

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

13



ЛЬВІВСЬКИЙ
УНІВЕРСИТЕТ

МІЖВІДОМЧИЙ
РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 13

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Львів—1971

Матеріали збірника згруповано в розділи: теорія літератури, історія літератури, питання художньої майстерності, публікації та бібліографія.

Особливий інтерес становитимуть матеріали про мало-відомі та невідомі сторінки з життя та діяльності українських письменників, а також публікації листів тощо.

Збірник призначений для викладачів вузів та середніх шкіл, аспірантів і студентів, для всіх, 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. Й., Ішук 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.

Б. І. МЕЛЬНИЧУК

Драматична поема чи драматичний етюд?

Діапазон вживання терміна *драматична поема* надзвичайно широкий. Якщо зібрати докупи твори, в підзаголовку яких значаться ці слова, то матимемо довгий ряд, на одному полюсі якого стоятимуть монументальні драматичні трилогії типу «Das goldene Vlees» («Золоте руно») австрійського драматурга Франца Грільпарцера чи «Георгій Скорина» білоруського письменника Михася Климковича, а на другому — речі суміжного з літературним виду мистецтва — мистецтва музичного (так, наприклад, називають створену за мотивами однойменної балади Т. Г. Шевченка «Лілею» Георгія Майбороди)¹. Поміж цими полюсами знаходять місце драми для читання, драми в прозі, поеми з елементами драматизації, драматичні поеми-казки, невеличкі за розміром драматичні діалоги й етюди і т. д.

Погляд на драматичну поему як на твір малої форми, що не є п'єсою в широкому розумінні, вперше висловлено найбільш чітко авторами «Короткого словника літературознавчих термінів» В. М. Лесиним та О. С. Пулинцем. «Драматична поема, — пишуть вони, — переважно невелика за розміром віршована п'єса, в якій зливаються драматичне, епічне й ліричне розкриття теми, виклад матеріалу відзначається стислістю й лаконізмом, відсутній широкий фон подій і зовнішня інтрига, а вся увага зосереджена на розкритті якогось ідейного конфлікту між основними противниками, на показі їх словесного двобою в стадії найбільшої гостроти й вирішення. Творцем цього жанру в Росії був О. Пушкін — автор «маленьких трагедій», «Скупий лицар», «Моцарт і Сальєрі», «Камінний гість» і «Бенкет під час чуми». Дальшого блискучого розвитку і збагачення цей жанр набуває в драматургії Л. Українки. Найвищачніші її драматичні поеми — «Одержима», «Вавілонський полон», «На руїнах», «У катакомбах» і «На полі крові»².

Хоч наведене визначення сформульоване порівняно недавно, воно вже встигло зробити певний вплив і на теоретиків, і на практиків літератури. Скажімо, цілком у його фарватері йдуть автори «Словника літературознавчих термінів Івана Франка» С. П. Пінчук та Є. С. Регушевський, які пишуть: «Драматична поема — порівняно невеликий за обсягом драматичний твір, у якому драматизм поєднується з ліризмом та епічністю, побутові та всякі інші зображувальні аксесуари, так само

¹ Федір Неборячок пропонує прикласти термін *драматична поема* навіть до відомої критичної праці Леоніда Новиченка: «Не погрішив би дослідник супроти істини, коли б свою сміливу, новаторську розвідку про ранню творчість Тичини («Поезія і революція») назвав драматичною повістю чи навіть: драматичною поемою». («Жовтень», 1968, № 7, стор. 144).

² В. М. Лесин і О. С. Пулинець. Короткий словник літературознавчих термінів. К., «Радянська школа», 1961, стор. 86.

як і зовнішній сюжет, відсутні, натомість основна увага письменника зосереджується навколо ідейної боротьби персонажів-противників, навколо їх словесного двобою в момент його найбільшої напруженості, після якої неминуче настає вирішення»³. (До речі, не зрозуміло, про яке «вирішення» йде мова?). Немовби прислухалися до статті з «Короткого словника...» автори переднього слова (й упорядники) посмертної збірки творів Максима Рильського «Іскри вогню великого» Степан Крижанівський та Григорій Донець, коли перейменовували на поему драматичний етюд (в авторському визначенні — драматичний малюнок) видатного майстра: «...у цій книзі вперше, вірніше вдруге, постає перед читачем драматична поема «Бенкет»...»⁴ Можливо, керувався згаданою статтею і молодий поет Валентин Мороз, який своєму невеликому твору «Земля і слово», де лунають голоси чотирьох епізодичних персонажів, усі репліки й монологи яких умістилися буквально на семи (з дев'ятьох) сторінках (дві з них забрав для власної декламації автор), дав підзаголовок «Драматична поема»...⁵ Реєстр аналогічних прикладів можна було б продовжити...

Не погоджуючись із тезою про злиття в творах типу «Моцарта і Сальєрі» чи «Одержимої» трьох елементів — драматичного, ліричного й епічного, — а визнаючи, як правило, поєднання двох перших, не можна не бачити достоїнств формулювання, поданого в «Короткому словнику...» Продуктивна вже сама настанова його авторів дати визначення драматичної поеми, виходячи не із зовнішніх факторів, не з її відношення до сцени, як це робилося в багатьох випадках доти, а переважно з внутрішніх особливостей самих творів. А такий шлях найбільш плідний.

Сама ж концепція жанру, висунута в «Короткому словнику...» й підтримана в «Словнику літературознавчих термінів Івана Франка», не видається прийнятною вже тому, що ґрунтується на дуже малій частці художніх творів, іменованих драматичними поемами. Після знайомства з цією концепцією цілком природно постає питання: куди ж віднести такі речі, як «У пущі», «Кассандра», «Адвокат Мартіан», «Оргія», які сама Леся Українка вважала драматичними поемами? Як пояснити те, що свій наймасштабніший твір «Руфін і Прісцилла» письменниця розглядала як першу частину великої драматичної поеми-дилогії «Важкі роздоріжжя»?⁶ Задум її залишився незавершеним, і про обсяг дилогії важко судити. Можна тільки здогадуватися, що це мала бути грандіозна драматична композиція, бо лише частина її — «Руфін і Прісцилла» — займає понад двісті сторінок звичайного книжкового формату. Ясно, що ні до «Руфіна і Прісцилли», ні тим паче до всієї дилогії, яку Леся Українка задумувала як драматичну поему, характеристика «невелика за розміром віршована п'єса» не підходить, як не підходить міркування про стислість у викладі матеріалу та відсутність широкого фону подій і зовнішньої інтриги.

Подане в «Короткому словнику...» визначення драматичної поеми не впливає з усієї творчої практики Лесі Українки як поета-драматурга. Не враховано здобутків у цьому жанрі інших авторів — як зарубіжних, так і вітчизняних — дожовтневих та радянських. Рамки цього визначення затісні для таких монументальних п'єс, як наприклад, «Бранд» і «Пер Гюнт» Ібсена. Не вмістяться в них ні «Свіччине весілля», «Ярослав Мудрий» та «Пророк» Івана Кочерги, ні «Тарас Шевченко» Андрія

³ С. П. Пінчук, Е. С. Регушевський. Словник літературознавчих термінів Івана Франка. К., «Наукова думка», 1966, стор. 67.

⁴ У кн.: Максим Рильський. Іскри вогню великого. К., «Радянський письменник», 1965, стор. 6.

⁵ Земля і слово. Драматична поема. В кн.: Валентин Мороз. Говоріть, колоски, говоріть. Поезії. К., «Радянський письменник», 1962, стор. 48—56.

⁶ Див. про це в статті А. Гозенлуда «Драматургія думки і пристрасті». — «Вітчизна», 1946, № 2, стор. 174.

Малишка, ні «Невідомі солдати» Леоніда Первомайського, ні «Довбуш» Богдана-Ігоря Антонича, ні «Фауст і смерть» Олександра Левади, ні «Поєтова доля» Сави Голованівського... Коротше кажучи, згадане визначення засновується не на всій багатоманітності індивідуальних художніх явищ, які на практиці іменуються драматичними поемами. Не випадково ж у «Короткому словнику...», де при визначенні інших жанрів щедро наводяться приклади з української радянської літератури, зовсім обійдено мовчанкою розвиток драматичної поеми в повоєнний час. Адже в прокрустове ложе поданого тут формулювання можна було б укласти не так вже й багато речей сучасних авторів, та й то лише творів типу Павличкового «В найтяжчу мить», тобто драматичних етюдів⁷.

Та повернемося до творів, якими ілюструється цікава для нас стаття «Короткого словника...» Навіть з першого погляду видно, що «Одержима» чи «Моцарт і Сальєрі» багато чим відмінні від «Кассандри» чи «Бранда». І насамперед, впадає в око велика різниця в обсязі — риса зовнішня, але не малозначна: в творах першої групи налічуються сотні рядків, у другій — тисячі. Як же співвідносяться ці твори між собою, як слід розцінювати жанрову природу «Одержимої» чи «Моцарта і Сальєрі»? До відповіді на це питання можуть прислужитися міркування як самих письменників, так і дослідників.

Як відомо, Олександр Пушкін назвав знамениті драми болдинського циклу «маленькими трагедіями». Та перш ніж зупинитися на цій жанровій характеристиці, він випробував цілу низку визначень: «Драматические Сцены», «Драматические Очерки», «Драматические Изучения», «Опыт Драматических Изучений», з яких перші два, за висловом Юрія Тинянова, «підкреслюють жанроутворюючу роль фрагмента, два другі вказують, що віршований жанр був не тільки новим, але й теоретично намацувався»⁸. В іншому місці своєї праці, пояснюючи генезу цього нового жанру, Ю. Тинянов пише: «Еволюція вірша — від розгорнутих описів до заміщення їх словом, як лексичним тоном («бездна пространства»), поглиблюючись, викликала еволюцію жанрову: подібно до того, як розгорнутий опис, картину заміняє у Пушкіна слово, що є лексичним представником цілого ряду асоціацій так, і окрема сцена, фрагмент, є в наступній за «Борисом Годуновим» драматичній роботі Пушкіна представником цілої драми»⁹. Як неважко помітити, через міркування дослідника проходить лейтмотивом думка про фрагментарність форми «маленьких трагедій».

Ії, фрагментарність п'єс драматичного циклу О. Пушкіна, підкреслював іще В. Белінський, який чи не перший назвав їх поемами в «Статті одинадцятій і останній» (1846) з відомої серії праць «Твори Олександра Пушкіна». При цьому, однак, він не забував додавати до терміна *поема* означення *маленька* (наприклад: «І як багато висловив Пушкін у цій маленькій поемі, — «Бенкет під час чуми». — Б. М. — як випукло змальовані в ній характери, скільки драматичного руху й життя!»¹⁰), вже цим самим вказуючи на існування великих за розміром поем. Власне в тій же праці він згадує одну з них — «Фауст», «знамениту драматичну поему Гете»¹¹. А п'ятьма роками раніше в статті

⁷ У другому виданні праці В. М. Лесина та О. С. Пулинця до ранішої статті про драматичну поему додано речення: «В радянський час жанр драматичної поеми розвивають П. Тичина («Шевченко й Чернишевський»), І. Кочерга («Свічине весілля», «Ярослав Мудрий»), Л. Первомайський («Ваграмова ніч»), О. Левада («Фауст і смерть») та ін.» (В. М. Лесин, О. С. Пулинцев. Словник літературознавчих термінів. К., «Радянська школа», 1965, стор. 105), яке по суті перекреслює наведене тут же визначення драматичної поеми як «переважно невеликої за розміром віршованої п'єси».

⁸ Ю. Тинянов. Архаїсти й новатори. Л., «Прибой», 1929, стор. 268.

⁹ Там же, стор. 265—266.

¹⁰ В. Г. Белінський. Естетика й літературна критика в двух томах, том 2. М., ГИХЛ, 1959, стор. 549.

¹¹ Там же, стор. 547.

«Поділ поезії на роди і види» (1841) великий критик проводив ще чіткішу межу між великими за обсягом драмами і «маленькими трагедіями» та ще виразніше говорив про фрагментарність останніх, коли писав, що «...Пушкін створив особливий вид драми, який до справжнього відноситься, як повість до роману; такі його «Сцена між Фаустом і Мефістофелем», «Сальєрі і Моцарт», «Скупий лицар», «Русалка», «Камінний гість». За формою і обсягом це не більше як драматичні начерки...» (підкреслення наше. — Б. М.)¹².

Подібної думки про жанр «маленьких трагедій» був також Іван Франко, який про одну з них — «Скупого лицаря» — говорив як про «незвичайно ефектовий драматичний образок» і наголошував, що характеристику скупаря, яку в тім образку (підкреслення наші. — Б. М.) дав Пушкін, можна вважати чудом поетичної творчості, яка проникає людську пристрасть, доведену до манії, до найкрайніших границь»¹³.

Та й сам О. Пушкін розглядав невеликі п'єси, що за розмірами не перевищували його «Моцарта і Сальєрі» чи «Скупого лицаря», як образки, як ескізи до більших драматичних творів. Так, у замітці, присвяченій Альфредові де Мюссе і датованій тим же роком, що й «маленькі трагедії» (1830), він писав: «Драматичний начерк «Les marrons du feu» («Каштани з вогню» — підкреслення наші. — Б. М.) обіцяє Франції романтичного трагіка»¹⁴.

Проводив різницю між своїми монументальними драматичними поемами «Бранд» і «Пер Гюнт» та невеличкими поемами, як от «Богатирська могила», Г. Ібсен. Останній твір він назвав в одному з листів до Уле Скулеруда «одноактною п'єскою»¹⁵, підкреслюючи, очевидно, зменшувальною формою слова його фрагментарність, котра особливо виразно видна, якщо порівняти «Богатирську могилу» з «Брандом», а також з «Пер Гюнтом», про якого ще в процесі роботи над ним автор писав Магдалені Туресен: «Це буде велика драматична поема...»¹⁶.

На жанрову природу драматичних творів типу «Одержимої» чи «Вавилонського полону» допомагають пролити світло надзвичайно цінні висловлювання їхньої авторки Лесі Українки. Хоча в цьому питанні вона, як і чимало інших практиків літератури, не завжди була послідовна, та ніколи не ставилася до нього байдуже, про що свідчать хоч би її болісні переживання з приводу неточного підзаголовка «Лісової пісні», чи, приміром, такий уривок з листа до Надії Кибальчич, в якому Леся Українка починала розгляд оповідань своєї молодшої товаришки по перу із зауваження на адресу їхньої жанрової характеристики: «Ескізи» Ваші я читаю. Не знаю, чому Ви їх саме ескізами назвали, — се ж річ assez suivie (досить послідовна). Либонь тим Ви хотіли виправдати невиробленість форми, але вона не така вже помітна, як Вам видається»¹⁷.

Хоча з-поміж різних варіантів підзаголовка для «Одержимої», «Вавилонського полону», «На руїнах», «В катакомбах» і «На полі крові», Леся Українка зупинила остаточний свій вибір на терміні *драматична поема*, численні листи письменниці, які відносяться до часу роботи над згаданими речами, і ті, що написані згодом, уже після викінчення творів і надання їм підзаголовка *драматична поема*, засвідчують сумнів авторки щодо точності цього найменування. До речі, такого сумніву не ви-

¹² В. Г. Белинский. Эстетика и литературная критика в двух томах, том I. М., ГИХЛ, 1959, стор. 524.

¹³ Див. Теорія драми в історичному розвитку. К., «Мистецтво», 1950, стор. 479.

¹⁴ А. С. Пушкін. Полное собрание сочинений, том V. М., ГИХЛ, 1950, стор. 157—158.

¹⁵ Генрик Ибсен. Собрание сочинений в четырех томах, том четвертый. М., «Искусство», 1958, стор. 667.

¹⁶ Там же, стор. 677.

¹⁷ Леся Українка. Твори в п'яти томах, том п'ятий. К., Держлітвидав України, 1956, стор. 577. Далі посилання на Лесю Українку даються за цим виданням у тексті. Римською цифрою позначається відповідний том, арабською — сторінка.

кликала в неї жанрова відзнака більших драматичних полотен — «Кассандри», «У пущі» та ін., про які вона говорила як про «чималі драматичні поеми».

У листах Леся Українка пише про «Вавілонський полон» то як про невеличку драматичну поему (V, 453), то як про «маленький драматичний етюд до пари «Міріам» («Одержимій». — Б. М.), то просто як про етюд (V, 457, 529). «На руїнах» вона іменує «маленькою драматичною поемою» (V, 457), «На полі крові» — «невеликим драматичним етюдом» (V, 562), «В катакомбах» — «невеликою драматичною поемою» (V, 516). І, нарешті, в листі до Івана Франка від 13—14 січня 1903 р. знаходимо ще одне, найчіткіше і, здається, найближче до істини визначення жанрової природи такого типу творів: «Свою «поему» (Вавілонський полон». — Б. М.) я вже скінчила, вийшла то властиве не поема, а лірико-драматична сцена (підкреслення наше. — Б. М.) ala «Одержима»...» (V, 438). Тут усе — і категоричне, свідоме заперечення «поємності» «Вавілонського полону» та «Одержимої», і вказівка на поєднання в них ліричного й драматичного елементів, і визнання фрагментарності («сцена»), і навіть узятє в лапки слово «поема» — свідчить про чисту умовність цього терміна в застосуванні до творів такого характеру і про те, що до них більше б пасувала жанрова відзнака драматичного етюда, яку й дала згодом Леся Українка близькому за своїми структурними особливостями і за розміром до розглядуваних речей — творові «Йоганна, жінка Хусова».

Що тут вона, безперечно, мала рацію, зайвий раз пересвідчуєшся, коли натрапляєш навіть на певну тенденцію: і сучасники Лесі Українки, і радянські дослідники та критики, говорячи про «Одержиму», «Вавілонський полон», «На руїнах», «На полі крові», «В катакомбах», часто застосовують до них жанрове означення драматичного етюда.

Ще Іван Франко особливо виділяв серед творів письменниці «її прекрасний драматичний етюд «Одержима»¹⁸. Про два драматичні етюди поетеси — «На полі крові» та «Йоганна, жінка Хусова» — пише академік АН УРСР М. К. Гудзій¹⁹. Автор спеціального дослідження про драматургію Лесі Українки А. Гозенпуд говорить про перегук окремих її віршів з «драматичними етюдами «На руїнах» і «Вавілонський полон»²⁰. Монологами Неофіта-раба «з драматичного етюду «В катакомбах» захоплюється рецензент книжки О. Бабишкіна про драматургію Лесі Українки П. Гуцул²¹. Драматичними етюдами нерідко називає твори «Вавілонський полон», «На руїнах» і «На полі крові» О. Бабишкін²². Правда, в інших місцях своєї праці він вживає для жанрової характеристики їх термін *драматична поема*, але навіть така непослідовність видається симптоматичною: жанрова відзнака подібного типу творів — драматична поема — все більше мислиться як синонім драматичного етюда.

Акцентуючи весь час на фрагментарності, ескізності «маленьких трагедій» О. Пушкіна й таких творів, як «Одержима» Лесі Українки, аж ніяк не хочу принизити цим їхньої художньої вартості, сказати, що по відношенню до великих драматичних поем це література другого ґатунку. Під фрагментарністю розуміються їхні чисто формальні ознаки, насамперед, невеликий обсяг. Що ж стосується смислової вагомості, то вона стократ багатша, ніж в багатьох «повнометражних» п'єсах. В цьому зв'язку згадуються знову міркування В. Белінського про «маленькі тра-

¹⁸ Іван Франко. Южнорусская литература. В кн.: Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона, 81 полутом. С.-Петербург, стор. 323.

¹⁹ Н. К. Гудзій (рец. на кн.: А. Гозенпуд, Поетичний театр) — Журн. «Советская книга», 1947, стор. 103.

²⁰ А. Гозенпуд. Поетичний театр. К., «Мистецтво», 1947, стор. 11.

²¹ П. Гуцул. Зі знанням і шаною. — «Літературна Україна», 2 серпня 1963 р.

²² Олег Бабишкін. Драматургія Лесі Українки. К., Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури, 1963, стор. 114, 173, 185.

гедії» з його цитованої вище праці «Поділ поезії на роди і види»: «За формою і об'ємом це не більше як драматичні начерки, але за змістом і його розвитком — це трагедії, в повному розумінні цього слова. За оригінальністю й самобутністю вони не можуть бути порівнювані ні з якими іншими, але за глибиною ідей і художністю форми, яка свідчить про безпосередність акту творчості, з якого вони вийшли, — їх достоїнство може вимірюватися лише шекспірівськими драмами»²³. Те ж саме можна сказати про невеликі драматичні твори Лесі Українки — про її «Одержиму», «В катакомбах», «На полі крові». Суспільна значимість і філософська глибочінь поставлених тут і розв'язаних у мистецьки досконалій художній формі проблем робить їх справжніми шедеврами світової літератури.

Зрозуміло також, що відділити невеликі й більші за обсягом віршовані драматичні твори — річ важка і не завжди вдачна. «Межі великих і малих форм хисткі», — писав теоретик драматургії В. Волькенштейн і подальшим ходом своїх міркувань яскраво ілюстрував це зізнання: «Ми не віднесли б до малих форм «маленькі трагедії Пушкіна; це згустки художньої енергії, твори виключної глибини, які вимагають відповідного виконання. Це не малі форми, а ескізи крупних і вельми значних творів»²⁴. І «не малі форми», і разом з тим «ескізи» — поєднання, на перший погляд, парадоксальне, але в ньому, як здається, відбито діалектичний взаємозв'язок між зовнішнім обсягом «маленьких трагедій» і їхньою внутрішньою місткістю, засвідчено, як важко вловити грань між малими й великими формами. З другого боку, коли брати тільки розмір, між маленькими й монументальними драматичними поемами не лежить якась прірва. Якщо говорити про драматургію Лесі Українки, то тут між одноактними («На полі крові») і багатокартинними композиціями («Кассандра») маємо, так би мовити, «перехідні форми» — двоактні драми («Орґія»).

Підсумуємо коротко розмову про жанрову приналежність «маленьких трагедій» Олександра Пушкіна й «маленьких драм» Лесі Українки. Очевидно, не можна погодитися з думкою про те, що творами такого типу вичерпується все багатство драматичних поем. Більше того, враховуючи, що вони не є п'єсами в широкому розумінні, а лише ескізами до них, ці та подібні до них твори слід вважати не драматичними поемами, а драматичними етюдами (драматичними малюнками).

²³ В. Г. Белинский. Эстетика и литературная критика в двух томах, том I. М., ГИХЛ, 1959, стор. 524.

²⁴ В. Волькенштейн. Драматургия. М., «Советский писатель», 1960, стор. 178.

*Поема Бобинського
„Смерть Франка“ —
твір соціалістичного реалізму*

Творча діяльність Василя Бобинського, одного з зачинателів пролетарської літератури на Західній Україні, нерозривно зв'язана з революційною боротьбою трудящих. Вже в середині 20-х років поет правомірно міг сказати про себе, що він став «на лівому боці барикад». Зв'язуючи свою долю з пролетаріатом і його революційною боротьбою, Бобинський виступає як правофланговий молоді пролетарської поезії Галичини 20-х років.

Про творчість В. Бобинського чимало сказано в нашому літературознавстві¹. Проте питання аналізу поеми Бобинського «Смерть Франка» як твору соціалістичного реалізму потребує докладнішого дослідження. Поема була написана протягом 19 липня—21 серпня 1926 р. у тюрмі Баторія, де свого часу сидів Іван Франко.

Поема В. Бобинського «Смерть Франка» — нова сторінка в історії західноукраїнської літератури. Оцінюючи поему, М. Ірчан у передмові до канадського видання писав, що «в десяти роковини смерті Івана Франка молодий робітничо-селянський поет Василь Бобинський створив йому такий пам'ятник в українській літературі, як ніхто з наших творців»².

Молодий західноукраїнський поет-революціонер всією душею тягнувся до того нового у творчості Франка, що тепер ми можемо назвати зародками соціалістичного реалізму. Соціаліст за політичними переконаннями, реаліст за творчими принципами, Іван Франко був предтечею соціалістичного реалізму в українській літературі. Іван Франко створив образ нового героя, робітника-революціонера, що має перетворити світ на нових основах. Тому-то всі революційні західноукраїнські письменники 20—30-х років вважали Івана Франка своїм вчителем, зростали, як писав С. Тудор у статті «Визволення слова», під впливом великого діяча західноукраїнської літератури Івана Франка.

Поема за жанром є біографічною. Але у той же час Бобинський творить свій, своєрідний образ великого Каменяра. Вже картини дитинства І. Франка у поемі Бобинського дають відчуття сили тих вражень, які формували майбутнього поета-борця.

¹ Див.: С. Трофимук. Василь Бобинський (літературні портрети), («Жовтень», 1958, № 3); Василь Бобинський (Українські радянські письменники. Критичні нариси, IV, 1960); М. Рудницький. Письменники зблизька, 1964, т. 3; О. Олексюк. В. Бобинський—популяризатор радянської літератури на Західній Україні (Тези доповідей Наукової конференції..., 1964, Львів); Іван Франко в оцінці Василя Бобинського (І. Франко. Статті і матеріали); В. Бобинський — видавець і редактор газети «Світло» (Вісник Львівського держ. ун-ту, серія журналістики, 1967); С. Трофимук. На світанку нової доби («Вітчизна», 1967, № 8); Сторінка з його боротьби («Жовтень», 1968, № 3); О. Олексюк. В. Бобинський про молоду українську радянську літературу («Українське літературознавство», 1968, № 4); О. Куш. Василь Бобинський. Бібліографічна пам'ятка до 70-річчя з дня народження. 1898—1968, Львів, 1968.

² Василь Бобинський. Вибране. Держлітвидав України, К., 1960, стор. 18. Далі будемо вказувати лише сторінку видання. — В. М.

Пішли до тої батькової кузні,
Де жар пашів, де міх бурчав, сопів,
де молоти, мов велетні потужні,
гули свій дивний, металевий спів (123).

Метафори «пашів», «бурчав», «сопів», «молоти гули» надають майже фізичної відчутності картині кузні.

В. Бобинський, зображуючи життя І. Франка в історично-конкретних умовах, показує, що головне для великого Каменяра — це боротьба за щастя народне. Багато труднощів зустрічають на своєму життєвому шляху борці за народну волю. Тернистим є шлях, котрим іде І. Франко. Він терпить знущання влади, поліції, нарешті тюрма —

Дрогобич, Львів, Самбір і Станіслав,
залізний кінь, жандарм, багнет, шупас (129).

І. Франко зображений В. Бобинським як втілення народних мрій про волю й щастя. Він плоть від плоті народу. Він, якого вело «гірке життя мужиче, що виссав з материнським молоком», вже з дитячих років, спостерігаючи соціальну кривду, росте для боротьби. Показуючи Івана Франка, його «бунтарський дух», його «велетенський гнів, що півстоліття гнучних рабів бичем погорди бив», В. Бобинський уособлює в Іванові Франкові героїчну боротьбу українського народу проти гнобителів. І тому поема, побудована на конкретних фактах з життя і творчості І. Франка, є не тільки біографічною, а глибоко історичною поемою за жанром. Зображення життя І. Франка на фоні життя всього українського народу, показ революційної боротьби Франка як прояв народної боротьби надає поемі епічного розмаху. В. Бобинський створює величну цілісну картину життя кращого сина українського народу.

Глибока правдивість і історизм поеми «Смерть Франка» поєднуються з революційним романтизмом. Вся поема овіяна пафосом революційної романтики. В. Бобинський, як теоретик літератури, неодноразово підкреслював, що наявність у творі революційного романтичного пафосу надає йому певної художньої та ідейної ваги.

В. Бобинський гаряче вірить у життя, в людей, в те, що людина є великою активною силою на землі. Створюючи яскравий, глибоко людський образ І. Франка, що мріяв про «свобідного чоловіка», В. Бобинський виходить з горьківської інтерпретації людини. З глибокою вірою в спроможність людини В. Бобинський пише:

Хай в майбуття шляхом борні й побіди
нестримно йде свободний чоловік! (127).

Поет поєднує образ горьківського Данко з образом франківських каменярів, щоб показати героїчну боротьбу народу за світле майбутнє:

..... молоти й лопати	не знаючи ні втоми, ні кінця, —
і весь струмент, яким громада ця	це вирвані живцем з живого надра,
не угавала мур сікти й лупати,	живою кров'ю зрошені серця (135)

Пафосом революційного романтизму овіяний образ Франка. Він, як горьківський Данко,

Аж кліть грудну надвоє розколов
і м'яса шмат шпурнув йому в долоні,
що димився й ронив перлисту кров (140).

Його серце сповнене великої любові до людей, воно «пучнявіє і полум'ям цвіте».

А з того полум'я мечі червоні
прорізують, рубають тьму... (141).

Сила Франка-борця, як підкреслює В. Бобинський, у злитті з масами:

Ішов до них і чув, як ріс увись,	Він знав: цей тремт, що ним цілим потряс,
як з кожним кроком прибували сили...	ця громова напруга животворна
.....	ішла від них, від чорноземних мас (135).

Життя І. Франка — це подвиг, який завжди буде надихати народ у його визвольній боротьбі. І знову В. Бобинський звертається до рево-

люційного романтизму. Образ вмираючого Франка якоюсь мірою нагадує горьківський образ сміливого Сокола.

І був він птах поранений без крил,
Ще раз зірвався, ще раз на шлях той глянув,
яким лиш він один не мав іти,
хоч перший тут колись до праці станув (143).

Поема, що розповідає про минулу епоху, вся спрямована у майбутнє. З перших же рядків прологу поема закликає до боротьби за це майбутнє.

«До походу! До зброї!» — як меч,
як розмаяний полум'ям стяг,
буревійно рвонули слова
і хиткий опроміннели шлях (119).

Сила героя поеми «Смерть Франка» в тому, що він непохитно вірить у світле майбутнє всіх людей, вірить, що народ «збудує чудовий світ», що «на згарищах рабства й обіди вільної праці забрунькує вік» (127). Устами свого героя В. Бобинський висловлює віру в майбутнє, і ця віра базується на знанні об'єктивних законів розвитку людського суспільства. Тому ми кажемо, що вся поема пройнята почуттям історичної перспективи, пройнята пафосом революційного оптимізму, світлої віри у велике завтра людини.

І встане брат, заритий в підземеллі,
і ясний зір зніме на небосхил,
і попливуть буремні дні веселі (143).

В епілозі Бобинський показує, що титанічна праця Франка не загинула, вона допомогла народові зруйнувати ту «прокляту стіну», що закривала йому вихід до світлого життя.

Повінь світла — і тьми нема!
Повінь світла — і тьма осліпла! (145).

Поема «Смерть Франка» — глибоко партійний твір. Партійність поеми визначається не формальною приналежністю В. Бобинського до Комуністичної партії, а передовою позицією поета, його закликом до боротьби з усілякими проявами людиноненавистницької ідеології. З позицій партійності В. Бобинський створює образ І. Франка, як образ прекрасної, величної людини, пройнятої ідеями високого гуманізму. Справа, за яку бореться І. Франко, близька й зрозуміла авторові, він відчуває себе людиною, що підхопила прапор з рук умираючого Каменяра. Всі симпатії і любов автора привернуті до Франка. Це відчувається в поемі. Поет також показує Франка як звичайну людину, близьку й зрозумілу кожному трудівникові. Але поет зображує І. Франка не тільки як близьку і рідну нам людину. Він — «пророк», «пожар», «що в небеса вдирався», «вулкан», це «гордий ум, що бунтувався богу», тобто людина виключної сили, подвижник, великий атеїст.

Яскраво проявляється ідейна позиція автора, коли йдеться про народ і його гнобителів. Партійність невіддільна від народності, бо є вищим проявом найширших зв'язків поета з народом, його визвольною боротьбою. Народ у зображенні В. Бобинського постає як велична сила, що збудує новий світ. Навіть, коли б не знати життя В. Бобинського, поема «Смерть Франка» дає уявлення про політичне обличчя автора. Всі симпатії і щирі почуття автора на боці народу. Але його любов не пасивна, не покірنا. Він любить народ і тому кличе його до боротьби за щасливе майбутнє. Гуманізм В. Бобинського — це пролетарський гуманізм. Цей революційний гуманізм і дає право поетові на ненависть до ворога, право на смертельну боротьбу з ним.

З огидою і ненавистю зображає В. Бобинський ворогів трудящих. Ідкою іронією і сарказмом сповнені рядки поеми, коли йдеться про «верхи шляхетські». Поет вживає своєрідний художній прийом — він

вкладає авторську характеристику в уста цих «шляхетних верхів». І кожне слово сприймається як іномовлення, як іронічна патетика:

«Ми рідні, ми свої,
ми величі народної основи.

Ми ті, котрим насліпо вірять низ.

Глянь, як нам страшно жаль народних
сліз...

Глянь, як ми дбаємо про їх талант,
які шляхетні ми й які ми... (140)

і далі автор устами свого героя, використовуючи прийом контрасту, дає різко негативну характеристику тим, хто віками експлуатував трудящих:

«Синні і глитаї! — скінчив за них

Іван. —

Розбійники, злодії й галяпаси,
болиголов, отрута і дурман!

Гидке хробацтво, на наживу ласе,
народу нужа і народу брідь,
тілесна гниль і духа паріясі!» (140)

Суспільні ідеї В. Бобинський втілює в конкретні образи, сповнені високою емоційною наснагою, тобто політичні погляди автора проявляються в чуттєвій, емоційній формі. Майбутнє комуністичне суспільство зображується В. Бобинським, як «чудовий світ», світ «вільної праці». Каторжній праці підневільного люду поет протиставляє вільну працю, якою розцвіте нове життя. Так суспільна ідея, з'являючись в одязі епітетів «чудовий», «вільний», в одязі метафор, стає емоційною і тим впливовішою. Суспільні ідеї, якими пройнята поема, ідеї комунізму, гуманізму, колективізму виступають в естетичному виразі, як втілення нової краси.

Новий світ, що твориться за законами цієї краси, буде справді, як пише поет, «чудовим», а дні «попливуть веселі». Тому, зображуючи борців, що збудують «чудовий світ», В. Бобинський показує їх красивими і морально, і фізично. Вони «стрункі», «могутні». Людина майбутнього — це людина з «ясним зором». І, навпаки, ті, хто не дає збудувати цей чудовий світ, хто є морально огидними, виступають у поемі огидними і фізично. Вони потвори, що не мають в собі нічого людського, вони «кати», для них життя людини — «віхоть», «дріб'язок». Вони «товсті, як пацюки», «а тусклі очі їх, немов блини у маслі, — плавали, оброслі жиром», «у них гидкі пельки».

З нових естетичних позицій підходить В. Бобинський до теми праці. По-горьковськи розуміючи значимість праці, що «створює все найцінніше, все прекрасне, все велике у цьому світі»³. В. Бобинський неодноразово це підкреслює в поемі. «Світ, — пише поет у III розділі, — це труди і мозолі». В. Бобинський показує трагедію труда у класовому суспільстві. Трудівник здобуває за свою працю лише «нагайки і глум». Пафос викриття капіталістичного рабства досягає у поемі великої сили. Поет з гнівом пише про «стовпів державних кас», які наживаються на праці народній, на праці тих,

кого пригнув страшний тягар
зневаги, кривди, визиску й розбою,
і за собачий труд ніщо, крім кар (134).

У капіталістичному світі труд виступає як «собачий», каторжний.

Але, малюючи картину тяжкої праці, В. Бобинський показує, що народ встає на боротьбу проти умов цього «собачого труда». Палке викриття світу гнобителів зливається з темою боротьби робітничого класу за визволення праці. Тому з таким пафосом, завершальним акордом звучать слова про велич «вільної праці» в майбутньому. В. Бобинський пише, що люди праці об'єднуються для боротьби, а їх спільна, колективна праця в зображенні поета виступає як революційна боротьба з гнобителями. По-горьковському В. Бобинський стверджує, що колективна праця гартує свідомість робітників, які, відчувши в собі великі потенціальні можливості для соціальної перебудови світу, піднімаються на боротьбу. Революційна боротьба робітників зображена В. Бобинським як колек-

³ М. Горький. Про літературу, Держлітвидав, К., 1954, стор. 201.

тивна праця, мета якої — розбити «прокляту стіну». Велична картина титанічної праці — боротьби постає перед читачем:

На тлі крутих навислих стін чорнів
ряд постатей могутніх і суворих,
тьма-тьменна рук, рамен, плечей, голів.
Мов рев води на кам'яних заборах,
ішов відтіль шум, двигіт, брязки й гук,
здіймався вгору курявою порох.

Хиталися хребти, зігнуті в лук,
пучнявіли і напинались м'язи,
могутньо двигались підйоми рук.
Мов зв'язані в якийсь могутній пакт,
вдаряли в мур знаряддями важкими
з упертістю стихійних катаракт (133).

«І мур твердий вступався перед ними». Увагу читача привертає художнє зображення цієї колективної праці. В. Бобинський підкреслює, що «могутньо двигались підйоми рук», відчувався «чіткий такт», а порівняння «мов рев на кам'яних заборах» допомагає передати весь пафос і урочистість колективної праці-боротьби.

Сам Іван Франко виступає насамперед як невтомний трудівник, як титан величної праці, а його революційна боротьба зображена поетом як вищий етап людської праці, націленої на перебудову класового суспільства. Іван Франко зображений як Великий Каменяр.

«Пора!» — сказав і рамена міцні,
мов сталеві підйоми вгору вигнув
і молотом завдав удар стіні (141).

Боротьба невіддільна від праці. В. Бобинський підкреслює це:

...боровся він (І. Франко. — В. М.) вже стільки-стільки років,
лупаючи невтомно вперту твердь... (132).

Народність поеми «Смерть Франка» в її близькості до фольклору. В поемі В. Бобинський використовує багато дечого з арсеналу народної творчості. Перефразовуючи народну пісню «Із-за гори кам'яної орли вилітають» з її глибоким лірично-філософським жалем про неспроможність повернути літа молодії, В. Бобинський у II розділі поеми створює прекрасну ліричну картину, що приваблює мелодійністю і багатством фарб. Оглядаючись на пройдений Іваном Франком шлях, поет пише:

Пішли шукать тих літ, що не здогониш
і бистрими пташиними крильми,
що утікають вистрибом, босоніж
у край, якого не вернуть з імлі (122).

У IV розділі поет знову звертається до цієї пісні, розповідаючи про юність Франка:

Гей, молоді літа! Гей, бистрі коні!
Гей, лицарю із золотим мечем!.. (128).

Малюючи картину трагедійної смерті Великого Каменяра, В. Бобинський вживає широкі, розгорнуті порівняння. Поет показує Франка як найдорожчого і найріднішого сина народу. З чим же можна порівняти його, щоб показати всю його значимість? В. Бобинський використовує образ сонця. Завжди в народному уявленні сонце поєднувалось з поняттям волі, свободи, щастя. В. Бобинський підкреслює, що смерть Франка — це прощання людей з сонцем:

...мов сонця круг, похилений над обрій,
що, падаючи незатримно вниз,
ще людям шле свій усміх теплий, добрий,
обмитий сльозом пурпурових сліз... (121).

Поет передає свою вагомість значення І. Франка. Завжди мрії про щастя народ поєднував з мріями про вільну працю. Для народу дорогими були плоди своєї праці. Іван Франко порівнюється з робітником,

...що покінчив роботу,
і, в'яжучи свою майстерську снасть,
свій твір, цей плід свого труду й поту,
останній раз ще поглядом обдасть... (121).

Прощання Івана Франка з життям — це прощання «з людьми, з роботою».

Поема В. Бобинського «Смерть Франка» надихала читача почуттям краси суворой мужності, моральної чистоти героїв. У поемі відчувається гаряча любов до людей. В. Бобинський — пристрасний співець нового життя, що не визнає позиції «об'єктивного малювання», а постійно втручається в життя своїх героїв. А звідси авторські монологи, ліричні відступи. Поема-вір епічний, але проіннятий глибоким ліризмом. У ліричних відступах поет передає і своє філософське сприйняття життя (глава III «...бо світ не гра, а труди і мозолі»), свої роздуми про книгу — великого друга людини (глава IV), які витримує в душі староруських, таких близьких Франкові, афоризмів:

І бачиш: книги — морська глибина,
що дивні перли в ній на дні глибоко... (124)

Це ремінісценції з Франковим:

Книги — морська глибина,
Хто в них пірне аж до дна,
Той, хоч і труду мав досить,
Дивнії перли виносить!

Але поет підкреслює, що книги ще не дають відповіді на всі «прокляті» питання — «...правди мудрих книг якісь недоговорені, неповні...» (124). Треба шукати відповіді на питання, чому народ живе погано, ще й у самому житті, яке є «більший глибок — життя живе й звичайне» (123). В ліричному відступі у V главі поет звертається до образу бурі з закликом до революційної боротьби:

Гей, шуме, шуме, вдар, загогочи,
нехай тремтять тирани у палатах,
у крові їх гідкій ополощи
цей світ, що в дибах нидіє і гратах!.. (127).

Цим же пафосом революційної боротьби, закликом до бою проінняті «Пролог» та «Епілог» поеми, що звучать, як урочиста пісня. Використовуючи градації, рефрени, повторення однакових прислівників, окличні й запитальні форми. В. Бобинський будує речення таким чином, що напруження зростає весь час. Змальовуючи революційний рух, як могутній потік, що знесе прокляту стіну, автор використовує градацію:

А вже клекотить, пузириться, кипить,
а вже двиготить, і бурлить, і булькоче глухо вниз (144).

А ось інший приклад градації:

І враз!
тихо...
глухо...
мертво... (145).

Рефрен «Епілогу» —

ще раз, і ще, і ще!
Бий, бий, завзято, уперто (144) —

передає напругу боротьби і заклик до неї.

У схвильованому, глибоко емоціональному відступі, що обіймає весь V розділ, автор створює тонку психологічну картину, яка доносить до читача найтонші нюанси людських почуттів. Композиційно цей ліричний відступ передуює розділові про арешт Франка, його страждання і муки, що випали на долю борця. Ліричний відступ створює тривожне почуття майбутньої небезпеки, що супроводжує життєвий шлях кожного революціонера. Заперечувальні порівняння, що так характерні для народної творчості, передають напруження тривожного настрою, небезпеки.

Як почувеш вночі край свого вікна...
Це не дощ, це не вітер голосить.
Це чиясь непрожита, забута весна
там на чатах стоїть край чийогось вікна,
безнадійно сумна,
і жаліється тихо... (128).

Це теж перегук з мотивами із «Зів'ялого листя» І. Франка. Риторичне запитання, до якого так часто звертається в поемі В. Бобинський, посилює цей тривожний настрій:

Звідки, звідки та пісня, мелодія та,
що так гірко, так важко ридає? (128).

Підсумовуючи, можна сказати, що поема «Смерть Франка» є визначним твором соціалістичного реалізму. Життя Івана Франка В. Бобинський зобразив у русі, в боротьбі нового з старим. Правдивість зображення життя в історично-конкретних умовах допомогла поетові створити глибоко людяний образ Великого Каменяра.

Народ зображений В. Бобинським як суб'єкт історичного процесу, як його вирішальна сила. Поет відстоює право народу на боротьбу, на ненависть до ворога. Гуманізм поета — це пролетарський гуманізм, що закликає до бою за щасливе життя, за величне Завтра.

Поема В. Бобинського — прекрасний художній твір, близький народові не тільки своїм ідейним духом, а й художньою формою. В поемі автор виступає як справжній художник, великий майстер мови. Поема «Смерть Франка» стала величним гімном на честь Івана Франка, на честь українського народу.

Поема В. Бобинського була надрукована декілька разів не тільки у прогресивних виданнях Західної України і Польщі, а й у Чехословаччині, Канаді, на Радянській Україні. В 1927 р. поема була відзначена другою премією на конкурсі оголошеному НКО УРСР до 10-річчя Жовтня. Поема «Смерть Франка» — яскрава сторінка в історії західноукраїнської пролетарської літератури 20—30-х років.

