому, що внаслідок міжнаціонального спілкування спостерігається активне взаємопроникнення національних елементів у художню практику письменників українських і російських. Відбувається своєрідний творчий обмін темами, образами, поетичними засобами і навіть стильовими здобутками. В даному випадку, наприклад, М. Тихонов творчо використовує афоризм П. Тичини «семьи единой чувство» (в оригіналі — «чуття єдиної родини»).

Різні творчі індивідуальності у М. Тихонова та М. Рильського, але й вони дуже близькі за естетичними ідеалами. Ці поети ввели у свої рідні літератури образ моста — символу дружби народів, причому кожен використав різні життєві матеріали для вираження спорідненої думки. Так, М. Рильський написав поезію «Мости» (1948), що увійшла до одноіменної збірки, після подорожі по країнах народної демократії. Він «бачив міст в землі Чехословацькій», котрий збудували «з наказу Конева бійці радянські». Нашими воїнами, каже поет, був споруджений такий міст і через «вільну Віслу».

Розповідаючи про ці факти, М. Рильський робить чудове узагальнення:

И горда мысль пронизуе мене:
Так, мосты будемо у світі —
Ми, днів нових бійці і теслярі,
Каменярі грядущої комуни, —

Щоб друзі тими їздили мостами,
Щоб брат до брата броду-переходу
У ріках бурноплиних не шукав,
Щоб наша сила в єдності міцніла!¹¹

За інших обставин народився вірш М. Тихонова «Радуга в Сагурамо». Тут образ райдуги виступає як уособлення моста, що «друзей соединяет». «Пізно восени, — розповідає про зародження задуму згаданого твору Г. Леонідзе, — я запросив Миколу Семеновича (Тихонова. — С. Б.) і його дружину до Сагурамо. Стоячи на балконі Будинку-музею Іллі Чавчавадзе, ми вели мову про грузинську поезію. Раптом я помітив райдугу, яка з'явилась над Єрцівськими горами, і жартома звернувся до дорогих гостей: «Ось я, як хлібосольний господар, організував вам райдугу». Згодом я прочитав дивовижний вірш Тихонова про райдугу в Сагурамо:

Она стояла в двух шагах,
Та радуга двойная,
Как мост на сказочных быках,
Друзей соединяя.

М. Тихонов — будівник цього моста великої дружби від серця до серця»¹².

¹⁰ Н. Тихонов. Павлу Григорьевичу Тычине. — У зб.: Павлові Тичині. К., «Радянський письменник», 1961, стор. 250.

¹¹ Максим Рильський. Твори в 3-х томах, т. 1. К., Держлітвидав, 1955, стор. 336.

¹² Георгій Леонідзе. Вместо предисловия. — У кн.: Николай Тихонов. Стихи о Грузии. Тбилиси, «Заря Востока», 1958, стор. 5.

З свого боку додам, що у будівництві такого моста дружби він не самотній. З ним разом працює вся слава багатонаціональна сім'я радянських письменників. І радісно усвідомлювати, що в особі українського поета М. Рильського М. Тихонов має внутрішньо близького побратима по перу.

Зв'язки М. Тихонова з українською літературою різноманітні. Вони виражаються також і в його численних поетичних та літературознавчих відгуках про дожовтневих і радянських письменників України (Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичину, М. Рильського та ін.). Цим самим М. Тихонов збагатив скарбницю духовного єднання братніх народів. Він постійно живе великими ідеями братерства, чуттям єдиної родини.

Ф. Д. ПУСТОВА

Пейзаж у новелах Василя Стефаника

Пейзаж — один із важливих компонентів художнього твору. В тому, як використовує письменник картини природи, в який спосіб малює їх, виявляється творча оригінальність художника. У видатних майстрів слова, навіть у тих, що належать до однієї стильової течії, помічаємо пейзажну своєрідність.

Яке ж ідейно-художнє навантаження випадає на пейзажі у новелах В. Стефаника? Як відбивається в них письменницька самотність?

У такому аспекті творчість В. Стефаника ще не була прочитана, хоч кожен із дослідників принагідно звертав увагу і на окремі пейзажі. Тільки В. Лесин у своїй монографії¹, прагнучи глибоко проаналізувати творчий шлях письменника, індивідуальну манеру новеліста, більше за інших цікавиться пейзажами. Проте в поле його зору потрапляють не всі малюнки природи.

Тема природи, картини природи появилися ще в ранніх творах В. Стефаника, в поезіях у прозі. Аналіз їх, так би мовити, в пейзажному плані дозволяє побачити деякі особливості художнього мислення початківця. Поряд з творами, які нагадують декадентські зразки незрозумілими песимістичними роздумами й ускладненою метафоричністю, є й такі, де письменник у пейзажних малюнках прагне відтворити душевний стан людини, а подекуди розкрити свої громадянські позиції. Так, у ліричному творі «Амбіція», який є маніфестом художника, автор характеризує зміст і призначення своєї музи конкретно-чуттєво, зіставляючи її із світом природи, який оточує селянина й увійшов у народну пісню: «Ти будь у мене тверда, як небо осіннє в ночі. Будь чиста, як плуг, що оре. Шепчи до людей, як ярочок до берега свого. Грими, як грім, що найбільшого дуба коле і палить... Всякай у невинні душі, як краплина роси у чорну землю всякає»².

Тут усі порівняння пов'язані із працею і колом уявлень землероба. Вони свідчать, що турботи письменника — у сфері народних інтересів, а художнє мислення його своїм корінням входить у фольклорну поетику. Проте молодий автор не повторює буквально народнопоетичні тропи, а на їх основі створює свої. Поезії в прозі близькі до народних пісень також драматичним способом виливу думок та почуттів.

¹ В. М. Лесин. Творчість Василя Стефаника. Вид-во Львівського ун-ту, 1965.

² Василь Стефаник. Повне зібрання творів у 3-х томах, т. II. К., Вид-во АН УРСР, 1953, стор. 38. (Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку).

Про тонке «чуття природи», про майстерність В. Стефаника-малювача свідчить також велика кількість пейзажів у його листах до найближчих друзів. За допомогою картин природи в них передається авторське самопочуття, найчастіше глибоко міно́рний настрій, викликаний стражданнями селян (III, 85, 94, 97... 219); окремими малюнками, які набирають узагальненого алегоричного значення, художньо увиразнюється певна філософська думка (III, 136, 211). Головним джерелом емоційності цих пейзажів є також драматична форма зображення. Вона залишилася невід'ємною рисою стилю художника і в новелах, проте сам характер драматичної форми змінився. Тут уже не авторське «я», а представникгнобленого селянства виливає свій пекучий біль, розповідає про трагічні обставини свого життя. Зміст більшості новел — це психологічний стан людини в скрутний момент її життя. Обмеживши дію в часі, письменник обрав драматичну форму як головний і найбільш переконливий засіб розкриття цього змісту і підпорядкував їй усі інші компоненти твору. Тому авторське пояснення до розпучливої сповіді селянина лапідарне, воно часто тільки обрамлює яскраву драматичну сцену. Пейзажі використовуються не в усіх творах, вони невеличкі, часто це не пейзаж у повному розумінні, а лише елементи його.

В одній із ранніх новел — «Виводили з села» — картини природи становлять ще значну частину сюжету. Початковий етюд, на фоні якого зображується жанрова сцена, — це ідейно-емоційна увертюра до трагічних подій у рекрути: «Над заходом червона хмара закам'їлася. Довкола неї зоря обкинула свої біляві пасма і подобала тота хмара на закервавлену голову якогось святого. Із-за тої голови промикалися лучі сонця» (I, 15). Кривавий густий колорит, в якому виконано статичний етюд заходу, проектується на людей, відповідно забарвлює соціально-побутову картину: «На подвір'ю стояла гурма людей...

За людьми вийшов молоденький парубок з обстриженою головою. Всі на него дивилися. Здавалося їм, що тота голова, що тепер буяла в кервавім світлі, та має впасти з пліч — десть далеко на цісарську дорогу» (I, 15).

Композиційна функція початкового пейзажу — надати певного ідейно-емоційного заряду всьому творові, вмістити в собі ставлення селян і самого автора до цього суспільного явища. Подібну роль відіграє природа в новелі М. Коцюбинського «Він іде». Проте ця подібність тільки зовнішня. І справа не в тому, що «Він іде» написано рукою зрілого майстра, а «Виводили з села» — початківцем. Обидва художники малюють пейзажі ніби з різних точок зору. У М. Коцюбинського не встановлюється зовнішній зв'язок між соціальною дійсністю і описом природи, цей зв'язок більш опосередкований, захований глибше. Деяка прямолінійність малюнків В. Стефаника пояснюється тим, що він дивиться на оточення очима того селянина, життя якого змальовує.

У наступному ескізі художник обирає інший ракурс зображення. «Переходили ліс. Листя устелило дорогу. Позагиналося у мідяні човенця, аби з водов осіннов поплисти у ту дорогу за рекрутом. Ліс переймав голос мамин, ніс його в поле, клав на межі, аби знало, що як весна утвориться, то Николай на нім вже не буде орати». Малюнок не пластичний, але емоційно насичений, що досягається активним «ставленням» природи до зображуваної події. Проте головне в ньому не почуття, а думка: старі батьки втрачають не просто сина-одинака, а господаря поля, свого годувальника.

Тема твору «Виводили з села» знаходить свій розвиток у новелі «Стратився». Тут пейзаж вкрапляється в жанрову картину. Безмежне

горе батька, син-рекрут якого наклав на себе руки, відтворено через поведінку селянина у вечірньому місті:

«На улиці лишився сам. Мури, мури, а межі мурами дороги, а дорогами тисячі світил в один шнур понасилювані. Світло у пільмі потопало, дрожало. Ось, ось впаде, і чорне пекло зробиться» (I, 18).

Картина написана в імпресіоністичній манері. Оця односторонність, фрагментарність сприйняття обстановки, нечіткість освітлення її переконливо передають психологічний стан батька. І разом з тим вся картина має суспільне значення, мури перетворюються в символ міста, ворожого селянинові.

Наведені з обох новел пейзажі, відрізняючись художнім рівнем і принципом змалювання, мають дещо спільне — емоційну наснаженість. Але в новелі «Виводили з села» є ще фінальний ескіз, який не містить почуттєвого заряду: «Над ними розстелилося осіннє склепіння небесне. Звізди мерехтіли, як золоті чічки на гладкій, залізній тоці» (I, 16). Цим об'єктивним, констатуючим малюнком композиційно завершується твір. Саме такі невеличкі нейтральні описи, які здаються на перший погляд необов'язковими в сюжеті, стають характерними для наступних новел. Свідомий потяг до мініатюрних картин природи, приглушення в них кольорової та емоційної тональності пояснюється функціями, які відіграють пейзажі у творах В. Стефаника. Ці функції, як правило, не повторюються, майже в кожному випадку вони своєрідні.

Ось новела «Діти». Її зміст виливається в пристрасний монолог діда, зневаженого і обкраденого дітьми. В гірку скаргу старого селянина раптом вривається дійсність: «Громада бузків спала на очереті і злупотіла крильми над дідом, аж спудився. В теплі краї збиралися відлітати» (I, 90). Це враз міняє плин думок діда, від скарг на дітей він переходить до загальних роздумів над життям людини та природи і закінчує гадкою про можливу швидку смерть свою і жінки:

«Встав з межі, сховав люльку, взяв граблі та й пустився додому. Ще кілька разів обертався за бузками. Та й станув.

— Ба, хто би мені добрий сказав, чи я ще з бабов дочекаю аби їх назад видіти, як повернутися? Відай, вже котресь із нас бридзие, відай, уже бузків не будемо видіти...» (I, 90).

Пейзажний елемент, яким перебивається пряма мова, дає поштовх подальшим роздумам селянина, доводить їх до логічного кінця, до завершення сюжету.

Яким би лаконічним не був пейзаж у В. Стефаника, але завжди він змістовно насичений. Наприклад, у творі «Камінний хрест» багатозначним є малюнок: «Не раз, як заходяче сонце застало Івана наверху, то несло його тінь з горбом разом далеко на ниви. По тих нивах залягала тінь Іванова, як великана, схилоного в поясі» (I, 64). Тут постать селянина Дідуха сприймається як уособлення народу-велетня, зігнутого, гнобленого соціальними обставинами.

У новелі «Катруся» мініатюрна картина весняного степу, яка нашіцтована окремими реаліями, має підтекст. «По полю люди орали, сіяли. Жайворонки над ними співали. Чорна рілля розсипалася під сонцем» (I, 37). В контексті твору етюд наштотує на думку, що загибель молодого життя в час оновлення природи незакономірна, що жорстокий на словах батько насправді має любляче серце, бо марнує задля неї робочу годину.