Деякі особливості співтворчості реципієнта художнього твору

Процес сприймання художнього твору є складним і багатограничним, він є не просто «споживанням» твору, а включає у себе співтворчість суб'єкта сприймання. «Сприймання мистецтва — процес творчий — писав І. Еренбург. — Образ — це не тільки те, що створив художник, але і те, що вкладає в прочитане своїм досвідом, фантазією читач»¹. Співтворчість зумовлюється взаємодією суб'єкта і твору мистецтва, проникненням, заглибленням, вживанням суб'єкта в даний об'єкт, зона залежить як від психофізіологічних і соціальних властивостей суб'єкта сприймання, змістовності, художньої довершеності твору мистецтва, так і від умов сприймання. В процесі співтворчості активізуються майже всі сторони особистості суб'єкта сприймання, відбувається «злиття» його з художнім відображенням почуттями, думками автора, «перенесення» в уяві на «арену» зображуваних подій. Твір мистецтва примушує активно працювати думку співтворця, розшифровувати в зображеному ті грані і сторони, які митцем свідомо були зашифровані. Митець у своєму творі багато чого не домовляє, зважаючи на ту обставину, щоб твір був захоплюючий, щоб не зазнати того горя, яке випадає в мистецтві і коханні на долю тих, хто говорить все (Бальзак). В процесі сприймання художнього твору суб'єкт стає «співавтором» митця, він спроможний уявити собі, як зауважує І. Фортунів, «що сховано за звичкою П'єра читати все, що попадається йому під руку... Він доповнює бачену картину... як підказує йому його почуття правдивого»².

Справедливо підкреслював А. М. Толстой, що «читач — складова частина мистецтва»³. Співтворчість ґрунтується на таких властивостях суб'єкта, як пам'ять уявлення, фантазія, вона зумовлюється багатством життєвого досвіду, зокрема, тим, наскільки повно він увібрав у себе шедеври із скарбниці світового мистецтва, а також ідеалами, смаками, розвитком його почуттів. Твір мистецтва в свідомості співтворця будить думки і почуття, зміст художнього твору «(коли він закінчений) розвивається уже не в художникові, а в розуміючих... читач може краще від самого поета досягнути ідею його твору»⁴, — писав Потебня. Це все залежить як від багатства життєвого досвіду сприймаючого, так і особливостей його психофізіологічної організації, ступеня розвитку інтелекту, специфіки професійної діяльності, вікових, національних особливостей тощо. В процесі сприймання художнього твору співтворець відображені

¹ «Вопросы литературы», 1965, № 10, стор. 188.

² «Содружество наук и тайны творчества». «Искусство», М., 1968, стор. 201.

³ Цит. за кн. А. Г. Цейтлин. Труд писателя. «Советский писатель», М., 1968, стор. 68.

⁴ История эстетики. ПМЭМ, т. IV, второй полутом, «Искусство», М., 1968, стор. 49.

явища переводить на мову своїх особистих уявлень, фантазія його іде сюжетними руслами, він настільки сильно зливається з митцем, «що йому здається, що сприймаючий ним предмет зроблений не ким-небудь іншим, а ним самим і що все те, що виражається цим предметом, є те саме, що так давно уже йому хотілось виразити»⁵.

Художній твір, як джерело активізації суб'єкта сприймання завжди має певну глибину змісту, суспільну значимість і художність, у ньому «дані не тільки межі чи рамки, всередині яких буде розгортатися власна робота сприймаючого, але хоча б приблизно «пунктиром» — і ті «силові лінії», по яких спрямовується його фантазія, пам'ять, комбінована сила уявлення, естетична, моральна і політична оцінка»⁶. Співтворчість відбувається тоді, коли твір пробуджує в співтворця думки і почуття, коли відбувається «зараження» його почуттями митця. Вона залежить як від вроджених структур рефлексів і інстинктів, так і від тих умовно-рефлекторних зв'язків, що утворюються протягом життя людини. Умовно-рефлекторні зв'язки є тими своєрідними шифрами життєвого досвіду, які зумовлюють собою індивідуальну своєрідність сприймання. Так, наприклад, людина, яка ніколи не бачила пожеж і людської крові, не відчувала дії вогню і не переживала трагічного відчаю рідних чи близьких, зовсім інакше буде сприймати зміст і, зокрема, колорит картини Іл. Рєпіна «Іван Грозний і син його Іван», ніж та, якій доводилося виносити когось з палаючого будинку і зупиняти кровотечу із смертельно небезпечної рани. Сліди пожежі, хвилювання за життя настільки міцно зашифруються в пам'яті людини, що будь-яка деталь художнього твору, пов'язана з вогнем чи пораненням асоціативно викличе пережиті почуття в минулому, що надасть особливого суб'єктивного забарвлення змісту сприймаючого твору мистецтва. В процесі сприймання один «воскреслий» образ асоціативно тягне за собою інші.

Великої мислительної роботи вимагає заглиблення в зміст твору, його аналіз, виділення тих властивостей, що визначають сутність характеру кожного персонажу, усвідомлення тої головної думки, яка пронизує весь твір і розкривається через взаємодію художніх образів. Визначаючи сутність (ідею) твору через окремі ознаки, риси, властивості співтворець іде, таким чином, від конкретного до загального. Раніше ніж відбувається виділення характерних властивостей художніх образів, образи повинні в уяві співтворця набути цілісності. А цілісності і повноти художні образи набувають у свідомості співтворця через сприймання закодованих структурних ознак, які визначають характер кожного образу зокрема. Якщо Кюв'є «по єдиній кістці, що була в його розпорядженні, відтворював скелет тварини, Бальзак по одній пануючій «страсті» людини реконструював увесь її соціальний облік»⁷, як зазначає А. Цейтлін, то можна сказати, що співтворець так само вимушений в окремих випадках по деяких ознаках вимальовувати в уяві своїй закодований митцем образ.

Так, наприклад, Василь Стефаник у новелі «Камінний Хрест» дуже скупко малює портретні характеристики персонажів твору, виражаючи в основному їх сутність, і кожен співтворець через скупі мікрообрази: «велика жила напухла... на чолі», «ліва рука... обвелася сітею синіх жил, як ланцюгом із синьої сталі», «ходив схилений, як би два залізні крани стягали тулуб до ніг», «потряс сивим волоссям, як гривую, кованою зі сталевих ниток», «сиві кістки»⁸ і інші повинен вимальовувати в своїй уяві зовнішність персонажів. Через окремі ознаки розкривається також і внутрішня сутність героїв. Правда, при сприйнятті одних творів

⁵ Л. Н. Толстой. Собр. соч. в двадцати томах, т. 15, Изд-во худож. лит. М., 1964, стор. 85.

⁶ В. Асмус. Вопросы теории и истории эстетики. «Искусство», М., 1968, стор. 61.

⁷ А. Г. Цейтлин. Труд писателя. «Советский писатель», М., 1968, стор. 72.

⁸ Василь Стефаник. Твори, «Дніпро», К., 1964, стор. 76—86.

легше вимальовуються портретні характеристики образів, а внутрішні — важче, в інших — навпаки, а в третіх — найбільш художньо довершених — добре вимальовуються, розкриваються і зовнішні, і внутрішні сторони. В одному і тому ж творі можуть бути образи з добре розкритими і зовнішніми, і внутрішніми сторонами і образи з недостатньо розкритими зовнішніми або внутрішніми характеристиками, або із першими і другими. Це зумовлене як методом, талантом митця, так і видовими і жанровими особливостями. Наприклад, як би не просвічувалась духовна краса, цнотливість «Сплячої Венери» Джорджоне, зовнішність її розкрита більш повніше і вражає нас сильніше. При сприйнятті поеми Т. Г. Шевченка «Титарівна» набагато сильніше вимальовуються в нашій свідомості внутрішні риси характерів героїв, ніж їх портретні характеристики, а при сприйнятті трилогії Ол. Гончара «Прапорonosці» яскраво постають в нашій уяві як портрети героїв твору, так і внутрішні сторони їх характерів. Ол. Гончар комбінує метод зображення зовнішності героїв в одному місці твору (зокрема портрет Воронцова) з методом, що дозволяє йому зовнішність персонажа показати фрагментами в різних композиційних частинах твору (образ Козакова, Хаєцького та ін).

Коли митець дає зовнішню характеристику герою десь в одному місці твору (як робить Ол. Гончар із змалюванням образу Воронцова), а потім лише зрідка в наступних частинах нагадує її через окремі портретні штрихи в новому освітленні, то цим він досягає більшого вдоволення в читача, примушує в його уяві образ героя світитись різними гранями, полегшує процес співтворчості, ніж коли дає портрет героя частинками, оскільки тут, на нашу думку, здійснюється певне «наси́льство» над уявою співтворця, якому набагато важче скласти в свідомості портрет героя навіть і по вдало підібраних автором ознаках, але розсипаних у різних місцях твору.

Змалювання портрету того чи іншого персонажа фрагментами в різних частинах твору має свої позитивні та негативні сторони. Позитивним є те (коли автор дотримується міри), що митець весь час дає «поживу» для співтворчості, примушує активно працювати фантазію, уяву, пам'ять, а негативним — неврахування митцем особливостей людської пам'яті, яка не в кожного співтворця розкидані ознаки портрету може утримувати до тих пір, поки в уяві вималюється цілісно зовнішність героя, особливо під час сприймання епічних творів.

Показ портретів героїв твору повинен не поступатися розкриттю їх сутностей (прикладом можуть послужити більшість образів трилогії Ол. Гончара «Прапорonosці»), де автор повинен дотримуватися відповідного співвідношення в ліпленні внутрішніх і зовнішніх сторін художнього образу. Якраз один із секретів художньої творчості, на нашу думку, і полягає в тому, щоб дотримуватися міри, розумного співвідношення в ліпленні зовнішніх і внутрішніх сторін художнього образу, власне, ліпити образ так, щоб залишати місце для співтворчості суб'єкта сприймання і разом з тим, щоб «будова» образу не була розпливчатою, туманною, щоб не було «наси́льства» з боку автора над уявою і фантазією співтворця.

Сприймаючи твір мистецтва, співтворці завжди знаходять щось знайоме, пережите ними, «щось своє власне, що вони самі почували, або тільки неявно і невиразно відчували, або про що мислили...»⁹ «Якщо людина нічого не знаходить у творі мистецтва, що вона пережила в своєму житті, такі твори «не заслуговують ніякої уваги»¹⁰, оскільки не виконуватимуть основних пізнавальних функцій мистецтва і не спроможні будуть викликати співтворчість у суб'єкта сприймання.

⁹ В. Г. Белінський. Вибрані філософські твори, т. II, ДВПЛ, УРСР, 1950. стор. 42.

¹⁰ Там же.

А що значить пережити твір митця? Це «значить, — пише В. Белінський, — перенести, пережити в душі своїй все багатство, всю глибину його змісту...»¹¹ Почуття і переживання, що виникають у процесі сприймання художніх образів, переплітаються з тими настроями, які пов'язані з іншими причинами і які значною мірою впливають на характер співтворчості, «забарвлюючи» переживання, пов'язані з образами твору в особливі тони. Якщо твір мистецтва не розворушує внутрішнього «я» суб'єкта сприймання, не отримує верх над настроями, породженими іншими збудниками, — співтворчості тоді як такої не буває.

Співтворчість потребує відповідної напруги душевних сил людини. Ключем до розуміння процесу співтворчості є загальні закономірності пізнання і відображення дійсності. Процес співтворчості базується на тих же психо-фізіологічних якостях людської особистості, що і процес творчості. В процесі сприймання твору мистецтва співтворець здебільшого переживає приблизно ті ж почуття, що і творець у процесі написання даного твору. Дехто може сказати, чому, наприклад, він не пережив всіх тих почуттів при сприйнятті якоїсь життєвої події, які він пережив в сприйнятті художнього відображення даної події. Це зумовлюється, на нашу думку, тим, що ми в житті переважно сприймаємо результат тої чи іншої події, не знаючи того складного, суперечливого процесу виникнення і розвитку її, без показу чого жоден митець не може обійтися, не позбавивши художній твір емоційності, правдивості, принади.

Для того, щоб проникнутись глибокими почуттями і думками в сприйнятті наслідку якогось життєвого процесу, потрібно збагнути і жваво уявити в деталях причини і хід цього процесу, заглибитись у його природу, а для цього потрібно мати сильно розвинену фантазію і уявлення, життєвий досвід. Одна річ сприйняти елемент якогось життєвого явища, зовсім інша — сприйняти в цілому дане явище. Один із секретів художньої творчості і полягає в тому, що митець (за винятком окремих жанрів) у більшості не передає результат того чи іншого явища, а показує закономірність протікання його у такій конкретно-чуттєвій формі, де зразу ж видно його коріння. Відобразити те чи інше явище митець може по-різному: в один час, він через частину може показати ціле, в інший час через ціле — частину.

Відтворюючи те чи інше явище життя, митець пропускає багато тих сторін, властивостей, які могли бути і не бути в протіканні його, але він не спроможний ігнорувати логіку розвитку даного явища, не спотворюючи його природу. Передаючи «ланцюг» даного явища в художньому творі, митець може переривати окремі «ланки» його лише тоді, коли він впевнений, що співтворець у процесі сприймання зв'яже їх в своїй свідомості. В окремих художніх творах «розірваних ланок» буває дуже багато, але всі вони тримаються між собою «магнітним полем» сюжетних ліній.

Співтворчість «викрешує» ті «іскри» почуттів у процесі взаємодії об'єкта і суб'єкта сприймання, які активізують даний процес. Духовне багатство індивідуальності співтворця зумовлює глибину проникнення його в сутність зображуваного через ті характерні ознаки, що виліплюють художні образи. Співтворчість зумовлюється багатством тих життєвих вражень, які зберігаються в коморі життєвого досвіду і заново оживають тоді, коли зображуване «магнітом» суттєвих ознак образів асоціативно витягує їх із комірок пам'яті. При цьому впливають в першу чергу ті враження, які зробили найбільший слід у свідомості сприймаючого і які найбільше відповідають зображуваному. «Духовна діяльність, — писав Ів. Франко, — полягає головню на двох прикметах психічного устрою: на можливості репродукції вражень, які колись без-

¹¹ В. Г. Белінський. Вибрані філософські твори, т. II, ДВПЛ, УРСР, 1950, стор. 42.

посередньо торкали наші змисли і тепер являються тільки психічними копіями, ідеями, і на другій прикметі того устрою, що одна така репродукована ідея викликає за собою іншу, цілі ряди інших ідей, ті знов, коли на них буде звернена особлива увага, викликають дальші ряди ідей і так без кінця»¹².

Не в кожній людині в процесі сприймання художнього твору однаково репродукуються минулі враження для доповнення зображуваного. Ясність і легкість мислення співтворця в процесі сприймання художнього твору зумовлюється як характером самого твору, так і ясністю і легкістю репродукування минулих вражень у його свідомості. Багатство і різноманітність репродукованих ідей у співтворця — «головна прикмета поетичної фантазії»¹³, — відзначав Ів. Франко.

Уява дає змогу співтворцю «ліпити» в процесі художнього сприймання художні образи в своїй свідомості залежно від ступеня розвитку і типових особливостей. Співтворець із сильно розвиненою зоровою уявою пластичніше вимальовує в свідомості образи, ніж із слуховою — в процесі сприймання літературного твору. Творчий характер уяви базується на основі психо-фізіологічних якостей суб'єкта сприймання. Напруга уяви і фантазії в процесі співтворчості залежить від повноти суттєвих ознак художніх образів, від того, чи художній образ розкривається безпосередньо, чи опосередковано, чи через взаємодію з іншими образами.

Інколи з перших сторінок твору автор примушує жваво працювати фантазію і уяву сприймаючого. Так, наприклад, Олексій Толстой в оповіданні «Російський характер» з перших рядків дає значне навантаження на уяву і фантазію співтворця. Він так починає розповідь про Єгора Дрьомова: «Як він бив німців, я розповідати не буду, хоч він і носить Золоту Зірочку й половина грудей — в орденах»¹⁴. І ось за нагородами героя твору співтворець повинен уявити бойові дії, його самовідданість, хоробрість. І кожен співтворець уявляє образ Єгора Дрьомова і його життєвий шлях в міру розвитку своєї фантазії і уяви, багатства життєвого досвіду. Співтворець, який ніколи не бачив «селянської печі», «військового полігону», «високого журавля», «овчини», в сприйнятті наведеного оповідання ніколи не зможе уявити їх так, як той, у життєву діяльність якого ці предмети були «включені» і набули для нього особливого змісту. Для того, щоб уявити і відчувати, як бойові товариші зустріли Єгора Дрьомова «з такою щирою радістю, що в нього відлягло від серця те, що не давало ні спати, ні їсти, ні дихати»¹⁵, потрібно пережити подібні почуття самому хоч раз у житті. Ніколи не бачивши в житті вираз обличчя людини, яка «немов... збирається випити»¹⁶, важко уявити і вираз обличчя солдата, який прийшов повідомити Єгора Дрьомова про те, що його «питають...». «Сила мистецтва (особливо поезії) є звичайна сила спогаду, писав М. Чернишевський. Уже з самої своєї незакінченості, невиразності, якраз через те саме, що звичайно воно тільки «загальне місце», а не живий індивідуальний образ або подія, твір мистецтва особливо здатний викликати наші спогади»¹⁷.

Співтворець образ матері Є. Дрьомова сприймає через образ своєї матері, почуття першої — він спроможний відчувати і зрозуміти — через почуття останньої. Життєвий досвід є своєрідною коморою для співтворця, за допомогою якої через окремі деталі, ознаки, відображених

¹² Ів. Франко. Із секретів поетичної творчості. Вид-во Львівського ун-ту, 1961, стор. 58.

¹³ Там же.

¹⁴ Олексій Толстой. Російський характер. ДВХЛ, К., 1960, стор. 38.

¹⁵ Там же, стор. 43.

¹⁶ Там же, стор. 44.

¹⁷ М. Г. Чернишевський. Вибрані філософські твори, т. I, ДВПЛ УРСР, К., 1950, стор. 128.

предметів і явищ він у своїй уяві відтворює їх повноту і цілісність. В процесі сприймання літературного твору співтворчість розвивається із все більшим заглибленням суб'єкта у художній зміст. Співтворець ніби попадає у своєрідне поле скріплення думок і почуттів автора, де кожна наступна думка пробуджується у свідомості співавтора як тільки що сприйнятим, так і раніш сприйнятим матеріалом, що знаходиться в органічному зв'язку і зумовлює логіку розвитку думок і почуттів співавтора. Кожен елемент твору органічно зв'язаний з іншими елементами, і сприйняття кожного наступного елемента вбирає у себе думки і почуття, породжені попередніми елементами.

Співтворчість у сприйманні художнього твору залежить від художньої довершеності даного твору: чим більш художньо досконалий твір, тим більша співтворчість у його сприйманні і — навпаки. Є художні твори, в яких митці залишають глядачам, слухачам, читачам на співтворчість дуже багато. Так, Олесь Гончар для співтворчості читача відводить багато місця у сприйманні, наприклад, образу Ясногорської із роману «Прапорonosці». Автор твору не показує всіх життєвих доріг героїні, він переважно акцентує нашу увагу на тих «слідах», в яких відбиті найбільш насичені щастям або горем її життєві кроки. Автор ніби розкладає перед нами вузлові зупинки життєвої дороги Ясногорської, по якій ми в своїй свідомості відновлюємо її цілісність. Для кожного співтворця життєвий шлях Ясногорської буде вимальовуватись залежно від особливостей його індивідуальності. Наприклад, один із співтворців відчує любов Ясногорської через очі своєї коханої, другий — через потріскані руки своєї матері, третій — через половіючу пшеницю або подих весняного поля тощо. Духовну красу Ясногорської, благородність її почуттів ми сприймаємо через мову жестів, рухів, міміки. Людські почуття, пристрасті, афекти розкриваються і сприймаються за допомогою їх видимих проявів. Характер героя пізнається через сприйняття вияву ним внутрішніх якостей, які відбиваються в почуттях, емоціях, переживанні. В пізнанні характеру героя ми ідемо від зовнішнього до внутрішнього. Кожен людський жест у широкому розумінні цього слова є проявом внутрішнього, відблиском однієї із граней соціально-психологічного фундаменту людини, який пронизує собою всі сторони її особистості. Очі, вираз обличчя, тон голосу героя красномовно виражають його сутність. Кожне почуття персонажа має свій голосовий тон, свій вираз обличчя, свій жест. В окремі моменти жестами почуттів героя стають жести тих персонажів, з якими він взаємодіє. Тут через жести інших ми сприймаємо внутрішні рухи героя. Адже кожне почуття людини при взаємодії з іншою — відбивається у реакції останньої. Дане почуття може відбитися не тільки безпосередньо, але і опосередковано, оскільки кожен суб'єкт носить у своєму серці «заряд» почуттів до інших людей і предметів, які «включені» у його життєдіяльність і набули для нього певного змісту. В кіно особливо помітний органічний зв'язок між внутрішніми сторонами людини (почуттями, думками, прагненнями, пристрастями, афектами) і зовнішнім їх проявом (жестами, мімікою, рухами і т. п.). За кожним зовнішнім жестом ми вловлюємо ті чи інші почуття або думки персонажа. Через жести, звуки, міміку, інтонацію та інші засоби ми можемо навіть не безпосередньо, а опосередковано виражати і сприймати в художньому творі різні явища об'єктивної дійсності і їх сутність. Так, наприклад, через вираз обличчя, оглядання назад і захеканий біг кіногероя ми сприймаємо його переслідування.

В процесі співтворчості наша фантазія дуже часто забігає наперед зображуваного, зокрема, в сприйнятті літературних і сценічних творів. В одній лише зав'язці твору ми можемо інколи побачити основну лінію розвитку відображуваного явища. Забігання наперед у процесі співтворчості зумовлене тим, що ми вловлюємо логіку розвитку відображуваного явища. Ми немов змагаємось з «течією» сюжету і силою своєї

фантазії, уяви, інтуїції, випереджаємо її «вади». Наша фантазія в процесі творчості стає «тим більше безмежна, чим більш проникнута логікою»¹⁸, — зауважував К. Федін. Нема фантазії — нема художньої творчості і співтворчості. Проте «читачеві немає рації знати мету раніше, ніж він дійде до неї... Випереджені ж результати руйнують стимул цього руху, стають легким і, головне, несумісним з художньою насолодою, досягненням читача»¹⁹, — правильно, на нашу думку, зауважує Г. Сивокінь.

Сприймання художнього твору відбувається крізь призму ідеалів, смаків, світогляду співтворця. Ідеали і смаки співтворця відіграють значну роль в осмисленні, доповненні, узагальненні художніх образів. Так, наприклад, Олексій Толстой в оповіданні «Російський характер» не малює зримо портрет Каті Малишевої, він просто говорить про те, що вона дуже вродлива і дає декілька скупих ознак, за якими не можна уявити цілісність її портретної характеристики. Основну увагу автор акцентує на душевних якостях героїні. В будь-кого із співтворців образ цієї прекрасної дівчини вимальовується в уяві на основі скупих портретних ознак, що дає автор і на основі власного уявлення про досконалу, гармонійно-розвинену дівчину, на основі того ідеалу, який кожен носить у своєму серці. В уяві одного співтворця Катя Малишева буде чорнявою із сірими очима, в другого — русявою із тими ж очима і т. п. У породженому уявою образі Каті в процесі сприйняття твору в кожного співтворця відіб'ється і естетичний смак його, що є здатністю до оцінок будь-яких явищ.

Той чи інший художній твір сприймається і оцінюється через систему суспільно-політичних, філософських і наукових поглядів співтворця. Між ідеями твору і світогляду співтворця часто виникають суперечності внаслідок їх невідповідності. Якщо, наприклад, у художньому сприйманні логіка розвитку художнього образу натрапляє на якусь перепону в системі поглядів, тоді відбувається або видозміна окремих поглядів, або, навпаки, заперечення співтворцем реалістичності художнього образу. Внаслідок конфліктів, що виникають в свідомості співтворця на межі світогляду і нових думок, що несе твір мистецтва, відбувається сильна активізація чуттєвої і раціональної сфер. Ідеї художнього твору можуть руйнувати старі погляди, коли ці ідеї знаходять підтвердження в життєвому досвіді співтворця. Досвід людини є своєрідною «вагою», на якій зважуються старі думки з новими. Світогляд кожної людини, що викристалізовується в процесі її практичної діяльності, має своє «ядро», яке складається з істотних «елементів», що визначають його якість і міцно пов'язують між собою всі закодовані думки. Зміна одних поглядів тягне за собою видозміну інших. Будучи захоплена в поле світогляду якась нова філософська чи наукова ідея пронизує майже всі «елементи» «ядра» його. Цілком видозмінюється світогляд тоді, коли змінюють свій якісний склад його суттєві елементи, внаслідок чого він на певний час може втрачати свою сталість і цілісність. Світогляд є своєрідним дозиметром у процесі співтворчості, який вивіряє думки автора і свою досконалість і який накладає свої «мазки» на сприймаючі образи.

Значною мірою на співтворчості відбиваються умови сприймання, які зумовлюють собою (окрім особливостей співтворця і змісту твору) увагу, від напруги якої залежить енергія відчуттів. Наприклад, кінофільм у порожньому залі людина сприймає інакше, ніж у переповненому, що зумовлено існуванням незримого контакту між глядачами в процесі співтворчості. Кіноглядач заражається почуттями не лише від сприймаючого твору, але від реакції сусідів «...людина сміється — і другій людині весело; плаче — людині, що чує цей плач, стає сумно; людина гаря-

¹⁸ А. Г. Цейтлин. Труд писателя, стор. 124.

¹⁹ «Питання соціалістичного реалізму». Збір статей і досліджен.: Вип. 3. «Дніпро», К., 1967, стор. 235—236.

читься, роздратовується, а інша, дивлячись на неї, приходить у той же стан²⁰», — писав Л. Толстой. Внаслідок подвійного контакту: між твором і співтворцем, співтворцем і іншими співтворцями сприймання твору стає більш активним. Співтворчість має свої особливості і при сприйманні одного і того ж твору у колі своїх друзів і у товаристві незнайомих людей. «Сприймання людини не є пряма копія, що існує поза нами», ...в окремих обставинах на сприйняття сильно впливають повідомлення оточуючих»²¹, — зазначає Т. Шибутані.

Присутність інших людей у процесі художнього сприймання не лише активно впливає на співтворчість, але і на зовнішній вияв почуттів сприймаючого, суб'єкт сприймання контролює себе. Ефективність самоконтролю, як такого процесу, коли один імпульс виникає, щоб блокувати інший»²², визначається різницею між внутрішніми почуттями співтворця і зовнішнім виявом їх. Чим сильніше понижается ефективність самоконтролю, тим більше стає зовнішній вияв почуттів співтворця в процесі сприймання художнього твору.

Без співтворчості неможливе повноцінне сприймання художніх творів, вона існує в сприйманні творів усіх видів мистецтва, маючи при цьому певні особливості і зумовлюється як природою самого сприймання, характером художніх образів, умовами їх сприймання, так і психофізіологічними і соціальними якостями співтворця.

²⁰ Л. Н. Толстой. Собрание сочинений в двадцати томах, т. XV, стор. 85.

²¹ Т. Шибутані. Социальная психология. «Прогресс», М., 1969, стор. 18.

²² Там же, стор. 163.

Й. О. БАГЛАЙ

Легенда про смерть поетеси Сапфо в українській літературі

Ім'я давньогрецької поетеси Сапфо належить до тих незвичайних появ в історії світової літератури, навколо яких, як особистостей окремого гатунку, складались легенди і яких то возвеличували, то звинувачували і висміювали. Однак у всі епохи чарівна сила поезії Сапфо користувалась великою пошаною і любов'ю, і вже один з недалеких потомків поетеси філософ Платон називає її десятою музою:

Дехто говорить байдужно, що Муз тільки дев'ять на світі:
Ось і десята — Сапфо з Лесбосу, їхня сестра.

(Переклад А. Содомори)¹

Вже в античному світі справжня Сапфо поступилась місцем Сапфо легендарній, пристрасно закоханій у красивого, але холодного і гордого юнака Фаона, що нібито й стало причиною її смерті.

Такою ж легендарною перейшла Сапфо і в новітню літературу, тим більше, що «в XI віці пісні Сапфо і Алкея були спалені в Візантії, оскільки в них знаходили багато нібито непристойного, і полум'я забрало, можливо, назавжди творіння поетичного генія, перед котрими багато віків схилявся античний світ. Перед нами стоять тепер неясні образи цих поетів, виступають лише слабкі тіні їх творінь»².

Тільки в наш час, як справедливо вказує А. Содомора, «із розвитком філологічних наук все ясніше вимальовується перед читачем реальний образ Сапфо, яка першою оспівала складний душевний світ людини, показавши початок поезії любовних переживань і туги»³.

Творчість Сапфо припадає на період жорстоких класових боїв між грецькою демократією та аристократією, внаслідок чого поетеса, як аристократка за походженням, змушена була покинути рідне місто Мітілену на острові Лесбос та емігрувати на Сіцилію. Власне з тією втечею Сапфо дослідники пов'язують легенду про смерть поетеси⁴, яку передає ціла низка античних авторів⁵ і яка, як вважають, бере свій початок від часів комедіографа Менандра (близько 343—291 рр. до н. е.), хоча згадки про те, що Сапфо складала свої пісні під впливом кохання до Фаона, належить вже до ранішого періоду. За свідченням Страбона, (X, 452) комедіограф Менандр зобразив поетесу Сапфо, яка «кинулась з білої Левкадської скали, ловлячи з шаленою пристрастю зухвалого Фаона»⁶. Отже, зміст легенди такий: Сапфо закохалась безмірно в кра-

¹ Андрій Содомора. Пісенна лірика Алкея і Сапфо. «Жовтень», 1968, № 1, стор. 92.

² История греческой литературы, т. I, Изд. АН СССР, М.—Л., 1946, стор. 238.

³ Андрій Содомора. Пісенна лірика Алкея і Сапфо... стор. 93.

⁴ Див.: Tadeusz Sinko. Zarys literatury greckiej. t. I, Warsz., 1959, s. 218.

⁵ Див.: Страбон. Географія X, 452; Овідій. Героїди XV.

⁶ Менандр. Фрагмент 458 (KOERTE)).

сивого юнака Фаона (Фаон — особа не історична, а легендарний герой, якого вшановували на острові Лесбос і про якого згадує і сама поетеса), який не відповів їй взаємністю, що, за легендою, було причиною самотності поетеси.

Ця легенда була дуже популярною у світовій літературі протягом тисячоліть, а під кінець минулого століття стала в українській літературі темою поетичних творів таких авторів, як Леся Українка, М. Ф. Черняхівський та Л. М. Старицька-Черняхівська.

Першою цю легенду обробила Леся Українка в поезії «Сапфо», надрукованій І. Я. Франком у львівському журналі «Зоря»⁷.

В античному вазовому живописі поетеса Сапфо зображена з лірою в руках («Сапфо і Муза», «Алкей і Сапфо»). Такою ж змальовує її і Леся Українка, тільки не в товаристві муз і поетів, а самотньою на березі моря:

Над хвилями моря, на скелі,
Хороша дівчина сидить,
В лавровім вінку вона сяє,
Співещькою ліру держить⁸.

Леся Українка показує далі ображену дівчину, яка з тугою в серці згадує чарівний світ з принадами кохання і свою величну славу визнаної народом поетеси, і

Лукавих людей і кохання,
І зраду, печаль своїх літ,
Надії і розпач...

Внутрішня боротьба почуттів приводить поетесу над море, яке повинно увірвати струни її душі і зупинити бриніння її чарівної пісні. Сапфо у розпачі зриває свій лавровий вінок — найвищу нагороду її поетичного таланту — і кидається в море, щоб у його шумливих хвилях знайти «своїй пісні кінець».

До цієї ж легенди Леся Українка звернулася знову в останні роки своєї діяльності⁹, задумавши обробити її в формі драматичної поеми, з якої збереглося сімдесят три початкові вірші. Вперше початок цієї поеми під назвою «Сапфо» був опублікований тільки в 1946 р.¹⁰

Збережений уривок із задуманої Лесею Українкою драматичної поеми — це діалог поетеси Сапфо з її коханим юнаком Фаоном. На підставі цього уривка досить важко скласти собі повну уяву про задум нашої поетеси, але немає сумніву, що цей задум був надзвичайно оригінальний.

Дія драматичної поеми Лесі Українки відбувається в домі Сапфо. Фаон і Сапфо сидять на сходах під колоною. Сапфо, схилившись над посковою табличкою, пише нову пісню, яку згодом хоче подарувати Фаонові, а в цей час Фаон грається недбало лавровим вінком поетеси. Отже, дія повинна відбуватись уже після визнання Сапфо найкращою поетесою і присудження їй лаврового вінка.

Фаон зображений Лесею Українкою закоханим у Сапфо; він заздрить самому богові Аполлону, який може цілувати поетесу Сапфо, на що він, Фаон, не має права. За версією Лесі Українки Сапфо була вже раніше замужньою, але її чоловік помер. Це дає змогу Лесі Українці посилити психологічний момент твору введенням мотиву ревності. Сапфо каже Фаону, що вона шанує пам'ять свого покійного мужа, хоч любить тепер тільки Фаона. Сапфо читає йому новоскладену пісню, але Фаон відмовляється прийняти цей твір. Після кожної наступної репліки розкривається егоїстичний характер Фаона, якому стає прикрістю навіть поетична слава Сапфо. Ображена Сапфо кидає воскову табличку, на

⁷ Див.: «Зоря», 1884, № 23, стор. 195.

⁸ Леся Українка. Твори в десяти томах, т. I, ДВХЛ, К., 1963, стор. 46.

⁹ Див.: Леся Українка. Твори в десяти томах, т. VI, стор. 239.

¹⁰ Див.: «Радянське мистецтво», 18. II. 1946 р.

якій вона тільки що написала пісню, у вогонь. Уривок поеми закінчується словами поетеси Сапфо, яка нарікає на те, що, отримуючи шану від усіх греків, не отримує її від Фаона.

В 1891 р. винятково чудовий за своєю ритмомелодичною структурою вірш «Остання пісня Сапфо» написав М. Ф. Чернявський.¹¹

Якщо Леся Українка (у вірші, а не в драматичній поемі) викладає легенду про смерть Сапфо від свого імені, а її вірш є своєрідною поетичною картинкою, то «Остання пісня Сапфо» М. Чернявського — це останній поетичний монолог давньогрецької поетеси, що впливає з потаємних глибин її душі, яким могла подати його творча уява поета. М. Чернявський не показує нам того душевного конфлікту, який привів Сапфо на берег моря; його не цікавить і очевидний сам собою момент самогубства поетеси. З вірша М. Чернявського перед нами повстає образ дівчини з розбитим серцем та ображеними почуттями. Вона не задумується над майбутньою долею і рішення покінчити самогубством для неї остаточне. Сапфо тільки благає бога морів і злотокудру Афродіту уготовити їй спокій. Сапфонині благання, однак, не звучать песимістично, бо поетеса вірить, що вся її поезія, народжена чарами кохання, чарами богині Афродіти, і її остання пісня не помруть ніколи:

О море синє, сестро неба,	Нехай в розмові хвиль блакитних,
Останню пісню цю мою,	Співаючо-втішна і ясна,
Безцінний дар ясного Феба,	Струною гомонів привітних
Тобі, я море, віддаю!	В віках дчувається вона.

Идучи за легендою, М. Чернявський зображає Сапфо молодою дівчиною, хоч поетеса насправді прожила до глибокої старості. Але завданням нашого поета власне й було відтворити легенду, у якій Сапфо мала повстати перед читачем ніжною і закоханою, але обманутою в коханні дівчиною. Відсутність опису самого факту самогубства поетеси якраз сприяла тому, що М. Чернявський показав безсмертя поетеси Сапфо в безсмерті легенди — Сапфо залишилась для читача кришталеву чистою, як ті краплини морської води, у якій вона перетворилась в легенду.

Найкращою, мабуть, українською обробкою легенди про смерть поетеси Сапфо є лірична драма Людмили Старицької-Черняхівської «Сапфо», яку І. Я. Франко назвав однією «з перлин нашої літератури»¹².

Лірична драма Л. Старицької-Черняхівської друкувалась у львівському журналі «Житє і слово», який редагувала Ольга Франко¹³.

«Тема сеї драми, — пише І. Я. Франко, пристрасна любов грецької поетеси Сафони до молодого Фаона, який любить не її, а її просту і неталановиту подругу, розпука, резигнація і смерть Сафони в хвили її поетичного тріумфу, все це змальовано більш ліричними імпровізаціями самої Сафони, ніж драматичним способом; градація і переміни чуття віддані майстерно»¹⁴.

Жанр драматичної поеми, до якого вдалась Л. Старицька-Черняхівська, дозволив їй, з одного боку, ввести низку допоміжних персонажів, таких, як Алкей, Ерінна, хор дівчат та ін., а з другого, — поглибити психологічну характеристику головної героїні з використанням ремінісценцій з творів самої давньогрецької поетеси.

Драма починається монологом Сапфо, в якому поетеса говорить про свою любов до Фаона. Під час виступу Сапфо з читанням своїх творів перед грецьким народом вона побачила в юрбі хлопця, який не спускав з неї очей,

І в погляді його зорилось щастя,
Палав якийсь одрадісний огонь,
Сподівання й переконання повний.

¹¹ Вірш уперше був надрукований у кн.: М. Чернявський. Твори, т. I—X, Харків, «Рух», 1927—1931, т. VI, стор. 271—272.

¹² І. Франко. З останніх десятиліть XIX в. ЛНБ, т. XV, 1901, кн. 9, стор. 123.

¹³ Див. «Житє і слово», т. V, Львів, 1906, стор. 92—105, 168—179.

¹⁴ І. Франко. З останніх десятиліть XIX в., стор. 123.

Сапфо зупинила свій погляд на юнакові і в неї

... захопився дух,
Заледве з рук слаба не впала ліра.
Але се враз спалахнув у серці жар
І хмарою налинуло натхнення.

Л. Старицька-Черняхівська дає глибоку психологічну характеристику Сапфо, торкається усіх найпотаємніших струн її душі.

Сапфо запримітила, як мовчазний Фаон зронив чисту і як кришталь іскристу сльозу і їй здається, що муза поетеси зворушила холод юнакового серця. Вона спершу не наслідуюється сказати Фаону про своє кохання, але тепер готова покласти йому до ніг завойовану своїм поетичним мистецтвом всенародну славу і своє безсмертя, аби тільки почути від Фаона слово «кохаю».

Дивлячись у задумі на море, Сапфо Старицької-Черняхівської звертається до моря, вітру і сонця в елегійно-замріяному тоні, який нагадує плач Ярославни із «Слова о полку Ігоревім»:

Море синє та безкрає	Підійма троянда чоло
Ти далеко котиш хвилі...	Ліс і поле ожива:
Вітре буйний легкокрилий,	Чем же променем блискучим
Ти літаєш геть усюди...	Не розтопиш криги серця,
Сонце ясне, ти довічне,	Не шепнеш Фаону стиха:
Під твоїм живущим сяйвом	«Як Сапфо тебе коха!»

Далі Сапфо виголошує гімн-молитву на честь Афродіти, а також звернення до Фаона. Обидва ці твори, вплетені в канву драми, є ремінісценціями з творів Сапфо: перший — гімн до Афродіти «Барвношатна владарко, Афродіто...», а другий — славнозвісна поезія, присвячена якійсь з учениць поетеси Сапфо, — «До богів подібний мені здається...» «Однак, якщо цей другий твір Сапфо адресований дівчині-вихованці, то Старицька-Черняхівська ставить його в цілком іншу площину: в неї це звернення Сапфо до коханого юнака Фаона, що дає змогу поетесі озвучити античну легенду по-сучасному. Глибокий ліризм віршів, вкладених в уста давньогрецької поетеси, виняткова музикальність їх метроритмічного складу і глибина почуттів ставлять ці вірші Л. Старицької-Черняхівської поряд з такими перлинами української інтимної лірики, як «Зів'яле листя» І. Я. Франка, поезії О. Олесея, П. Тичини і, передовсім, В. Сосюри.

Щоб показати докладніше ці ліричні ремінісценції, або, як каже І. Я. Франко, «ліричні імпровізації», наведемо їх повністю паралельно з українським перекладом пісні Сапфо:

Мов боги, здається мені щасливий
Муж оцей, що, сівши напроти тебе,
Сміх припадний твій і солодкий голос
З уст твоїх ловить.

Гляну я — і серце моє то стихне,
То заб'ється так, що тамує віддих,
Трачу голос я — на губах розкритих
Слово німіє.

Раптом жар тонкий пробігає тілом,
В білий день мені ув очах темніє
Слів не чую тільки дзвенить у вухах
Дзвін невгамовний.

Вся тремчу, вкриваюсь холодним потом,
В'яну, як трава, і, здається, пройде
Мить одна — і я упаду на землю
Тілом бездушним.

(Переклад А. Содомори)

Обробка Л. Старицької-Черняхівської:

Богом той мені здається,
Хто сідає поруч тебе;
Навіть ти б став світлим сяйвом,
Завжди темрявий Еребе!

Коли ж я тебе побачу,
Темним стане сонце ясне,
На устах німіє слово
І життя у серці гасне.

Я тремчу мов та лелія
В любих пестошах Зефіра,
І в душі зринають сльози,
І ридає тихо ліра.

Кров пала, тріпочуть груди
І обіймів прагнуть руки,
І росте у серці пісня,
І встають чудові згуки!..

Милувала б цілі ночі,
Цілувала б до упою,
І на груди твої дужі
Впала б спалена жагою.

Після цього ліричного звертання, яким закінчується ява перша, по-
являється Фаон, щоб сповістити Сапфо про те, що народ Еллади, за-
хоплений її поетичним талантом, хоче їй

. чоло вінком лавровим вкрить
У Фебів храм нести... статую
І музою десятою назвать.

Але Сапфо не хоче чути про славу, вона чекає, коли Фаон скаже їй
слово «кохаю», і дає зрозуміти, що вона б за його сльозу,

За краплю що блискучу, теплу, ясну
...без жалю всю славу віддала.

Фаон далі не може чи не хоче зрозуміти сенсу висловлювань Сапфо
і каже, що проронив сльозу під час виступу Сапфо, бо тоді плакала вся
Еллада, зворушена чаром її пісень, і навіть

Поет Алкей розбив
Геть об землю свою чудову ліру.
«Мовчи на вік, — сказав, — після Сапфо
Ніхто не смій торкати срібні струни!»

Сапфо зворушена і розчулена словами Фаона, вона хоче признатись
йому в коханні. І тут Старицька-Черняхівська знову з винятковою май-
стерністю зображає найтонші вібрації душевних струн Сапфо. Поетеса
назвала Фаона другом, і той у захопленні проголошує:

. Боги,
Сей буде день щасливий двічі нам!

Обірвані нервові репліки, недоказані слова, остаточний зміст яких
слід читати в підтексті, динаміка діалога, раптові переміни душевного
стану і настрою поетеси, яка то вірить в кохання Фаона, то знову втра-
чає віру — все це виконано Л. Старицькою-Черняхівською як справж-
нім і великим майстром психологічної драми.

Ява друга так і не дає відповіді на питання про те, чи кохає Фаон
поетесу, чи ні, хоч сама вона зберігає віру в його кохання і в монолозі
наступної третьої яви знов відмовляється від слави заради кохання:

Що слава та? Ти дай мені кохання,
Дай сліз палких, обіймів, щастя дай!
І я зніму холодні лаври радо
На теплий світ весільного вінця!

Появляється хор гречанок, які супроводять Ерінну — кохану дів-
чину Фаона. Для хору гречанок та для Ерінни Сапфо — неземна істо-
та, бо слава її облетіла всю Елладу.

В діалозі між Сапфо і Ерінною Л. Старицька-Черняхівська знову
майстерно вводить натяк, далекий і скритий, на майбутню боротьбу
героїнь твору. Ні Ерінна, ні Сапфо поки що не підозрівають того, що
скоро вони стануть ворогами і причиною їхньої ворожнечі якраз і буде
Фаон. Йде своєрідна двоплановість дії, і на цій двоплановості власне
базується глибокий драматизм діалога. Ерінна розповідає поетесі Сап-
фо про принади кохання, про які ніби-то Сапфо не знає, і розкриває пе-
ред нею картину майбутнього щасливого материнства, коли

. немовлятко кволе
Пригорнеш ти до лона свого...
Й з рожевих, теплих уст
Солодке слово ти почувеш: «мамо!»

Ерінна захоплена своїм майбутнім і говорить про це щиро, але в
даній ситуації її слова звучать з нотками якоїсь іронії на адресу Сапфо;
тут, однак, маємо не іронію Ерінни, а іронію долі — Сапфо здобула сла-
ву і лаври, але не змогла досягнути щастя. В цій ситуації Ерінна спові-
щає, що вона готується до весілля і що її судженням є Фаон.

Якщо раніше перед Сапфо стояла дилема — любить, чи не любить
її Фаон, то тепер повстає друга споконвічна «гамлетівська дилема —
«бути, чи не бути», жити, чи не жити? В душі Сапфо знову зринає

боротьба думок і почуттів: покінчити самогубством — це негідне людині, але й жити, втративши мрію, теж немає сил.

Л. Старицька-Черняхівська вводить тепер як дійову особу поета Алкея, який і насправді був закоханий у Сапфо і навіть писав їй поетичні присвяти. У драмі цей дійсний факт відсунутий на другий план і стає майже непомітним. Алкей виступає тут тільки як захисник поетичного мистецтва і радить Сапфо забути горе і залишити «вузьке щастя» заради великого покликання поета. Л. Старицька-Черняхівська повторює тут словами Алкея заклик великого російського поета О. С. Пушкіна —

Палить серця людські святим глаголом
І освітити розум їх.

Іронія Сапфониної долі посилюється: Фаон просить її скласти і заспівати весільну пісню. Після цих слів Сапфо непритомніє, але потім, прийшовши до себе, сповняє просьбу Фаона.

Фінальна пісня Сапфо, звернена до Муз, до всіх богів і зокрема до богині кохання Афродіти, складається з трьох частин, написаних різним розміром. Це урізноманітнення метроритмічної структури кожної з частин сприяє відтворенню душевного стану поетеси і її нервового напруження, причому, темп ритму йде по низхідній, у міру того як успокоюється душевний стан самої поетеси.

Слід сказати, що між кульмінаційним моментом і розв'язкою драми є своєрідна ретардація, затримка розв'язки. Цим прийомом Старицька-Черняхівська дає змогу головному персонажу твору — поетесі Сапфо самій проаналізувати об'єктивний хід речей і дійти певного висновку. Цілком можливо, що фінальні вірші драми «Сапфо» мають якесь відношення до самої Л. Старицької-Черняхівської.

У Сапфо визріває нарешті переконання, що земне щастя — кохання — є коротким і минулим, і поетеса картає себе за те, що, захопившись коханням, вона забула про велике покликання поета і поезії:

Єсть інший пал, богів святе надання —	Чого ж мені, слабій, святе надання?
Поезія, натхнення і пісні —	Мій стяг зламавсь, мій світоч вкрила тьма...
Ім не страшні ні зрада, ні кохання —	Я не знесла величного призначення,
Вони цвітуть в святій самотині.	Мене жага людська перемогла.
Але вогонь доручений богами	І от стою з розбитим серцем, квола,
Пильнуй, душе, од хижих бур людських.	І в лірі сій дзвенить могильний спів,
І горе тій, яка його запляме	І соромом моє укрите чоло,
И закине честь з-за ласощів та втіх!	І глум його доганою сповнів!

У заключних акордах пісні Сапфо все ж таки докоряє Фаону і з лірою в руках кидається із скелі в море. З шумом морських хвиль зливаються звуки останньої пісні Сапфо, щоб відлунням у легенді бриніти віками.

Як уже відзначалось, поетеса Сапфо померла в глибокій старості. Але створена вже в античності легенда про кохання Сапфо до Фаона та її трагічну смерть сама стала перлиною поетичної творчості і не раз приваблювала діячів світової літератури. Так, наприклад, англійський драматург епохи Відродження Дж. Лілі (1553—1606) зацікавився самим конфліктом легенди, який давав йому змогу вивести у драмі «Сапфо і Фаон» двох мужчин закоханих в одну жінку, причому, один з них змушений був поступитись своїм коханням; італійський поет Дж. Леопарді (1798—1837) використав цю легенду для того, щоб вилити свій песимізм, пов'язуючи своє нещастя з нещастям Сапфо, викликаним на думку Леопарді фізичними вадами («Остання пісня Сапфо») і т. д.

В українську дорадянську літературу прийшла ця легенда як вічний гімн кохання й людині. Відгомін легенди про кохання поетеси Сапфо та її смерть подибуємо і в українській радянській літературі. Серед поетес, творчу уяву яких захоплювала ця легенда, можна назвати хоч би таких, як Любов Забашта («Діалог вічної жіночості з Роденом») та Людмила Скирда («До латині»).

Нечуй-Левицький і Тургенєв

Проблема — Тургенєв і Україна — широка та багатогранна. Окремі аспекти її знаходили відбиття у різних дослідженнях, присвячених творчості великого російського письменника, і в працях про українсько-російські літературні взаємини, зокрема зв'язки Тургенєва з дожовтневою українською літературою. Перша спроба синтетичного висвітлення цієї проблеми була зроблена Є. Шабліовським та М. Гнатюком у роботі «І. С. Тургенєв і українська дожовтнева література», виданій з нагоди 150-річчя від дня народження великого російського письменника.

Що ж до питання «Тургенєв і українська література 60—70-х років XIX ст.», зокрема — Нечуй-Левицький і Тургенєв, — то воно ще не стало предметом спеціального дослідження у нашому літературознавстві. Проте зв'язки творчості автора «Записок мисливця» і низки романів з життя російської інтелігенції з українською літературою цієї доби були активними та плідними.

Широко відомими є факти творчих взаємин Тургенєва з Шевченком і дружба видатного майстра російського слова з Марком Вовчком.

І. С. Тургенєв, уважно стежачи за розвитком української літератури, звернув увагу й на видатні явища в ній і на західноукраїнських землях, що перебували тоді під гнітом Австро-Угорської монархії. Так, великий російський письменник високо оцінив творчість Ю. Федьковича, одного з найбільш послідовних продовжувачів традицій Шевченка і Марка Вовчка в українській літературі. Підкреслюючи велику роль творчості Ю. Федьковича у розвитку реалізму в українській літературі Галичини, Тургенєв з приводу його прози писав М. Драгоманову: «Я одержав... повісті п. Федьковича... тут тільки і б'є джерело живої води, а все інше — або примара або трун»¹.

У свою чергу українські письменники 60—70-х років проявляли великий інтерес до творчості видатного російського романіста і громадського діяча. Він особливо посилювався на початку 70-х років, коли почалась гостра дискусія щодо змісту, завдань і шляхів розвитку тогочасної української літератури.

Представники тодішньої прогресивної критики та естетики М. Драгоманов, І. Білик, а трохи пізніше й І. Франко, рішуче виступивши проти хибних принципів етнографічно-побутової школи в українській літературі, насаджуваний П. Кулішем, розгорнули широку програму розвитку української літератури по шляху критичного реалізму. В успішному здійсненні цього завдання передова українська критика велику роль надавала активному поширенню серед українських письменників позитивного досвіду російської літератури, зокрема творчості Тургенєва.

У зв'язку з цим І. Білик у статті «Іван Сергійович Тургенєв» писав: «Українська література, можна сказати, ще тільки починається. Через

¹ Ю. Федькович в розвідках і матеріалах К., Держлітвидав, 1958, стор. 42.

те їй не зашкодить і в посестри (російської літератури. — Г. К.) дещо позичити: тому вона повинна роздивлятися, якою стежкою йшли інші писателі. Тургенєвська ж стежка неабияка. Недаром став він великоруським любцем, не марно його «Записки охотника» либонь чи не на всі європейські мови переложено. Його живе слово, його чиста великоруська, як перемита, мова, його уталантована вдача, його мистецькі вирази, освічені широким поглядом, а в кінці всього — непохибна правда, з якою він малює життя людське, заставляє бажати, щоб і наша література повернула на його стежку — од плачу про «долю та волю», од любовців та закохання — на шлях розумної битопіси. Тоді вона буде проводирем живої правди у свою рідну країну. А коли, збившись з рідного поля народного, піде іншою дорогою, — вона ніколи не стане показником громадської потреби, і одицуються її рідні люди, і до віку їй не піднятися угору, а буде вона порпатися у своєму кубельці та віршувати нікому не потрібні вірші на утіху гулящих людей»².

Для того, щоб полегшити кращим творам Тургенєва доступ до широких кіл українських читачів, І. Білик береться перекладати їх, зокрема, «Записки мисливця», українською мовою і друкує ці переклади в найбільшому на той час українському літературно-художньому журналі «Правда». Як бачимо, І. Білик, а в його особі й вся тогочасна українська демократична критика, дуже високо оцінюючи Тургенєва як видатного письменника-реаліста, орієнтували діячів української літератури глибоко опановувати творчим досвідом цього чудового майстра російського художнього слова, використовувати і продовжувати його традиції на національному ґрунті українського письменства.

Першим серед представників молодого покоління українських письменників, що прийшло в літературу після Шевченка і Марка Вовчка, звернувся до використання багатого творчого досвіду великого російського письменника-реаліста І. С. Нечуй-Левицький. Поряд з Шевченком і Марком Вовчком серед тогочасних російських письменників Тургенєв відіграв найпомітнішу роль у формуванні творчого обличчя молодого автора. На жаль, питання «Нечуй-Левицький і Тургенєв», як і зв'язки російського письменника з українською літературою кінця 60-х — початку 70-х років, майже не досліджені нашим літературознавством. Ми ставимо перед собою тут скромне завдання — розглянути роль традицій Тургенєва лише на ранньому етапі творчості Нечуя-Левицького, зокрема, при написанні ним повістей «Дві московки», «Рибалка Панас, Круть» і роману «Хмари»³.

Є підстави вважати, що з першими творами Тургенєва Нечуй-Левицький познайомився ще під час навчання в семінарії та духовній академії. У його автобіографії є згадка про захоплення студентами, до яких і він сам належав, романом «Батьки і діти» і статтями про нього Д. Писарева. Гадаємо, що ще раніше Нечую-Левицькому були знайомі попередні твори тоді вже широко відомого російського письменника, зокрема «Записки мисливця» і «Рудін», творчі перегуки з якими виразно відчувуються в ранніх повістях молодого письменника і в романі «Хмари». Показово, що уже в перших виступах літературної критики про ранні твори Нечуя-Левицького відзначається їх зв'язок з «тургенєвською школою» в російській літературі. Так, М. Драгоманов з приводу перших оповідань молодого автора підкреслював у статті «Українське письменство 1867—1873 років», що Нечуй-Левицький не гірший будь-якого з молодих російських письменників, які йшли шляхом Тургенєва,

² Ів. Білик. Іван Сергійович Тургенєв. — Журн. «Правда», 1873, ч. 1, стор. 3.

³ Частково ці питання вже порушувались нами у статтях: Перші твори І. С. Нечуя-Левицького та їх оцінка тогочасною критикою. — У зб.: Бібліотекознавство та бібліографія, вип. 1. Харків, Вид-во Книжкової палати УРСР, 1964; Питання культури та освіти в романі «Хмари» І. С. Нечуя-Левицького. — У зб.: Культурно-освітня робота, вип. 4. Харків, Вид-во Книжкової палати УРСР, 1967.

тому не випадково «Гориславська ніч» дуже схожа манерою з «Записками мисливця».

В іншій роботі — «Література російська, великоруська, українська та галицька» цей же автор, ще раз повертаючись до питання про роль прогресивної російської літератури у творчому формуванні І. С. Нечуя-Левицького, слушно зазначає: «І. Нечуй-молодший з українських белетристів показав у первих своїх повістях («Дві московки», «Панас Круть»), що його більш усіх, окрім Марка Вовчка, торкнула, хоч лише мимоволі, школа Тургенева»⁴.

У чому ж полягає спорідненість ранньої творчості Нечуя-Левицького з творами Тургенева? Щоб відповісти на це питання, зіставимо повісті «Дві московки», «Рибалка Панас Круть» із «Записками мисливця».

Перше, що звертає на себе увагу, — це їх глибока життєвість, хоча час дії творів різний: у Тургенева — доба кріпацтва, у Нечуя-Левицького — перше післяреформне десятиріччя. До речі, на життєву основу сюжетів перших повістей молодого українського письменника вказував ще М. Драгоманов, зазначаючи, що вони, як і «Записки мисливця», не є витвором авторської фантазії кабінетного походження. А М. Костомаров у зв'язку з цим розглядає ранні оповідання Нечуя-Левицького в єдиному потоці з усією російською реалістичною прозою 50—60-х років, представленою не лише Тургенєвим, але і Г. Успенським, Григоровичем, Мельниковим і Потехінім⁵.

Отже, є підстави для висновку про спільну ідейно-художню основу естетичних принципів вже молодого Нечуя-Левицького і автора «Записок мисливця» та інших тогочасних російських письменників, у центрі уваги яких стояла тема обездоленого народу.

Матеріалістичне розуміння першоджерел і завдань літератури обома письменниками зумовило спільність їх ідейно-естетичних принципів у розкритті провідної теми «Записок мисливця» і «Двох московок» та «Рибалки Панаса Крутя» — тяжкого життя трудового народу в умовах гнобительського суспільства.

Художнє новаторство Тургенева у висвітленні селянської теми, як відомо, виявилось в акцентуванні уваги на світлих сторонах народного життя, в той час, як Г. Успенський, Григорович та ін. зображували селян дикими, темними і забитими. Нечуй-Левицький у своїх ранніх оповіданнях, як і Тургенєв у «Записках мисливця», розкриває душевне багатство своїх героїв, красу і велич їх почуттів, сердечну теплоту, людяність. Правда, тут слід вбачати не стільки вияв традицій Тургенева, скільки Шевченка та Марка Вовчка, що у своїх творах так високо піднесли образи людей з народу як втілення найкращих моральних чеснот.

Однак ні Тургенєв, ні Нечуй-Левицький не підходили односторонньо до висвітлення селянської теми. Захоплюючись, наприклад, душевним багатством простої жінки-селянки, вони з великою глибиною і художньою переконливістю розкривали її трагічну долю: Тургенєв в умовах кріпацтва («Свидание», «Певцы», «Живые мощи»), а Нечуй-Левицький — в післяреформну добу («Дві московки»).

З тих самих ідейно-естетичних позицій вирішують Тургенєв і Нечуй-Левицький також проблему людини і природи. І в «Записках мисливця», і в ранніх творах українського письменника, передусім в оповіданні «Рибалка Панас Круть», рідна природа стає предметом постійного захоплення і замилювання письменників, у чому виразно виявляються їх патріотичні почуття. Проте природа у творах Тургенева і Нечуя-Левицького служить не лише самотійним об'єктом художнього сприйняття ними навколишньої дійсності. Вона створює відчутно-зримий національний колорит зображуваної місцевості: у «Записках мисливця» — це

⁴ Журнал «Правда», 1874, ч. III, стор. 107.

⁵ М. Костомаров. Задачи украинифильства. — «Вестник Европы», 1882, лютий, стор. 894.

середня смуга центральної Росії, а в Нечуя-Левицького — Придніпров'я, точніше Канівщина. Природа у «Записках мисливця» і в «Двох московках» та «Рибалці Панасу Крутю» виконує ще одну важливу естетичну функцію, вона є емоційним фактором у поглибленому розкритті почуттів, настроїв і переживань героїв. У цьому відношенні твори обох письменників ідуть у річищі реалістичних традицій попередньої російської та української літератури (Пушкін, Гоголь, Шевченко, Марко Вовчок та ін.).

До речі, принцип історичної конкретності як важлива риса реалізму Тургенева і Нечуя-Левицького взагалі виявляється не лише при змалюванні природи, а й у посиленій увазі обох письменників до різноманітних деталей життя та побуту їх персонажів. Згадаємо у зв'язку з цим слова із листа Тургенева до Поліни Віардо про те, що письменники-реалісти повинні особливо цінувати колорит. У «Записках мисливця» ця естетична вимога проводиться послідовно і в різних художніх аспектах, зокрема, при відтворенні рис мисливського побуту (наприклад, «Ермолай и лесничиха»). Поглиблену увагу до народно-побутового колориту, в тому числі й чисто професіонального (наприклад, змалювання деталей рибальського побуту в оповіданні «Рибалка Панас Круть») виявляє і Нечуй-Левицький.

Зіставляючи «Записки мисливця» Тургенева і ранні твори Нечуя-Левицького, ми встановили найбільш загальні їх риси як наслідок спорідненості талантів обох письменників і безумовного благодотворного впливу видатного російського художника слова на молодого українського письменника.

Ці риси були властиві й пізнішим творам Нечуя-Левицького, зокрема його першого роману «Хмари». Але на новому етапі творчості Нечуя-Левицького, коли він виступав як один із родоначальників українського сучасного роману, стають зримими вже нові аспекти його творчих зв'язків з Тургеневим, які виходять за межі найбільш загальної ідейно-естетичної співзвучності, проникаючи і у вужчі сфери їх літературної діяльності, зокрема в професіональні секрети художньої творчості.

60—70-і роки ХІХ ст. — доба становлення в українській літературі великої епічної прози. Провідну роль у цьому процесі відіграв Нечуй-Левицький. Не маючи в українській літературі попередників у жанрі роману на сучасну тему («Люборацькі» А. Свидницького тоді ще не стали історико-літературним явищем), Нечуй-Левицький, природно, звертається до досвіду російської великої прози, передусім до романів Тургенева, зокрема першого серед них — «Рудін».

Спільним у зв'язку з цим у творчості обох письменників є те, що вони вперше — кожен у своїй літературі — з великою соціальною гостротою і широтою поставили тему інтелігенції, її роль у суспільному житті народу. У романах Тургенева і Нечуя-Левицького духовний світ інтелігенції, її інтелектуальні змагання, пошуки високих суспільних ідеалів, щире бажання віддати всі свої сили економічному і культурному прогресові рідної батьківщини розкрились з досі ще не баченою ні в російській, ні в українській літературі силою.

Для Тургенева і Нечуя-Левицького спільним є основний ідейно-естетичний принцип, у площині якого розкриваються характери провідних героїв (Рудіна, Базарова, Радюка та ін.), — в їх зіткненні з навколишньою соціальною дійсністю, з несприятливими суспільними обставинами.

У романі «Рудін», скажемо, головний герой вступає у конфлікт з консервативним російським дворянством і пристрасно відстоює свої ідеали добра, справедливості та краси. Радюк Нечуя-Левицького проголошує і відстоює своє ідейно-моральне кредо у сутичці з українським панством, відсталою професурою, урядовцями, вищим духовенством та інтелігентами типу Кованька, які найвище ставлять особисті інтереси.

Хоча Рудін і Радюк — представники різних поколінь інтелігенції: перший 30—40-х, другий 50—60-х років XIX ст., — в їх позитивній програмі є чимало спільного, що свідчить про духовну спорідненість російської та української інтелігенції, яка виросла з єдності історичної долі обох народів. Рудіна і Радюка передусім ріднить глибоке вболівання за долю темного, забитого і відсталого народу, який став жертвою важких соціальних обставин. Тому вони в селянстві вбачають не дикі створіння, як це було характерним для тогочасної кріпосницької ідеології, а людей в повному розумінні цього слова. Герой роману «Хмари» захоплюється ідеями французької революції 1848 року, на барикадах якої гине Рудін, і накреслює досить широку програму економічного, соціального та культурного перетворення України за зразком передових західноєвропейських країн.

Звертає на себе увагу не лише певна ідейна співзвучність образів Радюка і Рудіна, а й деяка спільність творчих засобів розкриття їх характерів. Так, обидва вони найчастіше і найповніше викладають свої погляди у публічно-дискусійній формі: Рудін у салоні Наталії Ласунської, Радюк — у домі свого батька в присутності сусідніх поміщиків і в салоні професора Дашковича.

Одним із засобів поглибленого відтворення образів провідних героїв обох романів не лише в суспільному, а й в морально-етичному плані є їх інтимні взаємини — Рудіна з Наталією та Радюка з Ольгою. Правда, якщо Рудін зміг у коханої жінки пробудити серце і розум, то Ольга залишається цілком байдужою до життєвих ідеалів Радюка.

Відзначаючи деяку ідейну спорідненість провідних героїв романів Тургенєва і Нечуя-Левицького та художніх засобів їх втілення, слід підкреслити й суттєві відмінності між ними. Рудін передусім — людина слова, а не діла, відірвана від життя. Його позитивна програма, вироблена під впливом німецької ідеалістичної філософії, носить чисто споглядальний характер, хоча в умовах кріпосницької Росії 30—40-х років XIX ст. навіть проповідь абстрактних ідеалів добра, справедливості і краси мала прогресивний характер. Радюк також перш за все пропагандист своїх ідей, проте, він слова підкріплює практичною програмою створення шкіл, театрів, музеїв для народу, написання підручників і книжок взагалі для народного читання. У цьому виявились в Радюкові типові риси не тільки українського, а й загальноросійського інтелігента 50—60-х років XIX ст.

Цікаво також зіставити з головним героєм роману «Рудін» й образ Дашковича, що є одним з провідних у «Хмарах». Відзначимо, насамперед, що вони є сучасниками, представниками — перший — російської, а другий — української інтелігенції 30—40-х років. Обидва вони зазнали вирішального впливу німецької ідеалістичної філософії Гегеля. І в Рудіна, і в Дашковича криються неабиякі духовні сили та широкі інтелектуальні можливості, які все ж залишаються невикористаними з практичними наслідками для користі їхніх народів. Якщо герой Тургенєва — ентузіаст-проповідник високих людських ідеалів, то Дашкович — мрійник і вчений-схоласт. Обидва вони переживають глибоку духовну драму зайвих людей у суспільстві.

Тургенєв і Нечуй-Левицький, виявляючи глибоке співчуття і симпатію до своїх героїв, у той же час, будучи вірними об'єктивній художній правді, поступово зводять Рудіна і Дашковича з високих п'єдесталів на землю, розкриваючи їх відірваність від конкретної історичної дійсності, від практичних завдань суспільно-культурного прогресу Росії та України. Подібно до того, як Тургенєв поступово знижує і спрощує образ свого героя, відверто іронізуючи над його практичною непридатністю, Нечуй-Левицький розкриває ідейно-моральну еволюцію Дашковича. Український романіст також не приховує своєї посмішки, відтворюючи недоладні вчинки й слова, рожеві мрії свого героя, який

опускається все нижче і нижче не тільки в суспільно-науковому, але і в родинному житті, перетворюючись у кабінетного вченого-анакрота.

Характерною рисою героїв тургеневських романів є їх внутрішня суперечливість, розкриття якої відбиває одну із сторін складного ідейно-психологічного процесу формування передової російської інтелігенції. Ця творча риса великого російського письменника властива також художній манері автора роману «Хмари». Його герої — Радюк, Дашкович, подібно до Рудіна та Базарова, є складними та досить суперечливими. Так, скажемо, Радюкові — пристрасному пропагандистові культурно-національного оновлення України — бракує сил і енергії для практичного здійснення цих завдань. Прихильник соціальної рівності і в праці, і в освіті — він не взмозі хоча б своїм особистим прикладом показати це на ділі, тому що ще досить міцно пов'язаний з тим середовищем, з якого вийшов — дрібномаєтковим українським панством.

Ні Нечуй-Левицькому, ні Тургеневу, на жаль, не вдалося створити образи найпередовіших представників української і російської інтелігенції 50—60-х років XIX ст. — революційних демократів, які і на словах, і на ділі були тісно пов'язані з народом і готували його до революційного перетворення країни. Цю важливішу ідейно-естетичну проблему довелося вперше успішно вирішити в російській літературі Чернишевському, а в українській — Панасові Мирному.

Великий літературознавчий інтерес становлять спільні або співзвучні моменти, пов'язані з художньою майстерністю Тургенева і Нечуя-Левицького. Обидва вони надзвичайно вимогливо ставились до своєї творчої роботи, були чудовими знавцями рідної мови і блискучими майстрами слова.

Зупинимось лише на одному питанні, з'ясування якого досить виразно розкриває творчу спорідненість обох письменників — на особливостях портретної характеристики персонажів.

Портрет у художньому арсеналі Тургенева і Нечуя-Левицького — творців реалістичних людських характерів — посідає одно з першорядних місць. Характерною рисою обох письменників-портретистів є те, що зі зовнішністю своїх героїв вони знайомлять читача, як правило, вже при першій зустрічі. Обидва вони не обмежуються змалюванням лише рис обличчя персонажів, а досить докладно описують їх одяг, його деталі та особливості. Це допомагає в якійсь мірі уявити вже при першому знайомстві з героєм твору, його соціальне становище у суспільстві. Портрети у творах Тургенева і Нечуя-Левицького тісно пов'язані з характерами персонажів. Особливо багато уваги засобам портрету приділяють Тургенев і Нечуй-Левицький при змалюванні провідних героїв творів. У зв'язку з цим звертає увагу одна суттєва відмінна риса портретів Нечуя-Левицького і Тургенева. Видатний російський художник слова, постійно борючись з романтичними трафаретами, як правило, не зображує своїх героїв красивими, у той час як у Нечуя-Левицького — навпаки: позитивні герої вродливі й відбивають привабливі риси зовнішності українського національного типу.

Спільною особливістю обох письменників-портретистів є посилені увага до художньої деталі при гумористичному або сатиричному змалюванні персонажів. У цих випадках портретна деталь при відсутності психологічної характеристики стає провідним засобом індивідуалізації образів.

Можна говорити і про інші вияви спільності художніх засобів обох видатних майстрів слова, зокрема у сфері композиції та сюжету (наприклад, спільний для них принцип парного, при тому нерідко контрастного розташування персонажів), образотворення (акцентування уваги на розкритті характерів у дії, а потім у їх психології) тощо.

Все сказане аж ніяк не знижує самотності та оригінальності Нечуя-Левицького як художника слова, а лише розкриває творчу спорідне-

ність його з видатним російським письменником-реалістом, яка була наслідком сприйняття і перенесення Нечуєм-Левицьким на ґрунт української літератури багатющого художнього досвіду Тургенева.

У час написання роману «Хмари» (1870—1871 рр.) Нечуй-Левицький з інтересом слідкує за розвитком російської літератури взагалі. Свідченням цього був здійснений ним і опублікований у львівському журналі «Правда» в 1871 році переклад українською мовою «Повісті про те, як мужик харчував двох генералів» Салтикова-Щедріна. Цінним є також переклад Нечуя-Левицького для журналу «Правда» цікавої роботи молодого прогресивного російського вченого і громадського діяча І. Пряжова «Малороссия в истории ее литературы с XI по XVIII век». Популяризуючи це дослідження, Нечуй-Левицький прагнув показати, що передові діячі російської культури, всупереч офіційній точці зору царського уряду, не лише визнають сам факт існування української літератури, а й високо її оцінюють. Важливе значення для з'ясування світоглядних та літературно-естетичних позицій Нечуя-Левицького на початку 70-х років має його стаття «Органи російських партій», опублікована у львівському часописі «Основа», що виходив короткий час у зв'язку з невеликою перервою у виданні журналу «Правда»⁶. Завдяки цій статті галицька громадськість досить ґрунтовно знайомилась з російською журналістикою, літературою кінця 60-х—початку 70-х років. У статті згадувалось заборонене в царській Росії ім'я Чернишевського, схвально говорилося про його роман «Що робити?» і про «Батьків і дітей» Тургенева. Стаття також порушувала ряд питань, пов'язаних з поширенням у Росії та на Україні прогресивних, суспільно-політичних та педагогічних ідей того часу. Інтерес Нечуя-Левицького до російської літератури, журналістики сприяв поширенню його творчих горизонтів, збагаченню досвіду, одним словом, поглибленню реалізму, що виразно виявилось у романі «Хмари».

⁶ Про те, що ця стаття належить перу Нечуя-Левицького, вперше говорить в роботі М. Бериштейна «Українська літературна критика 50—70 років XIX ст.» К., Вид-во АН УРСР, 1959. Ще докладніше авторство Нечуя-Левицького аргументується цим же дослідником у статті «До характеристики світогляду І. С. Нечуя-Левицького», — «Радянське літературознавство», 1966, № 9.

Журнал „Народ“ під обухом реакції

90-і роки XIX століття відзначаються загостренням суспільно-політичної боротьби, піднесенням визвольного руху, появою нових українських демократичних періодичних видань. Серед періодики цього часу виділяються журнали «Народ», «Житє і слово» та газета «Хлібороб».

Журнал «Народ» був організований І. Франком та М. Павликом з метою підготовки до створення демократичної партії, якою стала радикальна партія.

Змагання демократичних сил найяскравіше відбилися у «Народі», який виявив нові ідейні шукання і політичне змушнення передової частини української громадськості.

З першого номера (1 січня 1890 р.) по № 17—18 1892 року журнал виходив у Львові, потім у Коломиї (по серпень 1894 р.), відтак знову у Львові, де припинив своє існування на 17 номері у серпні 1895 року. У коломийський період часопис видавав і редагував сам М. Павлик, бо І. Франко виїхав до Відня¹ для завершення свого навчання. Спочатку журнал виходив як орган радикальної партії, а з серпня 1893 року мав підзаголовок «русько-український часопис». «Народ» був майже публіцистичним виданням, але іноді друкував і художні твори.

До співробітництва в «Народі» були залучені кращі письменники і публіцисти України, як І. Франко, Леся Українка, М. Павлик, П. Грабовський, В. Стефаник, Лесь Мартович, М. Драгоманов, Н. Кобринська, О. Кобилянська, ряд селянських кореспондентів. Тут друкувалися твори М. Є. Салтикова-Щедріна, Г. Успенського, Л. Толстого.

«Народ» відіграв визначну роль у викритті зрадницької політики «москвофілів» і «народовців». Він правильно характеризував «нову еру» як ганебну змову української буржуазії з польськими панами та офіційними австро-угорськими властями в Галичині.

Часопис вперше серед українських періодичних видань розгорнув розмову про життя робочих людей, трудового селянства, політичну і економічну відсталість, національну безправність. Він викривав класові суперечності між працюючими і експлуататорами, писав про несправедливий суспільний лад, про фальшивість існуючої парламентської системи, виборчі зловживання, а також виступав проти церкви, релігії, попів, клерикальної реакції, націоналізму і шовінізму. Журнал інформував своїх читачів про боротьбу і солідарність робітників усіх країн, закликав до єдності між українськими і польськими трударями. Він вірно стояв на сторожі Шевченкового слова, захищаючи його від фальсифікаторів, виставляв слово Кобзаря як зброю проти реакції та клерикалізму.

Журнал захищав у літературі принципи реалізму і народності та її головні завдання — боротьбу за соціальне визволення народу. Він зайняв помітне місце у розвитку революційно-демократичних ідей в українській літературі і журналістиці.

¹ «Народ», 1892, № 15—18, стор. 206.

Іван Франко назвав «Народ» найкращим виданням у Галичині. Високо оцінили його представники російської революційної еміграції Г. Плеханов, В. Засулич, а також Е. Войніч. Леся Українка вважала, що «Народ» — це «єдиний часопис на українській мові, де можлива одкрита розмова про наші громадські питання та подавання фактів з життя нашого люду»² незалежно від несприятливих умов, в яких журнал виходив. «Народ» став справді загальноукраїнським журналом, бо поширювався по всій території України, хоч був офіційно заборонений у Росії царською цензурою 5. III 1891 року³.

Наскрізь демократичне спрямування журналу привернуло до нього увагу австро-угорських монархічних властей у Галичині. Вони пильно стежили за виданням і систематично skonфісковували його. В українському радянському літературознавстві цьому питанню приділено мало уваги, тому ми дозволяємо собі детальніше розглянути його.

Журнал «Народ» більше як за 5 років свого існування skonфісковувався цісарськими властями в Галичині 11 разів. Це надавало додаткових труднощів видавцям, які вели часопис у дуже важких матеріальних умовах, про що не раз писали І. Франко та М. Павлик у своїх листах до М. Драгоманова, який матеріально підтримував видання.

Особливо прискіпливо ставилась до журналу львівська прокуратура, skonфіскувавши його 9 разів за період у два і півроку. В коломийський період виходу журналу його skonфісковано тільки двічі. Тому твердження дослідників, зокрема В. Дмитрука, про те, що у Коломиї «посилуються цензурні переслідування «Народу»⁴, не мають підстав.

«Народом» цікавилось міністерство внутрішніх справ габсбурзької імперії, зобов'язавши редакцію надсилати собі його номери, пильно вивчаючи їх. М. Павлик писав, що львівська прокуратура, мабуть, дала вказівки зверху не skonфіскувати в «Народі» матеріалів про угоду української та польської буржуазії («нова ера»). «Це я міркую по тім, — каже він, — що прокурорські урядники жалуються, що «Народ» пише *horrenda* (страхіття. — М. Б.) — та не skonфіскують. (Іх звичайна говірка навіть при skonфіскатах: «нема за що, та прокурор казав»)»⁵. Можливо, що це припущення М. Павлика було правдивим, бо ж відомо, що принципом монархічного уряду Австро-Угорщини було «розділяй і влада руй» і всяка консолідація «чужої» буржуазії не була вигідна заправилам імперії Франца Йосифа. Однак журнал «Народ» підлягав і таким skonфіскаціям, яких редакції не вдалося уникнути.

Перша skonфіскація впала на № 7 «Народу» від 1. IV 1890 року. Тут заборонена була стаття Черсака «Часопись «Народ» і народні злидні в Долинських горах»⁶, у якій показано було причини злиденного існування селян. За статтю «Народні учителі», де писалось про важке життя вчителів на Станіславщині, у вересні 1890 р. skonфісковано № 17 «Народу»⁷. Sконфісковано № 21 журналу за статтю про незаконні дії покутських старост у питаннях пропінатії⁸. З приводу цієї заборони редакція журналу писала, що в Галичині «не вільно нічого ісінько сказати на панів старостів», що власті відразу skonфіскують подібні матеріали і посилили переслідування преси, яка критикувала урядових осіб⁹.

З особливою «пильністю» прокуратура стежила за працями І. Франка, М. Павлика та інших прогресивних кореспондентів «Народу».

² Леся Українка. Твори у 10-и томах, т. 8. К., «Дніпро», 1965, стор. 8.

³ І. М. Куриленко. З архівних матеріалів про І. Франка. — «Рад. літературознавство», 1962, № 4, стор. 129.

⁴ В. Дмитрук. Нариси з історії української журналістики. Львів, 1969, стор. 130.

⁵ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 6. Чернівці, 1910, стор. 114.

⁶ «Народ», 1890, № 77, стор. 91.

⁷ Там же, № 21, стор. 323.

⁸ Там же, стор. 323.

⁹ «Народ», 1890, № 21, стор. 323.

Перший номер «Народу» за 1891 рік skonфісковано саме за статтю І. Франка «Русько-українська радикальна партія і загальне голосування», хоч це була його промова, офіційно виголошена на вічу 14 грудня 1890 року у присутності двох поліцейських комісарів. Промова друкувалась у скороченому вигляді в польських газетах «Kurier Lwowski» (№ 1 за 1891 р.) та «Przyjacieł Ludu». Це тільки підкреслює тенденційне ставлення властей до «Народу». Редакція журналу іронізувала з приводу цієї конфіскації: «Ми досить биті в психології, особливо прасовій, та ся конфіскація збила нас із пантелику, бо ж, важучи наперед статті «Народа» для цензури нам і на думку прийти не могло, що іноді треба бути поліцейнішим ніж ц. к. (цісарсько-королівські, — М. Б.) комісарі, та цензурувати й те, що вже процензурувала сама ц. к. прокуратура»¹⁰. Львівський прокурор Середовський іноді конфіскував «Народ», навіть не кажучи редакції за що. Це була самоволя, але видавці знали з власного досвіду, що скаржитись дарма.

У № 4 «Народу» за 1891 рік прокуратура skonфіскувала виборчу програму радикальної партії, написану І. Франком та М. Павликом. Вона побачила світ тільки з пропущенням skonфіскованих місць¹¹.

За викриття виборчих зловживань з боку властей в окрузі Коломия, Косів, Снятин skonфісковано № 6 «Народу» від 15. III 1891 року. Цензура майже повністю skonфіскувала статтю «Наша виборча кампанія»¹². За зв'язок з журналом «Народ» у лютому 1891 року на допит до львівської поліції потрапила навіть Ольга Петрівна Косач, яка їхала через Львів до Відня разом із своєю дочкою Лесею Українкою, де остання мала лікуватися. Львівська поліція підозрювала, що Ольга Петрівна «мала привезти від радикальної групи з України дотацію для руського радикального тутешнього часопису «Народ»¹³. Поліцейський чиновник зі Львова доносив Дирекції поліції у Відні про приїзд туди О. П. Косач і Лесі Українки і просив мати їх на оці, як небезпечних для монархії людей.

Редакція «Народу», з огляду на цензуру, мусила вести журнал досить обережно. Це давало іноді результати. Так, у 1892 році журнал skonфісковано лише двічі. № 4 skonфісковано за виклад праці Шарля Летурно, зроблений Ф. Прухніковою під назвою «Подружжя і сім'я в світлі новітніх дослідів», хоч оригінал цієї роботи французькою мовою продавався в Галичині і не був заборонений.

20—21 номер «Народу» skonфіскувала коломийська прокуратура, а окружний суд в Коломиї затвердив заборону. Статті «На чім стоїмо» закинули злочин «забурення публичного спокою», «ненависть і погорду протів теперішньої форми правительственої і протів уставам конституційним». Суд вбачав у статті тенденцію «одлучення Галицько-Угорської Русі од Австрії», а також заклик до «реформи цілої системи рядової»¹⁴. М. Павлик намагався захистити статтю шляхом внесення інтерпеляції до парламенту. Однак там не було послів, які хотіли б взятися за цю справу. Про це з гіркотою писав М. Павлик у листі до Драгоманова¹⁵.

У наступі на журнал «Народ» і газету «Хлібороб» офіційним властям допомагали церковники. Львівський митрополит разом з перемиським і станіславським єпископами 22 грудня 1892 року видали спільний обіжник, яким заборонялось читати «Народ» і «Хлібороб», бо вони виступають проти «віри, церкви і священників»¹⁶.

¹⁰ Там же, 1891, № 1, стор. 6.

¹¹ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 6. Чернівці, 1900, стор. 129.

¹² «Народ», 1891, № 6, стор. 92.

¹³ Центральний державний історичний архів у Львові, ф. 146, оп. 7, од. зб. 4487, арк. 1. — Публікація: П. Захарчишина. Леся Українка у Львові. — Наук.-інформ. бюлетень Архівного Упр. УРСР, 1963, № 3, стор. 71.

¹⁴ «Народ», 1892, № 20—21, стор. 215.

¹⁵ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 7. Чернівці, 1911, стор. 101.

¹⁶ «Народ», 1892, № 21—22, стор. 172—173.

Під тиском офіційної цензури і неофіційних нападок і доносів в умовах матеріальної скрути, незгод в партії радикалів важко було видавати журнал «Народ», а тим більше додатки до нього — «Из России и для России» (вийшов тільки один номер у 1892 році) та різні брошури.

Редакції доводилось згладжувати гострі місця в різних матеріалах з огляду на цензуру. Особливо яскраво це видно на прикладі брошури М. Драгоманова «Шістьсот років Швейцарської спілки, 1291—1891», що вийшла 1892 року в редакції «Народу». М. Павлик сумнівався, чи ця праця пройде цензуру. Тому він мусив пропустити і перемінити ряд місць, які стосувалися цісарської сім'ї і Австрії¹⁷. У 1893 році журналу вдалося уникнути конфіскацій, бо у цей час його редаговано вкрай обережно.

Наступна заборона впала на № 2 «Народу» у 1894 році. 4 лютого окружний суд в Коломиї затвердив прокурорську конфіскацію номера за статтю І. Франка «Політичний огляд». Прокурор вилучив зі статті інформацію про повстання селян і сільськогосподарських робітників у Сицилії та про процес учасників чеської організації, що носила назву «Омлядіна». Статті закинуто виступ «проти шляхті, клясі капіталістів»¹⁸, проти прокуратури, уряду¹⁹.

Жорстоко переслідувались читачі «Народу» і в царській Росії. 18 лютого 1894 року М. Павлик писав М. Драгоманову: «В Ростові на Дону арештовано 24 люда за «Народ»²⁰. Монархічні уряди Австро-Угорщини і царської Росії діяли цілком солідарно, придушуючи прогресивну пресу, на чолі якої стали добре відомі їм соціалісти І. Франко та М. Павлик.

У 1894 році skonфісковано подвійний 23—24 номер «Народу» за статтю В. Будзиновського «Хлопська посілість в Галичині». Це вже діяла львівська прокуратура, бо журнал було перенесено з Коломиї до Львова.

Багато клопоту мав М. Павлик за публікацію статті «Душпастир» у № 9 «Народу» від 1 травня 1895 року. Стаття «Душпастир» була подана з села Ясеня на Бойківщині і опрацьована для «Народу», очевидно, самим М. Павликом. У статті дуже гостро викривалось здирство і хамство попа Білецького, який після посвячення пасок під церквою побив парубка Дмитра Годованця, відірвав йому ковнір від кожуха, а потім звелів війтові його заарештувати. Стаття характеризує попа як експлуататора селян, грубіяна, що обзиває людей образливими і безцензурними словами на зразок: «Гадюки! грім би вас тріс! медведі, шляг би вас трафив! свині, псякров»²¹. Помістити таку гостру, викривальну статтю у журналі і потім взяти на себе турботи по її захисту від очевидної конфіскації було справжнім героїзмом редакції.

Справді, 2 червня 1895 року львівська поліція забрала з друкарні 56 примірників журналу. На власний ризик редакції вдалося частину тиражу розіслати передплатникам. 5 червня 1895 року львівська прокуратура запропонувала судові skonфіскувати статтю за те, що її «автор виставляє о. Білецького на посміховище і загальну погорду з огляду на його священницькі функції, що є проступком...»²² Прокурор приклав до своєї пропозиції уповноваження греко-католицького митрополичого консистора для суворого переслідування статті, датоване 4 червня 1894 року²³. Через два дні крайовий суд для карних справ затвердив конфіска-

¹⁷ Див.: Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 7. 1911, стор. 30.

¹⁸ «Народ», 1894, № 2, стор. 34.

¹⁹ Про це див.: І. І. Колесник. З публіцистичної діяльності І. Я. Франка і М. Я. Павлика. — «Рад. літературознавство», 1969, № 3, стор. 114—120.

²⁰ Переписка М. Драгоманова з М. Павликом, т. 8. Чернівці, 1911, стор. 35.

²¹ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 17352, арк. 4.

²² Там же, арк. 18.

²³ Там же, арк. 57.

цію статті²⁴. М. І. Павлик, як редактор, 10 червня оскаржив рішення суду і вимагав прилюдного розгляду справи. Суд було призначено на 28 червня, але у зв'язку з виїздом М. Павлика до Софії (Болгарія) перенесено до часу повернення редактора «Народу».

30 липня 1895 року відбувся судовий процес у справі статті «Душпастир». М. Павлик намагався відвести удар від статті, спрямувавши його на себе. Він заявив, що «Інкримінована стаття цілком не підлягає під конфіскацію ц. к. державною прокуратурою, бо говорить про попа Білецького не як про особу урядову, а як про приватну особу»²⁵. М. Павлик бере на себе відповідальність за правдивість фактів, наведених у статті, і вимагає завести на нього справу про образу честі попа Білецького, а конфіскацію статті відмінити. Однак, суд затвердив конфіскацію, відкинувши заяву М. Павлика як редактора «Народу».