Деякі новели («Лесева фамілія», «Вона — земля», «Діточа пригода») письменник завершує ледь-ледь накресленими ескізами природи,

якими ніби підсумовується зображене в драматичних картинах. Наприклад, у творі «Вона — земля» зміст реалізується в діалозі селян Данила, який під впливом антинародної агітації покинув рідний край, і Семена, що переконує його повернутися додому. Сюжет вичерпується авторською ремаркою: «На зорях ковані вози заклекотіли, і Данило вертав додому». Проте письменник додає ще один штрих. Коли «оба діди прощалися», «червоне сонце кинуло їх тіні через межі, далеко по землі» (I, 191). Малюнок збагачує твір думкою: селянина не можна відірвати від тієї землі, на якій і руки його почорніли.

Невеличкі пейзажні ескізи письменник вдало використовує замість авторських пояснень про поведінку героя. Таку функцію має пейзаж у новелі «Палій». Шістнадцятирічний Федір, незважаючи на знущання, яких він зазнав дома, дуже не хотів іти з рідного села: «Такої ясної днини, такого веселого сонця він ніколи вже не бачив. Воно пестило зелені трави, сині ліси і білі потоки. Оглянувся за селом. Коби хто прийшов і сказав одно слово, та й вернув би ся, ой, тото вернув би ся!» (I, 126). Пронизана сонцем акварель дає зрозуміти, що людина зрослась з рідним краєм, з рідною природою, тому й могла вернутись у родинне пекло. Після цього не потрібно ніяких авторських пояснень, щоб вмотивувати поведінку Федора пізніше, коли він зненацька залишає свого міського хазяїна:

«Іхав дорогою поміж полями на бриці міхів. Пшениці і жита, як золоті і срібні гаї, під легким вітром до себе клонилися. По золоті і по сріблі плавали легенькі чорні хмарки, як тонка шовкова сіть. Море сонця у морю безмежних ланів. Земля під колоссям лящала, співала, говорила.

— Мошку, на важки, бо я собі йду геть!» (I, 128).

Рідні з дитинства барви і звуки ланів штовхнули Федора на такий вчинок. Син землі, він і наймитувати міг лише на землі, хоч праця землероба, може, важча за ту, що мав у місті.

Своєю функцією у творі ці малюнки нагадують картини природи з новели М. Коцюбинського «В дорозі», хоча розв'язуються ними різні завдання. М. Коцюбинський розгортає широку панораму природи, яка стала джерелом психологічного конфлікту, а краєвид у новелі «Палій» і викликаний ним вчинок персонажа підкреслюють цільність натюри селянина, зв'язаного на все життя з землею.

Ідейно-композиційна роль пейзажу в «Паліїві», як і в розглянутих раніше творах, допомагає збагнути одне із джерел лаконізму, що є характерною рисою Стефаникового стилю. Завдяки змістовій наснаженості пейзажних ескізів авторські пояснення, які стосувались би персонажів та їх поведінки, скорочені або взагалі випущені.

У більшості своїх творів В. Стефаник малює не природу взагалі, а землю, з якою селянин зрісся. В образку «Май» постать наймита-богугуза накреслюється в драматичній частині твору, а ставлення автора до нього розкривається в персоніфікованому пейзажі: «Сонце реготалося над ним, посиляло до него свої промені, пестило его, як мама рідна. Квіти цілували его по чорнім нечесаним волоссю, пільні коники его перескакували. І він спав спокійно, а чорні ноги і чорні руки виглядали як прироблені до его цеглястого тіла» (I, 123). В такий спосіб письменник не тільки висловлює співчуття селянинові, доведеному до самоприниження, а й логічно підводить до висновку: відносини в суспільстві, де ображають гідність людини, неприродні, заслуговують на осуд.

В новелі «Роса» земля змальовується, як щось невіддільне від ест-ва селянина, з нею пов'язана його праця і помисли:

«Старий Лазар досвідком сапав грядки. Досвітні пасма витягали сонце на землю, а Лазар потрясав сивим волоссям і, спершися на сапу, усміхався, бо дуже любив цей ярий переддень...

— Ото-м ся, росо, находив по тобі, ото-сь мене ся наїла, але твоя їдь була така, як мід, що щипає і смакує. Я тебе сімдесят років не проминув ані одного дня, я все чекав ясного сонця, і воно, велике та ласкаве, висушувало мене, а тебе, росо, забиало до неба, щоби вечором зливати, як умліває вся травинка.. Баную дуже, що ти мене не будеш заросювати, як ти, святе сонце, родишся» (I, 238).

Діалог Лазаря і явищ природи не тільки розкриває антропоморфізм селянського мислення, в ньому безмежна любов трудівника до всього, що супроводжує його працю, поетичний склад душі, обумовлений близькістю до природи.

Всі дослідники творчості В. Стефаника звертають увагу на яскравий оригінальний малюнок пожежі в новелі «Палій». Своєю функцією він близький до картини вечірнього міста в ранньому творі «Стратився». В такому ракурсі, коли пейзаж служить засобом психологічної характеристики, часто малював свої етюди М. Коцюбинський, зокрема картину пожежі на луках у повісті «Fata morgana». Але ступінь суб'єктивності цих сцен в обох художників різний³. В. Стефаник вдається до імпресіоністичної манери зображення, випускаючи розповідь про те, як задумав і як здійснив свій намір Федір. Він зображує саму пожежу, пропускаючи вогонь через тіло і душу наймита:

«Запалився, чув, що з него бухає полумінь, ймився руками за очі. Один страшний крик, надлюдський зойк! Язички вилетіли з тіла і прилипли на шибках віконця. Зірвавсь. Віконце червоніло як свіжа рана і ляло кров на хатчину.

— Все мое най вігорит» (I, 136).

Глибина класової ненависті і радості від помсти розкрита якнайблискучіше завдяки ототожненню вогню з ненавистю. Такий шлях відтворення психологічного стану героя дав можливість написати останню сцену лаконічно, надзвичайно сконденсовано. Цей малюнок засвідчує, що художник володів найбільш складними і вишуканими засобами зображення, але свідомо обмежував себе, підпорядковуючи пейзажі своєму задумові.

У кількох новелах В. Стефаник малює більш-менш розгорнуті полотна, але завершеності цим малюнкам надає фігура персонажа, причому характеризується людина за допомогою природних явищ у кожному випадку по-різному. У творі «Сон», на перший погляд, природа служить просто фоном, на якому вимальовуються зовнішність, а потім у монолозі і внутрішній світ селянина. Це підкреслюється і самою композицією новели, в центрі якої постать людини:

«Спав твердо.

Ліс шумів, стогнав, тонкі шепти рвалися з маленьких галузок і падали разом із змерзлим інеем. Так, якби маленькі дзвоночки падали.

Вітер вив, як гнаний пес.

Небо чисте, задубіле, а місяць такий на нім ясний, як на різдво.

³ В. М. Лесин для показу самотності В. Стефаника зіставляє цю картину із пожежею в повісті «Микола Джеря». Але ж це різні етапи історії літератури. Більш доречним буде зіставлення з повістю «Fata morgana».

Третильник спав твердо. Головою сперся на свою купу курудзів, а ногами на дві панські. Чорне волосся посивіло від інею, руда сардачина побіліла, потужні руки не чули зима, а лице, спалене вітром, поцегліло» (I, 147).

Після прочитання всього твору усвідомлюємо, що тут природа не лише фон. Картиною холодного осіннього дня, в який заробітчани засипає на полі, письменник розповідає найголовніше про нього, те, що могло бути викладене в значно довшому авторському поясненні: хоча селянин і має власний шматок землі й пишається цим, як справжній господар, але життя його сповнене важкої, виснажливої праці.

У творі «Озимина» пейзаж — своєрідний акомпанемент драматичної сцени. Сумний монолог діда, що кличе свою смерть, співзвучний мелодії, яку співає осіння природа: «По селі сотається, пливе тоненькими струями, розпадається на мацінькі крапельки один голос, осінній, сільський звук. Обіймає він село, і поле, і небо, і сонце. Протяжна, тужлива пісня вилискується по зораних нивах, шелестить зів'ялими межами, ховається по чорних плотах і падає разом з листем на землю. Ціле село співає, білі хати сміються несміливо, вікна ссуть сонце» (I, 157).

Розповідь діда і пісня осені звучать в одному ладі. Однак в загальному мінорі пробиваються світлі, життєстверджуючі тони. В природі — це сонце, усміхнені хати і яскрава латка озимини, а в монологі діда — здоровий глузд людини, яка звертається до смерті: «Ти не пхайся межі молодих, але бери то, що до твого писка. Молодий най газдує, най він діти до розуму приведе, він тобі не втече, а хочь він у війні, а ти єго не руш! Збирай у яму того, що до ями...» (I, 158).

Двома дисгармонійними акордами закінчується новела. Фінал дідового роздуму мажорний: «Земля все молода, вона як дівка, свято є — то вбереси, будний день — то вона по-будному вбрана, а все дівочить — відколи світа та сонця». А оточення міноріе: «Село сумно довкола него співає, а верби кидають у него зісхлими листям...». Пейзаж-аккомпанемент збагачує твір змістовно, допомагає розкрити здоровий оптимізм людини праці. Незважаючи на те, що життя селянина було важким, він спроможний радіти вічному оновленню, вважає природним існування смерті поряд з новонароджуваним життям.

У новелі «Лан», де відсутні і саморозкриття, і авторська розповідь про життя героя, пейзаж є основним компонентом, за допомогою якого відтворюється конфлікт твору. Він написаний не стільки оком живописця, як оком соціолога. «Довгий такий та широкий дуже, що оком зіздріти не мож. Пливе у вітрі, в сонцю потапає. Людські ниви заливає. Як широкий, довгий невід. Виловить нивки, як дрібоньку рибу. Отой лан» (I, 95). Замість персонажів, які мають уособлювати дві протилежні соціальні сили, у творі «діють» «панський лан» і «людські ниви». Цим своєрідним перифразом письменник досягає надзвичайної виразності у розкритті суспільного протиріччя і лаконізму в зображенні. В цьому ворожому для бідняка лані тоне плач, а потім і життя дитини. Він, панський лан, висав і сили наймички: «А посеред розкопаних корчів спить мама. Як рана ноги, бо покалічені, посічені, поорані. Прив'язана чорним волоссям до чорної землі, як камінь.

Сонце радо би цілу міць свою на її лиці покласти. Не може її підвести та й за хмару заходить» (I, 95).

Картиною лану, мовою явищ природи вражаюче змальована трагічна доля наймички, матері-страдниці.

Прочитання новел під таким кутом зору дозволяє не тільки визначити своєрідність В. Стефаника-пейзажиста, а й усвідомити деякі

характерні риси його стилю взагалі. Невеличкі малюнки природи письменник органічно вплітає в сюжетну канву (поза нею, як самостійні картини, вони не можуть існувати), дбаючи не стільки про їх пластичність, скільки про змістове наповнення. Тому нам здається непереконливим висновок В. М. Лесина, який називає їх «пейзажами душі», «дзеркалом настрою персонажа»⁴. Лише в новелах «Стратився» і «Палій» (фінальний розділ) через пейзаж здійснюється психологічна характеристика, в інших творах його функції різноманітні і своєрідні. За допомогою картин природи художник розкриває зміст життя селянина, його світогляд. Цей складник композиції може надавати певної ідейної інтонації всьому творові, сприяти сюжетній завершеності його, збагачувати підсумковою думкою, пояснювати поведінку героя. Таке використання невеличких малюнків природи забезпечило лаконізм письма художника і обумовило характер засобів зображення.

На відміну від М. Коцюбинського, В. Стефаник не створював барвистих, розмаїтих, поліфонічних картин. У нього пейзажі не сповнені того динамізму, що в автора «Intermezzo». Співець мужицької розпуки використовував нешироку палітру барв, вузьку гаму звуків. Один якийсь кольоровий мазок виділяється в малюнку тоді, коли на нього падає ідейний наголос (червоний колір у новелі «Виводили з села», зелений — в «Озимині»); звуковий образ створюється теж лише в тому випадку, коли він стає мелодією всієї новели («Озими́на»). Якщо брати до уваги і пейзажі з листів, то можна помітити схильність В. Стефаника малювати світ людей і природи в чорно-білій гамі. Цю особливість бачення художника помітила ще О. Кобилянська, яка писала В. Стефанику: «Стискаю міцно Вашу руку, тоту, котра так сильно малює двома барвами. Чорною і тою, що її лілія носить — і котрою «Вечірня година» переповнена, — біла. Здається, вона ніжна, як у жінок, — а вона саме залізо»⁵.