Тоді М. Павлик 10 серпня 1895 року вніс скаргу до вищого крайового суду в карних справах, не погоджуючись з конфіскацією. Це був гострий виклик і церковникам, і суддям. У скарзі він підтверджує правдивість статті «Душпастир». Коли ж такий факт мав місце, — заявив М. Павлик, — то піп Білецький «повинен бути переслідуваний карно за публичне насильство»²⁶, а разом з тим відпадає каригідність статті. М. Павлик розумів, що ані піп Білецький, ані митрополичий ординаріат не підуть на те, щоб оскаржити його в особистій образі честі попа, бо тоді був би викритий піп і його мерзенні поступки. Адже факти легко було підтвердити. Церковники сховались за плечі прокурорів і суддів. М. Павлик знов вимагає визнати його особисто винним в «образі попа», а вирок про конфіскацію статті затримати до оскарження його самим Білецьким, або митрополичим ординаріатом». Зрозуміло, такого оскарження не могло бути. На основі його відсутності Вищий крайовий суд у Львові 19 вересня підтвердив конфіскацію²⁷. Мужній двобій М. Павлика з судом, який виступив в обороні «честі» попа, був програний. На цьому факті надто яскраво видно «справедливість» ц. к. суду в Галичині супроти прогресивного українського журналу «Народ».

Виходячи у важких умовах, переслідуваний офіційною цензурою і церковниками, журнал мужньо боровся і, незважаючи на всі перешкоди, відіграв важливу роль у розвитку української прогресивної журналістики першої половини 90-х років минулого століття.

²⁴ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 17352, арк. 21.

²⁵ Там же, арк. 45.

²⁶ Там же, арк. 50.

²⁷ ЦДІА у Львові, ф. 152, оп. 2, од. зб. 17352, арк. 55.

М. Рильський і „Слово о полку Ігоревім“

Творчість М. Рильського увібрала в себе найкращі досягнення української класичної поезії, вона є продовженням наших культурних традицій у найширшому розумінні. Вона ніби еталон високого рівня, якого досягло українське поетичне слово за близько двохсотрічну історію свого розвитку. В певному сенсі М. Рильський є репрезентантом того, що здобули і І. Котляревський, і Т. Шевченко, і І. Франко, і Леся Українка.

І якраз характер його творчого дару як поета-ерудита, поета-філолога дав можливість йому осягнути і об'єднати найкращі витвори своїх великих попередників та синтезувати їх поетичну культуру хай не в надто оригінальному, але все ж в самобутньому і, головне, високо мистецькому стилі.

М. Рильський належить до тих поетів, для формування яких мало велике значення не лише життя, а й атмосфера самої літератури. Він — творча індивідуальність, так би мовити, подвійної обумовленості. І не раз вплив літератури був на нього сильнішим, ніж вплив самої дійсності. Так було у ранній творчості поета, коли російські і західно-європейські символісти та ще античні поети — Алкей, Піндар і Архілох визначали коло його літературних уявлень. Повернувшись на початку 30-х років обличчям до соціалістичної дійсності, М. Рильський не припинив свого поетичного самовдосконалення на літературних зразках. Тільки ж тепер він добирав їх з більшим розмислом і засвоював ще більш творчо.

Зростанню його поетичної культури безперервно сприяла багатуща перекладацька практика, але не меншу роль тут відіграло також безпосереднє освоєння найвищих вершин рідного поетичного слова. Чи не тому М. Рильський у своїй творчості так часто звертається до найдорожчих літературних імен, до поетів різних часів від І. Котляревського, Т. Шевченка, О. Пушкіна, А. Міцкевича, до П. Тичини, А. Малишка, П. Воронька, Я. Купали, М. Тихонова.

Нав'язування ж поета до «Слова о полку Ігоревім» є справою наче б буденною, звичною і самозрозумілою. М. Рильський не виявляє в цьому особливої западаливості, якої, здавалося б, можна було сподіватися від автора найкращого українського віршованого перекладу пам'ятки. Він ставить її ніби врівень з іншими шедеврами літератури, які йому доводилось вивчати, перекладати, ремінісцювати тощо, почувавши себе в цьому багатому мистецькому світі, ніби у себе дома.

Отож, М. Рильський не виявляв якогось надмірного захоплення тими чи іншими образами «Слова» так само, як обжитий господар ніби не помічає окремих мистецьких коштовностей у своїй зі смаком обставленій господі. А проте він звертався до них чи не з перших кроків літературної діяльності.

Одним із улюблених запозичуваних зі «Слова» образів був для М. Рильського образ Боянових струн, які у нього то живі (як і в оригі-

налі), то золоті, срібні тощо. Ще на зорі своєї літературної діяльності поет писав:

Гей удармо в струни, браття
В золотії,
Розпалімо знов багаття
З іскр надії¹.

Образ золотої струни як символ поетичної творчості, що служить народові, повторений і в одній з найкращих поезій М. Рильського періоду Вітчизняної війни — «Слові про рідну матір». Тут цей образ постає у риторичному запитанні, яке підкреслює невмирущість і силу нашого художнього слова у боротьбі з підступним ворогом:

Хто золоту порве струну,
Коли у гусях дух Боянів. (II, 194)

В поемі «Слово про тугу і щастя» символом поетичного слова нашого народу постають срібні струни, які славлять красу грядущої комуністичної доби.

Під золотими струнами М. Рильський розумів натхненну мистецьку творчість взагалі. Так, у «Київських октавах» цей образ вжитий на означення високого оперного мистецтва М. Лисенка:

Ще струни золоті бриніли,
А Київ навкруги мовчав,
Коли нараз помолоділий,
Чайковський Лисенка обняв. (V, 298)

В основу ситуації, зображеної в даній строфі, покладено дійсний факт: П. Чайковський гаряче поздоровив М. Лисенка з великим успіхом — створенням опери «Тарас Бульба».

В іншому творі («Мандрівка в молодість») поет повторює вже узвичаєне порівняння М. Лисенка з Бояном:

Отож, у Лисенка, новітнього Бояна
(У Львівській так його називано «Зорі»),
Буквально я п'янів од звуків фортеп'яна. (V, 56) (V, 54)

Тут же з метою стилізації вжив епітет «черлений». У віршованому оповіданні «Любов» він переробляє метафору *розтікатися думкою по дереву* у формулу фамільярно-невимушеного просторіччя:

Та годі у ліричній мові
По дереву розтікатись нам! (IV, 242)

В поемі «Чумаки» М. Рильський вдало змалював картину донецького степу за допомогою ремінісцентного використання окремих виразів «Слова» і повторення аналогічних ситуацій деталей:

Ходив чумаки до голубого Дону, Де давній предок умочив шолом, Сушу тараню, жовту і солону Возив, помахуючи батіжком,	І, певно, не змінив би й на корону П'янке повітря, що пливало кругом. Скрипіння меж, степів могутній запах І кібця з перепілкою у лапах. (IV, 13)
---	--

В 1937 році М. Рильський написав цикл «Чернігівських сонетів». Сивий минувшині у цих сонетах він протиставить нову соціалістичну дійсність древньої столиці сіверян, її новобудови, бадьорий ритм життя, гордих щасливих людей. Одним із атрибутів цього протиставлення є домовина князя Ігоря, героя «Слова», який був похований у Чернігівському соборі:

Стоїть собор над Ігорем безслівним,
І головою сивий дуб кива,
Дарма! вривається доба нова
У город, вкритий порохом нищівним. (II, 87)

Поет попросту використав тут відомий йому історичний факт.

Робота М. Рильського над перекладом «Слова» нашою хує його на створення поетичної варіації на один із її сюжетно тематичних моментів.

¹ М. Рильський. Гей удармо в струни, браття, Твори в десяти томах. т. I. Державне видавництво художньої літератури, К., 1960, стор. III. Далі посилатимемося на це ж видання, зазначаючи в дужках римською цифрою том, арабською — сторінку.

Такою варіацією є вірш «Свиснув Овлур за рікою», написаний у Коктебелі. Тема поезії — втеча Ігоря з полону. Використовуючи і матеріал, і окремі образні засоби з «Слова», поет розв'язує її цілком самостійно. Як і у відповідному епізоді «Слова», у варіації особливо велику смислово-поетичну функцію виконують явища природи. Перший рядок: «Князеві спиться — не спиться» є перекладом фрази: «Ігорь спить, Ігорь бдить» (28)². А далі поет відчутно розходить з текстом поеми, хоч і не вдається до якихось суттєвих нововведень. Він зосереджує свою увагу на явищах природи, які ніби закликають Ігоря до втечі:

Вітер колише намет,
Крикнула вісниця-птиця,
Віщо шумить очерет.

В другій строфі поет конкретизує деталь, на якій у «Слові» не поставлено особливого наголосу. Він описує сон половців, який уможливив Ігореву втечу:

Покотом сплять половчани,
Ніч — мов криниця без дна...
Клонить обличчя кохане
До узголів'я жона.

В заключних строфах поет підкреслює рішучість Ігоря вирватися з лабет, відтілює патріотичні мотиви його вчинку. А в останніх рядках дає зрозуміти, що про втечу стало відомо половцям і погоня неминуча.

Ні, вже не знати спокою!	Сідлані коні готові...
Туга пече, як змія!	Геть із ласкавих тенет!...
Свиснув Овлур за рікою, —	Сон увірвавсь Кончакові,
Чуєш ти, земле моя?	Буря колише намет. (II, 156).

Обірвавши на цьому вірш, поет надає йому виняткового динамізму і драматичності.

Особливо приваблювали М. Рильського баталістичні образи «Слова» — битви, як бенкету, на якому розливається червоне вино — кров; лиховісних птиць, найчастіше ворон — неодмінних супутників побоевищ. Як і в «Слові», у поезіях М. Рильського птиці часто виступають вісниками нещастя.

Найчастіше баталістичні образи «Слова» поет використовує при зображенні картин війни. В поемі «Сіно» за їх допомогою змальовується похмура картина першої світової війни:

Якраз тоді війна
Печаль посіяла у кожній бідній хаті,
І молодниця вже на поле не одна
Орать виходила, — а ворони крилаті
Летіли здалеку, червоного вина
Жадні напиться, вістовники недобрі. (IV, 33)

В цьому уривку метафора «печаль посіяла» своїм походженням завдячує «Слову» («печаль жирна тече» (18), «с'яшеться и растяшеть усобицами» (16)). Звідти ж запозичений образ вістовників недобрих — боронів крилатих і червоного вина. Образ цього вина постає і в поемі «Про вдову».

Цілком зрозуміло, що найбільшу, найвагомішу смислову функцію виконують ремінісценції з «Слова» у поезіях М. Рильського періоду Вітчизняної війни.

Одним із кращих віршів поета перших місяців війни є поезія «Світова зоря». На вираження гіркоти фашистського нашестя працюють образи спохмурнілої природи, і того ж таки чорного ворона, і кривавого вина:

² Всі цитати з оригінального тексту «Слова» подаються без наступних посилань за таким виданням: «Слово о полку Ігореве», под редакцією члена-корреспондента АН СРСР В. П. Адрианової-Перетц. Изд-во АН СРСР, М.—Л., 1950. В дужках зазначаються сторінки.

Меркнуть зорі, білою стіною
 Смутен день на обрії встає,
 Сивий сніг заносить поле бою,
 Чорний ворон білий труп клює.
 Все мовчить. Країна заніміла.
 Від пожарищ в'ється мертвий дим.
 Над Дніпром розгнівана могила
 Розмовляє з вітром сніговим.
 Ходить вітер посланець крилатий,
 На криваве заклика вино. (II, 186).

Оспівуючи мужність радянських воїнів, М. Рильський у ряді творів звеличує трудовий і патріотичний подвиг у війні радянських жінок. У 1944 році він написав поезію «Мати», в якій радянська жінка-мати і дружина набирає виразних рис легендарної Ярославни. Так само, як Ярославна, героїня вірша вирядила свого чоловіка на війну, на фронт, і от вона звертається до вітру, до бурі, але зміст її заклику має відмінний від Ярославниного характер. Коли Ярославна просила в сил природи допомоги для свого чоловіка, то героїня вірша М. Рильського закликає:

Ой полинь же, вітре-брате,
 Другу-мужеві сказати —
 Хай ламає зілля кляте
 На прабатьківських полях. (II, 248)

Вона закликає свого чоловіка та інших воїнів твердо стояти у боротьбі, захищати ворога, і аж тоді б вона «...милого зустріла на порозі молода». За допомогою старих образів і прийомів поет таким чином зображує сучасну йому дійсність.

Узагальнений образ радянської жінки-патріотки як Ярославни, що прославилася себе вірністю, мужністю в роки війни, поет змальовує у поемі «Записна книжка»:

Дивлюся знову в книжку записну —
 Якесь тут зарисовано будівлі...
 І Ярославна сходить на стіну —
 Нова! — в новому нашому Путивлі. (II, 330)

Великої ідейно-художньої сили набрали ремінісценції з «Слова» у поезії «Друзям по Союзу». Поет прославляє тут дружбу радянських народів, зокрема східних слов'ян, як запоруку їх перемоги над німецьким фашизмом. Цю дружбу він виводить із традицій єдності давніх русичів у боротьбі з тодішніми степовими поневолювачами. За допомогою ремінісценції М. Рильський перекидає місток між віддаленими епохами, показує древність і живучість нашого патріотизму:

Коні ті, що ржали за Сулою, Ржуть і нині в даях огняних, Древні стяги нас ведуть до бою За проміння верховин нових.	Сурми, що сурмили в Новіграді, — Хто урве їх нестерпний звук, Щоб дали уклін ми ржавій зраді, Щоб зламали Святославів лук? (II, 233)
--	---

Смисловим і композиційним стрижнем усієї поезії є ремінісційовані вирази «Слова»: комони ржуть за Сулою. — ...трубы трубятъ въ Новѣ-градѣ (II), які мають тут значення метонімії, піднятих до рівня високого поетичного символу. Ним М. Рильський підкреслює, що так само, як колись русичі боролись проти половців за свою землю, весь радянський народ піднявся на її захист. Ті самі «древні стяги» вели нас у бій, ті ж сурми скликають народ на битву проти фашистських орд. Разом з тим поет підкреслює, що дружба радянських народів — це нова якість, хоч він і наводить аналогію між нею і Святославовим закликом до єднання різних частин Русі.

Майстерне поєднання сучасності з минулим за допомогою алюзій до «Слова» спостерігаємо і в поемі М. Рильського «Жага».

В його зображенні фашистські полчища постають, як та ж орда, тільки на вищому ступені технічного розвитку. Так само, як і за часів половецької навали, під час гітлерівського нашествия:

Читаючи ці рядки, мимоволі уявляєш картини зі «Слова», коли половці розбіглися по землі Руській і застогнала вона від болю і припущення.

Проте найвизначнішим твором М. Рильського періоду Великої Вітчизняної війни, у якому ремінісцентними засобами «Слова» максимально посилюється високо-патріотичний зміст, є вірш «Слово про рідну матір» — твір, що став хрестоматійним. Поет утверджує тут безсмертя Радянської України, посиляючись на невмирущість усіх наших історичних і культурних традицій.

Поет благословляє «мечів ясних огонь, отчизни охорону, іржання коней бойових (II, 192). І це сяйво від мечів, так само як іржання коней, доноситься до нас з глибини століть, від давніх русичів («комони ржуть»). Одні з ремінісценцій «Слова» наче б приховані, а інші мають демонстративно-нарочитий, цитатний характер. Візьмемо для прикладу ось ці рядки:

Хто може випити Дніпро,
Хто властен виплескати море,
Хто наше злото-серебро
Плугами кривди переоре.

Кожен із вжитих тут виразів — це ніби своєрідний натяк на той або інший образ «Слова», який поет міг зробити лише при умові блискового володіння поетичною формою і глибокого знання тексту та змісту пам'ятки. Справді-бо, випити Дніпро — нагадує «испити шелоомъ Дону» (11), Донъ шелома выльяти! (21), виплескати море — «Волгу веслы раскропити» (21), наше злото-серебро — «Рускаго злата насыпаша» (18); «а злата и серебра ни мало того потрепати» (18) тощо. Дерева в діброві, що кличуть на справедливий бій, своєю одушевленою функцією в принципі це те ж, що й дерева, які з туги гнуться до землі. І тут, і там вони втягуються в сферу людських стосунків, тільки ж у Рильського вони націлюють людей на битву, тоді як у «Слові» виражають тугу за полеглими. Вираз «шумлять-дзвенять світи» походить від відомого: «что ми шумить, что ми звенить» (16). Строфа, в яку він поставлений, закінчується цитатною ремінісценцією:

Лисиці брешуть на щити
І кличе див поверху древа! (II, 193)

Проте ця цитата постає у такому контексті, який виконує зовсім іншу, протилежну, ніж у «Слові», функцію. Тут вона служить не для нагнітання похмурого колориту, а для підкреслення всезагальності, всенародності боротьби проти ворога. Дзвоном цієї боротьби пройнято все навкруги, вона бурлить у всіх куточках нашої землі. Як символ невмирущості народу, його культури поет наводить образ Боянових гуслів.

Всезагальний розмах боротьби М. Рильський зображує, включаючи, як і автор «Слова», в коло свого поетичного бачення величезні географічні простори, до того ж для підсилення епічного враження називає ті ж власні назви, що й автор «Слова»:

Гримить Дніпро, шумить Сула,
Озвались голосом Карпати,
І клич подільського села
В Путивлі сивому чувати.

Закінчується поема оптимістичними рядками, у яких звучить предвіщення майбутньої перемоги, і з яких один знову таки ремінісценція:

Лисиці брешуть на щити,
Та сонце устає на Сході! (II, 194)

У вірші «Чаша дружби» М. Рильський закликав до єдності усіх слов'ян у боротьбі з німецьким фашизмом. Символом цього єднання виступає «споконвічний голубий Дунай», оспіваний «в оповіді сивій про походи» (206). Під цією оповіддю М. Рильський, очевидно, розумів «Слово».

Враження чогось несподіваного і рідкісного справляє одна із ремінісценцій з «Слова» у поемі «Слово про тугу і щастя». Звертаючись до визволеного Києва, поет говорить:

Мужайся ж, брате і сусіде,
Сторуким і стооким будь,
Щоб діви туги і обиди
Не заступили нашу путь. (V, 167)

В цій же поемі про тимчасовість фашистської окупації на Україні М. Рильський пише такими словами:

Але я знав, що до народу
Наш голос, друзі, долетить,
Що Дніпрову недовго воду
Лиховорожим коням пить. (V, 161)

Мабуть, важко назвати українського радянського поета, який би так глибоко і досконало знав «Слово о полку Ігоревім», як М. Рильський. Його замишування «Словом» ішло від високої культури та ерудиції.

Власна поетична манера М. Рильського не становить собою одного типологічного ряду з манерою автора «Слова». Адже М. Рильський поет медитативний, розважливий, в той час як кожний рядок «Слова» палахкотить вогнем великої пристрасті, вирає блиском розкидистої і неприборканої образності. До перлини останньої М. Рильський ставився зі смаком знавця і цінителя. Ремінісцентний матеріал з древньоруської поеми в творчості поета тонко продуманий, осмислений, виражений. М. Рильський вдався до нього без легковажного марнотратства, крикливої нарочитості. Його висока культура і такт проявилися і в цьому відношенні. Образи древньоруського митця послужили поетові матеріалом для відтворення світу мистецтва і його ідей. Звідси така поширеність у нього ілюзій до постаті Бояна. Та з найбільшим успіхом він використав її у змалюванні воєнних баталістичних картин, зокрема, картин Великої Вітчизняної війни з її високим патріотичним пафосом, широким воєнародним розмахом, незмірною історичною значимістю.

Наше висвітлення теми «М. Рильський і «Слово» було б неповним без аналізу його перекладу поеми.

З досюгочасних українських поетичних перекладів «Слова о полку Ігоревім» на першому місці, безперечно, слід поставити переклад М. Рильського. Уривки його з'явилися вперше в періодичній пресі в ювілейний 1938 рік. А в 1939 р. він був надрукований окремою книжкою з вступною статтею та поясненнями проф. М. К. Грунського. В 1950 р. вийшло нове, перероблене видання перекладу Рильського. Своїм перекладом староруської поеми М. Рильський показав один із найкращих зразків тонкої, високохудожньої перекладацької роботи.

Цей переклад становить органічний сплав двох важливих начал. З одного боку вражає виняткова точність, близькість його до оригіналу, а з другого — досконалість, сучасність засобів, якими поет передав зміст і поетичний аромат пам'ятки. Переклад М. Рильського глибоко український, національний, і разом з тим він повністю зберігає своєрідний староруський колорит. Автор зумів досягнути цієї чудової єдності не лише завдяки своєму глибокому поетичному прозрінню, органічному осмисленню і засвоєнню пам'ятки. Досконале знання найрізноманітніших пластів української лексики, вміння користуватися найбільш відповідними словами — ось той шлях, який веде від поетових уявлень до їх технічного втілення в живій тканині перекладу.

Взяти б для прикладу такий уривок:

Бориса же Вячеславовича,
Хвальба на суд привела
На тирсі зеленій
Погребний покров слала³.

Тут нема якихось зовнішньо ефектних поетичних знахідок. Але вся справа в тому, що М. Рильський вжив дуже відповідні в даному місці слова української мови, до яких, напевне, не вдався б інший поет. Слова ці типово українські і разом з тим за їх допомогою поет дуже глибоко проникає в зміст староруського оригіналу.

Українська «хвальба» точно відповідає староруському «слава». Іменник «тирса» викликає максимально чітке уявлення про зелений літній степ, і, нарешті, прикметник *погребний* дозволяє авторові уникнути малозрозумілого сучасному читачеві вислову «и на Канину зелену паполному постла» (15), нічого не гублячи з його змісту.

Іноді М. Рильський надає злегка своєму перекладові інтонації української народної думи чи пісні:

Ой рано-вранці пораненьку
Кривава зоря світ-день ізвістує.⁴

Проте поет не зловживає фольклоризмами, користується ними дуже економно і обережно, виконуючи весь переклад у серйозному літературному ключі.

Поетичні ліценції у Рильського також дуже незначні, якщо і допускаються, то все-таки у строгій відповідності з духом оригіналу. Так, авторський епітет «мечи *верезжени*» М. Рильський, очевидно, свідомо перекладає словом дещо іншого (оціночного, а не зображувального) плану:

Укладіте в піхви мечі *оганьблені*.

І проти цього не можна заперечити, бо мечі пощерблені в міжусобних битвах внаслідок Ярослава і Всеволода дійсно були зганьбленими.

Очевидно, з метою більш пластичного змалювання поведінки Всеволода в битві на Каялі М. Рильський авторське «Камо, туръ, *поскочяше*» (15) замінює більш експресивним, метафоричним: «де тільки тур виросте»⁵.

В перекладі так званих темних місць пам'ятки М. Рильський користується найбільш простими і найбільш поетичними кон'ектурами.

Ще один «технічний секрет», який забезпечив високий рівень перекладу М. Рильського: це своєрідне і оригінальне вирішення ним проблеми віршованої форми твору. Майстер і поборник класичних віршованих форм силабо-тоніки, М. Рильський рішуче відмовився від них там, де вважав їх невідповідними. Вірш його перекладу важко піддається дослідженню. Він становить собою синтез української думи і російської билини з тенденцією більшого наближення до билинного рядка. Кількість складів у рядках неоднакова, але й коливання не надто велике. Основна маса рядків 9—10-складові. Але є рядки 6 і 13-складові. Відрим М. Рильський відмовився зовсім. Мовному потокові в рядках властивий вільний речитативний ритм, але основну ритмоутворюючу функцію відіграють паузи між рядками, кожна з яких глибоко вмотивована логічно і синтаксично. Таким чином, М. Рильський зберіг у своєму перекладі оті синтаксичні каданси, які, на думку багатьох дослідників, становлять основу ритму «Слова». Не будучи скований римою, перекладач блискуче справився з цим своїм завданням.

Отож, М. Рильський, без сумніву, — найвидатніший знавець «Слова» з-поміж усіх українських радянських поетів і автор найдосконалі-

³ Слово о полку Игоревъ в українських художніх перекладах і переспівах XIX—XX ст., Вид-во АН УРСР, К., 1953, стор. 218.

⁴ Там же, стор. 216.

⁵ Слово о полку Игоревъ в українських художніх перекладах і переспівах XIX—XX ст., Вид. АН УРСР, К., 1953, стор. 217.

шого його поетичного перекладу. Не впадаючи в якусь надмірність і нав'язливість, він майстерно використовував різноманітні образні засоби древньоруської поеми у власній оригінальній поезії продовж усього творчого шляху. Спосіб, з яким наш поет підходив до освоєння древньоруської пам'ятки, є свідченням його високої загальнофілологічної і зокрема поетичної культури, широти його ідейного кругозору і мистецького обдарування.

Спостереження над багатючим матеріалом літературного побутування «Слова» в поезії М. Рильського дають можливість зробити цікаві висновки про характер і функції літературної ремінісценції, оскільки поет осмислював поему переважно в ремінісцентному плані. Так само, як у класиків (І. Франко. Ю. Федькович), літературні ремінісценції зі «Слова» у нього — це не блискучі наклейки, красиві аплікації, це айс-берги, які піднімаються над поверхнею тексту невеликою своєю частиною. Вони несуть у собі цілий вантаж асоціацій прямих і переосмислених, який ховається у глибинах підтексту. Творення складних ремінісцентних образів ґрунтується на довірі поета до культурного, освіченого радянського читача, здатного збагнути їх глибинну суть.

Початки української радянської віршованої сатири

Важливе місце в радянській літературі перших років революції займали агітаційні і сатиричні вірші. Вони друкувалися на сторінках періодичної преси, виходили окремими невеликими брошурами, причому чималими, в десятки тисяч примірників тиражами, що свідчило про їх активну дійову силу. «Коли паперу мало, друкарні працюють кепсько, — писав тоді Г. Коцюба, — то треба зробити так, аби була видана в першу чергу агітаційно-політична література, пристосована до менту, до сьогоднішнього дня»¹. Агітаційно-політичну функцію виконувала і сатирична поезія, що користувалася особливим успіхом серед трудового селянства. В той час, коли гостро стояло питання про мобілізацію всіх матеріальних і духовних сил для боротьби з контрреволюцією, до жанру агітаційно-сатиричної поезії звертається багато революційних поетів, в тому числі Проноза Мрійник (Василь Еллан), В. Гречаний (Василь Алешко), Михайло Стерня (Михайло Лебединець²), Кость Котко (Микола Любченко), Микита Волокита (Валер'ян Поліщук), Клим Поліщук та ін.

Як важливий революційний чинник сприймалися сатиричні вірші Василя Еллана «Нещасне кохання», «Пісня про славних героїв...», «Де ви тепер?!», «Весняна баечка», «З життя святих», «Кубанський похід», «Буржуй», в яких давався бій підступним діям ворогів трудящих проти молодой Радянської держави. В них був майстерно використаний засіб соціального контрасту. Так, у вірші «Буржуй» поет змалював угодовсько-пристосовницьку класову природу буржуя, що «щулиться, жметься до мурів» у чеканні підтримки з будь-якого боку («Чекає: Петлюри, зулусів, Антанти, сатани»), і асоціював його із образами *хмари* та *тіні*, протиставляючи їм символічний образ нової доби — «трудоий, сонячний день».

На сторінках газети «Боротьба» сатиричні вірші друкувалися переважно під псевдонімами (досі не розкритими): В. Лівобережний, Петро з Лівобережжя, Веселий Грицько, Кусючий, Авіель, Сем. Охтиньович, Антоша Ко (Анатоль Гак). В сатиричних творах найчастіше викривалися контрреволюційні сили, зокрема Директорія, очолювана Винниченком і Петлюрою, та Антанта. Вже самі заголовки віршів — «Новітні пісеньки. На вулишні мотиви», «Стара пісня на новий лад» і т. п. — свідчать про їхню близькість до поширених у народі пісень, пристосованих до нових подій і обставин. Гострота і точність політичної характеристики поєднується в них із афористичною лаконічністю вислову. Ці пісні легко

¹ Г. Коцюба, Красне письменство у 1920 р., «Шляхи мистецтва», 1921, ч. I, стор. 55.

² В. Г. Бойко в своїй книзі «Поетичне слово народу і літературний процес» (К., «Наукова думка», 1965, стор. 162) слідом за І. Шевченком (див. упорядкований ним «Червоний пісенник», Харків, 1925) вважає, що Михайло Стерня — псевдонім Михайла Семенка. В. І. Півторадні встановив, що він належить Михайлові Лебединцю (див.: «Архіви України», 1966, № 5, стор. 104).

запам'ятовувалися і передавалися з уст в уста. Для взірця наводимо початок однієї з них:

Ой, там за горою
Винниченко з Петлюрою
(Нехай люди дивуються)
З Антантою цілюються...
За Антантою ж Денікін...³

Влучність сатиричного прицілу дає підставу думати, що їх авторами були досвідчені поети, в тому числі, можливо, й В. Еллан або хтось із його оточення.

Сатиричні вірші появлялися і на сторінках інших газет.

В органі Катеринославського губвиконкому «Селянська правда» в 1920 р. був опублікований сатиричний вірш В. Алешка «Гречкосій та куркуль», спрямований проти петлюрівських прихвостнів — куркулів⁴. У липні 1920 р. у київських «Вістях» появилася віршована «оперета на українські мотиви» М. Любченка «Петлюрія», в якій у дусі народного гумору висміювалася діяльність жовтоблакитників⁵. У тому ж 1920 р. появилися й окремі сатиричні видання: п'ятдесяттисячними тиражами вийшли в світ агітаційно-сатиричні твори Михайла Лебединця «Про Петлюру-панську шкуру» і А. Прилуцького «Кого в Ради вибирати, кого в шию треба гнати».

Вірш «Про Петлюру-панську шкуру» автор назвав «сучасною думою», та за жанровими ознаками — це віршоване оповідання. Народний коломийковий розмір якнайкраще відповідав задумові поета просто й невимушено роз'яснити селянам суть зрадницької політики Петлюри. Розмовні синтаксичні конструкції та інтонації настроювали читача на глибше сприйняття провідної думки твору, що, підготовлена всім плінном оповіді, в кінці виголошувалася кількома сентенціями:

Та до тих пір, поки з панством	Пам'ятайте, що треба їх (панів. — М. Р.)
У нас війна буде,	Мерщій поховати
Оцю пісню, оцю думу	Й осикові їм в голови
Пам'ятайте, люди...	Кілки повбивати ⁶ .

Автор не криється з агітаційним призначенням свого твору і спеціально наголошує на його утилітарній тенденції:

Цюю ж пісню, цюю думу
Для борні складаєм⁷.

Елементами народно-пісенної поетики позначений і твір А. Прилуцького «Кого в Ради вибирати, кого в шию треба гнати». Агітаційний зміст його ще більш виразний, ніж віршованого оповідання. М. Лебединця. Це, власне, віршована публіцистика, стаття-порадник. Автор по черзі характеризує ворогів революції і радить обирати в органи робітничо-селянської влади тільки тих, хто бореться проти підступної політики прибічників Денікіна, Колчака, Петлюри. Він роз'яснює суть домагань прислужників контрреволюції — есерів і меншовиків, зупиняючи в зв'язку з цим увагу на подіях революції, в якій виразниками інтересів народу завжди були тільки більшовики. Звідси впливає логічний висновок:

³ Петро з Лівобережжя. Новітні пісеньки. На вулишні мотиви. — «Боротьба», 1919, 23. II.

⁴ Див.: Гречаний. Гречкосій та куркуль — «Селянська правда», 1920, 20. V. Вірш вміщено в книзі «Революційна поезія Жовтня. Поетична творчість народних мас». К., «Радянський письменник», 1960, стор. 141—143.

⁵ Редагував київські «Вісті» М. Любченко. «Оперета» була надрукована 3 липня 1920 р. під псевдонімом «Коко».

⁶ Михайло Стерня. Про Петлюру-панську шкуру. Харків, Всеукраїнське видавництво, 1920, стор. 7.

⁷ Там же.

Рада моя вам така:
 Вибирай більшовика, —
 Вибирай соціаліста,
 Вкраїнського комуніста!
 Це є справжній захисник,
 Твій порадник-помічник;

Допомога всій голоті.
 Меншовик же — це Іуда,
 Зрадник, нечисть і приبلуда,
 Це продавець бідняка,
 І захисник кулака⁸.

Використання традиційних народнопоетичних засобів надавало творів великої агітаційно-впливової сили. Агітка А. Прилуцького і змістом, і формою перегукується з віршем М. Лебединця «Кого в Ради вибирати?», опублікованим під псевдонімом М. Стерня в харківській газеті «Селянська біднота»⁹. Здається, що це його розширений варіант. Та при всій подібності цих творів жодного спільного рядка в них немає. Ця обставина спростовує версію В. Бойка¹⁰ про те, що М. Стерня і А. Прилуцький — псевдоніми одного й того ж поета.

У 1920 р. на сторінках газети «Більшовик», органу Київського губкому КП(б)У активно співробітничали Червоний Шершень¹¹ і Микита Волокита (В. Поліщук). Поетичне слово в цій газеті (редагував її на той час С. Пилипенко) відігравало помітну роль. В ній знаходимо вірші К. Поліщука і В. Гадзінського, а також масових революційних поетів В. Сиротенка, С. Комісаренка, І. Г., Й. Цеглюка, Тараса З-ського, М. Харченка, І. Роговенка, Г. Семенюка, Вільхового, О. Панасенка — і все це протягом небагатьох місяців. Тексти в газеті нерідко переривалися чотирирядковими віршами — уривками із творів — відомих і невідомих. Деякі з них, очевидно, належали самому редакторові газети. Ці чотиривірші звучали, як гасла, як бойові заклики:

Пан забув нашу науку,
 Лізе знов під нашу руку.
 В «Тиждень фронту» — усі сили,
 Щоб панів звести в могилу¹².

Своєю поезією газета активно втручалася в політичне життя молоді радянської республіки. Особливо помітними в цьому відношенні були сатиричні вірші Червоного Шершня «Патріот Петлюра», «Любий пан-отець», «Меншовик», «Співанки життя», в яких викривається запроданська політика Петлюри, угодовство меншовиків, лицемірство попів. Віршами «Щоб там не було», і «Тільки комуністи» поет агітував, як і А. Прилуцький, за вибори до Рад лише справжніх захисників інтересів народних — комуністів — і застерігав, щоб туди не потрапили меншовики, есери, есдеки — прислужники капіталу:

Тільки справжніх комуністів
 В робітничу раду¹³.

Сатиричні і агітаційні вірші Червоного Шершня були широко популярні серед читачів і допомагали їм правильно орієнтуватися в радянській політиці.

Найпомітнішими в період громадянської війни були сатиричні вірші Микити Волокити (Валер'яна Поліщука). Їх автор був надзвичайно плодовитим поетом: від початку серпня 1920 р. до кінця цього ж року

⁸ А. Прилуцький. Кого в Ради вибирати, кого в шню треба гнати. Харків, Всеукраїнське видавництво, 1920, стор. 14. Підкреслення автора.

⁹ Див. газету від 14 квітня 1920 р., а також кн. «Революційна поезія Жовтня». стор. 250—252.

¹⁰ Див.: В. Г. Б о й к о. Поетичне слово народу і літературний процес. К., «Наукова думка», 1965, стор. 163.

¹¹ О. Дей вважає, що псевдонім Червоний Шершень належить Климові Поліщуку (див.: Словник українських псевдонімів та криптонімів. К., «Наукова думка», 1969, стор. 390), та джерело, на яке він при цьому посилається, непереконливе.

¹² «Більшовик», 1920, І. Х.

¹³ Червоний Шершень. Щоб там не було. — «Більшовик», 1920, І. IV.

він надрукував у «Більшовику» більше двадцяти поетичних творів, які були своєрідною хронікою подій громадянської війни.

Частина його сатиричних віршів друкувалася під загальним заголовком «Теревені», який вдало відбивав їх формально-стильові особливості і вказував на зв'язок із народними жартами та дотепами. Вони густо насичені елементами розмовної мови, зокрема народними фразеологізмами. Відчувається, однак, що ці твори писалися здебільшого на швидкоруч і тому не відзначаються доброю літературною обробкою. Та, незважаючи на це, вони вражають влучністю характеристик, динамічними ходами думки, гострою актуальністю. Писала їх, безперечно, талановита людина. Сатиричне вістря поет спрямовував проти внутрішніх і зовнішніх ворогів Радянської влади і був її утверджувачем:

Отож слухайте мою пораду:
Підтримуйте народну владу!
Владу Радянську,
Робітничо-селянську¹⁴.

Цими словами, по-різному віруючи їх, Микита Волокита закінчував цілу низку своїх віршів. Головними об'єктами його сатири були петлюрівці, польські пани, врангелівці, а також куркулі, попи та наспіх перелицьовані під червоний колір класові вороги трудящого люду, що намагалися таємно шкодити молодій Радянській державі. Бойовий революційно-мобілізувальний пафос віршів молодого поета ріднив їх із революційними агітками В. Маяковського, призначеними для «Окон РОСТА».

Один з кращих сатиричних творів Микити Волокити — «Народним ворогам — погибель» — сприймається як публіцистичний малюнок «антантської трійки»: Петлюри, Пілсудського і Врангеля:

Ось компанія злодіїв	Та нічого, він не скура:
Україну напосіла,	У тюрязі буде в нас
А спереду сам Петлюра.	Замість меду пити квас... ¹⁵

Тематика віршів поета відповідала найпекучішим завданням доби і допомагала глибокому їх розумінню та правильному розв'язанню. Вони сприяли як справі зміцнення фронту й тилу, так і справі налагодження нормальних взаємовідносин між містом і селом. В поезії «До нас, селяни-юнаки!», поет, слідом за В. Чумаком, оспівує єднання селян з робітниками в інтересах кращого майбуття:

Працююче юнацтво,
Селяни молоді!
Ми кличем вас боротись
За кращі дні нові¹⁶.

Поезія Микити Волокити була досить різноманітною в жанровому відношенні. В ній наявні не тільки викривально-сатиричні вірші, а й твори «позитивного гумору». Автор один з перших в українській радянській поезії дав зразки байки («Що краще?», «Зносок», «Сич» та інші). Образна система його «казки-бувальщини» «Миротворець і сокира» близька до народних дум. Щодо поезії «Про дідка Відуна, шахтаря та землероба-робітника», то вона цілком витримана в стилі народної думи:

Наїхало панів, попів, генералів	Б'ють та приказують:
За армією Врангеля;	Ми вам, більшовики, покажемо,
Три шкури здирають;	Як господарську землю забирати
Останню корову на контрибуцію забирають.	Та на ваших щенят засівати» ¹⁷ .

¹⁴ Микита Волокита. Що краще? (Байка). — «Більшовик», 1920. 5. VIII.

¹⁵ Микита Волокита. Народним ворогам — погибель. — «Більшовик», 1920, 1. X.

¹⁶ Микита Волокита. До нас, селяни-юнаки! — «Більшовик», 1920, 18. VIII.

¹⁷ Микита Волокита. Про дідка Відуна, шахтаря та землероба-робітника. — «Більшовик», 1920, 7. X.

Використання форми думи було зумовлене бажанням автора наблизити свій твір до найширших мас народу, що добре знали і глибоко любили свій національний епос.

Сам В. Поліщук був невисокої думки про власні твори, надруковані в «Більшовику». «Тут під псевдонімом Микити Волокити, — писав він, — я виконував чорну роботу боротьби віршованим рядком із контрреволюцією усяких марок»¹⁸. Та ця «чорна робота» виявилася чи не найціннішим набутком в усій його поетичній спадщині.

Віршована сатира періоду громадянської війни була спрямована проти ворожих радянській дійсності явищ. Вона відзначалася громадянською пристрасністю, безкомпромісністю, активним прагненням утвердити завойовані трудящими масами Жовтневою революцією здобутки.

¹⁸ Див. у кн.: Іван Капустянський. Валеріян Поліщук. ДВУ, Харків, 1925, стор. 40.

Взаємини української та російської літератур у роки Великої Вітчизняної війни

Взаємозв'язки в розвитку української й російської літератур мають свою давню історію. Особливо вони посилилися в роки боротьби з фашизмом.

Крім традиційних форм літературних зв'язків братніх народів, появляються й нові. Українські письменники воювали під Ленінградом, Смоленськом, Москвою, Сталінградом, російські — брали участь у визволенні України. Істотно важливим було й те, що трудящі багатьох міст Російської Федерації приймають евакуйованих українських письменників, дбають про випуск літератури їх рідною мовою.

Оскільки ця славна сторінка російсько-українського літературного єднання ще не висвітлена в нашій науковій літературі, про неї і йтиметься у цій статті.



В час, коли Україна була повністю окупована ворогом, продовжували виходити книги, газети й журнали українською мовою, на допомогу трудящим республіки прийшли інші народи Країни Рад, зокрема, великий російський народ. У Москві, Саратові, Пермі, Воронежі, Свердловську та інших містах були відкриті друкарні, які випускали книги, журнали й газети українською мовою, вносили значний вклад у розвиток української культури¹.

Багато допомогли в розвитку української культури трудящі Воронежа. Будучи прифронтовим містом, яке щоденно відбивало численні повітряні нальоти й атаки ворога, Воронеж-боєць став одним із важливих опорних пунктів розвитку української культури першого етапу Великої Вітчизняної війни: тут воювали й працювали українські письменники-фронтовики А. Головка, А. Малишко, Іван Ле, О. Корнійчук, В. Кондратенко, Т. Одудько та інші, видано до двадцяти збірок і творів українських письменників. У Воронежі, зокрема, були опубліковані: збірка поезій «За Радянську Україну» Л. Зимного (1942), оповідання О. Копиленка «Допит» (1942), книги віршів А. Малишка «Понад пожари» і «Україно моя» (1942), збірка М. Рильського «Світла зброя» (1942), перша книга поезій М. Стельмаха «Провесінь» (1942), твір С. Голованівського «ІскуПЛення мужеством» (1942) та ін.

Українські матеріали друкувала й обласна газета «Коммуна». В її номері за 16 листопада 1941 р. вміщено вірш Є. Долматовського «Україне». Тут же з фотографіями опубліковані виступи В. Василевської й О. Корнійчука на мітингу інтелігенції м. Воронежа. 10 березня 1942 р. газета вмістила статтю В. Лук'янцева «Великий поет українського народу (до 128-річчя з дня народження Т. Г. Шевченка)». Причому, цитати

¹ М. Багрич. Видання воєнних років. — «Друг читача», 1967, 9. V.

з творів Кобзаря подано українською мовою. 25 грудня 1942 р. «Коммуна» вмістила статтю М. Гречухи «За Советскую Украину».

Саме у Воронежі почала друкуватися українською мовою й фронтова газета «За честь Батьківщини», що стало можливим завдяки допомозі воронезців. У листопаді 1942 р. заступник начальника Політуправління Воронежського фронту звертається до секретаря Воронежського обкому партії з таким листом: «Для обеспечения бесперебойного издания фронтовой газеты «За честь Родины» на пяти языках народов СССР прошу Вашего указания о передаче издательству фронтовой газеты... устаткування Липецької й Уманської районних друкарень².

У прифронтовому Воронежі було опубліковано близько півмільйона примірників книг українських радянських письменників³.

Немалий вклад у розвиток української літератури часів Великої Вітчизняної війни вніс і Саратов. У місті в різний час бували М. Костомаров, Т. Шевченко, Д. Мордовець, Марко Вовчок. Саратовці М. Чернишевський і О. Пипін вперше поставили на наукову основу вивчення взаємозв'язків російської і української літератур, створили перші узагальнюючі праці з історії української літератури.