Малюнки В. Стефаника — не живопис, а графіка. Пояснюється це особливостями поетичного мислення художника, яке формувалося усім життєвим і духовним досвідом письменника, що був органічно зв'язаний з долею селянина рідного краю. Він писав про нього, для нього, його мовою і фантазією. Саме тому в пейзажах переважають постійні епітети (тяжкий камінь, довгий лан, поле рівне, ясний місяць). Порівняння своїм змістом і побудовою теж близькі до народнопісенних зразків: «Звізди мерехтіли, як золоті чічки, на гладкім, залізнім тоці»; «Глядить з берега на воду, як на утрачене щастя»; «Вилловить чивки, як дрібоньку рибу».

Подекуди при аналізі творів В. Стефаника та інших художників відмінною рисою їх письма називають персоніфікацію. Сама по собі констатація факту ще ніякої особливості не розкриває. І. Я. Франко вказував, що персоніфікація «почасти лежить уже в мові і має своє джерело в стародавнім, антропоморфічному погляді на природу, що панував тоді, коли творилася мова, а почасти в нашій психології і в тім несвідомім зчіплюванню образів, що є в значній часті основою нашого думання. Ми говоримо: сонце заходить, гора піднімається високо, шлях спускається круто вниз, степ стелється рівно, яр біжить викрутасами, вулиця простягається рівно і т. д. Ми вживаємо соток таких зворотів у мові, не думаючи про те, що це звороти наскрізь поетичні, що власне се й є спосіб малювання словами мертвої природи»⁶.

⁴ В. М. Лесин. Творчість Василя Стефаника..., стор. 181.

⁵ Ольга Кобилянська. Твори в 5-ти томах, т. V. К., Держлітвидав, 1963, стор. 445.

⁶ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVI. К., Держлітвидав, 1955, стор. 287.

Тому своєрідність манери кожного художника слід шукати в принципах побудови тропів.

Переважна більшість персоніфікацій у В. Стефаника саме така, що обумовлюється, говорячи словами І. Франка, «основою нашого думання», точніше — мисленням землероба: «Чорна рілля розсипалася під сонцем»: «Сонце... не може її підвести та й за хмару заходить»; «Земля цвіла і квітами своїми сміялася до нього»; «Сонце реготалося над ним, посидало до нього свої промені, пестило, як мама рідна».

У М. Коцюбинського, як правило, персоніфікації — це новоутвори самого письменника. Вони виникали на складніших опосередкованих шляхах, а не прямих зв'язках між явищами, предметами. Абстрактні поняття при цьому матеріалізуються. Самі тропи набирають конкретної відчутності, будять реакцію кількох органів чуття одночасно. Навіть у повісті «Тіні забутих предків», де художник дивиться на природу очима гуцула, його образи оригінальні, викликають цілу хвилю різноманітних уявлень про барви і звуки.

І ті малюнки природи, які обидва письменники вкраплювали в мову персонажів-селян, щоб розкрити їх любов до землі, мають щось індивідуально авторське. Селянин із оповідання «Межа» говорить: «Мої ниви на весну зелені, із вітром шепчуть. А я прилягаю на ниву і дякую вітрові, що він є на землі, і землі, що вона родить». У Маланки Волик не просто утилітарне, а й поетичне ставлення до землі: «Яка ти розкішна, земле. Весело засівати тебе хлібом, прикрашати зелом, завітчати квітами. Весело обробляти тебе». В першому випадку, так би мовити, погляд селянина на землю взагалі, а в другому — Маланчина ніжність і любов до землі в індивідуальній формі вияву.

Образи-символи (сонце, вітер) мають різне наповнення в обох художників. У В. Стефаника — це життєдайні сили з погляду інтересів трудівника. Вони сприйняті художником із фольклорної поетики. А в М. Коцюбинського сонце може уособлювати красу духовно багатого життя людини («Сон»), втілювати образ нового, справедливого ладу, що постане після суспільної бурі («Intermezzo»).

Проте тропи В. Стефаника, хоча своїм словесним оформленням близькі до народнопоетичних зразків, якісно відмінні від них. Якщо у фольклорних творах тропи, як правило, мають усталений зміст, естетична впливовість їх досягається іншими засобами (в пісні таким засобом є передусім мелодія), то в контексті новел вони набирають неповторного емоціонального змісту, характерного для того чи іншого твору в цілому. Це, так би мовити, фольклоризм вищого рівня порівняно з тим, який властивий І. Нечую-Левицькому і Панасу Мирному при змалюванні ними деяких портретів.

Значить, В. Стефанік не тільки думками, прагненнями, почуттями обертався в колі потреб селянина-бідняка, а й характером художнього мислення свідомо не відривався від народнопоетичних принципів.

Головний компонент більшості новел — монологи або діалоги селян. У них природно звучить народно-розмовна мова. Художник розумів, що твір повинен становити єдине ціле з усіх точок зору, зокрема і в плані стилю. Якби пейзажі виконувались у манері, різко відмінній від головних драматичних сцен, вони дисгармонували б з ними, руйнували б ідейно-художню цілість. Оскільки роль пейзажів переважно другорядна, то й не повинні вони зовнішньою яскравістю відвертати увагу від головного у творі. В усьому цьому виявляється своєрідність стилю художника, який писав «коротко, сильно і страшно».

Поема О. Блока „Дванадцять“ у перекладі Дм. Загула

Кожний з українських перекладачів поеми «Дванадцять» прагнув до якомога точнішої передачі полум'яного революційного запалу твору, до збереження його тривожно-романтичного настрою. В творчій долі кожного з поетів-перекладачів були риси, що зближали їх з російським поетом, — у більшій чи меншій мірі захоплення символізмом на початку творчого шляху, чуйність до революційних змін, а далі — неухильний потяг до революційного відображення дійсності. Робота над поемою «Дванадцять» дала їм змогу втілити в рядки перекладу свою особисту революційну пристрасність, романтичну схвилюваність, передати рідною мовою те, що було для них близьким у О. Блока: його неспокій, його надії, його віру. Саме таке, революційно-романтичне, пристрасно-неспокійне, схвилювано-нетерпиме ставлення до дійсності і зближувало таких перекладачів, як В. Сосюра, В. Бобинський, Дм. Загул з Блоком.

Першим з'явився переклад Дмитра Загула, надрукований під псевдонімом С. Юрась¹. Серед різноманітних творчих зацікавлень цього письменника ще не повністю вивчена його перекладацька діяльність, що має велике культурне і естетичне значення. Загул перекладав поетів різних часів, різних народів, підбираючи твори, в яких виражались вічний неспокій, передчуття великих змін, тривожне і романтичне сприймання дійсності.

У творчих методах Дмитра Загула та Олександра Блока є чимало спільних рис, обумовлених соціально-історичними подіями, однаковим бажанням зрозуміти свій вік і відбити його у всій сукупності протилежностей. Звідси поетичний контраст, як світоглядна форма відбиття дійсності і суттєва прикмета поетичного стилю, афористичність мови, прагнення у зрілу пору творчого життя до кришталевої прозорості образів; звідси розкритий зміст кожної метафори і такі суто стилістичні ознаки, як потрійне використання однозначних явищ — тематичних і звукових повторів з метою глибшого зосередження уваги на предметі.

Творча та ідейна спорідненість обох поетів обумовила певний успіх Загула як перекладача поеми «Дванадцять».

Став уже класичним, увійшов як приклад соціальної антитези у різні дослідження контрастний початок поеми: «Черный вечер. Белый

¹ «Мистецтво», 1919, ч. 4.

«снєг». Тому порушення цього протиставлення відразу викликає заперечення:

Вечір хмурий.
Білий сніг.
Вітер бурний!

Чоловіка він звалює з ніг.
Вітер, вітер —
На всім Божім світі!

Далі весь початок бурхливих подій, експозицію поеми Загул передає досить вдало:

Кучерявить вітер
Білий сніжок,
Під сніжком — льодок.

Ховзько, слизько —
Кожний, що крок,
Паде, бідачисько!

У перекладі з'являється якась «друга» (бабуся?), тоді як у Блока лише одна стара, що голосить. До того ж і «курочка» не несе в собі тієї частки насміху, яка є в російській «курице»:

А друга, мов курочка,
Сяк-так перестушила через наміт,
— Ох, матінко-заступничко!
— Ох, більшовики загонять на той світ.

Старушка, как курица,
Кой-как перемотнулася через сугроб.
— Ох, матушка-заступница!
— Ох, большевики загонят в гроб!

Відчувається деяка штучність рими «підріс—ніс», дещо неприродно звучить вираз: «мороз як підріс!» До того ж і протиставлення тут зайве, бо вітер і мороз повинні діяти вкупі:

Вітер ріже!
Але й мороз як підріс!
Он буржуй на роздоріжжі
Заховав під ковнір ніс.

Ветер хлесткий!
Не отстаёт и мороз!
И буржуй на перекрестке
В воротник упрятал нос.

Влучним є тут вислів Загула «буржуй на роздоріжжі» — саме так почували себе представники старого світу в той буремний час.

Рядки про попа Загул перекладає, не втрачаючи сатиричної інтонації, в нього піп — «дебелый» (в оригіналі «долгополый»). Цей епітет добре пасує до товстенького «пуза» попа. Взагалі все, що пов'язане з життям буржуазії, перекладено вдало.

На жаль, не раз Загул заради рими вживає вирази, що не мають жодного ідейно-художнього значення. Наприклад:

...В нас також було зібрання...
...Де вікна заліплені...
...Обговорили...
...Постановили...

Чому вікна «заліплені»? Чи не краще було вжити «завішені»? Адже йдеться про будинок розпусти.

Цілком вірно переклав Загул сцену зустрічі дванадцятьох з нещасним жебраком і характер розмови з ним, його небажання приєднатися до червоногвардійців, нерозуміння їх справи, заклопотаність лише своїм:

Пізній вечір.
Пустіє вулиця.
Один бродяга
Десь тулиться,
Та свище вітер...

Гей, нетяго!
Та підходь —
Поцілуємся...
Хліба!
Пошле Господь...
Проходь!

Поетиці Блока притаманне повторення слова або синтагми з найбільшим смисловим навантаженням. Наприклад, він чотири рази повторює слово «злоба», додаючи до нього різні, контрастні означення: «грустная, черная, святая». Вживання контрастуючих означень також дуже характерне для поезики Блока («Безжалостный, святой и мудрый», «И страшно, и легко, и больно», «Безумной, сонной и прекрасной и отвратительной мечтой...»). Загул здебільшого не передає повторів і антитез, властивих оригіналу, проте зміст зберігає той же:

В небі чорно та сліпо!
Накип злоби отруйний —
Стискає грудь...
Гнів той аж чорний, святий
та буйний...

Черное, черное небо,
Злоба, грустная злоба
Кипит в груди...
Черная злоба, святая злоба...

Якщо вважати, що слова «Свобода, свобода, эх, эх, без креста!» проголошують представники ворожого табору, звинувачуючи червоногвардійців у всіх гріхах, в тому, що хреста на них нема, то плеоназм перекладу «воля-сваволя» (произвол) — це якраз те, що ставить крапки над «і», роз'яснюючи цю репліку:

В зубах цигарка, старий картуз,
На спині тільки «бубиновий туз»...

В зубах цигарка, примят картуз,
На спині б надо бубиновий туз!

Нам воля-сваволя,
Та гей! — без хреста!

Свобода, свобода,
Эх, эх, без креста!

Загул у цілому добре відтворив багатоголосся на тему «Ванька і Катька»: тут і заздрість, і злість, і ревності, і стривожене класове почуття. Дещо штучним здається лише речення: «Ванюша — не голодних брат»:

— А Ванька з Катькою в шинку...
— Керенки в неї є в чулку!
— Ванюша — не голодних брат...
— Був Ванька наш, а став салдат!
— Ну, Ванька, сукин син,
буржуй...
— Мою попробуй — поцілуй!

Не можна погодитись і з вульгаризмом «не здох!» у революційному заклик, що значно знижує романтичне піднесення вислову:

Революційний тримайте крок!
Постійний ворог ще не здох!

Переклад кінцівки другої строфи поглиблює соціальний зміст всього висловлювання. Замість російського «кондовая» у Загула — «кайданна», що у сукупності з іншими означеннями дає загальне відчуття коєності, незрушності і ворожості старої російської імперії до всього передового:

І в Русь святую — кулю пусти, — Пальнем-ка пулей в Святую Русь —

В ту кайданну,
Дерев'яну,
Товстозадую!