В Саратові часто бувала Марко Вовчок. Її твори друкувалися в «Саратовском дневнике». В Саратові письменниця підготувала і своє повне зібрання творів в 7-и томах, яке тут же й друкувалося.

Саратов неодноразово зустрічав і українських майстрів сцени. В 1910 р. у Саратові з тріумфом пройшли гастролі М. Л. Кропивницького.

Особливо велику допомогу надав розвитку української літератури Саратов у роки Великої Вітчизняної війни. Коли Україна була повністю зайнята ворогом, у Саратові розмістились деякі українські установи, в 1941—1944 рр. знаходилась радіостанція ім. Т. Г. Шевченка, жили й працювали українські письменники, видавалися їхні книги.

26 листопада 1941 року і 30 серпня 1942 року в Саратові відбулися перший і другий Антифашистські мітинги представників українського народу.

В час Великої Вітчизняної війни в Саратові жив Я. Галан, тут він написав серію памфлетів «Фронт в ефірі» (видані в 1943 році в Москві), співробітничав у місцевій пресі.

О. Довженко в роки війни вперше звернувся до художньої публіцистики. У 1942 р. в Саратові було опубліковано його оповідання «Ніч перед боєм», О. Ільченко видав нарис «Бойцы из наших мест» (1941), а С. Голованівський — «На запад идут батальоны» (1943), Л. Новиченко виступив із брошурою «Гітлерівська кріпаччина» (1942), а В. Сосюра — із збіркою поезій «В годину гніву» (1942). В 1942 р. в Саратові опубліковано повість Л. Смілянського «Золоті ворота» і збірку Ю. Яновського «Новели».

З великим успіхом були поставлені в Саратові п'єси О. Корнійчука й особливо його «Фронт».

Багато зробила для розвитку української літератури й радіостанція ім. Т. Г. Шевченка, яка протягом ряду років знаходилася в Саратові. В ефірі щодня звучало рідне українське слово, закликаючи земляків на тимчасово окупованій території до нещадної боротьби з гітлерівцями. Перед мікрофоном виступали солдати й офіцери Радянської Армії, письменники, вчені, колгоспники й робітники евакуйованих заводів.

За роки війни в Саратові побачили світ книги понад 10 українських письменників загальним тиражем близько півмільйона примірників. Кожна книга друкувалася тиражем 10 і більше тисяч примірників.

Українську літературу активно пропагувала й саратовська обласна газета «Коммунист». Наприклад, у номері від 12 липня 1941 р. була

² Воронежський облпартархів, ф. 3, оп. 1, од. зб. 5386, стор. 5.

³ Підрахунки зроблено автором статті за матеріалами Книжкової Палати УРСР.

вміщена стаття Є. Городецького «Отечественная война украинского народа против германских оккупантов в 1918 году», 23 липня 1941 р. — стаття В. Василевської «На дорогах войны», а за 3 серпня 1941 р. — стаття О. Корнійчука «Всемирные лжецы».

Чимало друкувала газета й художніх творів українських письменників. Так, 26 серпня 1941 р. був опублікований вірш М. Пригари «Партизаны», 30 серпня 1941 р. — нарис О. Ільченка «Бойцы из наших мест», 4 вересня 1941 р. опублікований вірш О. Ільченка «Дом». Викликає інтерес і вірш М. Терещенка «Воздушный поединок. Летчику-саратовцу Николаю Терехину» («Коммунист», 6 вересня 1941 р.). 2 жовтня 1941 р. газета вмістила вірш М. Пригари «Дмитрий Тарасов» — про героїчного льотчика-саратовця, який повторив безсмертний подвиг М. Гастелло. В номері за 9 жовтня 1941 р. опублікований вірш Ю. Зорі «Матери». Часто друкувалися в газеті вірші М. Ушакова: 10 жовтня 1941 р. — «Уходящим на фронт», 14 жовтня 1941 р. опублікована «Песня о рукавицах», 19 жовтня 1941 р. — «Всегда с Москвой», 28 жовтня 1941 р. — «Дежурная» й т. д. 4 жовтня 1941 р. було опубліковане відоме оповідання В. Василевської «В хате», 20 серпня 1941 р. — нарис М. Бажана «Четыре воина». 1 жовтня 1942 року газета вмістила велику статтю про п'єсу О. Корнійчука «Фронт», а 27 листопада 1942 р. — рецензію Є. Трошченка «Пьеса «Фронт» А. Корнейчука в Саратовском театре».

Цікавим є номер «Коммуниста» від 25 грудня 1942 р., ціла сторінка якого — «Україна живе, Україна бореться» — присвячена нашій республіці. Тут же українською мовою опублікований і вірш О. Новицького «Живи, Україно!» 25 серпня 1943 р. газета вмістила: статтю І. Еренбурга «Україна» і П. Тичини «Харьков наш!» і поезію М. Рильського «Благая весть». Поетичні твори українською мовою «Коли минуть ці дні» В. Ткаченко і «Путь на Украину» М. Пригари були надруковані 9 січня 1944 р. 16 січня 1944 р. опублікована «Баллада о баянисте» С. Олійника. 130-роковину з дня народження Т. Г. Шевченка газета відзначила змістовною статтю О. Крицевого «Тарас Шевченко в Саратове» («Коммунист», 10 березня 1944 р.).

Необхідно також відзначити, що газета взагалі друкувала багато українського матеріалу: стаття «Верный сын украинского народа (к 25-летию со дня героической гибели Н. Щорса)» — за 30 серпня 1944 р., нарис І. Еренбурга «Харьков» (21 березня 1943 року), зарисовки, довідки й нариси про українські міста, звільнені від фашистського іга, і т. д.

Українська тематика займала чимало місця в роботі театру, колективів художньої самодіяльності, радіо. Наприклад, успіхом у глядачів користувалася оперета Л. Юхвіда «Весілля в Малинівці»⁴, в репертуарі бригад Московської консерваторії ім. Чайковського, яка перебувала в Саратові, були й українські пісні: 10 народних, понад 10 Леонтовича, «Пісні українських партизан» П. Гайдамаки, «Пісня Тимошенка»⁵, до концертів були включені вірш М. Рильського «Москва», українські народні пісні й пісні Л. Ревуцького⁶. У Саратовському облдрамтеатрі з успіхом йшли п'єси О. Корнійчука «В степах України», «Партизани в степах України», «Платон Кречет», «Фронт», п'єси майже всіх класиків української літератури⁷. На конкурсі вокальних творів розглядався вірш М. Рильського «Слово гніву»⁸.

Важливим центром розвитку української літератури часів Великої Вітчизняної війни є Москва. Ще в дореволюційні роки тут бували українські письменники, видавалися їх твори. В період війни з фашизмом у Москві мешкало багато українських митців, було організоване Українське видавництво, яке за роки війни випустило в оригіналі до 100 книг

⁴ Саратовський облпартархів, ф. 594, оп. 1, од. зб. 489, стор. 1, 24.

⁵ Там же, стор. 15.

⁶ Там же, стор. 20.

⁷ Там же, стор. 5, 24, 26.

⁸ Там же, стор. 200.

більше п'ятдесяти українських письменників загальним тиражем понад мільйон примірників⁹. Твори українських письменників друкувалися головним чином у друкарні «Московский большевик». Ці видання припадають в основному на 1942—1943 рр., коли Україна була повністю окупована фашистами. Книги друкувалися тиражем 10, 15, інколи 20 і навіть 30 тисяч примірників. З листопада 1943 р. до березня 1944 року в Москві видавалися журнал «Українська література», газета «Література і мистецтво», альманах «Україна визволяється» (1941), журнал «Перець» і т. д.

У Москві, зокрема, були опубліковані твори й збірки поезій М. Бажана «Клятва» (1942), «Клич вождя» (1943), «Поезії» (1943), «Сини України в боях за Вітчизну» (1943), «Сталінградський зошит» (1943). У 1941—1944 рр. друкувалася п'єса О. Корнійчука «Партизани в степах України», А. Малишко опублікував збірку поезій «Битва» (1943), Л. Первомайський — книги «Земля» (1943), «Життя» (1943) і «Учитель історії» (1943).

Протягом 1943 р. в Москві видано три книги М. Рильського — «Вибрані поезії», «Жага», «Слово про рідну матір». У 1942 році видана збірка віршів В. Сосюри «В годину гніву». У Москві в 1943 році побачила світ і поема П. Тичини «Похорон друга».

16 травня 1943 р. в Москві відбувся третій Антифашистський мітинг представників українського народу, який мав велике значення для об'єднання всіх слов'янських народів у боротьбі з фашизмом. Значний вклад у розвиток української літератури воєнних років внесли й московські газети, особливо «Правда», «Известия», «Красная звезда».

У «Правде», наприклад, протягом 1941—1942 рр. були опубліковані вірші М. Рильського «Україне» (2 вересня 1941 р.) і «Портрет Леніна» (22 січня 1942 р.), Л. Первомайського — «Песня Тараса Бульбы» (1 березня 1942 р.) і «Земля» (16 березня). 2 квітня 1942 р. в «Правде» вміщена заключна частина поеми М. Бажана «Данило Галицький», а 4 квітня 1942 р. — вірш М. Рильського «Чаша дружби». 12 липня 1942 року на сторінках «Правды» був надрукований «Фронт» О. Корнійчука, а 29 вересня 1942 року газета присвятила цій п'єсі велику статтю-рецензію. 25 грудня 1942 р. були опубліковані вірші «Твой сын» М. Бажана і «Песня про Украину» С. Голованівського, а 27 грудня 1942 р. — поезія Л. Первомайського «Мертвый немец».

Чимало творів українських письменників появилось в «Правде» і в 1943 р.: «Близится желанный срок» М. Рильського (2 січня), «Рідному місту» М. Бажана (17 лютого. Вірш надруковано українською мовою), «Партизанская песня» Ф. Рудя (12 вересня), «Я утверждаюсь» П. Тичини (3 жовтня, українською мовою), «Неопалима купина» М. Рильського (1 листопада, українською мовою), «Київ», П. Тичини (8 листопада, українською мовою).

Протягом 1944 року «Правда» вмістила такі твори українських письменників: «Вперед» М. Упеника (31 січня), статтю О. Білецького «Максим Рильський» (до 50-річчя з дня народження поета (19 березня), «Под песню жаворонка» М. Рильського (26 травня), «Возвращение» Л. Первомайського (16 липня), «Часто в думах я вижу Карпаты» М. Нагнибідн (1 вересня), «Наша слава» П. Тичини (15 вересня). У 1945 р. в «Правде» з'явилися вірші В. Сосюри «Перемога» (6 травня, українською мовою) і «День победы» М. Рильського (9 травня).

Часто друкувалися твори українських письменників і на сторінках «Известий». У 1941 р., наприклад, були опубліковані: «Марш артиллеристов» А. Малишка (1 липня), а також вірші М. Рильського «К братьям» (13 серпня), «Пісня радянського народу» (20 серпня, українською мовою); «Суд» (16 вересня), «Москва» (7 листопада).

⁹ Підраховано за матеріалами Книжкової Палати УРСР.

У 1942 р. «Известия» вмістили такі твори українських письменників: «Великий пример» М. Рильського (22 квітня), «Флаг на штыке» М. Бажана (12 травня), «Родной украинской земле» М. Рильського (14 травня), «Проклятье» М. Рильського (31 липня), «На переправе» М. Бажана (14 жовтня), «Москва» С. Голованівського (22 жовтня), «На сталинградской дороге» М. Бажана (5 листопада), «Родина» М. Рильського (24 грудня).

Урожайним був на твори українських письменників і 1943 рік: за цей час «Известия» опублікували «Пісню про Україну» А. Малишка (17 лютого), «Клич» М. Бажана (26 лютого, українською мовою), твори М. Рильського «Слово про рідну матір» (20 березня, українською мовою), «Братам по Союзу» (15 травня, українською мовою), «На харьковской дороге» (28 серпня), «Твой сын» М. Бажана (4 вересня), вірш М. Рильського «Ясный час» (7 вересня).

Протягом 1944—1945 рр. «Известия» вмістили: «Мать» М. Рильського (8 березня 1944 р.), «Щит славы» М. Рильського (20 березня 1945 р.). В цьому ж номері надрукована і стаття Ю. Яновського «Максим Рильський» (до 35-річчя літературної діяльності поета).

Українські письменники нерідко виступали з своїми творами і на сторінках «Красной звезды», де, зокрема, були опубліковані вірші: «На командном пункте» М. Бажана (5 листопада 1942 р.), «Песня харьковцев» М. Рильського (29 серпня 1943 р.), твори І. Неходи «Скидає німця горда Україна» (16 жовтня 1943 р., українською мовою), «На походе» (13 січня 1944 р.), «Мать» (16 січня 1944 р.), «Полки идут» В. Сосюри (6 лютого 1944 р.) і т. д.

Слід відзначити, що в Москві були написані або побачили світ твори українських митців, які одержали загальне визнання й удостоєні Державних премій, поповнили радянську і світову класику.

Вихід творів українських письменників у видавництвах Росії, публікація їх на сторінках центральних газет було свідченням правильного розв'язання партією національного питання, безкорисної допомоги трудящим братньої республіки. Українські митці слова мали можливість прославляти героїчний подвиг радянського народу в боротьбі з фашизмом і разом з тим своїм художнім словом впливали на російського читача, запалювали на нові ратні подвиги в ім'я перемоги над ворогом. Це було свідченням поглибленого, неухильного руху братніх літератур до вищого ідейно-художнього удосконалення, засобом виховання дружби між радянськими народами-братами.

Завдяки братній допомозі трудящих СРСР і зокрема великого російського народу українська література в роки війни розвивалася з такою ж інтенсивністю, як і раніше, була важливою ідейною зброєю в боротьбі з фашизмом. Українські письменники виступили з невмирущими творами, які увійшли до золотой скарбниці світової культури.

Історичне значення книжності Галицько-Волинської Русі

Історичні джерела свідчать, що після Києва і Новгороду з середини XII ст. третім центром літературного життя на Русі став Галич — столиця Галицько-Волинського князівства.

Література південно-західної Русі XII—XIII ст. з її київською основою є одним з містків, який з'єднує історію української літератури з літературою Київської Русі. Якщо в культурі інших князівств татаро-монгольська навала поклала різку межу, за якою розпочався спад літературного життя, то в південно-західній частині стародавньої Русі обставини склалися по-іншому. Більш висока військова підготовка галицьких збройних сил, міцні оборонні стіни міських укріплень уповільняли швидкість татарського завоювання, а політика Данила Галицького зм'ягчила тяготи татарської навали і забезпечила майже нормальний потік суспільного життя, а разом з тим і розвиток культури і мистецтва. Тут, як і в Новгороді, який уникнув безпосереднього розгрому монгольськими полчищами, тяжкі 1238—1240 роки не перервали культурного розвитку¹.

Ще до князювання Данила у Галицькій Русі склалися тривкі книжні традиції.

До нашого часу збереглися Галицьке євангеліє, написане в 1114 р. в Крилосі, Добрилове євангеліє 1164 року, які за своїми мовними особливостями є дорогоцінним джерелом вивчення староруської писемності.

При Романі і Данилі в книгосховищах Галича була зібрана майже вся перекладена на староруську мову візантійська історична, природничо-наукова і богословсько-філософська література.

Аналізуючи текст Галицько-Волинського літопису, академік О. С. Орлов довів, що на ньому позначився вплив Хронік Георгія Амартола та Іоанна Малали, — «Іудейської війни» Йосифа Флавія, Толкового Апокаліпсису, компілятивного Хронографа². Досліджуючи опис літописцем звияг Романа, О. С. Орлов стверджує, що джерелом його був образ Олександра Македонського (повість «Олександрія»). Отже, є підстави думати, що ці твори були під руками галицьких вчених, які працювали над впорядкуванням літопису, що з допомогою візантійської літератури, яка опиралась на античні традиції, письменство на терені Галицької Русі робило нові кроки в своєму розвитку.

Розвій літератури був неможливий без розвитку школи, освіти. Тому не випадково була такою пильною увага галицько-волинських книжників до візантійських творів педагогічного змісту. За уточненими даними О. С. Орлова в Галичі був здійснений переклад дидактичної повісті «Довгенієве діяння»³, тут широкої популярності набула повість

¹ История русской литературы. т. II, ч. I, Изд-во АН СССР, М.—Л., 1946, стор. 20.

² А. С. Орлов. К вопросу об Ипатьевской летописи. Изд-во ОРЯС АН, т. XXXI, 1926, стор. 93—96.

³ Там же, стор. 93.

про Варлаама і Йоасафата, наповнена різноманітними сентенціями виховного характеру, яка в свій час стала предметом дослідження та основою докторської дисертації Івана Франка.

Визначним провідником ідей античної педагогіки в руське шкільне середовище був збірник афоризмів «Пчола», перекладений на галицькій землі ще в XII ст.⁴

Тут зібрані висловлювання 25 грецьких філософів, письменників, педагогів, які зводяться до загальних етичних настанов. Один за одним йдуть розділи з афоризмами про велику ціну навчання, освіти, розумового та морального виховання, про людську гідність і цнотливість, повагу до старших і т. д. Ряд розділів «Пчоли» служив для древньоруських учителів важливим джерелом педагогічних знань і допомагали вдосконаленню професійних умінь і навичок.

Таким чином, через Візантію педагогічна думка Галицько-Волинської Русі прилучалася до античної педагогіки, хоча на цьому шляху доводилось переборювати бар'єри великих труднощів, зумовлених середньовічною схоластикою.

Особливість літератури Галицько-Волинського князівства полягала в тому, що вона продовжувала і розвивала київські літературні традиції XI—XII століть. До них був причетний виходець з південно-західних земель Васильй, що, мабуть, очолював літературний гурток при дворі князя Василька Тербовлянського. М. Д. Приселков, аналізуючи розповідь Василья про осліплення Василька, писав: «автор за своїм художнім талантом серед своїх учасників займає, безумовно, найперше місце. Всі, хто читав його опис осліплення Василька, повинні погодитися, що з точки зору реалізму, ідейної сторони викладу, захоплюючого драматизму свого оповідання в цілому... автор не має суперників серед своїх сучасників не тільки руських, але й європейських. Осліплення Василька можна справедливо назвати пам'яткою світової літератури»⁵.

Найбільш рельєфно київські літературні традиції помітні в Галицько-Волинському літописі. При локальному зображенні місцевих подій, галицькі книжники послідовно дотримуються ідеї Нестора про необхідність єдності Русі в її боротьбі з зовнішніми ворогами. Літопис відзначається високою стилістичною досконалістю, драматизмом ситуацій, образною мовою. Автори широко використовували, крім київських джерел, усну народну творчість, переплітаючи її елементи з надбанням книжної літератури, зокрема військових повістей з їх майстерно виробленими художніми формулами, образністю, метафорами, епітетами.

Найбільш це помітно в похвалі Роману. Він «ума мудросью» ходив по заповітних місцях своїх предків, кидався на половців, як лев, сердитий був, наче рись, як орел проходив він через ворожу землю, був хоробрий, як тур⁶. Тут же дається порівняння Романа з Володимиром Мономахом, і в цю похвалу вплітається оповідь—половецька легенда про євшан-зілля, яка закінчується патетичною фразою: «Лучше в своей земле костями лечь, нежели в чужой прославиться»⁷.

У ряді місць зустрічаються неперевершені зразки художніх засобів, які й досі зачаровують читача. «Не дошедшим же воємь реки Сяну, сседшим же на поле ворутиться, и бывшу знамению сице над полком: пришедшим орлом и многом вороном, яко оболуку велику, играющим же птицам, орлом же клекьшущим и плавающим крыломы своими и воспрометающимся на воздусе, якоже никогда и николи же не бе»⁸.

⁴ М. Н. Сперанский. Переводные собрания изречений в словянорусской письменности. М., 1904, стор. 312—320.

⁵ М. Д. Приселков. Летописание Западной Украины и Белоруссии. «Ученые записки Ленинградского университета», вып. 7, серия историческая, 1941, стор. 9.

⁶ ПСРЛ, т. II, стб. 716.

⁷ Там же, стб. 716.

⁸ Там же, стб. 893.

Описуючи в літописі смерть і похорони Володимира Васильковича, автор звертається до нього на зразок того, як це робив Іларіон у своєму «Слові про благодать», звертаючись до праху Володимира Великого⁹. У літературному житті Галича кияни брали безпосередню участь. Так, у літописі про письменника Тимофія сказано: «Бе бо Тимофей у Галиче премудр книжник, отечество имеа во граде Кieve»¹⁰. В. Т. Пашуто вважає, що перу Тимофія належать всі місця Галицько-Волинського літопису, де мова йде про розгром князем Данилом під Галичем військ Бенедикта Бора¹¹.

Матеріали Галицько-Волинського літопису широко використовували письменники-полемісти XVI—XVIII ст., а також діячі української літератури XIX—XX ст., М. Костомаров («Бунт Митуси»), легенду про Євшан-зілля — І. Франко, М. Чернявський, сучасний письменник Р. Федорів. Дані літопису склали основу для окремих творів М. Шашкевича, Я. Головацького, радянських: А. Хижняка («Данило Галицький»), М. Бажана (поема «Данило Галицький»).

Помітним явищем в літературі Галицько-Волинського князівства було «Слово о Лазаревѣ воскресеніи», яке детально дослідив І. Франко. Зміст пам'ятки зводиться до апокрифічного епізоду з «Никодимового євангелія», де йде мова про визволення Христом бранців з пекла. Твір зіткано з декількох апокрифічних мотивів, але при обробці їх автор орієнтувався, насамперед, на «Слово о полку Ігореве». Іван Франко зауважив: «Придивляючися пильніше тим текстам, ми відразу бачимо, що зложені вони якось не так, як інші апокрифи... В промовах осіб із поза риторики... прозирає сильне щире чуття, а ухо розріжнює якусь правильну каденцію, якусь поетичну форму, подібно до тої, яку читач відчуває, прочитавши хоч би лише кілька рядків «Слова о полку Ігореве»¹².

«Слово о Лазаревѣ воскресеніи» мало вплив на окремих українських письменників XVII ст. Ним, певно, користувався Кирило Транквіліон-Савровецький («Слово на Лазареву суботу» (1619)).

Широкою популярністю користувались азбуковники — своєрідні тлумачні словники іншомовних слів, які розташовувались по алфавіту. В ті часи азбуковники були важливим джерелом різноманітних знань, зокрема, з лексикології і етимології. Із досліджень чеського вченого А. В. Флеровського довідуємось, що в кінці XIII ст. галицькі азбуковники проникли в Чехію і Моравію. На початку XIV ст. чеський абат Дивинш вивчав такий азбуковник і додав до нього руську азбуку. Пізніше цей «Азбуковник» опинився в Королівській бібліотеці в Стокгольмі¹³. Азбуковники розширяли філологічні знання і етимологічні уявлення читача, звернення до них було викликане необхідністю подолання труднощів при засвоєнні нових понять та осмисленні термінів іншомовного походження.

Про багаті книгозбірні в галицько-волинських містах згадує польський хроніст XVI—XVII ст.ст. М. Стрийковський. Він свідчить, що при пошуках древньоруських літописів знаходив їх у маєтках українських магнатів південно-західної Русі. В істинності свідчення Стрийковського не сумнівався В. М. Татіщев, який писав, що польський історик «чесно в руській і литовській історії трудився, із руських 15 різних літописців зібрав» необхідний йому історичний матеріал, чого йому Татіщеву, не

⁹ ПСРЛ, т. II, стб. 916.

¹⁰ Там же, стб. 792.

¹¹ В. Т. Пашуто. Очерки по истории Галицко-Волинской Руси. Изд. АН СССР, М., 1950, стр. 37.

¹² І. Франко. Слово о Лазаревѣ воскресеніи. Староруська поема на апокрифічній темі. — Записки наукового товариства імені Шевченка, т. 31, 1900, стор. 37.

¹³ А. Ф. Флеровский. Чехи и восточные славяне. Очерки по истории чешско-русских отношений. (X—XVIII вв.). т. I, Прага, 1935, стр. 156.

вдалося відшукати¹⁴. Це ж стверджує документ про вандалізм ієзуїтів в XIV ст. на західно-українських землях: «у самом Кракове корунном и в костелах римских (католических) полно того книг славенских великими склепами знайдешь замкненних, которых (иезуиты) на свет не выпустят: также есть и во Львове у мнихов доминиканов склеп великий книг наших словенских учителских до купы знесенных»¹⁵.

Вказані факти дають підставу стверджувати, що галицько-волинська книжність XII—XIII ст. була основою і внутрішнім імпульсом розвитку шкільної освіти на південно-західних землях Русі.

В період князювання Данила в Галичі зосередилась дружня генерація вчених, літераторів, митців, визначних громадсько-політичних діячів, освіта яких не поступалась перед рівнем і об'ємом знань, які давали візантійські і європейські університети того часу. Це дає підставу думати, що в XII—XIII ст.ст. в Галичі існувала школа вищого типу, де готувались кадри князівської адміністрації, місцевої інтелігенції і вищого духовництва. Адже ж як інакше пояснити високу освіченість таких представників галицької інтелігенції, як псет Митус, архітектори Авдій і Олекса, скульптор Бакун, стольник Яків, тисяцький і дипломат Дем'ян. В. Т. Пашуто, який досліджував політичну боротьбу в князівстві XII—XIII ст., прийшов до висновку про широку ерудованість галицького боярина В'ячислава, що передав літописцям опис подій про заняття Данилом галицького стола¹⁶.

Кидаються у вічі багаточисельні відомості в Галицько-Волинському літописі з таких галузей знань, які ніяк не можуть вкластися в рамки елементарної освіти. Ми маємо на увазі екскурси авторів літопису в філософію, літературу, астрономію, географію, психологію, етику та ін. За змістом зона комплексу цих знань простягнулась далеко за межі букварної грамоти.

В зв'язку з цим заслуговує на увагу одна із старовинних редакцій «Моління» Данила Заточника, де він звертається до князя, щоб той поліпшив матеріальне становище магістрів і підняв його хоча б до рівня рицарів¹⁷. Відомо, що «Моління» було написане у Володимиро-Суздальській землі. Його поява збіглася з будівництвом у Юр'єві-Польському Георгієвського Собору (1230—1234 рр.). В наш час, після глибокого вивчення тексту «Моління» і скульптур Георгієвського собору, між ними виявлені риси схожості. В. К. Вагнером встановлено, що перелічене в «Молінні» оточення володимирського князя Святослава Всеволодовича, в тому числі і маістри, зображені в скульптурах собору, були взяті з життя.

Дослідженнями доведено, що автором цих рельєфів був скульптор галицького походження, згаданий вище нами Бакун¹⁸. Не виключено, що прийнявши участь у розробці програми скульптури для оздоблення собору, Бакун підказав князю включити в скульптурну композицію володимирських магістрів, відомих йому по Галичу.

У середньовіччі маістрами називали вчителів «семи вільних мистецтв» (граматики, риторики, діалектики, арифметики, геометрії, астрономії та музики), які читались у школах вищого ступеня. Є підстава думати, що маістри в XIII ст. працювали не тільки у Володимирі на Клязьмі, але й у Галичі. Це тим більш імовірно, якщо згадаємо, що

¹⁴ В. Н. Татищев. История Российская, т. 1. Изд. АН СССР, М.—Л., 1962, стр. 121.

¹⁵ Акты, относящиеся к истории Западной России. т. 4, СПб, 1851, № 149, стор. 204.

¹⁶ В. Т. Пашуто. Цит. праця, стор. 72—78.

¹⁷ Н. Н. Зарубин. «Слово» Даниила Заточника по редакциям XII—XIII вв. и их перделкам. Изд-во АН СССР, Л., 1932, стор. 70—71.

¹⁸ Г. К. Вагнер. «Моление» Даниила Заточника — скульптура Георгиевского собора — Слово о гибели Русских земель. Труды отдела древнерусской литературы. т. XXII, М.—Л., 1966, стор. 46—53.

магістри «рутени», «русини» з західноукраїнських земель відомі в університетах Західної Європи з початку XIV ст. В ті далекі часи чіткого розмежування освіти на початкову, середню і вищу не було. Особливість шкіл вищого типу полягала в тому, що за обсягом і рівнем знань вони стояли вище від шкіл початкової грамоти, досягаючи, наприклад, у Смоленську рівня освіти західноєвропейських університетів, в інших містах вони не далеко відходили від знань, які давала елементарна школа.

Привертає увагу й такий факт. Своїм змістом Галицько-Волинський літопис відобразив події XIII ст., що стосуються не тільки Галича, але й Перемишля, Холма, Володимира Волинського, Луцька, Коломиї, Тербовлі, Тисьмениці, Звенигорода, Бакоти та інших західноруських міст. У даному випадку для нас важливо те, що упорядники і редактори літопису користувалися записами, які велися в цих містах. Тому є підстави передбачити, що така велика кількість записів значною мірою залежала від освіченості місцевих книжників, а це проливає світло на розгалуження сітки шкіл у містах князівства.

Цікаво, що син Данила Галицького, князь Лев у грамоті, виданій 8 березня 1301 р. попам Успенської церкви в Крилосі, підтвердив привілеї школярам, раніш передбачені галицько-волинськими князями¹⁹.

Коли частина земель князівства в XIV ст. підпала під владу Литви, то литовський князь Любарт Гедимінович заборонив без його дозволу та відома єпископів засновувати дидакалії, тобто школи²⁰. Ця вказівка дає підставу догадуватись, що школи в XIII—XIV ст., не тільки були звичайним явищем, але навіть відкривались світськими людьми без відома представників церкви.

Українська буржуазно-націоналістична еміграція намагається довести, що розвиток культури Галицько-Волинського князівства протікав ізольовано від загального культурного прогресу Древньої Русі.

Ще в свій час М. Г. Чернишевський писав, що в період феодальної роздробленості свідомість національної єдності народних мас завжди мала рішучу перевагу над провінціальними стремліннями феодальної верхівки. «Розпад Русі на уділи, — писав М. Г. Чернишевський, — був чисто наслідком поділу між князями... але тільки не наслідком прагнення самого руського народу»²¹. Така оцінка цього періоду великим російським революційним демократом цілком відповідає історичній дійсності.

Звернемось до фактів з 1220 по 1225 рр. у Перемишлі посідав єпископську кафедру відомий новгородський політичний діяч, письменник і географ Добриня Ядрейкович. Його ім'я не раз згадується на сторінках новгородських і московських літописів. Добриня — типовий новгородець, який звик до вільностей новгородського бурхливого віча і загартувався в політичній боротьбі цього «вільного міста».

Між 1200 і 1204 рр. він здійснив подорож у Константинополь і на основі власних спостережень написав історико-географічну працю «Хожденіє Добрині Ядрейковича в Царьград». У цьому творі автор згадує про свою зустріч у столиці Візантії з послами галицького князя Романа. Мабуть, розмова з галичанами зробила велике враження на новгородського книжника.

Коли галицький престол зайняв новгородський князь Мстислав Удалой, у галицьку Русь переїздив Добриня Ядрейкович. Сюди він прибув уже відомим вченим, письменником і релігійно-культурним діячем. Як визначний представник новгородської культури, що досягла тоді вершин світової слави, Добриня, можна думати, і тут продовжував

¹⁹ К. Харлампович. Западнорусские православные школы XVI и начала XVII века. Казань, 1898, стор. 192.

²⁰ К. Харлампович. Цитована праця, стор. 192.

²¹ Н. Г. Чернышевский. Полное собрание сочинений. т. III, М., 1947, стор. 570.

освітні традиції Великого Новгороду, не стояв осторонь від літературно-громадського життя. Із писемних джерел відомо, що він разом з тисяцьким Яруном вів активну боротьбу з сепаратизмом перемишльських бояр, боровся за зміцнення Галицько-Волинського князівства, а це сприяло дальшому розвитку культури й освіти на галицько-волинській землі. Мабуть, для галичан його книга про Візантію була найновішим джерелом знань про візантійські культурні надбання.

Особа Добрини Ядрейковича символізує духовну єдність наших предків, віковічні нерозривні зв'язки культури Новгороду і південно-західної Русі.

Звернемося до іншого історичного факту. Відомо, що радником князя Данила був галичанин «печатник» Кирило. Печатниками тоді у Візантії і на Русі називали канцлерів. Кирило керував князівською канцелярією, в його руки поступала дипломатична переписка з Буди, Риму, Кракова, Риги, Сарая та інших столиць. Всі ці документи за вказівкою канцлера тут же перекладались, на них, у випадку потреби давались відповіді.

Радянський історик В. Т. Пашуто не без підстав стверджує, що все листування, яке вів Кирило, лягло в основу Галицько-Волинського літопису²². В 1250 р. князь посилав Кирила до патріарха в Нікею для висвячення на київського митрополита²³. В цьому ж році Кирило, не погодившись з церковно-католицькою орієнтацією Данила, залишає його і переїжджає разом з своїми однодумцями у Володимир на Клязьмі до князя Олександра Невського.

З прославленим полководцем Кирило був у дуже близьких відносинах. Він його ставив на велике князівство у Володимирі, тут він його й похоронив, назвавши «сонцем землі Суздальської». Кирило поновив літописання в Переяславлі Заліському, він же, мабуть, був автором знаменитої відповіді Олександра Невського папі римському, йому вдалось навіть відкрити руську єпархію в самому серці татарської орди — столиці Сараї.

Довгий час історикам літератури кидалася у вічі близька спорідненість Галицько-Волинського літопису з життям Олександра Невського. Часті, іноді майже дослівні, текстові паралелі життєпису Невського з літописом привели радянського вченого академіка Д. С. Ліхачова до висновку, що автором «життя прославленого князя і полководця» був галицький книжник, який писав його під безпосереднім наглядом Кирила²⁴.

З «Житієм Олександра Невського» пов'язана така перлина старовинного східно-слов'янського письменства, як «Слово о погибели Рускыя земли», яке вміщено в житті як передмова. На сьогодні переважає думка, що «Слово» створено між 1238 і 1246 рр. у північно-східній Русі під пером вихідця з Галицько-Волинського князівства, не без поради Кирила.

Людина великого державного розуму й літературного таланту Кирило поєднував у собі велику любов до Русі з наполегливою культурно-освітньою працею, не відчуваючи штучних меж удільних князівств. Він з однаковою відданістю віддавав свої сили та знання і Галицькій і Суздальській землі.

Освіта і книжність Галицько-Волинського князівства розвивались не ізольовано від загального літературного процесу не тільки Древньої Русі, Візантії, але й східно-арабської та західноєвропейської літератури. Поруч з новими перекладами художніх творів у середовище галицької

²² В. Т. Пашуто. Цитов. праця, стор. 37.

²³ ПСРЛ, т. II, 809.

²⁴ Д. С. Ліхачев. Галицкая традиция в житии Александра Невского. Труды отдела древнерусской литературы. т. V, М.—Л., 1947, стор. 44—50.

інтелігенції проникали твори науково-природничого змісту, які розширили культурну базу освіти. Повний цикл цих перекладів складав теоретичну основу «семи вільних мистецтв». Не всі ланки цього циклу збереглися, але те, що стало відомим із рукописного фонду московської Синодальної бібліотеки, куди ці твори потрапили пізніше, становить винятковий інтерес.

Серед них згадаємо «Логіку» — філософський трактат, який приписується відомому філософу XII ст. Мойсею Маймоніду і арабському вченому XI—початку XII ст. Аль Газалі²⁵. «Логіка» складала основу для «семи мистецтв», її завданням було доступною мовою пояснити учням незрозумілі терміни і цим підготувати їх до засвоєння системи наук. Практичні знання з астрономії черпались із перекладеного з латині «Шестокрыла»²⁶. До цієї групи також належить «Тайна тайних» («Аристотелеві врата») — своєрідна енциклопедична збірка, де зібрані відомості з етики, права, загальної біології, медицини тощо²⁷. Всі ці твори були перекладені в XIII—XVI ст.ст. у західноукраїнських містах.

В зв'язку з цим не можна не згадати дослідження польського історика Б. Марка («Історія євреїв в Польщі», Варшава, 1957), в якому він аналізує рукопис видатного вільнодумця Середньої Азії Хіви Гібалки (IX в). Як гадає Б. Марк, рукопис потрапив у Галицьку Русь у першій половині XIII ст. з Вавилонії через Київ. У цьому творі взято під сумнів святе писання, показана абсурдність багатьох біблійських тверджень, заперечується могутність бога і акт створення ним світу (стор. 223).

Значення цієї книжності виходить далеко за рамки однієї освіти. З її допомогою українська суспільна думка XIV—XV ст.ст. стикалася з ідеями раціоналізму і гуманізму.

Характерно, що в XV—на початку XVI ст. ці твори з західної Русі потрапили в Новгород, Псков, Москву і, за свідченням новгородського архієпископа Генадія, стали тут предметом вичення новгородсько-псковських і московських еретиків²⁸, хоча конкретні зв'язки цієї книжності з російським реформаційним рухом залишаються ще не уточненими²⁹.

На цьому фоні яскраво вимальовуються тісні культурно-історичні зв'язки України з Росією в XV—XVI ст., взаємне збагачення російської і української культур. Широко відомо про те, що протягом XVI—XVII століть з України в Росію переїхало близько 70 вчених, письменників, педагогів. Паралельно відбувався процес переїзду великої групи російських філософів — вільнодумців³⁰ на західно-українські землі, який був зумовлений переслідуванням еретиків³¹ церквою і московськими князями³².

Галицька Русь мала значний вплив на формування мови³³ і культури³⁴ молдавського народу (Подністрянські та Подунайські землі в XI—XIII ст. входили до складу руського князівства).

²⁵ А. И. Соболевский. Переводная литература XVI—XVII вв. СПб, 1903, стор. 401—409.

²⁶ Там же, стор. 413—417.

²⁷ М. П. Сперанский. Из истории отреченных книг. «Аристотелевы врата», СПб, 1908, стор. 154.

²⁸ Н. А. Казаков и Я. С. Лурье. Антифеодальные движения на Руси XIV—начала XVI века в России. М. Изд. АН СССР, 1965, стор. 144.

²⁹ А. И. Клебанов. Реформационные движения в России. М., Изд-во АН СССР, 1960, стор. 987.

³⁰ Государственный исторический музей. Собр. Уварова, № 447, стор. 376.

³¹ «Киевская старина», 1887, февраль, стор. 363.

³² История философии в СССР, т. I, М. «Наука», 1968, стор. 236.

³³ Н. П. Барсов. Очерки русской исторической географии. Изд. 2-е. Варшава, 1885, стор. 115, 116.

³⁴ Б. А. Тимошук. Північна Буковина — земля слов'янська. Ужгород, «Карпати», 1969, стор. 120—121.

Довготривале спілкування молдаван з Галицько-Волинським князівством сприяло проникненню в молдавську мову великої кількості слів руського походження. Слов'янський вклад в молдавську мову охоплює біля 20% коренів молдавських слів³⁵.

Сказане вище переконливо говорить, що книжність Галицько-Волинської Русі XII—XIII ст. досягла високого розвитку, переступила поріг своєї епохи і відіграла визначену роль у взаємному збагаченні культури і суспільної думки братніх російського, українського і молдавського народів.

³⁵ Н. М о х о в. Очерки истории молдавско-руско-украинских связей (с древнейших времен до начала XIX в.). Кишинев, «Штиница», 1961, стор. 5—12.

Я. О. ФЕДОРЕНКО

Мова селянських персонажів роману Панаса Мирного „Повія“

Уже в романі «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» Панас Мирний, створюючи образи селян, прагне і певними особливостями мови героя підкреслити його соціальну, психологічну, професійну своєрідність, провідну рису характеру, певний настрій, почуття.

Дальшим кроком в індивідуалізації мови селянських персонажів був роман «Повія». Найбільших успіхів досяг Мирний при створенні таких образів селян, як Грицько Супруненко, Пріська, Христя. Грицько Супруненко показаний Панасом Мирним в першу чергу як глита́й, куркуль, нова економічна і політична сила на селі.

І соціальну природу, інтереси, прагнення, мораль, психологію Грицька Мирний розкриває не лише через дії, вчинки героя, але й через особливості його мови.

І хоча для нерозвиненої, «тільки що ставшої на диби» української літературної мови це було «трудне діло»¹, Мирний з ним досить успішно справився. Він настільки індивідуалізував, конкретизував мову Грицька Супруненка, що міг не вдаватися до рясних авторських ремарок, характерних ще для П. Куліша. В романі «Повія» Грицько Супруненко в першу чергу розкритий як куркуль, ворог бідноти на селі. Ненависть глита́я до бідноти проявляється особливо в тих назвах, якими він наділяє своїх односельчан: «голота», «босяки», «нероби», «п'яниці», «ледачий», «п'янчужка», «вражі дочки», «як собака та», «гемонські діти», «бісові ланці», «бісові старці» й ін.²

Ніким і нічим не обмежену грубість, зневагу до бідних — типові риси куркуля. — Панас Мирний підкреслює тим, що лайливу, грубу лексику, зневажливі, брутальні вирази робить звичайними, «нормою» у мові Грицька Супруненка. Навіть ведучи «нейтральні» розмови, Супруненко насичує свою мову виразами: «на чорта й краще», «в одну шкуру посилають», «лиха їх година розносила», «гаспид їх знає», «кат його знає», «біси його батькові»³.

Ще більш грубою стає мова розгніваного Грицька. Навіть на адресу свого сина він вживає такі слова й вирази: «шляється», «бісова заволока», «швендяти», «сучий сину»⁴. Про своїх же «ворогів» Притик він і думає, і говорить з їдкою іронією, або вживаючи лише найбільш брутальну, лайливу мову. «Іди, голубонько, в найми... і дочку свою, пишну панночку, веді за собою, хай лишень коло чужої роботи помаже-покаляє свої білі рученьки», — думає Грицько про Притик. «Як собака та», «розпустили п'ятаки», «нічого... слинити», «бісова манія», «як

¹ П. Мирний. Твори. В п'яти томах. Т. V, стор. 405.

² П. Мирний. Повія. ДЛВ, 1936, стор. 52, 75, 76, 100, 108 та ін.

³ Там же, стор. 32, 112, 218.

⁴ Там же, стор. 96—97.

кобила», «бісові відьми», «брешеш... околів», «погань», «здихався таки чорта», «випер» — кобенить він їх у своїх розмовах.

Грубість, нічим не обмежену всевладність куркуля Супруненка, нового хазяїна пореформеного села, Мирний підкреслює і синтаксичними особливостями його мови. В ній переважають наказові і окличні речення, вигуки. Грицько переважно наказує іншим, безапеляційно стверджує або заперечує, злобно вигукує, кричить. «Давай», «скажи», «не кажи», «мовчи», «брехня», «уставай та збирайся», «тьфу», «підожди», «іди», «одібрати», «хай найме дочку», «зараз вертайся», «геть, не руш», «іди сюди», «не бришкай так»⁵ — такі найбільш поширені вислови і речення ми зустрічаємо в його мові.

Соціальна виразність, конкретність лексики і синтаксису мови Грицька Супруненка як засобу розкриття його класової суті доповнюється і підсилюється тими прислів'ями, фразеологічними зворотами, які він вживає, говорячи про бідноту села: «Голе, як бубон, а гостре — як бритва», «Гарна, та що має?», «Не візьме його лиха година» тощо⁶.

Мирний мовою героя показує коло його інтересів, прагнень. Основою лексичного складу мови Грицька Супруненка є виробнича і побутова лексика, яка відображає сферу конкретної господарської діяльності сільського «дуки» і «багатиря».

Панас Мирний в образі Грицька Супруненка узагальнює і конкретизує риси українського селянина-глитая, «чумазого» 60—70-х років XIX ст., який прагне до наживи, загарбання. Тому і в його мові найчастіше зустрічаються згадки про багатство, достатки — «землю», «грунт», «поле»⁷, «гроші»⁸, назви податків, тогочасних урядових установ⁹. «Мир», «громада», в розумінні Грицька, — це «багатирі», які «за його як слід» повинні стояти; судді, з якими він «вечеряв» у «шинку», і «голодранці», «старці», «бісові ланці», яким належить «іти у найми», «найматися», «служити» або ж — «пухнути з голоду»¹⁰. В мові Грицька зрідка зустрічаються слова, вирази, які свідчать про певний вплив міста на село: «бумага получена», «городська красавиця», «ота баришня»¹¹.