В кондовую,
В избяную,
В толстозадую!

На відміну від інших перекладачів, Загул цілком вірно передав оксиморон «горе-горькое, сладкое житье» й інтонацію насміху червоногвардійців самих над собою:

Ой та лихо-лишенько,
Життя солодке скрізь!
Обірване пальтишко,
Та австріяцький кріс!

Эх ты, горе-горькое,
Сладкое житье!
Рваное пальтишко,
Австрийское ружье!

Четверта глава починається динамічною сценою: мчить лихач з модним електричним ліхтариком. Російське «лихач» саме означало такого розкішного візника, що славився одчайдушною їздою з посвистом та гиканням. У перекладі замість лихача — хват. Це слово вжито не зовсім вдало, бо має інше значення:

Сніг вихрить, а хват кричить,
Ванька з Катькою летить —
Ще й ліхтарик галектричний
На голобельках...
Ах, ах! дивіть!

Снег крутит, лихач кричит,
Ванька с Катькою летит —
Электрический фонарик
На оглобелях...
Ах, ах, пади!..

У перекладі портрет Ваньки не передає тієї негативної суті, якої йому надав Блок. В оригіналі: «с физиономией дурацкой», у Загула: «На обличчі зух веселий». Як бачимо, перекладач зрадника і дурня Ваньку перетворив у меткого молодця.

Деякі вирази й окремі слова Загул бере в лапки, мабуть, не будучи в змозі перекласти їх. Але цим самим він надає їм якогось додаткового, протилежного змісту:

От, раз Ванька — то плечистий!
От, раз Ванька — промовистий!
«Катьку-дуру» обіймає,
Підмовляє її...

Вот так Ванька — он плечист!
Вот так Ванька — он речист!
Катьку-дуру обнимает,
Заговаривает...

Блок двома-трьома штрихами дає виразний портрет Катьки, а перекладачам не всім вдалось це зробити. Загул замість «зубки блестя жемчугом» знаходить, мабуть, під впливом «жемчуга», інший образ: «Блись намистечка рядком».

Трапляються вади і в поетичній структурі речень, наприклад:

Під грудьми у тебе, Катя,
Хтось синця тобі наніс!

У тебе под грудью, Катя,
Та царапина свежа!

Шоста глава розпочинається картиною, яка знайома нам з 4-ї глави: летить лихач. Тоді у перекладача був хват, зараз — хлоп. Інше слово вжито, мабуть, заради рими, до речі, невдалої, бо запряжений кінь не везе галопом:

І знов назустріч, в гальоп — гальоп —
Летить, кричить зухвалий хлоп...

У шостій главі значно краще, ніж раніше, передане революційне гасло:

Революційний крок держіть!
Постійний ворог ваш не спить!

(Раніше було: «Постійний ворог ще не здох!»).

Перекладач занадто поглиблює трагічність стану Петрухи після смерті Катьки, бо ж і не доведено, хто її вбив. Хтось закричав: «Стої, стої! Андрюха, помагай! Петруха, сзади забегай!» — стріляли всі разом, і чия куля забила Катьку — невідомо, до того ж стріляли у Ваньку. Петруха страждає тому, що Катька мертва:

Далі знову йдуть дванадцять,
За плечима — рушниці.
Тільки в бідного убивці
Жах і розпач на лиці...

И опять идут двенадцать,
За плечами — ружьеца.
Лишь у бедного убийцы
Не видать совсем лица...

Трохи недбало перекладено і наступну строфу: якщо башлик «замотавсь», то чому він «опустився»? Може це Петька опустився?

З кожним кроком він щохвилі
Все прискорює ходу.
Замотавсь «башлик» на шиї, —
Опустився на біду.

Все быстрее и быстрее
Уторавливает шаг.
Замотал платок на шею —
Не оправится никак...

Перший рядок цієї строфи містить у собі зайве повторення: «З кожним кроком він щохвилі...»

Подекуди вживання Загулом невиразних слів приводить до втрати атмосфери щирої сердечності, що є в оригіналі:

— Що ти, друже, безголосий,
Чом ти так остолопів?
— Чом, Петрухо, звів нос?
Може Катьки пожалів?

— Что, товарищ, ты не весел?
— Что, дружок, оторопел?
— Что, Петруха, нос повесил,
Или Катьку пожалел?

До того ж у перекладі лише дві репліки замість трьох в оригіналі. Недоречним є епітет «кохані» до слова «товариші», тим більше, що в наступному рядку вживається дієслово з тим же коренем:

— Ох, товариші кохані,
Так я дівку ту кохав...
Чорні ночі, ночі п'яні
В тої дівки пробував...

— Ох, товарищи родные,
Эту девку я любил...
Ночки черные, хмельные
С этой девкой проводил...

Переклад монолога Петьки в цілому вдалий, крім отого «непритомний». Мабуть, автор вкладав у нього інший зміст, ніж той, до якого ми звикли сьогодні:

— І за погляд той чудовий
В огневих її очах,
За рідимий знак червоний
Біля правого плеча,
Погубив я, непритомний,
Погубив я з гаряча... ах!

— Из-за удали бедовой
В огневых ее очах,
Из-за родинки пунцовой
Возле правого плеча,
Загубил я, бестолковый,
Загубил я сгоряча... ах!

Товаришів обурило те, що Петруха свої власні почуття ставить вище за загальну справу, тому його щирі, схвильовані слова сприймаються ними як недоречне скигління. Знаки оригіналу свідчать про те, що з Петрухою говорять четверо хлопців і кожному з них притаманний свій мовний малюнок. Загул не зважає на це; в нього виходить, ніби говорить один, звертаючись до необачного:

— Бач, падло! завів шарманку!
Що ти, Петька? Обабів?
Може й душу за коханку
Нам тут вивернуть схотів?
Спам'ятайся наостанку,
Ти контроль свій загубив!

— Ишь, стервец, завел шарманку,
Что ты, Петька, баба что ль?
— Верно душу наизнанку
Вздумал вывернуть? Изволь!
— Поддержи свою осанку!
— Над собой держи контроль!

Ні Сосюра, ні Бобинський не відтворили вірно зміст репліки-осудження на адресу Петрухи, коли він, вбивця, насмілюється згадувати бога. У Загула збережено богоборчий мотив, заклик не довіряти святому йменню:

— Ох, яка-ж бо хуга, спасе!
— Петька! гей, не забріхайся!
Чи-ж тебе од чого спас
Золотий іконостас?

— Ох, пурга какая, спасе!
— Петька! Эй, не завирайся!
От чего тебя упас
Золотой иконостас?

В 11-й главі з'являється червоний прапор: «В очи бьется красный флаг». Більшість дослідників вважає, що цей червоний прапор несе хтось з дозору. Але хіба дозор носив такий червоний прапор поперед себе? Отже, символічний прапор? В поемі все гранично правдиво, всі деталі типові. Червоний стяг знову з'являється на початку 12-ї глави: «Это ветер с красным флагом разыгрался впереди...» Ілюстратори так і відтворюють крокуючий патруль: хтось попереду з них з прапором. Як тоді зрозуміти зміст рядка «Кто там машет красным флагом?» в останній главі? Виходить, це хтось чужий? І поет в останніх рядках дає відповідь: «Впереди с кровавым флагом... Иисус Христос». Загул майже дослівно передає початок 11-ї глави за винятком отого «вже» в третьому рядку, яке наштовхує на думку, ніби рішучість дванадцятьох з'явилась ліше після вбивства Катьки:

...Так ідуть без імені святого
Всі дванадцять — в даль.
Вже на все готові,
Ні-за-чим не жаль...

...И идут без имени святого
Все двенадцать — вдаль.
Ко всему готовы,
Ничего не жаль...

На відміну від Бобинського, у якого «стяг палкий», Загул зберігає «червоний стяг», але в іншому мовному оточенні, що, на наш погляд, знижує героїчну тональність оригіналу:

Стяг червоний
Лопотить.
Крок невтомний
Тупотить.

В очи бьется
Красный флаг.
Раздается
Мерный шаг.

Обидва дієслова «лопотить» і «тупотить» передають щось дріб'язкове, полегшене, в чому нема високої мужності епохи. У 12-й главі перекладу з'являється такого ж плану дієслово «шамотить», яке знижує пафос революційного перетворення світу:

...В далегін ідуть повагом...
— Хто там? Гей! Виходь в цю мить!
Вітер там червоним стягом
Перед ними шамотить...

...Вдаль идут державным шагом...
— Кто еще там? Выходи!
Это — ветер с красным флагом
Разыгрался впереди..

Не можна в українському перекладі зберегти антитезну риму оригіналу «пес—Христос», ніхто з перекладачів і не прагнув до чогось адекватного. Не зберіг антитези і Загул.

Загул майже всюди зумів зберегти ритми і мелодію блоківських рядків, правда, це зроблено дорогою ціною. Напрочуд різноманітна ритміка поеми відтворена у перекладі і сприяє «впізнаванню» Блока. Так, це «Дванадцять» з їх багатоголоссям, ті ж звуки, голос автора, фарби. Загул був першим перекладачем поеми. В його спробі вбачаємо і велику перевагу і великі труднощі. Загул ніби кинув гасло іншим перекладачам нести українському читачеві щирі і пристрасні слова російського брата-поета. Шкода, що традиція та сьогодні не знаходить послідовників...

Пристрасність митця-громадянина

(Із спостережень над природою
художньої майстерності О. Довженка)

Леонід Новиченко, проаналізувавши «естетичні уроки» Олександра Довженка, визнав велику пристрасність митця тим «довженківським, що ніколи не забудеться у мистецтві соціалістичного реалізму»¹. «Бо ж пристрасність митця-громадянина, — наче погоджуючись із дослідником, зауважував сам Довженко, — неодмінна, перша умова, без якої митець не може знайти свою тему, свою манеру в мистецтві»². «І все життя я вдосконалював навколо себе все, чого дотикався», — говорив Довженко устами Мічуріна, котрий силою етичної пристрасності, величчю ідеалу та революційною активністю мислення був дуже близький духовному світові художника. І чи не тому Довженкові саме цього разу так легко було перевтілитися у свого героя, так глибоко проникнути в сутність великої людини. У митця виникає бажання — чи не єдиний раз у його творчій практиці — винятково об'єктивного, майже документального зображення, бажання «загубитися в цьому фільмі», зняти його так, щоб ніхто не помітив «роботу режисера чи оператора»³.

У літературному сценарії «Мічурін» Довженко домагається, аби читач «особисто зустрівся» з людиною, «яка насмілилася посягнути на світовий порядок», і став очевидцем втілення сильного, тривалого і стійкого емоціонального прагнення її (людини) в ділах та подвигах. Читач бачить Мічуріна в моменти найбільшої віддачі душевних сил, у хвилини порушення «почуттєвого стану душі», коли пристрасність полонить, захоплює, ба навіть гнітить великого вченого, змушує страждати, коли видаються правдивими звинувачення отця Христофора: «Ти раб своїх пристрасностей і помилок!»

Однак у розумінні О. Довженка пристрасність не темне, сліпо діюче почуття, а «суттєва сила» (Карл Маркс), яка володіє людиною і водночас від неї ж і йде. «Я вільний, — гордо заперечує Мічурін попові. — І якщо моя душа блукає в сумнівах, віра моя в науку живе й рухається, як всесвіт».

Віра і сумніви... Без них неможливе шукання істини, без них немає людини-творця. Тернистий, часом болісний шлях боротьби «воїна-мученика» за велику ідею перетворення природи Довженко розкриває «не в холоднім результаті, а в самому пеклі процесу». «Я все життя нале-

¹ Леонід Новиченко. Не ілюстрація — відкриття. К., «Радянський письменник», 1967, стор. 82.

² Олександр Довженко. Твори в 5-ти томах, т. IV. К., «Дніпро», 1965, стор. 267. (Далі при посиланні на це видання в дужках зазначаються том і сторінка).

³ Збірка «О. Довженко». К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959, стор. 235.

жав деревам», — зізнається Мічурін у своїй єдиній, але всеохоплюючій пристрасі. Пристрасть — ознака душевного багатства, форма виявлення суспільної та громадянської сутності людини — і стає предметом художнього дослідження Довженка, засобом вираження його творчої концепції.

Як естетична реальність пристрасть набуває свого якісного виявлення в психологічному аналізі детермінованості всіх устремлінь вченого. «Я все думаю. Все думаю, думаю...» — з такими словами з'являється Мічурін у кіноповісті вперше. Проте переказувати його думки Довженко не береться, він зосереджує увагу на силі пристрасної думки, породженої жагою пізнання природи, думки, обпаленої тривогою і сум'яттям, котрі викликані протиріччями і загадковостями природи.

«Все, що робилось, писалось, говорилося у світі, — все, здавалось, проходило непоміченим повз Мічуріна», — коментує Довженко внутрішню зосередженість вченого на предметі своєї думки і в подальших репліках Мічуріна розкриває силу цієї зосередженості: людина ніби втрачає владу над своєю увагою і — якоюсь мірою — навіть орієнтацію в довколишньому світі. Мічурін чує жахливі слова дружини про початок війни і відповідає: «Війна? Ну, що ж зробиш?» Напіввідсутній він і в розмові з листоношею, в котрого запитує для годиться: «Які вісті?» — «Погані. Син пропав безвісти в Карпатах». — «Шкода. Ще які?» — «Захворіла дочка. Вже я тепер не листи, а хвороби розношу та сум».

«Мічурін випростався й застиг здивований». Та вразила його не сумна оповідь, а якийсь внутрішній спалах думки, якесь раптове прозріння, тому на здивований погляд дружини він роздратовано кидає: «У мене скляна голова. Я відсутній. Зрозуміла? Що тобі треба?» Повертає його до дійсності жалюгідний вигляд вимерзлих сіянців, і він з пафосом сповіщає про рішення, яке нібито щойно визріло.

«Я творитиму нові дерева, — сказав Мічурін, і вимовлені слова несподівано мовби підняли його над землею й розкрили перед ним неймовірно ясну видимість. До нього прийшло нарешті довгождане розуміння...» Відчуття ясності думки, прагнення негайно ж переконатися в її правильності поглинає психіку творця. Не дивно, що він знову байдужий до всього життєвого:

«— Іване Володимировичу, кажуть, в місті холера, — сказав Буренкін.

— Нехай собі говорять! — машинально відповів Мічурін».

Пристрасть Мічуріна, яка переходить в одержимість, досягає кульмінаційної точки в такій сцені. Тяжко хворій, «поміченій уже печаттю смерті» дружині він розповідає про щойно відкритий закон природи, причому розповідає так захоплено, що зойк хворої («...Ой... Іване...») не зупиняє його («Хвилиночку, Сашенько. В голові у мене така ясність, так далеко бачу...»). І навіть тоді, коли Мічурін побачив, що дружині справді погано, «наближення смерті не дійшло до нього». Він реагує досить сухо і невиразно: «Скільки років разом працювали. І ось, на тобі... Ну, що ти поробиш?».

Причини такої поведінки в трагічний момент життя Довженко пояснює великою заглибленістю вченого у найскладніші дослідні, заповненістю впертою, наполегливою думкою. Увага Мічуріна була сконцентрована на предметі дослідження з такою силою, що «смерть дружини вразила його не зразу: поволі вповзала туга в суворе старче серце, осідала в ньому й гнітила його вночі в самотині». Попереднє зауваження письменника про глибину внутрішнього потрясіння Мічурі-

на від втрати дружини («Він гірко й страшно ридав самотою») прояс-
нює справжній смисл епітета «суворе» стосовно до серця вченого:
йдеться не про егоїзм і зчерствілість душі, а про велику творчу при-
страсть, яка відбирає не лише зір і слух, а всі п'ять почуттів, полонить
усю духовну й фізичну природу.

Щоб судити про пристрасть людини, говорив Стендаль, треба зна-
ти ціну, котру мають в очах цієї людини ті речі, які приносить вона в
жертву своїй пристрасті. Мічурін жертвував найдорожчим. Чи саме
так прощався він із подругою свого життя і чи насправді він був та-
ким? «Напевне не такий, — міркував Довженко в щоденнику. — Я від-
кинув майже всю суму невеликих приватних побутових правд, пряму-
ючи до єдиної головної правди цієї Людини» (V, 201). Такою головною
правдою Мічуріна була жага змінити природу.

Сам процес творчого пошуку Мічуріна зображений у кіноповісті,
як сутичка, герць, двобій, причому Довженка цікавить не голий факт
двобою людини з природою, а викликана ним емоціональна атмосфера.
Мічурін відчуває творчі сили, неосяжні можливості, закладені в при-
роді. Проте збагнути їх одразу, виявити й примусити служити людині
йому часом «бракує прозорливості». І тоді виникають сумніви, відчут-
тя невдоволення тим, що вчора здавалось істинним.

«— ...Сашо, запиши: дикий мигдаль з персиком не схрещу-
ється.

— О л е к с а н д р а В а с и л і в н а. Я це записую вже п'ять
років.

— М і ч у р і н. Ще раз запиши: дикий мигдаль з персиком
не схрещується. Пошукаємо обхідних шляхів. Хто ж винний
тут: я чи персик? Звичайно, я. Не вистачає майстерності спо-
стереження».

Емоційно-напруженому станові відповідає й інтонація діалога.
Спокійно-розмовна фраза майже відсутня. У кожній репліці Мічуріна
пульсує неприхована роздратованість «суєтою дрібниць» і породжені
цим докори, вимоги, наказовий тон.

«— О л е к с а н д р а В а с и л і в н а. От бачиш, я ж каза-
ла тобі...

— М і ч у р і н. Тільки, будь ласка, без зауважень.

— О л е к с а н д р а В а с и л і в н а. Які зауваження? Я ні-
чого не сказала, господи!

— М і ч у р і н. Почекай. Я кажу, вони знову вимерзли.

Значить, цілком допустимо, що мені дуже важко. Зрозуміла?»

Емоціональна, контрастна, надзвичайно динамічна інтонація —
чи не найголовніший у повісті засіб розкриття внутрішнього світу ге-
роя. Мічурін показаний у хвилини найглибшого зосередження думки.
А стан зосередженості, як свідчать психологи, має досить характерний
зовнішній вираз: послаблення або й повну відсутність рухів, вкрай на-
пружену міміку тощо. Отже, психологічно й художньо цілком виправ-
дано, що в творі, де об'єктом зображення є сильний тривалий душев-
ний запал, палітра зовнішньої експресії надзвичайно обмежена.
Поодинокі ремарки щодо видимої мови почуттів іноді зустрічаються
(«Мічурін нахилився над молодою рослиною, замислений і сумний,
наче лікар над хворою дитиною»), проте до основних засобів виявлен-
ня «діалектики душі» віднести їх не можна.

Окрім внутрішніх, суб'єктивних чинників творчої муки Мічуріна,
пов'язаних із складністю проникнення у таємниці природи, були, певна
річ, і об'єктивні: діяльність вченого почалася за тих часів, коли нею,
по суті, ніхто не цікавився. І хоча, як зазначає Довженко, Мічурін був

байдужий до слави, невизнання та заперечення все ж жорстоко гнітили його. Відчуття ясності й сили думки («І раптом він цілком ясно відчув себе на земній кулі...») стикалося з обмеженістю оточення, і Мічуріна часто «опановував напад гнітючої туги й неперевершеної гіркоти».

Проникаючи в почуттєву атмосферу життя Мічуріна, О. Довженко досягає тонкої пластичності зображення творчого процесу, коли саме страждання виростає в щастя.

У пристрасті, як і в першому-ліпшому вияві людської особистості, чимало суб'єктивного, що залежить від характеру, темпераменту людини. У щоденниковому записі про Мічуріна Довженко наголошує на величчї цієї людини і слово «людина» пише з великої літери, а в наступному реченні зазначає: «Трудний і складний чоловік» (V, 201). Ці риси характеру уточнює і пояснює у кіноповіді сам Мічурін.

«Знаю. Гордощі вас заїли, от що. Зарозуміість, незгодливість!» — дорікає вченому козловський справник. — «Я не гордий, я зосереджений», — спокійно звучить у відповідь. — «Який ви злий. Я ніколи не думав, що єднання з природою зробило вас таким жорстоким», — дивується «аматор канонів природи» Карнашов. І чує саркастичне, викривальне заперечення: «Не єднання, а боротьба з чужоучками і аматорами, подібними до вас». Не згоден Мічурін із Карнашовим і в тому, що останній називає його основний емоціональний тон гнівом: «Не забувайте, що, крім гніву, існує ще священна непримиренність. А її у мене, слава богу».

Чи варто доводити, що в подібних словесних двобоях Довженко на боці Мічуріна. Він схиляється перед благородством його високої цілі і, «почуваючи в ньому себе», глибоко усвідомлює, що всі вчинки та характер стосунків вченого з оточенням зумовлені, з одного боку, його одержимістю, зосередженістю помислів і спрямованістю їх до одної мети, з другого, — складною вдачею.

В кінці кіноповіді, ніби забувши про обіцяний нейтралітет, Довженко намагається витлумачити складність натури Мічуріна. Виникають відомі ліричні коментарі до поведінки і вчинків дослідника, які, мовби із середини, висвітлюють їх природу: «Природа не дала йому спокою велетня дуба», довгі роки переслідувала його ясність мети, «велич тріумфу перемоги, завбаченої його генієм, краяла душу своєю майже казковою віддаленістю». «Він пізно спив з терпкої чаші визнання», — шукає Довженко пояснення осмути, відособленості Мічуріна навіть у годину всенародного вшанування його таланту. Довготривалість боротьби «перемог з помилками» знаходить свій яскравий, зримий, відчутно переконливий вираз у визнанні Мічуріна, яке лише раз пролунало в кіноповіді, коли вчений побачив свою юну зміну: «Я щасливий».

Відкинувши геть «невеликі приватні побутові правди», Олександр Довженко зосереджує головну увагу на тому, що найближче стоїть до «ядра особистості», — на великій і високій пристрасті натури Мічуріна, котра визначила характер цієї людини, спосіб її життя та творчості. Пристрасть, як найбільш правдивий вияв людської особистості, завжди привертала Довженка-художника і Довженка-мислителя. «В мистецтві, як у минулому, так і на нескінченні часи майбутні, головним був і залишиться духовний світ людей, їхні пристрасті», — зазначав він (IV, 131). Своєю творчістю та публіцистичними статтями Довженко виступив на захист людських почуттів, відстоював право на художнє відтворення їх, бо ж «без трепету людських почуттів» мертвим буде твір, а «там, де немає боротьби людських пристрастей, немає мистецтва» (IV, 263).

Довженко був глибоко переконаний, що природною основою літератури є «узагальнені почуття», а засилля рацію, думки, голої тенденції збіднює її можливості, робить «жалюгідною, убогою». Це положення не слід розуміти як таке, в котрім применшується роль ідей, думки. Йдеться про мистецьке вираження її, про її художню мову, яка формується із «мови почуття», про пошуки синтезу мислі й почуття, про «осердечення» мислячої людини, «щоб вона (думка. — Н. Ш.), неначе диск дискобола, летіла далеко і точно, а не як випадково кинута цеглина!» (IV, 260).

У щоденнику, записних книжках, у статтях та виступах О. Довженка повсякчас нуртує органічна потреба найповніше «викласти душу» свою і свого сучасника, потреба знайти художній еквівалент правди життя. Думка, самотній народний розум були, як слушно зауважує Л. Новиченко, предметом постійного Довженкового дослідження та звеличення.

Естетичне почуття Довженка наскрізь творче. Йому годі закинути вузько емоціональний погляд на мистецтво. Ідеалом Довженка було мистецтво, що dorостає до тих «категорій мислення, котрі зникаються з вершинами людської мислі». Саме у відсутності «персонального, цілком особистого і неповторного мислення» (V, 193), у байдужості до глибоких роздумів і вбачав він причину сірості, безкрилості, неінтелігентності багатьох кінофільмів. «Митець думає не лише розумом, але й серцем», — занотовує Довженко в записній книжці 31 липня 1956 р. (V, 192). Думати серцем, прислухатися до голосу серця означало писати тільки правду — правду свого сучасника. Досягти ж цього без знання «душевної організації», без проникнення в інтелект людей, без зображення «краси взаємовідносин» аж ніяк не можна.

О. Довженко приєднується до думки Костянтина Ушинського про те, що істинність людини ні в чому іншому так не розкривається, як у її почуваннях, і що лише почуття наші нас самих нам розкривають⁴. Тож зрозуміло, чому художника так обурювали байдужість, нігілізм певної частини митців щодо духовного світу людини, прикро вражали у фільмах — та й не лише у фільмах — «хамство, недорозвиненість людських відносин» (V, 345).