Образ Грицька в своїй соціально-психологічній суті в романі не змінюється. Тому мова Грицька і в останній частині твору насичена грубими, лайливими виразами: «підніс чорт», «цяця неписана», «прокляті», «дулю під ніс»¹². Основним змістом його розмов залишається «земля», «грунт», «поле», «худоба», «найми» й «багатство»¹³.

Таким чином, Панас Мирний першим в українській реалістичній прозі застосовує мову героя для поглибленого розкриття класової, соціально-психологічної суті образу українського глитая 60—70-х років XIX ст.



Образ Пріськи в романі «Повія» є більш багатогранним, ніж жіночі образи І. Нечуя-Левицького, ніж образ Грицька Супруненка. Тому і мова Пріськи, один із засобів творення її образу, має досить широку функцію.

Сфера діяльності, коло інтересів Пріськи — глави сім'ї — ширші, ніж, приміром, у Қайдашихи. Багатий і складніший її характер. Тому

⁵ П. Мирний. Повія. ДЛВ, К., 1936, стор. 52, 57, 68, 89, 101, 103, 111.

⁶ Там же, стор. 37, 36, 218.

⁷ Там же, стор. 68, 69, 89, 218, 506, 507.

⁸ Там же, стор. 33, 52, 63, 69, 200.

⁹ Там же, стор. 32, 40, 44, 51, 52, 69, 89, 111.

¹⁰ Там же, стор. 95, 102, 69, 76, 88, 90, 94—95, 108, 111.

¹¹ Там же, стор. 40, 250, 201.

¹² Там же, стор. 507—508.

¹³ Там же, стор. 506—507.

й мова її більш різноманітна. Крім побутової лексики, в її мові ми зустрінемо і абстрактну, ділову, емоційну лексику, слова і вирази, які підкреслюють її господарську діяльність, взаємини з «миром», тодішніми установами, підкреслюють певний настрій, почуття, емоції, інтелект тощо.

Крім слів типу «погріб», «буряки», «борщ», «пшоно», «каша», «картопля»¹⁴, в її мові все частіше трапляються «гроші», «рублі», «карбованці», «гривеники», «шаги». «Сусідами» їх стає така суспільно-політична лексика, як «подушне», «викупне», «волесть», «суд», «найми», «заробітки», «нужда та злидні»; «багатирі», «дуки»; «кровопії людські», яка іде у парі з такими словами і виразами, як «сирота безталанна», «наймичка», «лихо», «гіркі сльози», «людські докори», «нове горенько», «нужда та недостача»¹⁵.

Підкреслюючи певне почуття чи настрої героїні особливостями її мови, Панас Мирний показує, як змінюється характер мови Пріськи залежно від її душевного стану. В мові схвилюваної, зворушеної Пріськи, особливо в розмовах з Грицьком, Одаркою, ми зустрічаємо велику кількість емоційної лексики, слів, що безпосередньо означають почуття смутку, журби («надія», «досада», «сум», «сльози», «докори», «радість», «ненависть»¹⁶).

Ще більше в мові сумуючої Пріськи слів, виразів, в яких дається оцінка явищам, людям: «сумуюмо», «верзеш», «знущався», «кепкуеш», «глузуеш», «безталанна», «бідувати», «радіє», «нешасна», «гірше», «чужими», «прихильна», «трудно», «проклятий», «милосердний», «брешеш», «повиварював води», «не заливай за шкуру сала», «серце запеклося», «захололо», «заніміло», «тяжко та гірко» та ін.¹⁷ Зустрічається в мові Пріськи й пестлива, голублива лексика («донечко», «голубочко», «голубко») ¹⁸, еліпсис, обірвані, незакінчені речення, інверсія («Судом тебе одняли... Ти — наймичка... Оце той сон») ¹⁹. В хвилини особливого душевного зворушення мова її насичена риторичними окликами, звертаннями, стає ритмічною («Ти ж мене без ножа ріжеш!», «Намоглися з'їсти — ну й їжте!», «І ще з удови нещасної, з сироти безталанної кепкуеш, глузуеш») ²⁰.

Мова Пріськи насичена великою кількістю церковних термінів, релігійних понять, виразів: «бог», «господь», «Христос», «церковця», «слава богу», «поздоров боже», «пошли їм, господи», «не доведи, боже», «господь з ним», «так бог дав, така вже видно, його доля», «сам господь заплатив», «бог усе бачить», «господь віддячить» тощо ²¹.

Ці слова і терміни є своєрідним виявом характеру покірної, затурканної Пріськи, «практичним виразом» її свідомості.

Конкретними особливостями мови (разом з іншими засобами творення образу) Панас Мирний підкреслює тут ті риси української селянки, які вироблялися в результаті соціального гноблення та впливу церкви: пасивність, релігійність.



Образ Христі в романі найбільш складний. І для його створення Мирний широко використовує мову. Мова Христі є важливим засобом розкриття її *соціальної суті*, показу її як наймички і «пролетаріатки», одної з тих, «без пристановища тиняючих людей», яких породила

¹⁴ Панас Мирний. Повія, стор. 29.

¹⁵ Там же, стор. 29, 33, 49, 50, 52, 53, 54, 55, 56, 60, 70, 93, 107, 108, 109, 110 та ін.

¹⁶ Там же, стор. 56, 59, 60, 69.

¹⁷ Там же, стор. 37, 46, 54, 55, 58, 59, 60, 111, 205, 211.

¹⁸ Там же, стор. 41, 60.

¹⁹ Там же, стор. 110.

²⁰ Там же, стор. 55, 109.

²¹ Там же, стор. 92, 70, 104, 92, 47, 60, 54, 212.

пореформена епоха. Її мова різноманітна, соціально конкретна. В ній ми зустрічаємо побутову лексику («димар», «чоботи», «сорочка», «кожушина»²²), зрідка — релігійну термінологію («душа», «гріх», «бог», «страшний суд»)²³.

Але більш характерним для мови Христі є наявність в ній великої кількості слів, виразів на означення нових явищ і понять, породжених розвитком капіталізму на селі і в місті. Панас Мирний у згоді з історичною правдою вкладає в уста Христі, героїні пореформеної доби, такі слова, як «багатири», «дуки», «зиск», «хазяїн», «оренда», «бідні», «найми», «наймичка», «гроші», «базар», «служити» (в наймах)²⁴, фразеологічні звороти — «року добути», «рощот дано», «шукати десь кращого місця», «у наймах вік свій скалатати» та ін.²⁵

Говорячи й думаючи про сільського куркуля Грицька Супруненка, Христя вживає такі вирази: «буде гризти, поки загризе», «кишки вимотает». Аналогічними висловами вона характеризує й міського експлуататора, крамаря Загнибиду («п'явка — не чоловік», «кров виссе», «жили вимотати», «на другому поїздити»)²⁶. Іншими словами вона оцінює своє становище наймички: «часом з квасом, порою з водою», «далося мені це село узнаки», «скалатати свій вік молодий»²⁷.

Таким чином, особливостями мови Христі Панас Мирний підкреслює появу нових явищ в пореформену епоху, народження нових соціальних взаємин в місті і на селі, перші зародки класової ідеології. Мова Христі є також одним із важливих засобів показу формування її свідомості, інтелекту, показу розвитку характеру героїні.

В українській прозі до Панаса Мирного селяни майже завжди подавалися із сформованими і незмінними характерами. Тому й мова їх не змінювалася.

Панас Мирний прагне «змалювати такий і такий характер, як він розвивається серед такого чи іншого оточення»²⁸.

Розвиток характеру героїні підкреслюється змінами в мові. В першій частині роману, де Христя, сільська дівчина, лише вступає в життя, її мова (лексика, фразеологія, синтаксис) нічим суттєвим не відрізняється від мови її подруг. Тут ще переважає побутова і емоційна лексика і фразеологія: «одежина пазникова», «чоботи», «сережки», «перстень», «каблучка», «прядиво», «сорочка», «голос», «заколядує», «хлопці-поганці» та ін.²⁹

Інші умови життя, нове оточення, робота в місті, зміна професій змінюють характер, погляди Христі, поширюють її кругозір, збагачують інтелект, мислення. Це підкреслюється змінами мови героїні.

Починаючи з III частини роману, в мові Христі з'являються слова і вирази на означення нових понять, явищ, породжених розвитком капіталізму. В її мову проникають слова з нового оточення, слова, що відбивають її становище міської наймички. Звичайними словами стають у Христі такі: «пан», «пані», «панич», «панійка», «бариня», «баришня», «баринька», «панські звичаї», «город», «губерня», «найматися», «пожалувати», «служити», «року добути», «подла», «булочка», «чай»³⁰.

²² Панас Мирний. Повія, стор. 29, 57, 81, 92.

²³ Там же, стор. 30, 40, 43, 71, 92, 170, 525, 582. На відміну від мови Пріськи, релігійна термінологія в устах Христі частіше буває лише традиційною формулою і не виражає релігійного почуття.

²⁴ Там же, стор. 78, 117, 130, 121, 135, 151, 166, 168, 195, 196, 197, 484, 560, 561.

²⁵ Там же, стор. 367, 195, 223, 236.

²⁶ Там же, стор. 129, 132.

²⁷ Там же, стор. 167, 223, 236.

²⁸ І. Франко. Старе й нове в сучасній українській літературі. — ЛНВ, 1904, 2, стор. 81.

²⁹ Панас Мирний. Повія, стор. 43, 71, 76, 77, 78.

³⁰ Там же, стор. 243, 246, 248, 253, 271, 273, 284, 289, 351, 352, 353, 367, 377, 384, 392, 394.

В останній, IV частині роману, перед читачем виступає Христя-повія, людина, що побувала «по всіх усядах», збагатилася терпким досвідом життя. Зміни в характері героїні, зумовлені новою «професією», знаходять свій вияв у подальшому розширенні лексичного складу її мови. Звертають на себе увагу численні лексичні й фразеологічні «професіоналізми» в мові героїні: «спальня», «лакей», «вино», «шовкове ганчір'я», «любовники», «гостиниця», «звощик», «кучер», «шельма», «шельмочка», «пити», «випивати», «душу і серце в хмелі потопити», «залляти очі», «поведенція», «пішла на всі чотири сторони крутитись», «вертїться», «голою йому показатися»³¹.

Письменник вводить у мову героїні окремі грубі, лайливі вислови, підкреслюючи ті зміни, які відбулися в її становищі, характері: «пранці так і кишать», «блотиці заїли», «ніс, як той димар», «усіх вас чортів знаю» та інші, які достатньою мірою характеризують героїню та її нове оточення»³².

Зростання свідомості, зміни інтелекту Христі Панас Мирний підкреслює насиченістю її мови абстрактною лексикою, вживанням Христею російської мови, окремих французьких слів, довгих монологів, речень більш складної конструкції. Змінюється і зміст, і мовне оформлення її висловів. Вона задумується над життям, суспільними взаєминами, прагне їх осмислити. В її мові все частіше зустрічаються такі слова й вирази, як: «життя», «люди», «добро», «правда», «душа», «доля», «серце», «добре слово», «рай», «пекло», «утїха», «забава», «горе», «лихо», «туга», «несчастя», «зло» тощо³³.

Зустрічається в мові Христі й суспільно-політична лексика («поліція», «земство», «Сибір») ³⁴. Вона тісно поєднується з образними виразами, в яких героїня оцінює і своє особисте життя, і суспільний лад («яр глибокий», «безпарна птиця», «душу... затоптали») ³⁵. Прості речення в мові Христі (I і II частини роману) все більше поєднуються із складнопідрядними, навіть з дієприслівниковими зворотами ³⁶. Загалом мова героїні в IV частині роману все більше наближається до мови літературної, до мови самого автора. В IV частині роману сам автор ніби підхоплює і продовжує, розвиває думки, внутрішні монологи Христі. Внутрішня мова Христі весь час переходить у невластиву-пряму мову, а невластива-пряма мова знову стає внутрішнім монологом героїні ³⁷.

Мова Христі є важливим засобом показу провідних рис її характеру.

Вдачі Христі притаманна доброта, любов до людей, чутливість до чужого горя, прагнення допомогти бідним, приниженим. Тому цілком закономірною є велика кількість у її мові пестливих, лагідних слів. Особливо їх багато в розмові з матір'ю: «Моя матінко, моя голубонько», «мамочко», «мамуначко», «лелечко», «рідненька», «порадниця» та ін. Характерні вони для мови Христі при звертанні й до інших близьких їй людей: Марії («тіточко»), Оришки («бабусю») ³⁸.

Пестливі слова майже завжди у мові Христі ідуть у парі з виразами подяки за звичайні послуги, допомогу: «Спасибі вам, тітко, велике спасибі!», «Спасибі вам», «Спасибі, що перебрїла» ³⁹.

Але чи не найбільше новаторство Мирного-художника виявилось у широкому використанні мови персонажів для правдивого й глибокого

³¹ Панас Мирний. «Повія», стор. 427, 428, 430, 432, 433, 435, 548, 552, 593, 584, 606.

³² Там же, стор. 429, 588, 606.

³³ Там же, стор. 430, 434, 456, 474, 513, 521, 528, 534, 540, 546, 560, 567, 586.

³⁴ Там же, стор. 606.

³⁵ Там же, стор. 434, 548.

³⁶ Там же, див., наприклад, 434.

³⁷ Там же, стор. 489, 523, 533, 541—542, 53, 619—620, 625, 628, та ін.

³⁸ Там же, стор. 41, 110, 130, 221, 256, 484, 466, 467, 473, 475.

³⁹ Там же, стор. 61, 169, 618.

показу «діалектики душі», для розкриття внутрішнього світу, переживань, почуттів, настроїв своїх селянських героїв. Про цю особливість уже йшла частково мова в зв'язку з характеристикою мови Пріськи (див. вище). Найбільш повно ця особливість мови застосовується при створенні образу Христі.

Внутрішній світ, діапазон почуттів у Христі ширший, ніж у Мотрі, Кайдашихи. І мова Христі (слово, речення) стає одним із важливих засобів показу цього складного внутрішнього світу, різноманітної гами її почуттів. Її мова змінюється залежно від настрою, переживання. Відповідним доббором «поетичної» або лайливої лексики, фразеології, певними змінами синтаксичної структури речень у мові Христі Мирний прагне поглиблено відтворити її почуття і їх зміну.

Так, у короткі хвилини любовної розмови з Проценком мова Христі насичена емоціональною лексикою («кохання миле», «сирота одинока», «добрі... люди», «мій голуб», «любий, єдиний») ⁴⁰. В хвилини найбільшого хвилювання мова Христі стає ритмічною, наближаючись і стилем, і ритмом до народної пісні. («Один ти мені на світі і батько, і мати... ти не покинеш сироти одинокої в світі, не запакостиш мого молодого віку!») ⁴¹.

Підреслюючи в образі Христі поетичне, ідеальне начало (чесність, правдивість, доброту душі, почуття власної гідності та ін.), показуючи тісний зв'язок мови Христі з народною піснею, Панас Мирний разом з тим постійно підкреслює «земний» характер своєї героїні. В її уста він вкладає не лише «поетичні» слова і вирази, але й розмовно-побутові: «дощі... розквасять», «сиди... та скній», «не потикай носа», «з голоду не пропадати», «вип'ємо та поїмо», «на позов потягла» ⁴². Розгнівавшись, Христя вживає і «міцніші», навіть грубуваті вирази: «про мене мелете?», «як той цуцик», «залився б ти на кутні!», «чого ви лізете?», «чого він ув'яз?», «геть від мене, іроде! Сатано!», «подався нею», «не візьме їх лиха година», «хай іде к лихій годині!», «випру з своєї хати» тощо ⁴³.

Велике місце в романі займають картини, в яких автор показує смутні переживання Христі: душевну тривогу, болючі роздуми над своїм життям, розпач. Типовою є розмова Христі з Колісником і Одаркою ⁴⁴. У першій сцені основним почуттям героїні є гнів на «лихих людей», на той лад, у якому «хто кого зможе і зуміє обдурити, зараз і обдурить». Тому риторичні запитання, оклики («Що ми? Хіба ми люди?») поєднуються з «енергійними» виразами розмовного стилю: «калюка невилазна», «заливши очі» і «вередувати почне», «пішла на всі чотири сторони крутитись», «плюнути не схотіла», «проманіжите ви нашого брата» ⁴⁵.

У розмові з Одаркою в Христі переважає почуття смутку, журби. Тому в цій сцені, в її мові, крім риторичних фігур, емоційно забарвлених висловів («туга їсть», «жаль проймає», «все чуже і я чужа», «гибіти на дощі»), є багато образів-символів горя, самотності, взятих з народної пісні: «безпарна птиця», «ніч темна», «яр глибокий», «непроходимий яр», «чуже гніздо». Підреслюють хвилювання Христі також обірвані речення в її мові:

«...життя скрашає... і в мене не без його. Тільки другі ним живуть, а я — я ночами боюся пригадати... У других воно під боком, а в мене... глибокий яр..., непроходимий яр нас розділяє» ⁴⁶.

Важлива роль у розкритті внутрішнього світу, переживань Христі належить так званій «внутрішній мові». Внутрішні монологи Христі в

⁴⁰ Панас Мирний, «Повія», стор. 318, 382, 392.

⁴¹ Там же, стор. 381.

⁴² Там же, стор. 276, 456, 608, 614.

⁴³ Там же, стор. 63, 129, 458, 459, 584, 611, 612, 617, 628.

⁴⁴ Там же, стор. 434—435, 546—547.

⁴⁵ Там же, стор. 434.

⁴⁶ Там же, стор. 546—547.

романі «Повія» включені у невластне-пряму мову автора, майже зливаються з нею. В них автор показує не тільки зміст думок героїні, їх послідовність. Панас Мирний прагне відтворити специфіку самого процесу мислення, показати форму народження самої думки, її течію: обірвані речення, несподівані образи, асоціації, відступи убік тощо.

На початку роману письменник лише раз чи два змальовує нам думки Христі. Вони прості, наївні, як і сама героїня, не виходять за межі примітивних уявлень про «душу», яка «з дев'ятого дня літає по світу», про «той світ», де «пануватимеш». Завершуються думки дівочою мрією про «одежину пазникову», «чоботи нові», «сережки срібні»⁴⁷.

Але проходять роки, змінюється Христя. В останній частині роману вона виступає збагачена досвідом. І внутрішня мова героїні, поєднана з невластне-прямою мовою автора, займає тут велике місце, стає одним із основних засобів показу її внутрішнього світу⁴⁸.

Зміст самих думок тепер значно складніший, охоплює досить широке коло питань. Складніше, більш різноманітне і їх мовне оформлення.

Так, сцена знущання Колісника над селянами викликає у Христі почуття протесту, гнів, оцінку баченого, узагальнення і висновки. Показуючи розвиток думки у Христі, письменник підкреслює, як досить швидко зрозуміла героїня класову природу конфлікту «хазяїна» Колісника з «голими» слобожанами:

«І ці Кравченко та Вовк такі ж, як Супруненко, собаки... на чуже заздрі... Собаки так гризуться за недогризену кістку»⁴⁹.

Через інші внутрішні монологи Христі Панас Мирний показує розвиток, зміну її почуттів під благотворним впливом природи⁵⁰, думки і почуття, викликані згадками про минуле⁵¹, вагання і сумніви на дорозі в Мар'янівку⁵², її мрії про майбутнє⁵³. Стиль внутрішньої мови Христі в цих картинах Панас Мирний так же майстерно змінює, «узгоджуючи» його із змістом картин, характером почуття, як і стиль її прямої мови.

Так Панас Мирний збагачував українську літературу новими засобами творення образів.

⁴⁷ Панас Мирний. Повія, стор. 42—43.

⁴⁸ Там же, див. стор. 483—484, 540—542, 566—567, 595, 620, 621, 625, 628 та ін.

⁴⁹ Там же, стор. 483—484.

⁵⁰ Там же, стор. 537—542.

⁵¹ Там же, стор. 566—567, 619—620.

⁵² Там же, стор. 625—626.

⁵³ Там же, стор. 628 і далі.

Роман О. Гончара „Перекоп“

(Спроба жанрової характеристики)

Багатими є сама основа та джерела «Перекопу». Жанрова своєрідність його постала як на ґрунті використання традицій українського і російського класичного роману, так і як результат досвіду радянської романістики зокрема. І хоч українська класична література, — твердить М. Левченко, — майже не залишила творів, безпосереднім об'єктом зображення яких стали б воєнні події¹, та особливо цінним був її досвід у відображенні епічних картин революційної боротьби народних мас, соціальних протиріч і суспільних зрушень. Вельми відчутними були її успіхи також у пластичному змалюванні людських характерів. Ще з студентської лави О. Гончара захоплювали й чарували твори таких класиків української літератури, як П. Мирний, І. Нечуй-Левицький, І. Франко, М. Коцюбинський, Л. Українка, С. Васильченко, В. Стефаник, А. Тесленко. «Я й досі високо ціную, — заявляє митець, — українську класичну літературу за її народність, демократичність, людяність»². Розкриваючи ж процес створення «Прапороносців», автор підкреслює, що «гідним зразком» для нього були такі твори, як «Слово о полку Ігоревім», «Тарас Бульба» М. Гоголя, «Війна і мир» Л. Толстого, «Тихий Дон» М. Шолохова³. Вплив їх позначився також і на специфіці «Перекопу». Жанрова своєрідність його складалась разом з цим на основі життєвого матеріалу, що ліг в основу, внаслідок авторської концепції: жанрова ж форма залежить не тільки від естетичної природи відтворюваних явищ, але й від того, як письменник розуміє та оцінює дійсність.

«Перекоп» є продовженням «Таврії» і зв'язаний з нею часовою послідовністю, багатьма персонажами, у певній мірі — місцем дії. Твори ці близькі між собою загальними принципами побудови і становлять дилогію. Разом з цим вони мають багато і такого, що відрізняє їх — як у життєвому матеріалі, так і в особливостях його художнього втілення. Якщо соціальний роман «Таврія» наближається до роману характерів, то інший тип роману становить «Перекоп». Оглядаючи події громадянської війни з висоти середини 50-х років (твір писався протягом 1953—1957 рр.), митець намалював високохудожню картину революційних подій, підкреслив їх глибоко народний характер, вніс окремі нові якості у жанр сучасного українського роману.

Дехто з дослідників, зокрема М. Пархоменко, схильний вважати, що «Перекоп» — роман історичний⁴. Погляди свої він обґрунтовує тим,

¹ Михайло Левченко. Епос і людина. К., «Радянський письменник», 1967, стор. 81.

² Олесь Гончар. Письменицькі роздуми. (Як писалися «Прапороносці»). Збірн. Біля творчих джерел. Роздуми письменників про художню творчість. К., «Радянський письменник», 1968, стор. 32.

³ Там же, стор. 28.

⁴ Михайло Пархоменко. Майстер поетичної прози. В зб.: Про Олесь Гончара. Літературно-критичні матеріали. К., «Радянський письменник», 1968, стор. 125.

що письменник, мовляв, зобразив народ «на головних магістралях історії», відтворив історичних осіб, діячів революції в процесі вирішення історичних завдань⁵. І все ж цим визначенням, на наш погляд, висловлена далеко не вся правда про жанр твору.

Збройна боротьба мас, революційні події наклали відчутний відбиток на специфіку роману О. Гончара. У фабульній основі «Перекопу» лежать справжні історичні події та постаті, фактичні дані революційної епохи. В цьому плані автор мав попередників у російській та українській радянській прозі великої форми («Тихий дон» М. Шолохова, «Ходіння по муках» О. Толстого, «Шлях на Київ» С. Скляренка, «Олександр Пархоменко» П. Панча, «Десну перейшли батальйони» О. Десняка та інші). Маючи окремі ознаки, що споріднюють «Перекоп» з іншими творами, він значно відрізняється від романів про Жовтень і громадянську війну попередніх періодів, особливо романів української літератури. Це і масштабний підхід до відображення подій та явищ, і справжній епічний розмах, і своєрідність композиційної структури, і самотність у використанні мовних багатств.

Твір О. Гончара характеризується багатоплановістю та багатогеройністю, досить широким охопленням просторових і часових вимірів. У цьому аспекті він має окремі спільні риси з романом С. Скляренка. Головними сюжетними вузлами в трилогії «Шлях на Київ» є збройна боротьба проти внутрішньої та зовнішньої контрреволюції. В романі О. Гончара теж відображена битва проти іноземних інтервентів, націоналістичної контрреволюції та білогвардійщини. Якщо в творі «Шлях на Київ» центральне місце в композиційній структурі посідають бойові дії богунців Щорса, таращанців Боженка, доля селянина-середняка, то в «Перекопі» — розгойдане революцією народне море, бої та походи партизанських загонів, регулярних частин Червоної Армії. Об'єднуючим у побудові романів О. Гончара і С. Скляренка є зосередження уваги на напружених поєдинках і боях, що їх ведуть народні маси, очолені більшовиками. Але лише загальна побудова «Перекопу», його окремі ідейно-тематичні мотиви нагадують «Шлях на Київ». Всі ж останні художні компоненти автор підпорядкував своїм творчим завданням, своєму розумінню людських характерів, епохи, її подій і явищ.

На відміну від українських романів про революцію довоєнного періоду О. Гончар немало вносить нового в композиційно-сюжетну структуру твору. В сюжеті «Перекопу» велика питома вага належить змалюванню грандіозної картини громадянської війни, що завершилась у Перекопі. Роман цей сприймається як панорама революційного руху народних мас. Внаслідок цього руху народжувалась нова людина з небувалою, богатирською силою. Систему образів, спосіб викладу, мовну палітру письменник досить майстерно підпорядковує самотньому розкриттю подвигу та героїзму народу.

Особливістю твору О. Гончара є те, що в ньому показано, як гострий соціальний конфлікт набрав свого крайнього вираження — форми кривавого збройного поєдинку. «Не дивно, — зазначає Л. Коваленко, — що головні сюжетні вузли в «Перекопі» зав'язуються навколо воєнних дій — тяжкого, але славного бойового переходу від Херсона до Києва, знаменитої битви за Перекоп»⁶. Правда, воєнними діями сюжет не вичерпується. В ньому широко відображене суспільне життя епохи. У творі органічно поєднується епічне й трагічне, але провідну роль відіграє все ж епічне начало. Цим пояснюється і його заголовок, що несе в собі епічну суть. Основним драматичним вузлом стала битва за Перекоп, що знайшла історично розгорнуте партійно-філософське обґрунтування, а

⁵ Михайло Пархоменко. Майстер поетичної прози. В зб.: Про Олеса Гончара. Літературно-критичні матеріали. К., «Радянський письменник», 1968, стор. 125.

⁶ Леонід Коваленко. Утвердження духовної краси. В зб.: Про Олеса Гончара, стор. 33.

також тонке психологічне висвітлення. Масштабність, контрастність, багатопігурність композиції є притаманними якостями «Перекопу». Народ і його представники знаходяться в основі роману і рухають розгортання сюжету. Та найбільш помітна питома вага належить все ж воєнним діям.

Картини народних мітингів, маніфестації, братання червоних воїнів з іноземними матросами, кровопролитні бої є сюжетними вузлами першої частини. Боротьба народу проти махновщини, куркульства, петлюрівщини — важливі ідейно-композиційні кільця другої частини. Та з особливою силою історичний конфлікт загострюється в третій частині. Атмосфера відчайдушної битви двох армій відчутно розпалюється, бо саме тут, в Криму, вирішується доля народу, Жовтневої революції, радянської влади. І, нарешті, обидві ворожі сили схрещують мечі в останньому і вирішальному герці. Смерть або перемога! Суспільно-політична й батальна основа сюжету наклала відбиток на роман в цілому, надала образам-персонажам історико-конкретного виразу. Революційні події органічно пов'язані з героїчною боротьбою народу за своє соціальне визволення. Багатоелементна композиційна структура підпорядкована митцем, у першу чергу, відображенню подвигу, доблесті мас. Батальні картини, масові сцени, ліро-епічні образи посідають одне з центральних місць у відтворенні поєдинку між двома світами. Апофеозом народного героїзму та мужності є картина легендарної битви за Перекоп, а також панорама перекопської рівнини після вирішальних боїв. Крізь призму лірико-філософських роздумів О. Гончар розкриває причини безмежної стійкості і відданості бійців ідеям соціалістичної революції: «Вперше спокійним було таврійське небо, — пише автор, — яке ще кілька днів тому свистіло снарядами, кулями та шрапнеллю. Спокійно, непорушно лежать по степу полегли герої. Купами висять на дротах. Десь там і комісар Безбородов, і Левко Цимбал, і тисячі інших... Як поривались вперед, так і висять у вічному пориві, замерзлі, задубілі на колючих дротах. Кінця не видно розкиданим по полю сірим шинелям. Скільки їх тут? Мабуть, за всі три революції російські не пролилося крові стільки, скільки пролилося її за три доби тут, під Перекопом»⁷. Картини збройних поєдинків та відчайдушних битв відіграють вельми помітну роль у відображенні колосальної волі мас до перемоги, грандіозного розмаху баталій.

Поглиблене реалістичне розвінчання контрреволюційних сил — одна з виразних своєрідностей твору О. Гончара. Змальовуючи антинародний табір, письменник досяг успіхів у викритті анархізму та білогвардійщини. В українських романах довоєнного етапу носіїв контрреволюційних ідей досить часто відтворювали статично. Це приводило до схематичності та поверховості («Шлях на Київ», «Тургайський сокіл» та ін.). Автор «Перекопу» йде аналітичним шляхом, знаходить багато свіжих фарб, особливо в розкритті образів «сталевого диктатора» Врангеля і куркульського «батька» Махна. Змальовуючи, наприклад, криваві дії та вчинки Махна, О. Гончар вдається до показу «своєрідної» еволюції його вдачі, зупиняється на тих ймовірних факторах і чинниках, які поступово зробили з нього виразника анархістської сваволі та запеклого бандита-фанатика. Викриваючи антинародну суть Врангеля й Махна, з допомогою психічного аналізу автор поглиблено розкрив їх внутрішню деградацію та повне моральне опустошення і цим досяг значного художнього ефекту.

Долю революції і народу О. Гончар конкретизував в образі маси, а також в індивідуалізованих персонажах. Нам здаються в зв'язку з цим неправомірними твердження тих, хто вважає, що в «Перекопі» рухають

⁷ Олесь Гончар. Перекоп. Роман. Твори в чотирьох томах. Том другий. К., Держ. вид-во худ. літ., 1959, стор. 443—444. Далі художній текст цитую за цим же виданням, вказуючи в дужках номер сторінки.

вперед сюжет не людські персонажі, а історичні події. Вони — історичні події — й утворюють ніби «наскрізний» сюжет роману⁸. В творі О. Гончара «відбувається» якраз зворотний процес. Через образи, через живі людські характери та особистості митець розкриває історію; події ж і явища революційного часу, гармонійно «злившись» з персонажами, поглиблюють і доповнюють відтворення долі народу. Багатогранність композиції «Перекопу» дозволила широко охопити соціальну боротьбу, її різноманітність конфліктів та суперечностей. Відтворення героїки є характерним не лише для композиційної структури цього роману, але й для його мови, стилю, для засобів ліплення образів.

В українському радянському романі про громадянську війну, написаних в довоєнне й повоєнне десятиліття, були значні досягнення в змалюванні воїнського подвигу народу, його доблесті і стійкості. Ю. Яновський (у «Вершниках») та інші кращі романісти в довоєнний період з визначною поетичною силою відтворили героя збройної боротьби. О. Гончар вніс свої відтінки й аспекти в зображення революційної героїки. Виразниками народних устремлінь виступають комуністи-ленінці, робітники, селяни-бідняки, наймити, рядові бійці і червоні полководці. На відміну від багатьох романів попередніх етапів «Перекоп» відзначається глибинним проникненням в дух епохи, майстерністю в створенні колоритних характерів. Своїми персонажами О. Гончар підкреслив вирішальне значення народу та партії комуністів у боротьбі за новий світ. Кращі якості людського характеру виступають в образах, створених уявою письменника (Данько і Вустя Яреськи, Килигей, Бронников), а також в образах історичних осіб (Оленчук, Фрунзе). Найбільш суттєвою рисою позитивних героїв є близькість їх до народу, вірність ідеям Великого Жовтня, віра в щасливе майбутнє. Своєю пластичністю і високою поетикою вони становлять у порівнянні з українським романом довоєнного періоду новий крок вперед.

Герої твору О. Гончара мотиви своїх дій та вчинків черпають в історичному потоці, який їх несе. Оленчук, Килигей, Яресько — це ті, хто на своїх плечах виніс тягар вирішальних змагань; це ті, хто, не вагаючись, брав безпосередню участь у битвах. Вони є типовими представниками народу і мають багато особливостей, що об'єднують їх в категорію активних борців за ідеали революції.

Майстерність композиційної структури в «Перекопі» виявилась у пропорційному розташуванні першорядних та епізодичних фігур і постатей. Жанрово-стильовою своєрідністю його є те, що митець у центрі уваги поставив змалювання таких рис в позитивному образі, як воїнська доблесть, людяність, героїзм. Найбільш вагомо через весь сюжет проходить образ Данька, еволюція натури якого подана найбільш зримо. І М. Левченко вірно підкреслює, що «основна лінія сюжетної канви зв'язана з долею Данила Яреська, який знаходиться у вирі подій, в силу конкретних обставин змушений бувати то на рідній Полтавщині, то воювати з білополяками, то разом з такими ж скромними героями, як і сам, штурмувати Перекоп»⁹.

О. Гончар знайшов виразні фарби в індивідуалізації характеру Яреська, змальовуючи його в типових обставинах боїв та походів, розкриваючи в ньому солдатську мужність і витривалість, властиву нашому народу. Молодечий порив, самовідданість воїна, що потрапляє в першу справжню битву, скульптурно чітко виступає в картині боротьби проти морського десанту. Образною мовою митець досягає не тільки краси, романтичної окриленості, але й психологічно вірного малюнка.

⁸ Див.: В. Назаренко. Наш многоплановый роман. «Звезда», 1958, № 8, стор. 203; Ф. М. Білецький. Жанри прозових творів, «Українська мова і література в школі», К., 1965, № 8, стор. 9.

⁹ Михайло Левченко. Роман і сучасність. (до проблеми українського радянського роману). Держ. вид-во худ. літ., 1963, стор. 201.

ку: «Наче вітром, винесло Яреська в першу ж мить атаки на високу гулку естакаду, і з гуркотом промчавшись по ній, кінь його зупинився на самім краю. Хотілося мчати далі, але далі було море — велике, сяюче, голубе» (48). Жива реальність народної боротьби поєднується з романтичним поглядом у майбутнє. Душевна піднесеність Яреська нагадує пластично виписаний епізодичний образ червоноармійця — білоруса в романі М. Стельмаха «Кров людська — не водиця». Ніби вирізьблені різцем скульптора в М. Стельмаха і постать воїна, і вродливе обличчя, і блиск очей, і гармонійний рух на коні на високу кручу. Революційна дійсність підняла його на таку височінь, з якої виразніше проступає не тільки сьогоднішній день, але й майбутнє. Боець у світлому і щасливому пориві, вдивляючись вперед у широкі простори, як і Яресько, ніби бачить і відчуває принадний світ завтрашнього дня: «На гранітну мускулисту кручу, що обривалася біля самого Бугу, розгонисто вилетів вершник у будьонівці, здививши коня, застиг на крутому іскристому виступі»¹⁰. Постать воїна в О. Гончара, як і в М. Стельмаха, набуває символічної ролі. Вона ніби втілює в собі народ, якого окрилив і підніс на незрівнянну висоту Великий Жовтень. Образ Яреська і червоноармійця-білоруса намальовано чіткими і виразними фарбами.

Показуючи боротьбу за укріплення валу, О. Гончар вдається до своєрідної «панорамності». Це дає можливість глибоко розкрити готовність червоного бійця на самопожертву, підкреслити його безмежну стійкість. Спочатку окреслюється загальна картина бою — в ній відсутня увага до окремих учасників баталії. Узагальнивши найбільш суттєві ознаки обстановки, письменник «вирізняє» в ній постаті окремих воїнів. Масовий героїзм, велич збройного подвигу тисяч штурмуючих є ніби прикладом для вчинків і поведінки кожного червоноармійця. Це й дало можливість наголосити на безстрашні дії та легендарну вдачу поодиноких воїнів. «Навкруги суцільне ревище, стогін, передсмертні крики і невщухаючі заклики: «Вперед!» Плутаючись у дротах, бійці рвуть їх багнетами, рубають лопатами, рвуть руками, зубами. В Яреська вже руки заюшені кров'ю, колючим дротом порізав їх до кісток, ноги теж порізані, все тіло, здається, порване на ньому, пече, горить, але, прориваючись крізь дроти, по купах трупів, він з живими рветься все далі й далі» (436).

Ліричний струмінь пронизує «Перекоп» і становить одну з своєрідних його ознак. Епічні описи боїв та походів письменник майстерно поєднує з ліричною розповіддю. Слова дослідника Г. Ломідзе, що характеризують увесь художній набуток митця, в першу чергу слід віднести і до «Перекопу». Він стверджує: «Взагалі творчість О. Гончара не можна уявити собі без тієї теплої ліричної хвилі, яка вічно коливається в його творах, надаючи їм якоїсь особливої, чисто гончарівської чарівності, м'якості, відкритості, оголеної сповідальності»¹¹. Сердечним хвилюванням сповнені в романі картини рідної природи. Вони овіяні ліричним серпанком. Ліризм підсилює емоційну атмосферу твору. В щирому ліричному тоні змалював автор образ тополь, що втілює в собі нещасливу долю нашого народу в минулому. «Тополі, тополі... Є щось тужливе в їхніх задумливих силуетах, є щось беззахисно дівоче в їхній тополиній струнності. Мов дівчата-заробітчани, прийшли крізь гарячі степи десь із півночі і в задумі стали на віддаленій рибальській косі високим дозором рідного краю. Щовесни вбираються в зелень, а щоосені знов роздягають їх до білокора пронизливі норди та ости... Ніжні пісенні дерева, де беруть вони силу, оту пружинисту міць протистояти вічним вітрам та буранам?» (8). Не лише сумом і сердечністю, але й

¹⁰ Михайло Стельмах. Кров людська — не водиця. Роман. К., Вид-во «Дніпро» 1966, стор. 209.

¹¹ Георгій Ломідзе. Письменник романтичної спрямованості. В зб.: Про Олеса Гончара, стор. 110.

м'якою задумливістю пронизано цей пісенно-поетичний образ. Переростаючи в образ долі народу, він набуває символічного значення.

Ліризм доповнюється романтичною окриленістю. Прозоро-акварельні пейзажі надають розповіді емоційної піднесеності. Це видно з описів Чорноморського узбережжя, таврійського степу, полтавського лісу, полтавської ночі. Романтичний пафос, переплітаючись із широю і м'якою ліричністю, підпорядковано поглибленому психологізму. Як правило, картини природи автор органічно пов'язує з внутрішнім світом персонажів. Розбурхані думи і помисли, приміром, Данила Яреська своєрідно виступають «на фоні» весняного кригоходу на Пслі. Краєвиди природи викликають згадку про минулу весну, коли на півдні, в Криму, народ громив ворожі війська. Могутність природних сил герой в уявленні своєму порівнює з відвагою і витримкою повсталих мас, розбуджених до дії революцією. Весняний кригохід на Пслі образно втілює молоду енергію червоних бійців. Думи Данька, ніби підхоплені бурхливим потоком вод, теж линуць на південь, туди, де буде вирішуватись доля Жовтня: «На південь, до моря! Схвильованим поглядом дивився Яресько на розбурханий льодохід, на рештки розтрощеного зимового укладу, що проносились мимо, і разом з потоком молодих вод, разом з нестримним рухом весни мчали на південь і його розбентежені думи» (203). Небуденність настроїв митець відображає виразами з романтичним забарвленням. Картини весни символізують собою грандіозний наступ на Перекоп. І те, що автор уміє підкреслити глибоко узагальнююче значення пейзажу, є однією з важливих своєрідностей його твору. Ось ці «мальовничі», дещо незвичайні метафори та епітети в авторській мові становлять собою романтичний струмінь в стилі «Перекопу». Романтична манера відображення допомагає глибше розкрити людський характер, його внутрішню суть. Романтичний стиль не заперечує реалістичного методу О. Гончара. Більше того, він збагачує художню палітру письменника-реаліста незвичайними барвами.

Значну ідейно-художню функцію мають у романі синтетичні образи, що переростають у символи. Думи та настрої багатьох персонажів з особливою виразністю змальовує письменник в період важких моральних випробувань. Тонко відтворено душевний стан бійця, коли в окопі він відчуває над собою металеву потвору велетенської ваги — врангелівський танк. О. Гончар знайшов такі деталі, які глибоко передають неймовірно гнітючі переживання Яреська. Танк виступає такою зловісною силою, яка може принести горе не лише одному Данилові, але й тисячам людей: «Долаючи бруствер перед Яреськом, танк всією тисячопудовою масою сталі здивився над ним, за тулив усе небо... Моторошна мить! Здалось, не лише над його, над Даньковим життям, здивився він, але й над Наталчиним, і над цілим плацдармом, над Дніпром здивився він!» (375—376).

Образи-символи відіграють відчутну роль у справі глибокого узагальнення народного життя. Саме вони мають помітне значення в змалюванні участі одного з представників широких мас — Яреська — в історичному штурмі Перекопу. Ніби крізь призму важко прожитих років подано поведінку змужнілого і досвідченого воїна. Оптимістичні настрої пронизують його думи і переживання. Незважаючи на смертельну небезпеку, він відчуває себе мужньо і стійко зараз — у бойових лавах — серед таких же, як і сам, відважних бійців. Данькові здається, що він сам їх зібрав, підняв і повів на битву проти старого світу, який виступає в образах-символах: «З кожним кроком уперед росте своєю силою, відчуває, що навіть коли куля його пронизе і він упаде, то мертвий підніметься і мертвий ітиме вперед. Адже це йде він війною на саму неправду людську. На батрацтво своє гірке. На каховські невольничі ярмарки й на чорні бурі, що вдень заступають сонце!» (435).

Поєднання епічності, ліричності й трагічності, монументальності й романтичної окриленості, філософської заглибленості й масштабності, психологізму й панорамності становить відмітну рису «Перекопу», що разом з «Таврією» свідчить про наявність у диалогі якостей роману-епопеї. Багатофігурна композиційна структура «Перекопу» необхідна для широкого охоплення боротьби різних класів, соціальних прошарків і груп, що в період революційних перетворень набрала особливо гострих форм і змагань. В результаті такої композиційної побудови в романі створена гармонійно завершена система картин мужності і відваги революційних мас. В сукупності картини становлять величну панораму — панораму збройної боротьби і народного подвигу. Це й стверджує, що історико-соціальний роман «Перекоп» має виразні ознаки, що наближають і дають підставу віднести його до такого виду, як роман героїчний.

О. Гончар — письменник-людинолюб, співець людської краси, мужності, героїчного подвигу. Про свої ідейно-естетичні ідеали, про своє розуміння завдань, що стоять перед сучасною літературою, він переконливо сказав: «Коли я стою перед витвором старогрецької скульптури, сповненої гармонії й світла, або дивлюсь на картини Рафаеля, читаю світлу лірику Пушкіна або слухаю українські народні пісні, що вражають нев'янучою співучою красою, — я не перестаю дивуватися, як творці цих шедеврів у реальному, звичайному, земному вміли знаходити піднесення, натхнення. На мій погляд, у творах справжнього митця мусить виявитися той високий ідейно-естетичний ідеал людини, котрий є у житті і котрий — через мистецтво — тільки й спроможний дійово допомагати людині жити, розвиватися, удосконалюватися»¹². Ці творчі роздуми митця в значній мірі знайшли здійснення в його ж «Перекопі».