Вважаючи почуття у всій їх розмаїтості проявів найбільшою достовірністю буття людини, Довженко з боєм говорив про вилучення багатьма товаришами по зброї із своєї палітри глибоких душевних страждань і ніжності, від чого збіднюються серця сучасників. Він наголошував на збагаченні арсеналу художнього зображення щирістю, людяністю і, ніби застерігаючи письменників від культу емоцій та не уваги до розуму, нагадував про «міру речей у мистецтві, нижче якої творець не повинен спускатися» (IV, 198).

«Яким великим серцем треба володіти..., щоб змалювати нащадкам увостаннє велику картину минулого рідної землі!» — вигукує Довженко, працюючи над «Поемою про море» (V, 137). В цих словах, мов у краплі води, відбився творчий принцип Довженка зображати суспільство через людську душу в усіх її складностях і суперечностях. А звідси — і вимога високої «душевної номенклатури» митця.

Характерна в цьому плані розмова Аристархова з драматургом, котрий засмучений відсутністю конфліктів на будові. Начальник будівництва з неприхованою іронією зауважує: «На жаль, у нас їх нема в художньому, так би мовити, смислі. Наша область — інженерія... А вам

⁴ К. Ушинский. Собрание сочинений, т. IX. М., Изд-во АПН РСФСР, 1950, стор. 117.

потрібні почуття... Потрібні вам не тільки героїзм, ентузіазм, подолання труднощів, а й душевні пристрасті... Захоплення!..» — «Ні... Тобто так, звичайно», — невпевнено погоджується літератор. — «Вам потрібні ще й людські страждання, — продовжує Аристархов свою думку про сутність мистецтва. — А в нас які страждання? Від чого? Хіба що від безтолковості зношеного транспорту, несвоечасної подачі будівельних матеріалів». Та зненацька тон начальника будови змінюється. Немов боячись, що драматург не вловить підтекст його іронії, він вказує йому на точку зіткнення людських пристрастей: «Але ж усе це — не те. Ви погляньте на людей — як вирости!» «Поетичний інженер», як атестує Аристархова Довженко, розуміє, що для справжнього твору об'єктивно існуючих зіткнень, колізій замало. Його «пригнічує якась невідступна думка». І раптом майнуло: «Душа художника хвилює... Душа! Тобто талант і любов!..» Далі Довженко в бурхливій зливі риторичних запитань начальника будови висловлює думку про велике значення у художній творчості суб'єктивно-перетворюючого начала, про визначальну роль пафосу художника, про його емоціональну чуттєвість: «Що ви любите? Без чого ви не можете жити? За що ви готові йти щоденно на подвиги, жертви, страждання?.. Назвіть мені найголовнішу вашу особисту творчу пристрасть, без вогню якої світ провалиться в безодню?»

Чуйний до краси рідної землі, великий знавець душі народної, Довженко усвідомлює, що при всій величї процесу творення в ньому «пафос і драма йтимуть в обнімку» і художньо відтворити його можна буде лише «на граничній силі боротьби старого і нового» (V, 133). Звідси й витокі всіх зовнішніх і внутрішніх реалій «Поеми про море». Вчинки і роздуми персонажів, предмети та явища виявляються причетниками до загальної системи суспільних відносин, крізь яку просвічується нова краса, у ставленні до котрої і розкриваються всі характери. При цьому автора цікавлять не просто «готовність відповідати моменту» і не просто трудовий героїзм та наслідки діянь людей, не сам факт упередженості до моря з боку окремих людей, а те, що лежить у підґрунті цього зовнішнього вияву людської індивідуальності, — та емоціональна активність, яка має силу і глибину пристрасті.

Торкнемося образу Кравчини. Його сила і привабливість — у людській високості, в чарівності його світу, красі й незборимості творчої пристрасті. Однак Кравчина — не епохальний загальник, не символ добропорядності, а жива, багатогранна, духовно індивідуалізована особистість зі своїми, лише їй притаманними рисами. Довженко досягає цього, передусім, тонким поетичним аналізом динаміки емоціонального стану героя. Кравчина належить до тих героїв «Поеми», які сприймають море і породжену ним красу з хвилюванням, із захопленням. Будова зачаровує його не стільки своїм кінцевим результатом («...перекриємо Дніпро і до побачення»), скільки можливістю задовольнити свою органічну потребу творця. З цього боку надзвичайно характерною є зворушлива картина забудови села, на передньому плані якої Кравчина «в самих лише трусах і майці, розмашисто орудуючи сокирою і виспівуючи сам всіма голосами від баса до сопрано, творить... свою хату».

В етичній пристрасті Кравчини, в його трудовому ентузіазмі знаходить свій вияв новий емоціональний тонус народу, який здійснив найвеличнішу в світі революцію і тепер вершить велику комуністичну справу, як свою власну, кривну, «і віддається їй всіма своїми пристрастями, всіма кращими помислами» (III, 411).

Ворог «благополучизму», знавець народної душі, Довженко усвідомлював, що емоціональний тонус народу навіть у момент легендарного напруження сил не може бути однотонним, бо ще є в житті багато «плям», які болісною тугою світяться в очах Кравчини і призводять його до «нестриманості, яка проявляється в крайнім обуренні» (III, 411). Кравчині, активному будівникові найгуманнішого в світі суспільства, болять «різні запитання, короткі і сильні, як постріли»: «Ой! Слухайте... Ну, добре, хай — плями! Хай вже там перелізли з феодалізму в капіталізм, з капіталізму в соціалізм, — чорт з ними. Але невже і далі полізуть?.. З нами... Га-а? В комунізм?»

У такі хвилини критичної активності Кравчини художньо реалізуються довженківське болюче питання і відповідь на нього: «Що описую недоліки й страждання.., і плачу, й лаюся, для чого і во ім'я чого? Во ім'я любові. Во ім'я правди і слави народу мого...» (V, 177).

Наслідком глибокого проникнення Довженка у настрої та почуття героїв є поданий ним високомистецький портрет сучасника-творця, воїна, художника. Виконаний він із знанням і розумінням найтонших нюансів душі, всіх реєстрів людської свідомості. Довженко не вилучив із своєї палітри жодного відтінку людської психіки. Йому чужа була поширена свого часу «трагедієбоязнь», і він у відпсвідь на поширені тоді доктринерські твердження, ніби у мистецтві соціалістичного реалізму трагедія немислима, неможлива і непотрібна, бо, мовляв, у радянській дійсності трагічне не має під собою ґрунту, з твердим переконанням заявляв, «що страждання буде з нами завжди, доки житиме людина на землі, доки вона буде радіти, кохати, творити» (IV, 265). Відстоюючи художню та життєву достовірність, виступаючи проти підміни трагічного чимось на кшталт подолання труднощів, Довженко говорив на другому з'їзді письменників, що зникнуть лише соціальні причини страждань, «сила ж страждань завжди визначається не стільки гнітом зовнішніх обставин, скільки глибиною потрясіння» (IV, 265). Цим і пояснюється творчий інтерес Довженка до людських пристрастей.

Своєю лебединою піснею — «Поемою про море» — Олександр Довженко ще раз нагадав давню, але вічно живу істину, що без пристрастей немає не тільки великий поетів і великих полководців, а й людини взагалі, і тим самим заперечив поширену в мистецтві раціоналістичну тенденцію в зображенні дійсності: «Спочатку епоха, події, а потім уже, коли все усталиться, — пристрасті зображення» (IV, 187).

Образи Мічуріна, Кравчини, Зарудного, а також Орлюка в «Повісті полум'яних літ» свідчать про великі можливості естетичного освоєння діалектики людських пристрастей. Про кожного з цих героїв можна сказати словами самого Довженка: «Людина великої міри, великої етичної пристрасті». Проте жоден з них не був рабом своєї пристрасті, а людиною дуже й дуже гармонійною, «суттєва сила» якої, просвітлена вогнем палкого розуму, вимагала активного втручання в життя, втілювалася у ділах і подвигах.

Показуючи в «Повісті полум'яних літ» Івана Орлюка в хвилини «клятвенного часу», в момент надзвичайного напруження всіх сил і почуттів, Довженко не малює навколо нього німб холодного сяяння слави, бо війна — це теж життя, де від високої емоціональної напруги не згоряє все людське, а, навпаки, гранується, відточується гострога чутливості до сенсу буття і до свого місця в ньому.

Орлюк, за характеристикою Довженка, — «міцний і пристрастний солдат», а пристрасть — то єдність емоціональних і вольових моментів, причому в сильних натур вольове устремління переважає над хвилинними почуваннями. Тож за логікою почуттів цілком природно, що муж-

ній Орлюк, виходячи на герць із ворогом, боячись — не боявся, не піддавався страху і, як він сам зізнається, «крім роздратування й злості, нічого не відчував».

Досліджуючи складну динаміку різноманітних за змістом і формою вияву емоціональних станів, обумовлених єдиною патріотичною спрямованістю радянських людей, Довженко писав у цьому творі всю правду про війну, писав «без страху, красиву й достойну, без ложних слизьких і підлих прикрас, угодництва» (I, 208).

Увага Довженка до складної і багатой гами почуттів людини, охопленої високою пристрастю, сприяє поліфонічності образу, розкриває душевне багатство персонажів, робить художньо переконливою довженківську концепцію, що «любов до Батьківщини повинна бути саме любов'ю до Батьківщини, а не ідеєю Батьківщини. Любов до народу — це служіння народові, а не ідея служіння» (IV, 205).

В. Г. ПІНЧУК

Епістолярна спадщина Дніпрової Чайки

Не може бути того, щоб на кривавий подвиг не глянула
Нова Зоря, не вивела і Сонце за собою!
(Дніпрова Чайка)

Серед українських демократичних письменників кінця XIX—початку XX ст. помітне місце займає Дніпрова Чайка (літературний псевдонім Людмили Олексіївни Василевської, дівоче прізвище — Березіна, 1861—1927 рр.). Творчість письменниці відіграла позитивну роль в українському історико-літературному процесі на грані двох століть: вона сприяла зміцненню реалістичного, демократичного напрямку, збагатила скарбницю художньої літератури дожовтневого періоду (особливо поезіями в прозі — «Морськими малюнками»).

Дніпрова Чайка не стояла осторонь і від громадського життя. Вона була разом з тими, хто своїм словом «організовував людську волю» на мурування «храму величч, щастя й краси»¹, ішов у бурхливому потоці прогресивної демократичної літератури.

Письменниця співала «про волю, гнів і кохання, і довгу борню». І хоч не могла зрівнятися талантом з І. Франком чи Лесею Українкою, все ж у міру своїх сил боролась за кращу долю свого народу, за розвиток його національної культури, літератури й мови. Її творчість є своєрідним і по-своєму оригінальним явищем в історії української літератури і, безумовно, заслуговує на глибше вивчення й ширшу популяризацію.

Цікавою є епістолярна спадщина письменниці. У листуванні Дніпрової Чайки розкривається процес формування її світогляду і творчого методу, з нього постає перед нами її духовне життя.

Листи — частина життя людини, а листи, писані в літературних і мистецьких справах, — це частина історії літератури, мистецтва. Про значення листування письменників писав Іван Франко до А. Кримського в березні 1894 р.: «Взагалі звертаю Вашу увагу на те, що таким листам, особливо кореспонденціям наших письменників, я даю першенство перед усякими іншими матеріалами. Листи навіть невеличких писателів можуть мати значення для історії літератури і суспільності, а щодо українських писателів, як знаєте, тисячі обставин причиняються, щоб життя і розвій їх прислонити тайною».

Відси йдуть усякі теорії про сякі чи такі на них впливи, теорії, котрих, звичайно, не треба б, якби ми знали дійсно, на чім образувався, з ким зносився і як розвивався даний писатель. От тим-то я думаю, що кожне зернятко фактичної інформації в таких справах посуває вивчення нашої літератури наперед»².

Дніпрова Чайка листувалася з багатьма літературними й громадськими діячами — М. Коцюбинським, І. Франком, М. Лисенком, А. Кримським, М. Заньковецькою,

¹ Дніпрова Чайка. Твори. Харків, «Рух», 1931, стор. 285.

² Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XX. К., Держлітвидав, 1956, стор. 508.

Оленою Пчілкою, М. Чернявським, Ганною Барвінок, О. Коваленком, О. Русовим, М. Горьким та ін., а також із редакціями журналів та газет «Літературно-науковий вісник», «Киевская старина», «Дзвінок», «Зоря», «Світло», «Правда», «Багаття». Але й досі не всі листи її зібрані.

Нам вдалося виявити в архівах 40 листів, які ніколи не публікувались. Вони дають цінний матеріал для характеристики багатьох явищ тогочасної дійсності, для розуміння літературно-естетичних, суспільно-політичних і етичних поглядів письменниці, допомагають дослідити її творчу спадщину. Основна кількість їх припадає на початок ХХ ст.

З останніх років життя Дніпрові Чайки зберігся лише один лист (без дати) до А. Кримського, написаний, мабуть, 1927 року. В ньому вона вітала «неодмінного» наукового секретаря Академії наук УРСР: «Щастя Вам, боже, і надалі керувати розумом України — Академією. Нехай живе Україна!!! З високою повагою, Людмила Василевська»³.

Багато цінних і цікавих думок про літературу і її призначення, про роль митця в суспільному житті знаходимо в листах до Ганни Барвінок, редакцій ЛНВ, «Дзвінка», «Киевской старины» та ін. Редакторів дитячого журналу «Дзвінок» В. Шухевичу 20 листопада 1893 р. вона писала, що сумує з приводу смерті Л. Глібова, який багато написав творів для дітей. «Дуже-дуже мені шкода, що моя давня думка поїхати у Чернігів і там побачити любого дідуса Кенира розійшлася і цього літа туманом та ще й навіки!.. Діти пристають: мамо, а хто ж нам тепер жарту та бачки писатиме, що нема дідуса Кенира? Дуже сумує дівчата, бо саме тепер розсмакували, почали вчитись читати тощо»⁴.

Письмениця раділа, що її «кумедні казки» прийшлися дітям до смаку. «Але що мені робити з тими, котрі не можна дати дітям до рук? У мене є таких щось з 7—8», — писала вона (дата невідома) редакторів «Дзвінка». І тут же повідомляла: «Тепер посилаю Вам невеличку весняночку: легкість сюжету і ритма узяті мною з живих спостережень над моїми дітьми: це те, що найкраще западає їм у пам'ять і весело підспівується, як навіть раз прочитаєш»⁵.

З листів Дніпрові Чайки довідуємось і про її погляди на художню творчість. Тому ж В. Шухевичу вона висловила думку, що письменник мусить писати тільки правду, якою б ця правда не була: «Писати іноді дуже хочеться, але писати навпаки серця не можу, а писати те, чим серце повне — та чур йому!»⁶.

Про виняткову скромність (що не раз підкреслювали її друзі в своїх спогадах) письменниці свідчить її лист від 28 листопада 1900 р. до одного з співредакторів «Киевской старины». «І хоч у Літературно-Науковому Віснику і розкрито мого псевдоніма — це зроблено без мого відома і страшенно мене образило. І вже раз той псевдонім розкритий, хоча й проти моєї волі, нехай буде так, але ставити себе на полицю або ж на божницю мені все ж не хочеться: нема за що. Вважаю свою діяльність на літ. полі за мікроскопічно малу і не варту, пильно оберігала свого псевдоніма до останку»⁷.

Подібні думки знаходимо і в листі до редактора журналу «Дзвінок». «Дуже мені приємно читати Ваш ласкавий лист, але, вибачайте, все у мене вочевидь думка: боюся впевне вірити Вашим похвалам і все одношу їх цілком до Вашої делікатності і любезності, бо сама я дуже незадоволена тим, що пишу. Через те ж то я і боюся і фотографію свою показувати, щоб, знаєте, не потрапити у «Галерею знаменитостей»⁸.

Дніпрова Чайка була письменницею-громадянкою, патріоткою, яка вірила в світле майбутнє свого народу і вважала Галичину невіддільною частиною України. До

³ Відділ рукописів ЦНБ УРСР, архів А. Кримського, 1-22755.

⁴ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, архів І. Франка, 3/1858.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, ф. 120, шифр 17-19.

⁸ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, архів І. Франка, 3/1858.

редакції «Дзвінка» вона писала: «Ви не знаєте, як несказано прикро сидіти отак і не знати, що робиться на світі божому! Про нашу країну я добре знаю, що тут ніякого просвітку, ніякої надії не видно, хотілося б хоч трохи душею одпочити на Галичині, але мало через кордон перелітає та й з того, що з клеймом Д. Ц., рідко коли що визнаєш або хоч і визнаєш, то якось віри не діймеш. Шкода і сором, що я, українка, і так мало розумію у тому, чим живе, чим дихає, на що надію покладає наша закордонна сестра — Галичнина»⁹.

Близька приятелька М. Заньковецької, Олени Пчілки, Лесі Українки, М. Коцюбинського, М. Горького, людина неабиякого таланту і великої душі, Дніпрова Чайка вважалась «своею» і в сім'ї Лисенків, бо, як говорив композитор, «сіяла чесні думи, щирі, молоді!».

Дніпрова Чайка дуже любила музику. «Гру Лисенка слухала вона з якоюсь побожною увагою і великі темні очі її світилися раюванням»¹⁰, — згадує одна близька знайома сім'ї композитора. М. В. Лисенкові письменниця присвятила поезію в прозі «Кобза». На її лібретто композитор створив відомі дитячі опери «Коза-дереза», «Зима і Весна», «Пан Коцький», «Відьма». Йому належать і романси на слова Дніпрової Чайки «Я вірю в красу», «Хіба тільки рожам цвісти», «Єрихонська рожка», «А вже весна», «Нумо, нумо збираймося». З її голосу М. В. Лисенко записав немало й народних пісень. «Співає наша Дніпрова Чайка, як справжній соловейко, вона передає не тільки форму, а й душу пісні»¹¹, — говорив він.

У статті «Фольклористична спадщина Миколи Лисенка» Климент Квітка писав: «Покійна письменниця (Дніпрова Чайка. — В. П.) співала багато пісень і М. Лисенкові і А. Грабенкові (Конощенкові). Всі пісні у надрукованих збірниках обох названих записувачів з примітками «с. Королівка Сквирського пов.» (Київська область. — В. П.) і «Збур'ївка (на Таврії) списані з її голосу. Дещо залишилося у М. Лисенка в рукописі»¹².

Дніпрова Чайка й сама записувала народні пісні і нерідко посилала їх М. Лисенкові. Так, в одному листі (не датований) вона вислала 8 пісень, дописавши в кінці пісні «Ой, уже ж туя та дівчиноньку» такі слова:

«Усі пісні з Збур'ївки. Слів до пісень 1) «Против воли, против вози», 2) «Кохав мене батько», 3) колядки — «Над Ісусом Спасителем» не можу знайти, бо сама не живу в Збур'ївці, а без мене не можуть знайти, бо і тих дівчат нема, од яких я чула. Слова до пісні «На городі калина, там дівчина ходила» можете дістати у А. М. Грабенка (Конощенка. — В. П.) — его жінка знає. Будьте здорові! Поспішаю, через те й не пишу окреме»¹³.

Зібраний письменницею етнографічний матеріал, зокрема народні пісні, є гідним внеском у розвиток української фольклористики¹⁴.

Дніпрова Чайка дуже шанувала Михайла Коцюбинського. Листування між ними — це взаємні самозвіти, повні щирості та одвертості, гуманності, високої на-

⁹ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, архів І. Франка, 3/1858.

¹⁰ С. Русова. Дніпрова Чайка (Людмила Березіна-Василевська). — «Нова хата», 1931, річник VII, ч. 10.

¹¹ О. Лисенко. М. В. Лисенко. Спогади сина. К., «Мистецтво», 1966, стор. 281.

¹² Збірник музею діячів науки та мистецтва України, т. I, К., 1930, стор. 18.

¹³ Відділ рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР ім. М. Рильського, Ф $\frac{24,5}{79}$.

¹⁴ Збиранням фольклорних матеріалів Дніпрова Чайка займалась все своє свідоме життя. У 1884 р. на VI археологічний з'їзд в Одесу, вона привезла три зошити записаних нею пісень. На жаль, вдалося розшукати лише 1 зошит (30 пісень) — «Українські пісні, що співають у Дніпровському уїзді Тавричеської губернії. Зібрала Л. Березіна». Він знаходиться в Одеській бібліотеці ім. М. Горького (Відділ рукописів, ф. 28 (Комарова М. Ф.), картон № 29, од. зб. 508). З голосу Дніпрової Чайки записав чимало пісень А. М. Конощенко. Частина з них він видрукував (з нотами) у 1902 (16 пісень) і 1904 (24 пісні) роках. В його архіві нами виявлено рукописний збірник «Сорок пісень із шпаргалів А. М. Конощенка. Херсон, року божого 1898», де є 15 пісень, записаних з уст Дніпрової Чайки (на голос не покладені і не друковані).

строєності почуттів, це ідейне та емоційне спілкування письменників, які поважали один одного. Нам вдалося виявити 8 листів Дніпрової Чайки до М. Коцюбинського. З них видно, що вона високо цінила його письменницький талент, його велику людяність: «Як мені хотілося на ці свята полинути у Чернігів, де живуть найлюбіші для мене люде... да хоч трохи ожити душею»¹⁵.

У мистецьких і суспільних поглядах Дніпрова Чайка намагалася орієнтуватися на М. Коцюбинського. Вона завжди радилася з ним, знаходила духовну єдність і підтримку. Після заборони «Літературно-наукового вісника» Дніпрова Чайка однією з перших серед демократичної інтелігенції Херсона підняла клопотання про створення нового літературного органу і просила редакції журналу «Степ» та газети «Юг» підтримати це клопотання. Про це писала і М. Коцюбинському. «А друге ще ось що: як заборонили Літ. Наук. Вісник, то оце нам так і оставатись без свого органу?»¹⁶.

Письменицю глибоко хвилювала доля української культури і літератури. В одному з листів до М. Коцюбинського вона писала: «Хоч і бачиш людей, та все чужого стану, хоч і пашишь од їх життям, та не нашим, а нашого, до душі проникаючого — нічого нема тут (у Херсоні. — В. П.). Часом не знаєш, чи живеш, чи це тобі ввижається тяжка кара? Ні голосу, ні вісточки нізвідки... А скажіть мені лучче, як розуміти вірш Сивенького про патріотів на печі? Чи єсть це справді живе з'явище, чи це тільки «надгробное рыдання» і над другими і над самим собою? Чи може Сивенький справді чує в собі воскреслу силу і він сам

Розуміє в ту мить,
Що може він мертвих живити,
Що може він чудо творить.

Якби то дав Бог!

Ну, бувайте здорові! Ваша Л. Василевська»¹⁷.

Напередодні революції 1905 р. зв'язки Дніпрової Чайки з М. Коцюбинським стають ще тіснішими. 29 квітня 1901 р. вона писала йому: «Дуже рада послужити чим можу»¹⁸. В інших листах читаємо: «А мені б дуже хотілося бути ближче до Вас»; «Дуже рада назвати себе Вашою приятелькою».

У спілкуванні з М. Коцюбинським міцнів і поглиблювався демократичний світогляд письменниці. Вона глибше розуміла суспільно-політичні події, позитивно ставилась до визвольного революційного руху народних мас і у своїй творчості стверджувала естетичні принципи, проголошені передовими письменниками в II половині XIX ст. та розвинені М. Коцюбинським на початку XX ст.

Письмениця дорожила дружбою з М. Коцюбинським і в одному з листів до нього писала: «Чи я Вам дякувала за Вашу любов присилку — книжечку? Якщо ні (не пам'ятаю), то ще раз щиро подякую, а ще на придачу скажу от що: Чом Ви, маючи таку чудову мову, такий симпатичний погляд на оточуючий світ, маючи більш мого усяких стріч і пригод (бо чоловік завше більше має їх, ніж жінка) — чом Ви, кажу, маючи цей скарб, ховаєте його у землю?»¹⁹.

М. Коцюбинський також уважно ставився до творчості Дніпрової Чайки. Про це можна судити з того, як він читав листи і твори письменниці. На рукописі її поезії «Як темно знов, як сумно знов» М. Коцюбинський синім олівцем підкреслив такі рядки:

«...Одна... в темряві... без мети...
Розбита лампа вже не сяє...
Одне лиш треба — йти та йти,
Поки доплентаєш до краю...
Та все йти! Та тільки йти...»

Його помітки знаходимо і на полях інших поезій.

¹⁵ Чернігівський державний літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського, інв. № 112, А-1561.

¹⁶ Там же, А-1558.

¹⁷ Там же, А-1561.

¹⁸ Там же, А-1562.

¹⁹ Там же.

Особливо високо цинив М. Коцюбинський поезії в прозі Дніпрової Чайки, які відзначаються мовним багатством, оригінальним стилем і свідчать про справжній поетичний талант письменниці. Він подарував їй збірку оповідань «Дорогою ціною», видану 1902 р. в Києві, і на обкладинці зробив такий напис: «Високошановній і талановитій авторці «Морських малюнків» — Людмилі Олексіївні Василевській щиро-прихильний автор». У листі-відповіді Дніпрова Чайка писала: «За книжечку дуже дякую, вона мені ще з одного боку освітила Вашу фігуру»²⁰.