Досвід О. Гончара свідчить про досить цікаві й плідні пошуки в галузі жанрової форми роману. «Перекоп» іде в руслі як вітчизняної дожовтневої прози, так і в руслі досягнень радянського довоєнного роману про громадянську війну. О. Гончара бентежать масовість та організованість народної боротьби. У зв'язку з цим для нього органічним є змальовання людського подвигу скоріше в «своєрідному» сплаві епічності, ліризму та монументальності. Краса ж і майстерність досягаються в результаті поєднання масштабності, психологізму та панорамності. Романтична окриленість, пафос, органічно поєднуючись із монументальністю, становлять основу стилю «Перекопу». Твором своїм О. Гончар сказав оригінальне слово про Жовтневу революцію і громадянську війну, індивідуальними ж рисами та ознаками вніс свіжий струмінь у жанрові форми українського радянського роману.

¹² Олесь Гончар. Письменницькі роздуми, стор. 35.

*До питання про форму
і композицію фейлетонів
Петра Козланюка
1925—1935 рр.*

Фейлетон був постійним і незмінним жанром у творчості Петра Козланюка, до якого він звертався протягом усього свого життя, однак можна встановити періоди, в які діяльність Козланюка як публіциста-сатирика, автора гостро актуальних фейлетонів і памфлетів була особливо активною. До них належить, зокрема, період 1925—1935 рр., коли була створена переважна більшість фейлетонів письменника — близько 140. Той факт, що саме в роки співробітництва П. Козланюка у прогресивних легальних і нелегальних періодичних виданнях, які виходили в Галичині, поневоленій панською Польщею, була написана більша частина сатиричних публіцистичних творів письменника, має свої причини, серед яких на першому місці причини соціального плану.

Як показує вивчення комуністичної журналістики Західної України, найбільш бурхливий розвиток революційної преси і сатиричної публіцистики на західноукраїнських землях припадає на 1927—1933 рр.¹ Цей період був особливо плідним не лише для Петра Козланюка як фейлетоніста, але й для багатьох інших західноукраїнських публіцистів, що виступали в сатиричному жанрі. Справа тут, очевидно, в тому, що тогочасна галицька дійсність і жорстока реакція, яка пронизувала всі сторони життя буржуазно-поміщицької Польщі, створювали відповідний соціальний ґрунт для виникнення саме сатиричної публіцистики і давали багатющий матеріал для сатиричного висміювання і викриття. Природне обдарування Петра Козланюка, його публіцистичний хист, неабиякий сатиричний талант змогли в ці роки проявитися настільки яскраво в першу чергу тому, що поява сатиричних творів з їх викривальним пафосом була викликана в цей період певною соціальною необхідністю в такого роду творчості, випливала з насущних потреб дня.

Фейлетони Петра Козланюка періоду 1925—1935 рр. можна без перебільшень назвати сатиричним літописом тогочасної галицької дійсності. Вони, як правило, публікувалися з номера в номер у газетах «Сель-Роб» (1927—1932 рр.), «Сила» (1930—1932 рр.), «Ілюстрована газета» (1933 р.), створюючи своєрідні цикли.

Взяті у сукупності, ці фейлетони відзначаються тематичною та ідейною близькістю, вони мають спільні об'єкти сатиричного викриття, основні з яких були постійними для публіцистики Петра Козланюка протягом багатьох років. Це буржуазний лад з його кричущими суперечностями і поневоленням трудящих, польська буржуазна держава та її інститути, український буржуазний націоналізм, діяльність антинародних політичних партій, уніатсько-католицька церква і реакційне попівство, прояви фашизму в політичному житті тогочасної Польщі, провока-

¹ Див.: П. Ящук. Зародження фейлетону в західноукраїнській революційній пресі. — Вісник Львівського ун-ту. Філологія, іноземні мови, журналістика, 1968, стор. 60. Й. Т. Цьох. Комуністична преса Західної України (Роль друкованої пропаганди в ідеологічній діяльності КПЗУ). 1919—1939 рр. Львів, Вид-во Львівського ун-ту, 1966, стор. 143.

ції міжнародної реакції проти молодого Країни Рад. Цільність і єдність дорадянських фейлетонів письменника виявляється в головному їх пафосі — викритті і засудженні капіталістичного суспільства, в проголошенні й оспівуванні нових, комуністичних ідеалів.

За формою типовий фейлетон Петра Козланюка періоду 1925—1935 рр. — це фейлетон-бесіда. Побудова його різна, але об'єднує фейлетони цих років те, що кожен з них звучить як відверта, щира розмова автора з читачем газети, як безпосереднє звертання його до читача.

Як фейлетони-бесіди сатиричні твори П. Козланюка 1925—1935 рр. мають ряд ознак, що відрізняють їх від фейлетонів, створених в інші періоди творчості письменника. Відмінності ці іноді ніби чисто зовнішні, формальні, однак вони, як правило, тісно зв'язані з внутрішніми особливостями сатиричних творів Козланюка-публіциста.

Усі фейлетони, опубліковані П. Козланюком до 1939 р., підписані псевдонімами, які уособлюють вигаданих ним оповідачів. Серед фейлетонів, створених письменником у радянський час, навпаки, немає жодного, під яким стояв би будь-який псевдонім. Цей факт, з одного боку, є певним доказом того, що поява ряду псевдонімів у прогресивній і комуністичній західноукраїнській пресі, що видавалася в умовах фашистського режиму Пілсудського, була викликана необхідністю замаскувати авторів, яким часто загрожували арешти, тюремні ув'язнення, усякого роду адміністраційні покарання. Однак, з другого боку, такі популярні псевдоніми Петра Козланюка, як Мережка, Емка, відомі західноукраїнському читачеві, мали й інше значення — чисто літературного плану.

Як неважко переконатися навіть при побіжному перегляді фейлетонів 1925—1935 рр., письменник розраховував їх на цілком визначену соціально аудиторію — галицьке селянство і робітництво — і мусив враховувати у своїй творчості особливості цієї аудиторії, часто неосвіченої, мало розвиненої політично, релігійно одурманеної. Те, що фейлетони писалися від імені постійного оповідача, представника того самого середовища, на яке орієнтувався письменник, давало авторові широкі можливості для показу народного ставлення до зображуваних ним явищ і фактів, дозволяло зробити зміст фейлетонів дохідливим і зрозумілим для читачів.

Багато фейлетонів П. Козланюка 1925—1935 рр. написано від першої особи (приблизно третя частина фейлетонів цього періоду), що також було визначене побудовою їх як творів-бесід. Якщо серед фейлетонів радянського часу розповідь від першої особи зустрічається надзвичайно рідко (один-два випадки), то для фейлетонів 1925—1935 рр. така побудова — одна з найхарактерніших.

Завдяки викладу матеріалу від першої особи автор (оповідач) виявляє себе у фейлетоні не як сторонній спостерігач, а як безпосередній учасник бесіди, він вносить у фейлетон власні чуття, оцінки, думки, чим задається особливий емоціональний тон усьому творові. А це має неабияке значення й для сприймання твору читачем.

Козланюк-Мережка застосовує у фейлетонах безпосередні звертання до уявлюваних ним співбесідників, дає їм поради, застерігає від недуманих дій, відповідає на запитання, які могли б виникнути в ході бесіди, якби вона відбувалася віч-на-віч з читачами.

Іноді звертання використано як один з основних композиційних прийомів, при цьому автор може звертатися й до неживих предметів, до абстрактних понять, які виступають в його сатиричних творах як живі істоти, до політичних партій, періодичних видань і т. ін. Такий принцип побудови застосовано у фейлетонах «Соціалізм» (1928 р.), «Е-ех, Волине!» (1929 р.), «Усього по шматочку» (1929 р.), «1931» (1931 р.).

У фейлетонах письменника багато елементів, властивих усній розмовній мові, — запитань, окликів, заохочень, побажань. Іноді цілий фейлетон побудовано у формі чергування ряду запитань і відповідей на них.

Звичайно, питально-відповідна форма викладу використовується автором при розгляді однієї проблеми, яку він аналізує з різних точок зору, представляє у різних ракурсах, як це зроблено у фейлетонах «Конституція» (1928 р.), «Свободи демократичні» (1931 р.), «Соціалізм» (1928 р.) та ін.

Важливою ознакою фейлетонів П. Козланюка 1925—1935 рр., тісно пов'язаною з формою їх як творів-бесід, є типова для них асоціативна побудова.

Якщо прийняти існуючий у науковій літературі умовний поділ фейлетонів на белетристичні і публіцистичні, то фейлетони Петра Козланюка, створені у дорадянський період, доведеться віднести до другого типу. Принципи побудови фейлетонів П. Козланюка 1925—1935 рр. наближають їх до таких публіцистичних жанрів з типово асоціативною побудовою, як стаття, коментар, відкритий лист тощо. Фейлетони, близькі за своїми ознаками до художніх творів, зокрема сатиричних оповідань, трапляються в П. Козланюка у цей період значно рідше. Вони з'являються у творчості письменника в основному вже в радянський час і особливо характерні для періоду Великої Вітчизняної війни. В основі ж побудови більшості фейлетонів письменника, написаних ним у 1925—1935 рр., лежить асоціативний принцип.

Для асоціативної побудови твору характерно, що між окремими його частинами існує не сюжетний, а логічний, внутрішній зв'язок. Виклад матеріалу при асоціативній побудові визначається тими асоціаціями — як поняттєвими, так і образними, які виникають у творчій уяві автора під час написання твору. Хід думок автора є наче невидимим стрижнем, який з'єднує різноманітні тематично частини твору в єдине композиційне ціле. При цьому об'єднуватися можуть не лише авторські узагальнення, пояснення, докази, конкретні факти, але й сюжетні епізоди, діалоги уявних осіб, пейзажні зарисовки, вигадані, уявні сцени, тобто елементи, типові для структури художніх творів.

Сатиричні публіцистичні твори Петра Козланюка довоєнного періоду, як правило, безсюжетні. Логічні структурні елементи виразно переважають у них над окремими елементами сюжетної побудови. Фейлетони П. Козланюка цих років містять, звичайно, цілу систему відповідно побудованих доказів, для них характерні докладний аналіз і узагальнення фактів, в них є певні пояснення, висновки і рекомендації. Переплетення аргументів, логічні зв'язки між окремими частинами твору, підкріплення висловлюваних думок і поглядів конкретними фактами, наявність висновків у кінці твору і після окремих його частин, перелік по пунктах — ці ознаки надзвичайно типові для фейлетонів Петра Козланюка 1925—1935 рр. Однак, незважаючи на підпорядкованість художніх засобів у фейлетонах П. Козланюка логічним елементам, думці, аналізу фактів, ці фейлетони є водночас творами, в яких виразно відбився талант Козланюка як художника слова. Взаємодоповнення, сплав логічних і образних елементів взагалі характерний для фейлетону як публіцистичного жанру, є в П. Козланюка оригінальним і майстерним, і це надає особливої своєрідності фейлетонам письменника.

Загалом композиція фейлетонів П. Козланюка нескладна. Його фейлетони — це невеликі за розміром твори, що легко вміщувалися на газетних сторінках. Написані вони за чітким і простим планом, завдяки чому зміст їх стає максимально доступним для сприйняття.

Одна з характерних рис фейлетонів П. Козланюка 1925—1935 рр. — поділ їх на невеличкі розділи чи частини. Здебільшого ці структурні одиниці відділені одна від одної графічно (зірочками) або невеликими відступами. Графічне членування тексту, очевидно, було обумовлене певною метою автора — намаганням його полегшити сприймання газетного матеріалу читачеві, освітній і культурний рівень якого був надзвичайно низьким. Виявлений зовні поділ на частини має переважна більшість фейлетонів, написаних письменником у дорадянський час, — приблизно

три четвертих усіх фейлетонів 1925—1935 рр. Для порівняння можна вказати на те, що фейлетони П. Козланюка, створені ним пізніше, за поодинокими винятками, такого поділу не мають.

Слід підкреслити, що виділення окремих частин у сатиричних творах письменника не є лише формальною ознакою, а органічно зв'язане із змістом фейлетону. Кожна з таких частин розкриває поставлену у творі проблему з якогось конкретного боку, під одним кутом зору.

В окремих структурних частинах фейлетонів П. Козланюка можна виділити власний зачин, основний розвиток теми, кінцівку, в якій узагальнюються наведені попередньо факти, робляться висновки до викладеного вище. Зачини і кінцівки таких структурних частин фейлетонів часто є, крім того, скріплюючими ланками тексту, за їх допомогою здійснюється зв'язок між різними структурними одиницями твору, закономірний перехід від однієї частини до іншої.

І. П. Курганський пропонує називати структурні одиниці публіцистичного тексту, які повторюють у мініатюрі побудову великих цілісних творів, тобто мають свого роду зачини, аргументуючу частину і кінцівку, композиційним блоком². Цей термін І. П. Курганський вживає стосовно до публіцистичної статті, але, очевидно, в якійсь мірі він може бути використаний також при аналізі композиції такого художньо-публіцистичного жанру, як фейлетон, особливо коли йдеться про фейлетони з асоціативним принципом викладу матеріалу.

Аналізуючи сатиричні твори П. Козланюка періоду 1925—1935 рр., можна визначити ті способи побудови, яким він віддавав перевагу у своїй публіцистичній творчості, виділити найхарактерніші властиві йому як публіцисту-сатирику композиційні прийоми. Серед останніх розрізняються як типові переважно для науково-соціологічних досліджень, так і властиві лише белетристичним творам способи побудови. До перших можна віднести, наприклад, асоціативно-ступінчасту побудову фейлетонів («Математика», «Теж «соціалісти», «Перспективи»; «Усього по шматочку» та ін.), покладення в основу композиції твору прийому переліку і повторення («Не ридай...», «Про літературу, вплив її на «християнина» і письменників»), використання пунктів при викладі матеріалу («Багатства», «Є чи немає?», «А, не галасуйте!»), дотримання хронологічного принципу при описі подій («Демократія пропадає», «Чорна кавва», «Надіявся дід на мід...»), побудову фейлетону у формі історичної розвідки («Від Йосифа до Юзефа», «УНР»). Типово белетристичними прийомами побудови є використання діалогу як основного композиційного прийому (фейлетони «Мимохідь», «Жовто-блакитна політика», «Що писати?»), зосередження основної уваги на змалюванні сатиричного образу-персонажа («Citta del Vaticano», «Фабрикація», «Геніальний соціалізм»), подання матеріалу у формі листування героїв («Протести!»), використання композиційного прийому подорожі («Маркс мимохідь»), побудова фейлетону як монологу вигаданого героя — «знайомого» автора («Фірманка», «Як щури великдень з'їли»), використання для фейлетону форми оповідання («Ніч на Личакові»), драматичного твору («Серце не навчити»), стилізація під форму казки, народної пісні («Засвістали козаченьки») та інше.

Як відомо, вибір тієї чи іншої композиції публіцистичного твору обумовлюється в першу чергу тим життєвим матеріалом, який є у розпорядженні публіциста, ідейним задумом автора. Конкретні життєві спостереження, певний кут зору, під яким відібрані для показу факти, явища, матеріали розглядатимуться у майбутньому творі, спосіб їх узагальнення, необхідність найбільш правильного розкриття їх суті вимагають і відповідної побудови твору, яка б найкраще, найбільшою мірою

² Див.: І. П. Курганський. Основний структурний елемент публіцистичних творів І. Франка. — Вісник Львівського ун-ту. Серія журналістики, 1968, стор. 31—37.

відповідала авторським творчим задумам. Тому композиція публіцистичного твору органічно зв'язана з його змістом та основною ідеєю.

Чим не найбільш загальною особливістю фейлетонів П. Козланюка є виразне протиставлення в них двох сил, двох основних тенденцій, двох протилежних таборів. У цьому знайшов своєрідний вияв життєвий, реально існуючий конфлікт — антагоністичне розмежування класів у Галичині 20—30-х років і загострення боротьби між ними, яке мало місце в цей період. Два основні табори, на які розпадалося тогочасне галицьке суспільство, — прогресивний, революційно-пролетарський і реакційний, буржуазно-націоналістичний — мають своїх представників, своїх виразників і в творах Козланюка-публіциста. Непримиренна боротьба між ними у житті визначила і протиставлення у фейлетонах письменника буржуазного і пролетарського світоглядів, обумовила виразну тенденційність і полемічність публіцистики П. Козланюка.

Відповідно до змісту фейлетонів в їх композиції також яскраво виявилася тенденція до контрастного зображення оточуючої дійсності, що позначилося на розміщенні окремих частин, сцен, епізодів у фейлетонах письменника, на їх співвідношенні, на групуванні образів, використанні відповідних засобів художнього зображення протиставлюваних явищ, фактів, подій. Прийом антитези особливо яскраво виявлений у таких фейлетонах 1925—1935 рр., як «Мистецтво» (1930 р.), «Вікна» (1931 р.), «З весною» (1925 р.), «Лист від Никифора Злиденюка» (1933 р.), «Культура і техніка» (1930 р.) та ін.

У фейлетонах П. Козланюка, в основі побудови яких лежить принцип протиставлення, здебільшого легко можна виділити дві частини, в яких контрастними є не лише зміст, але й засоби його передачі. Так, у фейлетоні «Мистецтво» перша частина — це жива картинка дійсності, хвилюючий образний показ нужденного життя гуцульської сім'ї. Автор широко застосовує тут саме художні засоби зображення. У другій частині, розповідаючи про влаштування українською буржуазною інтелігенцією у Львові виставки гуцульського мистецтва, яка, за задумом її організаторів, мала довести і продемонструвати розквіт добробуту гуцулів в умовах панської Польщі, автор користується в основному вже логічними засобами доведення до читачів описуваних ним фактів, оповідь нагадує тут виклад, типовий для статті, коментаря з їх вільною асоціативною побудовою.

Дещо подібний приклад маємо у фейлетоні «Лист від Никифора Злиденюка», де виклад від автора або будь-які авторські коментарі взагалі відсутні. Дві протиставлювані тут частини — уривок, запозичений з буржуазної польської газети, і вигаданий «лист» до редакції, написаний ніби від імені простого західноукраїнського селянина Никифора Злиденюка, — не лише заперечують одна одну за змістом, але й створені за допомогою різних — переважно логічних або образних — засобів зображення, і стиль цих двох частин цілком одмінний.

У деяких фейлетонах П. Козланюка факти і події, зовні іноді несхожі між собою і далекі один від одного, розглядаються автором у такому плані, у такій площині, що для читача стає очевидною їх подібність і близькість. Іронічне розгорнуте зіставлення, порівняння фактів, за допомогою якого автор досягає особливого, комічного ефекту, часто визначають у таких випадках композицію усього фейлетону. За принципом аналогії побудовані такі фейлетони П. Козланюка, як «Вдар об стіл...» (1930 р.), «Дві історії» (1933 р.), «Голова — хвіст» (1925 р.), «Про пупок, реформацію й ундівського «легініка» Дмитра Паліїва» (1930 р.) та ін. На відміну від художнього твору, де аналогія часто буває завуальована, у публіцистичному творі вона відверта, пряма, розрахована на те, щоб подібність описуваних явищ, фактів, картин була найбільш наочною, відразу зрозумілою читачам. Автор не приховує тут своєї тенденції, свого намагання порівняти зображувані ним явища дійс-

ності, навпаки, він загострює, перебільшує часом подібність явищ, на- штовхує читача й на дальші аналогії, примушує його дати волю фантазії.

У П. Козланюка застосування прийому аналогії при виборі компо- зиції було тим більш вдалим, що негативні факти, об'єкти сатиричного висміювання порівнювалися в його творах за допомогою використання фольклорних сюжетів, народних анекдотів, байок, коломийок, побутових сценок з селянського життя. Як зазначає Л. Новиченко, П. Козланюк «не шукає для свого сатиричного об'єкта якихось віддалених, масштабних порівнянь і уподібнень, але навпаки — беззастережно «знижує» його, уподібнює до чогось звичного, буденного, побутового (часто користую- чись отакою невинною «простецькою» машкарою) для того, щоб гострі- ше виявити його справжню суть і дати їй належну оцінку»³. Оскільки фейлетони П. Козланюка дорадянського періоду були розраховані в ос- новному на читача-селянина, такого роду картини-порівняння були особ- ливо близькими й зрозумілими цьому читачеві, а це робило більш до- ступною для нього й загальний зміст фейлетону, в центрі якого стояли злободенні політичні питання.

Іноді автор надягає на себе «сатиричну маску» — виступає від іме- ні наївної або обмеженої, темної людини. Тоді фейлетони побудовані як павмисне вихваляння явно негативних явищ дійсності, захоплення ними, як свідоме заохочення, спонукування читачів до дій і вчинків, шкідливих для самих агітованих. Поради, висновки, рекомендації автора стають у таких фейлетонах чим далі, тим більш абсурдними, алогічними, і навіть малорозвинений читач під кінець читання твору розуміє, що ця «позитивна» програма автора насправді є прямим запереченням, найдошкуль- нішою критикою описуваного. До фейлетонів такого типу належать фей- летони «Що робити?» (1928 р.), «Читай, селянине!» (1930 р.), перша час- тина фейлетону «Скажіть!» (1929 р.).

Ряд сатиричних творів письменника, які за характером відображен- ня й осмислення дійсності і силою сатиричного викриття можна визна- чити як фейлетони, запозичує композицію інших жанрів публіцистики, а також художньої літератури, фольклору, релігійно-церковної літера- тури. У творчому доробку Козланюка-публіциста можна знайти фейле- тон—відкритий лист («Лист до Муссоліні»), фейлетон — огляд преси («Міжнародне становище», «Читай, селянине!», «Новини», «Хрунівська історія»), фейлетон, побудований як коментар («Про вихід з кризи», «Кооперація», «Котяча автономія», «Гуманізм»), лист до редакції («Лист від Никифора Злиденюка») або огляд листів («Ласим на дур- ничку») тощо, тобто твори, що мають ознаки двох або навіть кількох публіцистичних жанрів. Вільна асоціативна побудова часто наближає фейлетони Петра Козланюка за формою до публіцистичної статті. У цьому відношенні показові фейлетони «Теж «соціалісти» (1930 р.), «Математика» (1930 р.), «Від'їв ноги та й плаче» (1931 р.), «Перспекти- ви» (1932 р.), «Чутливі соціалісти» (1932 р.), «Про літературу, вплив її на «християнина» і письменників» (1929 р.), «Весняна «поезія в про- зі» (1930 р.), «Страхіття» (1931 р.), «Ощаджуй, народе!» (1930 р.) та багато інших.

Трапляється в творчості Козланюка-публіциста й така форма сати- ричних творів, як драматизований фейлетон. Елементи драматизації форми, передача змісту у вигляді діалогу, бесід дійових осіб або нежи- вих уособлюваних предметів, окремі драматизовані сценки як вставні елементи у загальній епічній тканині твору є в кількох фейлетонах П. Козланюка, зокрема у фейлетонах «Від Йосифа до Юзефа» (уявний груповий діалог УНДО, Сейму і Сенату в кінцевій частині твору), «Чор- на кава» (розмова українських буржуазних послів до польського сейму

³ Л. Новиченко. Про багатство літератури. Літ.-критич. нариси і статті. К., «Радянський письменник», 1959. стор. 290.

у другій частині фейлетону), «Національне мистецтво» (Перший і Другий злодії з «народної казки», як її називає автор). Сценки ці дуже вдало «вмонтовані» в текст, тісно зв'язані з ним, сприймаються в ньому як щось природне, перехід від однієї форми викладу (епічної) до другої (драматичної) і навпаки майже непомітний. Вставні драматизовані сценки нескладні, вони легко могли б бути замінені й звичайною прямою мовою, діалогом. Однак введення в твір з оповідною манерою дійових осіб, спеціальне виділення їх імен, як це робиться у творах драматичного роду, оживляло фейлетон, робило більш наочною позицію того соціального угруповання, яке представляли або уособлювали ці образи-персонажі. Іноді весь фейлетон П. Козланюк будує як драматичний твір. З сатиричної публіцистики 1925—1935 рр. до таких творів належить фейлетон «Серце не навчити» (1935 р.).

Деякі фейлетони Петра Козланюка наближаються за своєю формою до сатиричних оповідань. Щоправда, у дорадянський період творчості П. Козланюка вони зустрічаються порівняно рідко («Ніч на Личакові», «Фірманка»), у значно більшій кількості вони з'являються у пізнішій творчості письменника, особливо періоду Великої Вітчизняної війни («Голобля», «Новий порядок», «Хапенброт на Україні», «Свині»).

Петро Козланюк стилізує свої сатиричні публіцистичні твори під народні казки («Чорна кава», «Дві історії», «Утоплена», «УНР», «Фабрикація»), пісні («Засвітали козаченьки», «Хто ще не чує»), біблійні легенди («Отак то сталося», «І так то сталося»), вводить у текст фейлетонів як вставні епізоди народні анекдоти («Вдар об стіл...», «Національне мистецтво», «І свині подешевіли»).

Серед фейлетонів П. Козланюка періоду 1925—1935 рр. важко знайти твори з однаковою, тотожною композицією. Багатство використуваних композиційних прийомів, оригінальне поєднання логічних і образних засобів зображення, вплетення у загальну композицію твору елементів, які можна назвати вставними (хоч часто йдеться про безсюжетні твори), — своєрідних ліричних відступів, казок, пісень, уривків з газет і офіційних повідомлень тощо, — усе це робило композицію фейлетонів П. Козланюка досить різноманітною.

Застосування П. Козланюком саме тих, а не інших композиційних прийомів, вибір з їх маси тих способів побудови, які найбільш повно відповідали б творчим задумам письменника, були б близькими до його сприйняття дійсності, створювало — поряд з іншими ознаками творчої манери письменника — індивідуальність, самобутність, неповторність форми його публіцистичних творів.

У цьому відношенні слушною видається нам точка зору П. Ящука, який, аналізуючи зміст і форми фейлетонів Петра Козланюка, робить висновок про те, що письменник створив власний тип фейлетону⁴. І дійсно, з фейлетонами Петра Козланюка у західноукраїнську публіцистику увійшли не лише нові теми, нові ідеї, але й нові форми втілення змісту і донесення його до читацької аудиторії.

Щодо композиційних прийомів, використуваних Козланюком-публіцистом, то самі по собі, взяті окремо, вони не є новими, створюваними і застосовуваними лише Козланюком. Ці прийоми широко відомі і загальноновживані. Багато з них має основу в народній творчості. Однак вибір з маси прийомів побудови саме тих, а не інших, наповнення їх новим, революційним змістом, глибока індивідуальність у застосуванні, поєднанні цих прийомів, їх багатство і різноманітність дають підставу визначити фейлетони П. Козланюка, що з'явилися у західноукраїнській публіцистиці 20—30-х років, як явище цілком своєрідне і нове.

⁴ Див.: П. Ящук. У сатиричному калейдоскопі. — В кн.: Петро Козланюк. Фейлетони. Львів, «Каменярь», 1968, стор. 8.

Вінок шани Стефаникові

Широко відзначається сторіччя від дня народження неперевершеного майстра стислої новели, видатного українського прозаїка Василя Семеновича Стефаника. Його твори блискуче витримали випробування часом. Вони, як і в час появи, продовжують вабити й чарувати читачів, лишаються коштовними самоцвітами у скарбниці нашої класики. Ними захоплювалися й високо цінували Леся Українка і Максим Горький, Іван Франко і Ольга Кобилянська, Михайло Коцюбинський і Борис Грінченко, художник Іван Труш і болгарський письменник Петко Тодоров, чеські славісти Ян Махал і Вікентій Харват, польський письменник Владислав Оркан і білоруський новеліст Змитрок Бядуля, єврейський публіцист Генрік Гершелес і польський громадсько-культурний діяч Тадеуш Міхальський... На творах Стефаника навчалися новелістичної майстерності Мирослав Ірчан, Петро Козланюк, Григорій Косинка та багато інших письменників.

Минуло 35 літ з часу смерті Стефаника. Українська радянська література далеко пішла вперед у своєму розвитку й стала однією із славних літератур світу. Чи й зараз продовжують захоплювати українських радянських письменників Стефаникові новели? Чи є в них такі традиції, які сучасникам нашим слід продовжувати й розвивати? Як вперше зустрілися сучасні прозаїки з новелами галицького новеліста і яке вони справили на них враження? — Із такими й подібними запитаннями автор цих рядків звернувся до сучасних українських радянських прозаїків. 24 з них відгукнулися й прислали свої відповіді. Ці відповіді свідчать, що Стефаник — їх улюбленець, що вони прагнуть продовжувати кращі традиції блискучого майстра стислої й глибоко ліричної та психологічної новели. Листи про автора «Синьої книги» частково були вже використані в статті «Любимо Стефаника, вчимося в нього (Українські радянські письменники про творчість видатного новеліста)», що опублікована в журналі «Радянське літературознавство» (1969, № 9), та в монографії про Стефаника. Але там наведені лише крихти дуже цікавих листів, що можуть стати запашиком вінком шани талановитому новелістові. Зокрема дуже цікаві розповіді письменників про перше знайомство із творами Стефаника та про викликані ними враження, про використання Стефаникового досвіду у власній творчості тощо.

Зважаючи на цінність листів як блискуче свідчення великої любові до Стефаника, подаємо їх нижче. Розміщені вони за алфавітом прізвищ авторів. Все те, що прямо не стосувалося новеліста та його творчості, опущено при підготовці листів до друку. Заголовки до листів зроблені нами.

В. ЛЕСИН

ВЕЛИКИЙ ПИСЬМЕННИК

Що я можу сказати? Я вважаю Василя Стефаника великим письменником. Не відомим, не видатним, а саме великим! Вперше я познайомився з його творами понад 40 років тому, але й досі пам'ятаю, як потрясла мене «Новина» жахливим малюнком селянського життя на Галичині, новела, яку я прочитав найпершою. Я був вражений: — як можна на 1,5 сторінках тексту розповісти так багато і так переконливо! Який величезний талант треба було мати, щоб написати з такою силою!..

Потім, десь у 20 роках, я слухав доповідь покійного Володимира Дмитровича Коряка, і з неї у мене в пам'яті залишилась фраза-цитата з В. Стефаника:

«Я хочу, щоб мої новели були — Бетховен, а решта — нехай буде література...» (Не ручусь за точність цієї цитати, бо було це дуже давно.).

Стефаник добився цього! Силу його новел, де змальовується тяжке, трагічне життя селянства, не можна порівняти ні з чим.

Пишучи сам, я завжди бачу перед собою твори В. Стефаника і намагаюся писати з максимальною економією, вибираючи саме те слово, яке потрібне, і саме ту ситуацію, те явище, що найкраще розкривають суть, ідею.

13 серпня 1967 р.

Харків.

Іван Багмут

МУЗИКА СТЕФАНИКОВОЇ МОВИ

...Як тільки визволили західні області, чому, не знаю, але мене потягло до Львова. Хотілося відповісти віддачею. В кінці вересня 1939 року я зробив сторінку для «Чорноморської комуни» (Одеса) про визволене Покуття. Перший нарис, який я написав до «Радянської Буковини» взимку 1945 року, був про Дмитра Говалешка з Берегомета — гуцула, котрому тато зобов'язаний порятунком. Пораненого забрав до себе, дглядав сім днів, поки російські війська знов не відбили Берегомет. Перший нарис, який я написав із Буковини до республіканської газети «Радянський селянин» (1946 рік), називався «Новина». Матеріал я зібрав у селі Романківці Сокирянського району про нову долю багатодітної родини Михайла Гангали, писав про буковинців, а думав про своїх, рідню Бурбаків.

Особливо завдяченим, явно винагородженим я відчув себе, коли прочитав статтю В. Стефаника «Для дітей». Там йшлося про зустрічі письменника з буковинцем Барилляком із Борівців, прощання з ним перед виїздом у США. Тоді й виникла думка написати цикл нарисів про «письменницькі» села. Звідси й «Прем'єра в Димці» (Ольга Кобилянська), «Голубка» (Василь Стефаник), «Подарунок Джона Ріда» (Джон Рід у Боянах), на черзі Максим Горький у Данківцях, Мирослав Ірчан і Чорний Потік.

До мене, степовика з півдня України, прийшла, мовби з молоком матері всотана, мова запашиного підгір'я, принаймні, чуття цієї мови, музика Стефаникового слова. Ця співучість, образність і лаконізм. Отак у невимушених зустрічах з людьми, в діловій спільності з ними, завжди чуйний до них і їх слова, всіма фібрами душі ввібрана, ця, вже моя мова, складається в архітектоніку гнучкої, динамічної, пульсуючої фрази. Буває, що цій фразі, мовби тому вуйкові з підгір'я, ніби бракує простору, бракує часу на докладні розгалуження в бесіді; ця фраза, мов ознака діяльної натури, людини, що береже час. Але ця людина швидко і все скаже, причому влучно й сповна.

2 травня 1968 р.

Чернівці.

Микола Бурбак

ВІН НЕ МІГ НЕ ЗАХОПИТИ

Твори Василя Стефаника відіграли величезну роль у моєму житті і письменницькій діяльності. Твори цього великого письменника були улюбленою лектурою моїх батьків, і я слухав їх з уст батька, ще не вміючи читати. На мене — дитину робили страшенне враження такі новели, як «Новина», «Кленові листки», «Синя книжечка». У гімназії я читав і перечитував їх сам з неменшим захопленням. Пам'ятаю, як батько привіз із міста кілька новел Стефаника в перекладі на польську мову проф. Вацлава Морачевського, друга Стефаника. Переклад мені дуже сподобався, і я був гордий, що нашу літературу перекладають на чужі мови. Коли я почав пробувати своїх письменницьких сил, то новели Стефаника невідступно стояли перед очима. А одно із своїх перших оповідань п. з. «Цісарське право» й присвятив Василеві Стефанику. В 1923 році, коли ще тільки починалась укр. рад. література, багато початківців «Плуга» писало, наслідуючи Стефаника. Цей величезний, оригінальний талант не міг не захопити.

14 липня 1967 р.

Луга, Ленінградської області

Володимир Гжицький

ВЕЛИКИЙ СПІВЕЦЬ ГАЛИЦЬКОГО СЕЛА

Моє ставлення до нього таке ж, як і в усіх, хто цього письменника знав. Скажу лише, що коли я вибирав тему дипломної в університеті, то я вибрав для дослідження новели Стефаника. Робота одержала максимальну оцінку: можливо, в ній справді були цікаві спостереження.

14 липня 1967 р.

Київ.

Із дипломної роботи «Новели Стефаника»

Вигодований, як і Франко, «чорним селянським хлібом, працею твердих селянських рук», Стефаник займає в нашій класичній літературі одне з першорядних місць як великий співець галицького села. Людина високої культури, вражливий і суворий художник, він разом з Коцюбинським, Мартовичем, Черемшиною, Кобилянською творив школу української новелістики, яка не поступиться перед будь-якою західно-європейською чи американською.

1946 р.

Олесь Гончар

ЗАГЛИБЛЮВАТИСЯ В ПСИХОЛОГІЮ

Першим твором Василя Стефаника, який я прочитав у шкільній читанці, була новела «Новина». Читав її десь у 1926 чи 1925 році. І твір залишив враження на все життя. Після читав і перечитував цю новелу, однак враження від того не змінилось і, здається, не посилилось, хоч я й став глибше розуміти значення твору, його соціальну основу. Це, очевидно, тому, що перше враження заповнило весь простір, який тільки був для цього у моїй душі.

Найбільший вплив на моє письменницьке формування мала і постійно має новела «Кленові листки». Цей твір Василя Стефаника десь в глибині мого єства завжди асоціюється в якомусь химерному плетеві з оповіданням Михайла Коцюбинського «Цвіт яблуні», і коли я намагаюся під час творчого процесу заглибитися в психологію героїв своїх нових творів, це плетиво колишиться перед очима невидимим міражем, який кличе і кличе в невідоме, до якого треба йти, до якого хочеться прагнути і якого ніколи не досягнеш.

А з Стефаникових персонажів найглибше вкарбувався в мозок і дає найяскравіше відображення палій Федір.

24 серпня 1968 р.

Вінниця.

Дмитро Дереч

ВРАЗИВ ПРОСТОТОЮ І ЗАДУШЕВНІСТЮ

З вибраними творами В. Стефаника я познайомився після другої світової війни. Дуже шкодую, що раніше не знав творів цього чудового письменника. Він вразив мене своєю простотою, задушевністю і залишив у серці моему слід, який ніколи не згладиться. Твори його — це справжня художність, яка ніколи не померкне.

21 квітня 1970 р.

Мукачеве.

Йосип Жупан

З ТВОРЧІСТЮ СТЕФАНИКА Я ВИРІС

Мені важко сказати зараз, коли я вперше познайомився зі Стефаником. Власне кажучи, якогось визначеного дня не було — з творчістю Стефаника я виріс.

Серед порівняно великої, як на той час, бібліотеки мого батька — сільського вчителя — я випадково натрапив на книжечку якихось оповідань, яка не мала обкладинки, і взяв її читати на пасовисько. Тоді я був, здається, в другому класі і аж до четвертого носив її в пазусі, поки не порвав зовсім і вивчив майже напам'ять «Кленові листки», «Дорога», «Сини». Та хто написав ці новели, повірте мені, я тоді й не поцікавився.

З автором «Кленових листків» я познайомився дещо пізніше при досить цікавих обставинах. В першому класі гімназії мав я дуже суворого, сказав би, навіть жорсткого керівника Р. Ш., який за найменше порушення дисципліни казав переписувати (від одного до п'яти разів — в залежності від провини) оповідання, що називалося «Камінний хрест». Ця кара була справді голгофським хрестом для гімназистів, і перед нею ми всі тремтіли і блідли. Не минуло й мене. Та сталося те, чого я сам не сподівався. Я залюбки переписав заданих чотири рази те оповідання і почав писати п'ятий раз, але вже своє — наслідувальницьке, а потім шостий, десятий і таким чином став малолітнім епігоном Стефаника, вивчивши нарешті його біографію.

Здається мені, що сьогодні я вже звільнився від епігонства, але ж від впливу Стефаника не вільний. А хто вільний? Ми всі хочемо знати свій стиль, мріємо, щоб він був таким оригінальним, як у нашого вчителя, та це мало кому (а може, ще й нікому?) вдається; ми спинаємося на велику гору, яка називається Стефаниковою новелістикою, і до вершин нам дійти нелегко. Хтось з нинішніх чи грядущих новелістів таки діпнеться і піде далі — бо ж так мусить бути, — і в цьому буде заслуга його гсній.

Які Стефаникові твори найбільш мені подобаються — сказати трудно. Та, мабуть, в залежності від того, в якому віці і в якому настрої читав їх — деякі запали глибше в душу і в пам'ять. Найстрашнішою новелою здалися колись «Басараби», найніжні-

шою — «Вечірня година», найбільш філософською — «Дорога», найрозпачливішою — «Сини». Ой, зупинюся! Бо коли почну перераховувати, то всі будуть най-, най-, най-...

Я вдячний нині тій миті, коли до дитячих рук потрапила вперше потріпана книжечка Стефаникових новел, вдячний навіть тому псевдопедагогові, який, караючи Стефаником, ніби спонукав мене писати щось своє власне, та найбільше, звичайно, вдячний самому авторові «Синьої книжечки», «Камінного хреста», «Дороги», «Землі», який подарував мійому дитинству першу насолоду від художнього слова, перше хвилювання перші сльози над книжкою, які і зараз іноді вміють потекти з трохи вже висохлих очей.

11 серпня 1967 р.

Львів.

Роман Іваничук

СТЕФАНИКІВСЬКА МАНЕРА РОЗВИВАЄТЬСЯ

1. Творчість Василя Стефаника мені знайома ще з дитинства. Старші брати, що вчилися в Кіцманській гімназії, були закохані в українську літературу. У нашій хаті всі знали Шевченка, Федьковича, Франка, С. Руданського.

В зимові вечори приходили сусіди, брати читали книги. З творів Стефаника особливо подобалися новели «Побожна», «Камінний хрест», «Святий вечір» і ін. Вони справляли на слухачів глибоке враження. Пам'ятаю, що в батька, який теж був у Канаді і повернувся звідти з порожніми кишенями, виступали сльози в очах при читанні оповідання «Камінний хрест». [...]

Розвиток української прози йшов трьома лініями: Г. Квітки-Основ'яненка. П. Мирного, М. Коцюбинського. Їх великі традиції в деяких пізніших письменників збагачувались, але в більшості скочувались у в'ялий етнографізм, банальний побутопізм і немичну сентиментальність, від якої несло афектацією. Непотрібна описовість, надмірна деталізація роздували книги. До цього ще можна додати відсутність великих ідей і потужного загальнолюдського елемента. Все це перетворювало нашу прозу у прозу для домашнього вжитку. За рубіжем не було на неї попиту.

Кілька слів про себе. Чіплятися за велике ім'я Стефаника було б нескромно і нерозумно. Та все ж скажу, що окремі розділи, епізоди, психологічні моменти, народні характери з «Червоних троянд» і «Двобою» (Григорій Велісар, Марія Велісар, Бенькало, частково Мироник, Кисляк і Груздей) вийшли із стефанківських бідаків і куркулів.

Коли я не забував про Стефаника сторінки мали більш-менш божий вигляд а коли робив усе наосліп — з-під пера виходила поверхова белетристика, приправлена доброю дозою публіцистики.

Стефаник — великий вчитель. Його дорогою треба йти, але не втрачати власної голови, бо над нею завжди висить дамоклів меч епігонства.

25 серпня 1967 р.

Чернівці.

Михайло Івасюк

СТЕФАНИК ВОДИВ МОЄЮ РУКОЮ...

З творчістю Василя Стефаника я познайомився випадково чи то в 1942, чи то в 1943 році. Було це в Будапешті. Я навчався там медицини і зрідка складав вірші, надсилав до Ужгорода Федорові Потушняку, який друкував їх у журналі «Літературна неділя». Тодішня Угорщина об'їм гітлерівської Німеччини воювала проти Радянського Союзу. Серед перших трофеїв, захоплених на окупованій території, були й книжки, що згодом потрапили до університету. Студент філософського факультету Кирило Галас, поет і мій близький товариш, із кафедри славістики приніс якось у гуртожиток, де ми жили, невеличку книжку. Називалася вона, коли добре пам'ятаю, «Земля» або «Вона — земля». Це була збірка новел В. Стефаника.

Прочитав я ту книжку сквапно, захватно. І вона приголомшила мене. Новели В. Стефаника розкрили мені очі на класове розшарування села, якого я своїм хлоп'ячим розумом ще вповні не збагнув. Сувора правда селянського життя, про яку писав В. Стефаник, не була мені навдивовижу. Однак я був здивований, що про такі буденні і страшні речі можна взагалі писати. [...]

Особливо близькі були мені твори В. Стефаника про еміграцію селян за океан. Багатодітна родина, в якій народився мій батько, була безземельна і вся потроху перебралася до Сполучених Штатів Америки ще до першої світової війни. Приблизно в той же час поїхав туди й дідусь по матері, який невдовзі загинув там під час вибуху в шахті рудникового газу.

Мій батько до сімнадцятирічного віку наймитував у рідному селі, а в 1912 році теж подався на заробітки до США. Шістнадцять років промучився у вугільній шахті. За цей час тільки один раз навідувався додому, аби одружитися. Коли мені було п'ять років, батько покликав нас з матір'ю до себе. Здоров'я його було вже вкрай підірване. Коли ж став непридатний до роботи в шахті, шукав іншої роботи, але не знайшов. У 1927 році наша сім'я повернулася до рідного краю.

Ось чому, читаючи, наприклад новелу «Камінний хрест», мені здавалося, що видатний новеліст пише про моїх батьків та дідів.