Підтримувала Дніпрова Чайка дружні стосунки і з Буревісником революції — Максимом Горьким, листувалася з ним. У листі від 20 грудня 1899 р., адресованому редактору «Літературно-наукового вісника», вона назвала Горького «скарбом..., сажим, оригінальним і могутнім талантом», що має сміливість сказати «таку гірку правду». І повідомляла: «Не посилаю нічого готового, бо ще треба добути од нього (Горького. — В. П.) дозвіл... Розіслала я листи, шукаючи його»²¹. Розшукавши Горького, щоб одержати від нього особистий дозвіл на переклади, перекладає його твори на українську мову, зокрема «Пісню про Буревісника».

Великий пролетарський письменник високо цинив творчість Дніпрової Чайки, особливо поезії в прозі. Горький писав їй: «Я давно познайомився з Вашими віршами у прозі. Ви могли б стати окрасою не тільки малоросійської літератури»²².

До епістолярної спадщини Дніпрової Чайки слід віднести і її лист-послання²³ «В нове життя», який вона вклала в зошит, де був рукопис лібретто дитячої опери «Весна-Красна». У ньому є такі рядки: «Цей мій останній твір присвячую новому життю, коли втомлена політичним змістом уява запросить відпочинку. В безодні народної фантазії я черпаю цей зміст і мелодію і тільки зв'язую їх, додаючи небагато». В алегоричних образах грому і блискавиці, сонця і обмитих сліз привітала письменниці прихід нового дня: «Воскресла заплакана Мати..., освячена жертвами, скроплена кров'ю, слізьми обмита!».

Аналіз епістолярної спадщини Дніпрової Чайки показує, яку величезну роль відіграли М. Коцюбинський і М. Горький у формуванні суспільно-політичних і літературно-естетичних поглядів письменниці.

Жовтнева революція розбудила нові творчі сили народу, дала міцну ідейну насагу і нашій письменниці. Новими творами ввійшла вона в нове життя. Вітаючи Жовтневу революцію, Дніпрова Чайка писала: «Врочисто вітайте воскреслу Владарку! Будуйте будинок нового життя!»²⁴.

ЛИСТИ ДНІПРОВОЇ ЧАЙКИ ДО М. КОЦЮБИНСЬКОГО

15 мая Херсон.

Отже Ви щирий Михайло Павловичу²⁵, так мене і зрадували своїм листом і фотографією, і засоромили. Бачте якби стільки ласки, стільки восторгу мені як літературній одиниці висловив який молоденький безвусий хлопець — я б не дивувалася, а то ж слава тобі господи! Чоловік, батько, громадський діяч, та ще й сам письменник! Це вже треба розкладати надвоє: або я й справді якась велика цяця, або Ви дивитесь через таку чудовну призму, що Вам усе здається хорошим, хоч би і таке, як еще я. Третього, — себто нещирості, я не допускаю зовсім, пам'ятаючи Ваш голос, погляд, усю манеру, всю ту ласку і сердечність, з якою Ви обоє обернулись до мене.

²⁰ Чернігівський державний літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського, А-1557.

²¹ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, архів І. Франка, 3/1620.

²² О. Климиник. Дослухаючись порад Горького. — У зб.: Максимові Горькому, Одеса, «Маяк», 1968.

²³ Цей лист письменниці писала після 1920 р. В ньому є такі слова: «В 1920 році я дала його (твір «Проводи Сніговика». — В. П.) синові Лисенка, Остапові М. Лисенкові, і не знаю, що той твір постигло».

²⁴ Дніпрова Чайка. Твори, т. I. Харків, «Рух», 1931, стор. 284.

²⁵ Дніпрова Чайка іноді помилялась і в листах Михайла Михайловича Коцюбинського називала Михайлом Павловичем.

Ні, Михайло Павловичу, не цяця я, бо минулися ті годи, коли можеш сам себе ухвалити так, що і землі під собою не чуєш, добре знаю я себе. І найголовніший мій біль є те, що у мене нема сили, нема оригінальності, а без цього ні поетичне чуття, ні мова, ні форма, ні навіть упорна праця (як у Чайченка) нічого не вдіють, хіба тільки оскому наб'ють. От через що більш я і мовчу. От що наганя сум, нагнало на мене, читаючи Мирного у Київск. Старині «Морозенко».

Як такі: Маючи такий великий талант, цей чоловік бабляється з своїм сюжетом так наївно-солодко?

Таюся й я, щоб на кого не нагнати сум своїм писанням і хоч мені не писати і не печататись є біль великий, але мушу лучче його терпіти, бо терплю сама тільки, не мордуючи других і не скликаючи на свою голову критичного нарікання.

Таких ласкавих добрих людей, як Ви, небагато ж знайдеться. Треба подавати або щось добре справді, щоб воно поворухнуло серце людини, а не то що визвало б тільки кисло-солодкий усміх, що, мов, нічого собі, на безриб'ї і рак риба, або мовчати. Коли хочете бачити мої теперішні писання, підіть до С. Ф. Русової і попросіть її, щоб вона Вам прочитала. На цю людину я молюся (вірніше, на цих людей) і була б дуже рада, щоб і Ви були у неї не чужим чоловіком. Так от підіть до неї — нехай вона що сама вибере, те й покаже Вам. Я їй безгранично довіряюся і безмірно її люблю. А Ви тоді мені напишете Ваше враження, але як можна найсуворіше, як товариш товаришеві, бо як будете знов захвалювать, то їй-Богу, сховаюся у куток та й мовчатиму. Напишіть мені, будьте ласка, адреси «Зорі», «Вісника...» і інших, а то я тепер ніяких зв'язків не маю, то і адресів не знаю — може б що-небудь і послала. Давно збираюся та ніяк не зберуся. Дуже я рада, що скінчилася Ваша мука, бо я й не знала, що Вам так погано приходилося. Якось з звісток наших знайомих виходило, неначе б то Вам на Волині добре, от я через це, вважаючи, що редакторів багато роботи, а мало часу, ні разочку ні обізвалася, а то було й хотіла. Дуже мені було жаль, що не можна Вам було переїхати у Херсон. Після того хотіла хоч тим перетягти — і те не вдалося. Що ж робити?

Цей рік не пощастило зібрати коло себе добрих людей — може на той буде краще, а то взагалі у нас тут — життя! — таке, що тільки рослині так не встид жиги. Приїхати цим літом у Чернігів, як мені б дуже хотілося, не можу, а тепер після 24 мая їду до себе у Королівку, так що адрес он який: Киевск. губ. Сквирск. уезда, Корнинский сах. завод, дер. Королевка.

Людм. Алекс. Вас. А як зберетеся до того часу написати — пишіть сюди, в Управу»²⁶.

Шановний добродію!

Послала я два маленьких оповіданнячка: «Сільський Волтер'янець» та «Чи сквиталася?» Не знаю, чи дійшли вони до Вас? Чи придатні? А друге ще ось що: як заборонено Літ. Наук. Вісник, то оце нам так і оставатись без свого органа? Тутешні люди надумалися, щоб разом з кількох місць подати у Главн. Упр. прохання о дозвіл видавати журнал чи газету тижневик, 2 тижневик, місячник або що. Херсонці спинились на першому типові і цими днями засилають своє прохання об цьому літ. Наук. Господарському журналі «Степ», а разом з одправкою прохання в тутешній газеті «Юг» буде про це повідомлено. Так просимо і других людей з других кутків зробити. Воно, бачте, піймав не піймав, а погнатись можна.

Так що виїде це протестом не одиноким і не колективним, а «просити», сказано, «нікому не воспрещается». А тимчасом бувайте здорові та дайте звістку, чи прийняли надіслане, бо я нічого не знаю.

Вірі Устимівні мій привіт»²⁷.

Дніпрова Чайка

²⁶ Чернігівський літературно-меморіальний музей М. Коцюбинського, А-1556.

²⁷ Там же, А-1558.

ЛИСТ ДО І. ФРАНКА

Херсон, 18 $\frac{XII}{20}$ 99

Високоповажний пане Редактор!

Переглядаючи у Л. Н. Віснику гарні переклади, між іншим з російської мови, я не бачу одного імення, що заблисло і щораз дужче розжеврюється у російській літературі. Це ймення — Максим Горький. Такий свіжий, оригінальний, могутній талант, така сміливість і така гірка правда. (І псевдонім він обрав собі «Гірський»), що обминати його не можна, раз можна було містити переклади з Чехова. Я тепер так перейнята його чудовими творами, що тільки і можу Вам дати до Вісника, що переклади з нього.

Так от, якщо ще ніхто мене не попередив, — я радо візьмуся дати хоч коротеньких декілька оповідань. Не посилаю нічого готового, бо ще треба добути од нього дозвіл, а це не легко зробити: я живу зовсім «хата з краю», а він десь міститься і працює, кажуть на хліб, бог його святий знає, де. Розіслала я листи, шукаючи його, а поки що Ви мені дайте звістку, чи приймаєте Ви мою працю. Власного нічого не посилаю, бо сором і гидко дивитись на своє писання, маючи у себе перед очима оттакий скарб²⁸.

Дніпрова Чайка

Адрес мій: Херсон, Греческая, д. № 15 (Коцин)

Людмиле Алексеевне Василевской.

²⁸ Відділ рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, архів І. Франка, 3/1620.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

М. С. Лисак (Донецьк). В. І. Ленін про природу комічного	3
Г. А. Кравець (Харків). Деякі особливості реалізму як творчого методу української прози 70-х років XIX ст. у світлі ленінських настанов з літератури	9

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Г. Я. Неділько (Ніжин). «Енеїда» Котляревського і романтизм в українській літературі 20—40-х років XIX ст.	15
П. М. Лісвий (Ужгород). Перша закарпатська газета	22
О. Й. Коцюба (Ніжин). Опанас Маркович і Олександр Серов	27
М. Я. Гольберг, Д. М. Кузик (Дрогобич). І. С. Нечуй-Левицький і Байрон	34
✓ М. М. Ільницький (Львів). Фрагмент літературної панорами початку XX ст. (До питання «І. Франко та М. Яцків»)	40
✓ М. Л. Бутрин (Львів). Цензурна історія збірки «Молот» (1878)	46
О. С. Кухар-Онишко (Миколаїв). Спілка «Молодняк» у літературній боротьбі (1926—1932 рр.)	51
І. Ф. Осяк (Житомир). Леся Українка в оцінці Максима Рильського	58
П. Я. Лещенко (Ровно). Якщо завтра війна...	64
Н. І. Завертало (Дніпропетровськ). Зброєю сатири (Антинаціоналістична публіцистика українських радянських письменників 20-х років)	70
С. І. Беляєва (Херсон). Духовне єднання братніх народів. (До питання про зв'язки м. Тихонова з Україною)	76

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Ф. Д. Пустова (Донецьк). Пейзаж у новелах Василя Стефаника	81
Л. В. Краснова (Дрогобич). Поема О. Блока «Дванадцять» у перекладі Дм. Загула	89
Н. М. Шляхова (Одеса). Присірасність митця-громадянина. (Із спостережень над природою художньої майстерності О. Довженка)	95

ПУБЛІКАЦІЇ

В. Г. Пінчук (Київ). Епістолярна спадщина Дніпрової Чайки	103
---	-----

Редактор Ф. І. Дисак.
Технічний редактор Т. В. Саранюк.
Коректор В. В. Поляк.

Межведомственный республиканский сборник.
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ.
Выпуск 12.
(На украинском языке).

Физич. печ. л. 7. Привед. печ. л. 9,8. Тираж
.000. Цена 92 коп. Зак. 436. Издательство Львов-
ского университета. Львов, Университетская, 1.
Областная книжная типография Львовского
областного управления по печати. Львов, Стефа-
ника, 11.

БГ 09705. Здано до набору 26. I. 1971 р. Під-
писано до друку 10. VI 1971 р. Формат 70×108^{1/16}.
Папер. арк. 3,5. Привед. друк. арк. 9,8. Обл.-вид.
арк. 9,2. Тираж 1000. Ціна 92 коп. Зам. 436/369.

Видавництво Львівського університету. Львів,
Університетська, 1.

Обласна книжкова друкарня Львівського облас-
ного управління по пресі. Львів, Стефаника, 11.

Надруковано з набору друкарні видавництва
«Вільна Україна» у Львівській обласній книж-
ковій друкарні. Львів, Стефаника, 11.

92 коп.

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1971