Після визволення Закарпаття я вдруге прочитав усього Стефаника. А коли в 1945 році випадково став актором обласного драмтеатру, то для концертної програми я підготував художнє читання — «Дитячу пригоду» В. Стефаника. Сталося так не випадково. Привабила мене в цій новелі не тільки тематична співзвучність часові, але насамперед правдивість, стислість, драматизм, глибоке проникнення в психологію персонажів. Гадаю, що ці риси є найістотнішими і найціннішими в таланті Стефаника, і саме вони заслуговують на продовження і розвиток у сучасній українській літературі.

Коли згодом я писав одне з перших оповідань «Вербники», то Василь Стефаник безсумнівно водив мою руку. Вплив його на цьому не врипнився. Бо Стефаник — такий учитель, у якого письменнику не соромно вчитися до глибокої старості.

30 березня 1970 р.

Ужгород.

Юрій Керекеш

ОДИН ІЗ НАЙУЛЮБЛЕНИШИХ НОВЕЛІСТІВ

Найперш скажу, що Стефаник «герой не мого роману». Я пробував (так і не навчившись) писати короткі речі і, переконавшись у своїй (м'яко кажучи) невмілості, давно кинув цю справу на велике вдоволення читача і, напевне вже, видавця. Отже, в дуже вузько-професійному плані, доводиться шукати собі вчителів в іншій манері і площині. Але це — тільки в дуже вузькому розумінні.

Поділю своє ставлення (вірніш, розщеплю) на дві половинки:

1. Як читач, я пізнав Василя Стефаника дуже рано, десь в другому чи третьому класі сільської школи, з шкільної читанки. Тоді вперше, раз і назавжди, мене оглушила, налякала, полонила і зачарувала на все життя «Новина» (найперше змістом, але не тільки). Потім уже читав і перечитував усе, що потрапляло під руки. Хлопчиком, юнаком, дорослим («Новина», «Камінний хрест», «Кленові листки» — найулюбленіші новели у світовій літературі). Враження залишилося незмінним. З роками (як то буває з іншими книгами) ніщо не змінилося. Все та ж «густота» найкращого, найкращої пори року меду, майже квінтесенція... правди життя. Дуже люблю Стефаника і ставлю його поруч найулюбленіших своїх новелістів: Чехова, Мопассана, Генрі. Зі згаданими ж вище кількома новелами — в найперший ряд. Разом з тим мене, як читача «старомодного», дуже засмучувало завжди (і засмучує) те, що написав цей чудесний письменник так мало, і не задовольняла надто вже помітна «фрагментарність» його образків, бо тяжію в своїх смаках невинправно до новели більш-менш класичного зразка...

2. Як людина, яка й сама щось пише, мушу сказати, що окрім неймовірно глибокої, якоїсь щемливо-пронизливої правди життя (хай дещо гнітючої), мене вражає в майстерності нашого першокласного новеліста найперш: а) його страшно, вражаючої сили лаконізм (оте «В селі сталась новина...») і б) його надиво чарівна природна інтонація... Ці дві риси для мене як письменника є власне недосяжними. І стоять вони переді мною як людиною в літературі «балакучою», — вічним докором, завжди тривожать моє письменницьке сумління.

Для наших сучасних письменників В. Стефаник майже невичерпна школа майстерності:

а) по лінії знання і відчуття глибини життєвих (чого навчитися, звичайно, важко, коли воно не закладено тобі від дня народження);

б) філігранної, простої незбагнено витонченої у своїй «простоті» майстерності стилістичної — побудови пружної, стислої, доверху «звиповненої» фрази, доведеного до вершин майстерності лаконізму, точного художньо і дуже економного слова (не зважаючи навіть на «густоту» діалекту)...

26 липня 1967 р.

Ірпінь

Василь Козаченко

ЛІТЕРАТУРНИЙ ПОДВИГ

Щиро вдячний Вам за листа, за увагу й до моєї скромної думки про чудового новеліста нашої української літератури Василя Стефаника. [...]

Стефаника читалось і перечитувалось буквально все, та дуже давно. Хоч часом і зараз таки доводиться заглянути в «Палія», чи того ж «Злодія», або-що, то це вже не «читацький» інтерес, а суто творчий. Новеліст Стефаник — неперевершений досі майстер цього жанру в прозі. Та хочеться додати й неодмінну для такого визначення ще й оговорку — «для свого часу»! Адже майстерність слова і форми в Стефаника, мови б, «безбожно» втиснута в тісні рами тогочасної соціальної й культурної дійсності. Жах життя і побуту тодішнього трударя села, змальовані Стефаником, майже у всій його творчості «глушать» і естетику авторського чудового слова! Хотілося би милуватись «Кленовими листками»..., а на них, як у кіно, напливає «Виводили з села», чи «Стратився»...

Люблю його твори, захоплююсь його «самопожертвою» талантом на величну ідею показати страждання трударя селянина в умовах жорстокості експлуатації «коронованої влади». [...].

22 вересня 1967 р.

Київ.

Іван Ле

ВЕЛИКИЙ ГУМАНІСТ

Твори Стефаника є для мене завжди «настольною» книгою. Я їх, звичайно, не копіюю, але вони мене збуджують, стимулюють до праці.

Втомився, не хочеться писати, відсутність думки, і тоді розкриваю на будь-якій сторінці новели Стефаника. Слів мало, але яка безодня емоцій — суму, болю і радостей творця.

Особливо хвилює мене стефаників гуманізм, його глибока любов до трудового селянина. [...].

15 липня 1967 р.

Львів.

Василь Лозовий

НЕЗАБУТНІЙ

В житті кожного бувають спогади, які ніколи не забуваються... Вони довго живуть в пам'яті людини, зогрівають її душу, окрилюють, ведуть до світлих обріїв майбутнього. До таких спогадів у моїм житті належать спогади про зустрічі з видатними людьми, світочами нашої батьківщини — Іваном Франком, Ольгою Кобилянською, Осипом Маковеем, Василем Стефаником.

Василь Стефаник особливо дорогий мені тим, що познайомився я з ним в ті роки, коли я був студентом Чернівецької учительської семінарії; я тільки вступав своїми першими поетичними спробами на літературний шлях.

В 1915 році я з групою студентів, земляків письменника з Тулови й Русова — Микола Фрей, Іван Федчук та інші — відвідали Стефаника, який перебував у Ольги Кобилянської по вул. Гакмана. Дізнавшись, що я пишу, що мої вірші друкуються на сторінках буковинської преси, — В. Стефаник ласкаво заговорив до мене. Питав мене і Фрей про наші успіхи в навчанні, про те, що ми читаємо, радив нам читати більше наукових книжок, розширювати свій світогляд. [...].

Ми, студенти, захоплювались тоді кожною літературною новинкою. Глибоке враження робили на нас твори Василя Стефаника. Ми їх читали, перечитували до декілька разів. Кожна постать з новел великого художника слова знаходила відгук у наших серцях.

І Гриць Летючий, що з горя втопив свою доньку в річці, й Антін, що пропив своє газдівство й вигукував на все село про свої кривди; й Іван Дідух, який впрягався в шлею рядом з конем, щоб впорати шматок поля на горбі, а згодом мандрує за океан шукати кращої долі; І Леся, що несе в корчму останні доробки, крадучи їх від жінки й дітей; і Катруся та Семенко, яким мати перед смертю співає журливу пісню про кленові листочки. Всі ці постаті зворушливих новел Стефаника були нам близькими, рідними, дорогими, бо жили вони поруч з нами, бачили ми їх, уболівали їх долею.

Давним-давно минули ті роки. Не дожив В. Стефаник до поз'єднання українського народу в єдину братню сім'ю. Але здійснились мрії. Не впізнати тепер колишньої Буковини, колишнього Покуття. Як би зрадів Василь Стефаник, коли б побачив ті зміни, що сталися на його землі. Цвіте вона, розцвітає в колі вільних радянських народів, як цього хотів великий співець мужицької долі.

Коли я писав свої прозові твори, переді мною завжди були твори великого майстра художнього слова — Василя Стефаника. У таких, наприклад, як «Крутіж», «Назустріч волі», «Про що шуміла смерека» та інші. І не тільки як великий письменник, а як великий громадянин, мислитель, патріот своєї Вітчизни зберігся в моїй пам'яті Василь Стефаник.

27 липня 1967 р.

Київ.

Микола Марфієвич

НОВЕЛИ СТЕФАНИКА ЗБУДЖУВАЛИ ДО БУНТУ

Мою увагу на твори В. Стефаника звернув член редколегії журналу «Вікон» Петро Козланюк. 2 вересня 1929 р. він писав мені:

«Прочитав оце Ваші новели: «Гріх», «Нещасна жертва», «Не зажен», «Викликає», і хочу Вам написати декілька дружніх стрічок. Зазначаю наперед, що не буду Вам давати жодних наук з цього приводу, тільки — як добрий товариш — декілька

дружніх порад і зауваг. Тому Ви й не обиджайтесь за все і прийміть їх, як щирі, од свого друга.

Писать новели — не дуже то легше од поезії. Новели, як і поезії, мусять мати свої обмежені рамці, ритм, гармонію. До них, як і до поезії, треба навчатись майстерно володіти словом. Та це однак менш важне — важніше інше. Важне і саме головне в новели — сюжет і стилістичність. Треба, бачите, навчитись кількома стилями прикувати читача до читання, заграти на нервах, зацікавити його. І друге — додержуватись нормальності (реалізму) життєвої. Треба так писати, щоб читач не читав, але переживав художній твір. Бо тоді тільки він лише читатиме, тоді тільки ви прикуєте його до писаних строчок.

Є багато способів писання новел. Є багато новельних майстрів у світовій літературі, що в них навчатись нам би потрібно. Але писати про них та про всі різні способи писання новел неможливо тут — можна зате що інше. Візьмім, напр.[иклад], такого художньо-новельного майстра, як В. Стефаник. В нього немає зайвщин, він не розписується багато. А проте, яка в його новелах художня сила, яка стилістичність, який правдивий реалізм, яке вірне дзеркало життя, яка гострота сюжету! Він кількома стилями і прикує вже до себе і не пустить, доки не прочитаєте до кінця. І рівночасно він не гонить за т.[ак] зв.[аними] широкими полотнами в новелах. Ні. Він змальовує те саме просте, реальне життя, яке і кругом Вас кипить. Через те Ви рішуче мусите його прочитати, коли думаєте писати новели. В нього можна багато навчитись нам усім. Вчитись і бути, проте, свіжим і оригінальним, давати в літературу нові свіжі цінності.

Завдання письменника в нашому розумінні дуже важкі й відповідальні. Він же дає напрям життю, він же вчить суспільство своїми писаннями. А щоб учити когось, то — само собою — треба перше самому нетрохи знати. І тому вчитись нам не сором, учитись нам треба все життя...

Коли уперше став читати збірку стефаникових новел «Синя книжечка», то не знаходив собі місця. Що найбільш мене зворушило? Те, що в цих новелах я побачив самого себе, почув плач і стогін моїх сусідів і всіх убогих селян. В них була велика правда життя, здавалося, виведена на білому папері не чорною фарбою літер, а живою людською кров'ю. Читаючи ці новели, я не тільки плакав серцем і душею, але й міцно затискав п'ястуки, паленів вогнем великого бунту проти всіх тих, що для себе створили рай, а для нас пекло.

Беручись за написання своїх перших новел, я прагнув знайти такі ж слова, які умів знаходити Стефаник, щоб змальованими образами потрясати серця людей. Але це давалося важко. Коли в першому своєму оповіданні «Колоски» я розповідав про старого наймита Данила, мене переслідував і мучив образ Федора із стефаникового «Палія». Навчаючись у Стефаника, я поступово виробляв власний погляд на життя й свою манеру письма. І все ж коли створював якийсь образок, я завжди прагнув уявити, а як про це сказав автор «Синьої книжечки», чи сподобалося б йому моє писання.

Зрозуміло, дуже хотілося побачити великого письменника, поговорити з ним, і восени 1930 р. я був у Русові. Лишилося від зустрічі незабутнє враження, про яке я розповів у етюд-спогаді «Дорога» (1937 р.), присвяченому «найбільшому робітничому мистецькому слову, найбільшому співцеві селянського горя». Роль Стефаника в моїй письменницькій долі величезна.

16 лютого 1969 р.

(Тростянець Снятинського району на Івано-Франківщині).

Іван Михайлюк

БЕЗЖАЛЬНА ПРАВДА ЙОГО НОВЕЛ

Ви просили, щоб я коротко розповів Вам про те, яку роль відіграли у моєму житті та у творчості новели Стефаника. Мушу признатись, що я, вперше прочитавши Стефаника, просто злякався тієї безжальної правди, яка не визнає жодних естетичних компромісів, не припускає жодних умовних пунктирів, котрі б хоч трохи полегшили «ситим» розуміти «голодних». Мені було тоді років 20, я випустив уже збірку поезій і вважав себе правдивим пролетарським поетом, для якого головне бути завжди лише оптимістом. Але невдовзі я повернувся до творів Стефаника ще раз і збагнув, що справжній глибинний оптимізм митця полягає перед усім у тій правді, яка не визнає компромісів. Я зрозумів, що не тільки Діккенсовські оперетково-нещасні бідняки, а навіть славозвісний «Антон-Горемька» Григоровича ще не правда, а якийсь натяк на правду, на ту, що була в Гліба Успенського, в «Мужиках» Чехова, а також у «безжального» людолоба Стефаника. І коли це вам цікаво, то саме під впливом Стефаника я написав у ті роки свою поему (чи то сюїту) «Загибель синьої птиці», в якій намагався розвінчати буржуазно-філантропські тенденції Метерлінка, переакцентувавши «по-стефаниківськи» його героїв, дворовубових дітей Тільтіль і Мітіть...

19 вересня 1967 р.

Харків.

Ігор Муратов

ПРОСТИЯ І НЕДОСЯЖНИЙ

Отже — про Стефаника. Яке враження од його творів та яку роль відіграє він у моєму житті.

...Ідеш буває полем, серед хлібів, а попереду, на обрії, дерево. Воно ніби й близько, здається, бачиш його могутній стовбур, чуєш шепіт його галуззя, а досягти не можеш.

Так і Стефаник. Його постать, творча його особистість величною віхою встає на горизонті нашої літератури. Він і простий, для декого аж надто заземлений і водночас недосяжний. Гортаєш сторінки його писання і ніби перевертаєш кам'яні брили, на яких висічена історія народу. Страшна історія! Історія відчаю, злиднів, пошуків кращої долі...

Уперше я познайомився з стефаниковими творами ще малим. Власне, то був один його твір — новела «Новина». Трапилося це наприкінці 30-х років. Вибраних творів Стефаника у нашій сільській бібліотеці, яка тільки-но започаткувалася, не було — новелу читали з якоїсь хрестоматії чи декламатора.

Пригадую осінній вечір, ми, куткова малеча, сидимо біля груби, старша споміж нас, сусідська дівчина, що вже ходила в другий чи третій клас, читає. За вечір ми прочитували кілька «листків», на більше не вистачало змоги, — читець утомлювалася, нас укладали спати. З тих читань чомусь найбільш запам'яталися мені легенда про Ікара, уривки з «Катерини» Шевченка, яким зачитувалися всі, «По кавуни» Б. Грінченка і «Новина».

Весь вечір і пізніше були ми під враженням цієї страшної оповіді. Батько утопив свою доньку. Хотів і другу, але випросилася...

Тоді, малі, ми ще не розуміли причин, що спонукали батька до дитиновбивства. Однак, історія, почута того далекого осіннього вечора, не давала мені спокою. Згодом, школярем, я сам перечитав «Новину», перечитав усього Стефаника і вже ніколи не розлучався з ним, з героями його новел. Запали мені в душу «Камінний хрест» і «Дорога».

По війні побував у стефаникових краях, у Русові, в хаті, де мешкав і творив митець. Стояв на дворіщі і бачив дорогу, якою «виводили з села», котрою ішли — їхали в Канаду — шукати кращої долі; вдихав пахощі кленового листа...

І думалося тоді: Стефаник тому й великий, що ніколи не одривався од коріння, на якому зростає, соками якого живився. Іншим його не уявити. Він не пивчав життя, ніколи не мав перед собою проблеми — як писати і про що писати. Писав про те, що боліло, писав так, щоб тямили і користалися з того тисячі зболеваних, гноблених.

Постійно звертаюся до Стефаника, вчуся в нього скупості письма і складності думання. Уявляється він мені різьб'ярем, що невтомно, епізод за епізодом, викарбовує картини життя народу. Довкола нього народжуються, мруть, ідуть в далеку дорогу, сам він вражений тяжкою недугою, усе ж не хилиться, не випускає різця, бо дуже вже йому болить за людей.

8 серпня 1967 р.

Київ.

Михайло Олійник

ВИКОВАНІ З ДОБРОТНОГО МЕТАЛУ

На жаль, з Василем Стефаником мені не судилося зустрічатись, тому спогади мої, що цікавить Вас, надто обмежені. Вони стосуються тільки його творчості.

До возз'єднання Галичини з Україною, річка Збруч була хоч і маленька, проте великою перешкодою до зв'язків нашого єдиного по обох її берегах народу, тому не так легко було стежити за творчістю письменників Західної України.

В 1924 році вийшов перший альманах Спілки селянських письменників «Плуг». В ньому було надруковано разом із творами плужан і новелу В. Стефаника «Сини». Я читав цього автора вперше і був вражений простотою і в той же час глибиною, з якою він малював злигодні галицьких селян. Незабаром вийшла й збірка його новел. Вона справила ще більше враження як на мене, так і на маси читачів. Справді, читаєш його новелу, коротка, а наче проходиш довгий-предовгий шлях мук і страждань трударів галицької землі. Страшно стає за звірячу жорстокість одних і приреченість інших.

Вражає і лаконічність вислову і вагомість кожного слова. Вони у В. Стефаника ніби виковані з добротного металу і дзвенять тужливо й зворушливо, як тримбіта в горах. Особливо в діалогах, на чому переважно й будує письменник свої новели.

Важко назвати ще когось, хто б так майстерно відбивав у своїх творах народний колорит, національну форму. Саме тому вони набагато втрачають у перекладах на іншу мову. Другим Стефаником не можна бути, треба ним народитись.

Написав В. Стефаник за своє життя небагато, але ніби саме про його твори сказано: «Мал золотник, та дорогі!».

13 липня 1967 р.

Київ.

Петро Панч

З окремими оповіданнями Василя Стефаника мені довелося познайомитися давно — ще дореволюційних років, з літератури яка, не знаю вже яким чином, потрапляла до нас через кордон з Австро-Угорщини. Був я тоді ще гімназистом. Можливо, то були сторінки ЛНВ, — українські видання, видані за кордоном, інколи потрапляли тоді до нас і ходили по руках, як нелегальні книжки. Звичайно, не пригадую, яке саме оповідання я тоді читав. Враження? Тоді то ще не були враження усвідомлені, то були враження від читання взагалі літератури українською мовою. Стефаника як письменника я почав відчувати пізніше — вже в двадцяті роки, коли ширше ознайомився з його творчістю з видань радянських. Враження то були сильні, яскраві: блискучий талант письменника і життя, яке він розкривав переді мною, глибоко хвилювали мене. Але про якісь впливи творчості Стефаника на мене, як письменника, я не наважусь говорити. Адже і манера мого письма, і світ перед моїми очима — все інакше. Його вплив — будемо говорити так — був не безпосередньо літературний, фаховий, а вплив письменника на читача: він розгортав переді мною сторінки життя, яке мені до того не було добре відоме (західноукраїнське село), і хвилював глибиною і тонкістю своїх письменницьких спостережень.

У мене взагалі так: де-кого з письменників я читаю — як письменник, а де-кого — як читач. Перед письменником Стефаником я тільки читач.

21 серпня 1967 р.

Київ.

Юрій Смолич

ПОШТОВХ ДО ПРОТЕСТУ І ДНІ

Не можу сказати про надто великі впливи Василя Стефаника на мою письменницьку діяльність. З дитинства я більше цікавився віршованими творами, бо якось так складалося, що такі твори частіше попадали мені до рук. Мої ровесники, які вчилися в гімназії, привозили твори Т. Г. Шевченка та різні співанники, якими я захоплювався. Дещо пізніше читав я і прозові твори, але творів В. Стефаника між ними тоді ще не було.

І все-таки одного разу я прочитав у якомусь збірничку чи журнальчику невеличку новелу, яку я пізнав як твір В. Стефаника аж за океаном. Це була новела «Вечірня година». А пізнав я її по чотирьох віршованих рядках такого змісту:

Ой не коси, бузьку, сіна,
бо ся зросиш по коліна.
Та най тота чайка косить,
що набакир шапку носить.

Здавалося б, що ці рядки вірша не мало жодного значення в моєму житті, але це не так. Мені 10-ти чи 11-річному підліткові, подобалося, що у віршах можна сказати про те, що ми бачимо навколо себе. Про сіножать, про бузьків, яких було багато в селі. Пізніше, коли мені попадали до рук будь-які уривки з віршів чи цілі вірші, я завжди шукав у них чогось знайомого. А пізніше, вже в Америці, я поспробував вкласти у вірші те, що бачив навколо себе. Так я почав писати про безробітних у місті Детройті, про злидні робітників, серед яких був і я, та про страхіття першої світової війни, про які я читав на сторінках робітничої преси.

Якщо говорити про роль В. Стефаника у моєму житті та письменницькій діяльності, то, може, вищенаведені рядки з його новели і були поштовхом до читання, а згодом і до записування баченого та пережитого. Ясна річ, крім цього я читав дещо більше. Але серед всього треба згадати твори Т. Г. Шевченка у виданні «Руської письменності» у Львові, а також вірші та пісні, надруковані в «Січовому співаннику» та в «Календарі запорожця», що вийшов в Коломиї.

В цих коломийських виданнях були вірші Івана Франка («Гімн руських хлопів радикалів», «Розвивайся ти, високий дубе» та інші), Сильвестра Яричевського («Наша слава України»), Олександра Колесси («Шалійте, шалійте, скажені кати!»), а також вірші та пісні інших поетів. Не знаю, може в «Календарі запорожця» було щось із новел В. Стефаника. Але якщо це було, то вже перша новела, яка попала мені під руки, була одним із тих зерен, від яких зародилось у мене замишування до книжки.

Інші новели В. Стефаника доводилось мені читати в різних збірниках аж за океаном, а зібрані його твори в книзі я прочитав аж у 20-х роках. Це були «Кленові листки», видані в Радянській Україні зі вступною статтею Володимира Коряка. Тоді мене найбільш вразила новела «Новина», про те, як Гринь Летючий утопив свою дитину в ріці, а також і такі новели, як «Камінний хрест», «Синя книжечка», «Басараби» та ще деякі. Зокрема, хочу сказати свою думку про «Кленові листки» і «Камінний хрест». У першій з них пряма розмова про злидні, а разом з цим і критичне висловлювання про бога. Наприклад, ось такий діалог:

«Іване, не журіться дітьми, бо то не лише ви, але бог їм тато, старший від вас.

— Я з богом за барки не ловлюся, але нащо він того пускає на світ, голе, як терня? Пустить на землю, таланту не дасть, мавши з неба не спустить, а потім увесь світ кричить: «Мужики злодії, розбійники, душегубці!».

Слова про те, що з богом можна «за барки ловитися», мені подобался. І взагалі рядки з «Кленових листків» заставляли мене думати критично про бога та про існуючий тоді лад у всьому світі. Додавали мені відваги протестувати і активно діяти проти капіталістичного ладу, з визискувачами-підприємцями та їхніми агентами-попами, які освячували зло. А новела «Камінний хрест» була неначе факелом в естафеті — і я став співцем долі й недоли заокеанських українців, тих побратимів Івана Дідуха, які так же само, як він, пішли світ за очі, покидаючи рідні пороги.

В дальших роках мого життя я щораз більше переконувався: який розумний чоловік був Василь Стефаник! Простими словами він зумів говорити так переконливо, що заставляв критично думати навіть малолітніх і нерозвинених підлітків. [...]

9 серпня 1967 р.
Київ.

Микола Тарновський

ІШОВ ВІД СТЕФАНИКА

Коли навчався в Мукачівській торговельній академії, моїм вчителем української мови та літератури був Олекса Приходько. Він потрапив на Закарпаття з театральною групою Миколи Садовського. Після того, як їхня група розпалася, Приходько вчителював. То була людина високої культури, він диригував учительським хором Закарпаття, який прославився на цілу тодішню Чехословаччину. Приходько по-мистецькому читав нам твори, так прищеплював учням любов до рідного слова, до книжки. Ці хвили залишилися для нас незабутніми. Він читав нам і новели Стефаника. Коли відкривав уста, клас завмирав: було чути, як муха забриніла на шибці...

Хоч ми мали такого вчителя, якого міг би позаздрити кожний учень минулого і майбутнього, я не знаю, в чому наслідую традицію Василя Стефаника, бо не вивчав себе. Почуті та прочитані його твори десь мусіли осісти в моїй душі, як лишається на березі життєдайний весняний намул: ніщо не приходить повз нас безслідно. І ми й самі не можемо відділити від себе ті тоненькі наноси, які залишає після себе час. Звісне, річище емоцій, які в мене залишилися після новел В. Стефаника, — не пропали. Я гадаю, що з таких нашарувань і складається не тільки письменник, але й наш читач. Це і є наше тіло, і спробуй розібратися, де Стефаник, коли там і Шевченко, і Леся Українка, і Коцюбинський... Оці пласти і стали моїм творчим організмом. Мене заставила писати безмежна любов, яку я ношу до свого народу. Може нас ріднить одне стремління — бачити свій народ гарним і щасливим між щасливими. [...]. І ще дещо про нашого вчителя. Олекса Приходько читав нам новели з «Синьої книжки» Стефаника. На мене вони зробили дуже велике враження. Це могло бути десь у 1934 році. Тоді я і починав свою літературну працю, писав літературні фейлетони під впливом О. Вишні. А може ці два письменники тоді в мені схрестилися? І я пішов від них до самого себе? Тоді я починав писати й новели таким же стилем, як Стефаник. Але що в мене залишилось від цих двох велетнів зараз, — не можу сказати.

21 квітня 1970 р.
Ужгород.

Михайло Томчаній

ТАК ТРЕБА КУВАТИ СЛОВО

Відколи з Шевченкової руки посіялося українське письменство, його слово кувалося франківським каменярьським молотом, щоб колоситися на крутому і вбогому перелозі нашого народу. Василь Стефаник перший показав, як треба кувати те слово. Він викресав із кременю не тільки іскри, а й сльози. Йому здавалося, що вогонь його слова може спалити весь світ, гасив його сльозами.

Нехай цепеніє з подиву світ — кожна маленька новела варта драми Шекспіра. Нехай падають поети — стефаниківська проза співається, як пісня.

Мене цікавить одне: пишете, чи вже написано, чи будете писати про «Марію», «Синів»?...

Ніхто ще не сказав так про матір, про її синів — про Україну, про найвищий ідеал її народу, як саме Василь Стефаник.

18 червня 1967 р.
Київ.

Борис Харчук

Я ВЧИВСЯ В НЬОГО

Приємно мені було одержати Вашого листа. Своєю просьбою Ви розбудили в моїй пам'яті недавнє й давнє минуле.

Питаєте, чи не зміг би я бодай коротенько розповісти в листі про те, яку роль у моєму житті та письменницькій діяльності відіграв Василь Стефаник.

Не знаю, що Вам відповідять інші літератори, а я оце пригадав дещо (на радість для себе, бо до Вашого листа і на думку не спадало замислитися над цим). Василь Стефаник лишив глибокий слід у моєму житті і творчості.

Наприкінці двадцятих років я вперше прочитав його твори. Не пам'ятаю, чи то було «Вибране», чи окремі книжечки, випущені радянськими видавництвами.

Ніби зараз бачу зимовий вечір у батьківській хаті, блимання каганця. Мама кажуть, що час уже лягати спати, бо пізно. А я зачитався Стефаником. Особливо схвилювали оповідання «Камінний хрест» та «Новина». Пригадую, що я переказав мамі ці оповідання. Вона, колишня батрачка з восьми років, на собі відчула страхітливі лещата злиднів і поневірянь у наймах. Їй було шкода того нещасного Дідуха, який поїхав у чужі землі шукати щастя і, виходячи з села, весело танцював польку. «Од горі ті танці, сину, то він горе затоптував», — сказала мама. Вона співчувала бідареві. Про «Новину» нічого не сказала, тільки мовчки зітхнула і перехрестилася за душу маленької мучениці.

...І не думав, що через двадцять років опинюся на тих галицьких землях, де творив свої промовисті новели пристрасний літописець горя людського Василь Стефаник.

І не думав я, що через двадцять років мені доведеться самому написати книжку новел про ту саму стефаниківську Галичину, але вже про нову, визволену, Радянську. Про нових людей, з яких Комуністична партія зняла страшний камінний тягар поневолення...

Працюючи над збіркою «Львівські оповідання» і над п'єсою «На велику землю», я мав намір показати, яким новим життям живуть нащадки Іванів Дідухів та Гриців Летючих. В той час я відчув полум'яну пристрасть Стефаникового гнівно-викривального письма. Він неначе підказував мені: — поглянь письменницьким оком, придивись, як змінилась галицька земля!

Стефаник незримо був присутній біля мого робочого столу. Можу відверто сказати — і збірка «Львівські оповідання» і п'єса «На велику землю» написані мною під безпосереднім впливом Стефаника. Тоді, коли оповідання писалися і друкувалися, я навіть не ставив перед собою мети співставити, чим саме завдячують вони (оповідання) своє існування Стефанику. Взагалі технологія психології (бач, як закрутив!) письменницької творчості ще не вивчена та не знаю чи й можна записати її порухи на якійсь дослідницькій кардіограмі. Адже це секрет, який ніколи не буде розкрито. Може, принагідно послатися на оригінальний вислів Ол. Толстого: «Есть вещи, которые нехорошо и не нужно говорить. Это вещи личные, тайные и деликатные. Говорить о них так же не подходит, как женщине рассказывать о первой ночи с мужчиной. К таким вещам принадлежит и самый процесс творчества. В автобиографии художника ищут именно этих заповедных вещей. Но если их и находят, — то там все же самое главное не сказано».

Мы знаем, что Шиллер возбуждал себя к писанию, нюхая гнилые яблоки. Но через какой тайный трепет этот запах яблок претворялся в живую плоть слова и ритма, Шиллер не сказал, и никто этого не знает. Но, разумеется, это и есть самое любопытное».

Боронь боже, не подумайте, що я утрирую важливе питання художньої творчості. Думається, що у висловлюванні Толстого є раціональне зерно. Та повернімося виритул до теми нашої розмови.

Одержавши Вашого листа, я переглянув «Львівські оповідання» і побачив, що в них багато близького до творів Стефаника. Не в розумінні безоглядного копіювання, бо, як відомо, копія ніколи не буде першооригіналом. У моїх оповіданнях я хотів відобразити суть стефаникових думок про нове життя Галичини. Він гаряче вірив, що воно прийде, ось-ось, незабаром, і з нетерпінням виглядав, стоячи «на вуглі своєї хати». Він сміливо казав: «всі ми більшовики в душі».

Може авторові і не личить займатись «самолітературознавством», але оскільки Ви запитали, то мушу дещо відповісти.

Мое оповідання «Дочка» є своєрідною антитезою до «Катрусі». Жахливе животіння молодої дівчини Катрусі, нещасної доньки злидаря — і людське існування щасливої колгоспниці, молодої дівчини Хариті. «...тепер в дочці твоїй, Хариті, людину побачили. Лю д и н у! — з притиском чітко карбував...» слова голови колгоспу.

Певно, не випадково, П. Моргаєнко згадав саме це оповідання у післямові до роману «Данило Галицький». Він зазначив, що в п'єсі «На велику землю» «стверджується високе достоїнство людини, про це говорить в п'єсі, вторячи Христі з оповідання «Дочка», колгоспниця Ксеня...»

А оповідання «Його біографія» — це ніби нова сторінка життєпису Іванів Дідухів. Це розповідь такої ж, як Іван Дідух, людини, що повернулася з хваленої Америки. «...Жорстокі люди там, — каже дід Ружило, — як ото бляха на дахові, тверді. То ніби й серця у них немає, усе тільки гроші, і то я вже мозком своїм дурним розмірковував, а чи в них замість серця не долар причеплено».

Автор був задоволений, що це оповідання двічі було передруковане в колективних збірках-антологіях української новели у Києві та в збірнику новел українських письменників у Кишиневі в перекладі на молдавську мову.

Словесна тканина, побудова речень у «Львівських оповіданнях» — не без впливу Стефаника. Ось початки оповідань.

«Вже скільки літ Христя живе на світі, а ніхто поза селом не знав про неї» («Дочка»), «Двоє діток у Дарки — синок і донька. Іваська доганяє Маринка, вже їй скоро вісім років буде» (Моя копіячина), «Сидить на лавці Соломія, біля вікна, похиливши голову, нігтем зшкрябує тоненьку кригу на шибі...» («Проводи»), «Як підбіг-

ла Наталя до вікна, так і закам'яніла. Побачила — вулицею Стратон іде. Схопилася рукою за лавку і так стояла, не обертаючись до матері» («Завтра прийду»), «Дош шумів навколо, неначе зерна пшениці пересипалися у великому решеті. Та Ярослав біг вулицею, не помічаючи нічого...» («Втеча»), «На чорному небі вигравали жовто-гарячі сполохи і блискавка креслила мереживо розірваних ліній. Оглушливий удар зупинив Павла...» («На передньому краї»).

15 липня 1967 р.

Київ.

Антон Хижняк

РІДНІЙ І ДОРОГІЙ

Василь Стефаник... Його ім'я завше буде рідним і дорогим для мене, бо він явився мені як вогник сподіваної хатини на довгій дорозі, як мудрий подорожній на важкій крутій стежці, як найдоступніший, найзрозуміліший учитель літературної праці. Ці мої слова ідуть з самої душі, вони не мають нічого спільного з обов'язковими, шаблонними словами про великих, загально визнаних майстрів літератури. Ні, Стефаника я люблю всім серцем і тому кажу про те, що у звичайні поняття — «дорогий», «близький», «геніальний» т. п., я б хотів вкласти свої незвичайні почуття любові до нього, розуміння його творчості, бажання всім передати своє захоплення його природою, цебто самобутністю, силою художнього мислення тощо.

Сталося так, що я Василя Стефаника вперше прочитав в уже досить зрілому віці, коли мені було за 30 років. Половина або майже половина цього віку була прожита під впливом літератури — спершу то були юнацькі захоплення віршиками, потім прагнення списувати з життя, переповідати факти, факти, як того вимагала робота в газеті. А з цим наростало бажання оповісти людям щось хвилююче, своє, пережите. Читання зразків літературної творчості — а ми хапалися завше за найпомітніше, найвище, найгучніше! — якийсь час кожного молодого прозаїка не стільки наближує його до того необхідного умінь оповідати, малювати, як віддаляє його на певний час, бо не кожний одразу натрапить на свого вчителя, на той зразок, який вселить у молодого літератора віру в себе, у свої можливості, який немов би скаже: «А ти отак, як я, оповідай. Оповідай просто». Потім, згодом, я збагнув, що у Стефаника ця простота не така вже й проста, вона глибока, вона мудра, вона складена з кількох чинників, з багатьох якостей, але спершу мене полонила, поглинула саме доступна простота, зрозумілість всього того, про що оповідалося в творах. Народність характерів, ясність образів. Все це сприйнялося ж звісно, гаряче, палко через те, що все написане цим чародієм, було художньо сильним, вражаючим, що віяло з кожної сторінки його книжки духом життя, духом землі. Моя спрага була втамована. Я читав, читав Стефаника, всього! Я працював тоді старшим науковим працівником музею Юрія Федьковича, кімнати музею були забиті книжками, серед яких були всі видання Стефаника, Черемшини, Мартовича, Кобилянської, вся проза Федьковича. Лаконічна, емоційно потужна, насичена злободенням змістом людського життя проза цих письменників, надто ж Василя Стефаника, враження від якої щасливо зімкнулося в моїй душі з світлом, струмами самого життя буковинського, так подібного своїми обрисами, образами, природою до того, що я бачив у книжках, стихія мовна — вся атмосфера неповторної самобутності того краю, в якому так немов би і лунає голос Стефаника, взяли мене на свої крила.

Я навіки вдячний обставинам, вдячний праці в музеї, яка кинула мене в потік гірського буковинського життя, отого всього, що вбирав там, бо саме завдячуючи всьому цьому я — якщо моя творчість має якусь вартість і її не забудуть люди — став письменником.

Перше своє оповіданнячко «Чабан» я написав, працюючи в «Радянській Буковині» як роз'їзний кореспондент. Десь у Сокирянському районі, біля Романківців, я побував у чабана, який водив отару, побачив, як чабан доглядав ягнятко, побите струпом, хворе. В тому, як він обмивав теплою водою ягнятко, як мастив струпи і промовляв до нього, я відчув людину, і мабуть, саме так відчув її через звичайні, прості вчинки, через слова, рух, як умів це Василь Стефаник, цебто — через сприйняття образів Стефаника, через те, як я бачив образи Стефаника, я побачив живих людей. Я зрозумів, як треба розповідати про звичайних людей праці, щоб вони були милими нам, щоб вони ставали зразком.

Завдання це було невисоке, але воно теж вимагало вміння відтворювати, змальовувати факти нашої дійсності. Пізніше завдання постали інші, скажемо — побудова сюжету, портретні характеристики, але то все було потім, а тоді — відчуй людину, стань до неї близько-близько, знай, чим б'ється її серце, і розкажи про це.

Цьому навчив мене Стефаник.

У Стефаника своє — глибоке, всеосяжне, якесь зовсім зрима, зовсім конкретне сприйняття слова, своє емоційно-змістовне наповнення понять, тих самих, якими користуються всі і яких не всі відчують, вибирають душею.

Я перегортаю вибрані твори В. Стефаника, видані в 1949 р. Сторінки з помітками, підкресленнями — ніколи я не читав його без олівця. Ось оповідання «Вона — земля». Я вважаю його одним з найкращих творів Стефаника. А в ньому немає ні дра-

матичних сюжетів, ні кривавих зіткнень, ні зав'язки та розв'язки. Та скільки в ньому мислі, почуттів, яке наповнення отого старого поняття «наша земля», «моя земля» і т. п. Люди покинули своє село, бо його окупував ворог. Та перед сонцем, перед небом внали вони на коліна, молячись до своєї покинутої землі. Згадали про неї і тут же пішли у свій край, покурличали їхні вози, і вже «червоне сонце кинуло їхні тіні через межі далеко по землі». Далеко, аж до їхніх сіл, до їхніх меж! Земля для селянина — це те, що в'яже його з усім світом, з усім народом, з його минулим і майбутнім, це — і народження і смерть, і злигодні і радощі селянина. Але сказано як про це, гей!

Я швидко відчув, що перебуваю під великим впливом Стефаника. Майже по-ньому були написані такі мої оповідання, як «Чабан», «Штефан Гушля», «Змагання» і лиш в «Золотій зірці», «На Верховині», «Оленячих рогах» мені вдалося одірватися від своєї ракети-носія, піти по своїй стежці.

В. Стефаник за своїм стилем цілком сучасним, сильний, впливовий. Його стиль — то конкретність, предметність образу і почуття, а не абстрактність, туманність, до яких вдаються нині прозаїки модерні. «Багацькі діти і слуги були брудні й марні. Вони двигали на собі необтесаний і тяжкий ярем мужицького багатства». Завважмо: «необтесаний, тяжкий ярем мужицького багатства». Все точно, специфічно і конкретно.

В «Бесарабах» — Томі тяжко на світі жити, він казиться, бо ще прапрадід його воював з турками та вбив семеро маленьких дітей, наткнув на спис, так як курчат... Сучасний amator психологічної прози довго би розжовував суть припадків Тома, залезив би під нігті, в кров би всотувався, щоб «зсередини» відтворити складність натури, а Стефаник пояснює це страшно точно і правдиво!

Ще будуть часи, коли люди якимось по-новому відчують щастя, насолоду жити і працювати не взагалі на селі, а в певних місцях, коли вартніше цінуватиметься кожний край, і тоді все, що виділа Галичина, Буковина, все чим вони були, є і будуть для України, для нашого народу, ми обійматимемо душою, розумом через кращі твори літератури нашої, зокрема ж і чи не найперше — через новели Стефаника. Через образки, новели, оповідання, а точніше через слово Стефаника, проказане речитативно, поетично, нещадно правдиво і натхненно!

2 серпня 1967 р.

Київ.

Анатолій Хорунжий

ВЕЛИКИЙ І ЩЕДРИЙ

Пишу Вам оце листа порядком відповіді та й думаю собі про Василя Стефаника...

Народився він у Русові неподалік Снятина в Галичині газдівською дитиною і вже змалечку звідав, що простому селянинові все, все приходить твердим мозолем і гіркою працею.

Коли танули сніги, й зелений парост на царниках тягнувся до праведного сонця, вигонив худібку на пашу. І прислухався, як видзвонюють доокіл дзвіночки та коло-кільці на овечках і коровках, як співає чагар пташиною, як бринить повітря бджілками, як хвилює лине селянська зажурена пісня. І п'янів він од чар землі, що стелилася латками шматована, сльозами і кров'ю хліборобською поена. А потім, як виріс і пізнав мужицький туск до землі, і мужицькі злидні на землі, і мужицьку кров на межі, вві-брав до себе болі і зойк селянина, щоб повісти про них цілому великому світу так, як не здатен був повісти ніхто до нього, як не зможе вже на світі повісти ніхто по нім.

З ніжного мармуру він викресав велич, з твердої криці він викував міць, з вічної бронзи він видзвонив глибину устремлінь. із золота він виплавив красу і чистоту почувань, а з співучого слова нашої мови він виспівав душу та серце наших селян, показав їх великими, світлими, безсмертними.

Могутній і всеосяжний Каменярь і наймужніша серед мужніх Леся Українка — наша гордість і слава — його вінчали лаврами шані за життя, йому глибоко вклонявся бентежний і неповторний Черемшина; а він до скону знав, що письменницька праця — не тільки солодка радість, а й гірка мука. Саме тому ним сплетений вінок, ним вигантований килим творів так тішить нас довершеністю, так хвилює глибиною серця і розуму.

Нині його слава — світова. Бо вже книги кращих новел зі всіх континентів не можна собі уявити без новел у ній Василя Стефаника. Цим достойно пишається наша українська нація.

...Приходжу до нього з доземним поклоном, з глибокою любов'ю, з щиро трепетним почуттям і побожно складеними руками. Як до великого і щедрого за порадою, на добре слово, при добрім селянським столі.

О, який я був би щасливий, коли б словом своїм про нього приплів до його вінка бодай одну однісіньку скромну чічку із закарпатських полонин!

Як новелісту мені приписували вплив Стефаника одразу, після перших моїх біль-ше чи менше вдалих новел. Це було у наш радянський час на Закарпатті. Тоді ще насправді Стефаника я не знав. [...] Приписування цього впливу відношу за рахунок спорідненості тем, що їх мені приходилося чіпати у творах, з темами, що піднімав Стефаник. І не тільки. Певно, така спорідненість і близькість закладені в натурах, в характерах. Саме характер, натура і дають змогу щось відчувати майже однакою, чимось однакою хвилюватися.

Не ображався ніколи й не ображаюся нині за «докір» Стефаником. Бо яким скромним, яким великим нарешті не був би досвід літератора, вчитися, відчувати так, як відчував Стефаник, розуміти щось так, як розумів він, завше почесно. А що вже казати про Стефаника-вчителя? Навряд, чи в світовій літературі багато є таких вчителів для кожного літератора, як Стефаник. Бо мало хто може так навчити, вчити думати глибоко і широко при найскупішому користуванні словом.

11 липня 1967 р.
Ужгород.

Іван Чендей

ВІН БЕНТЕЖИТЬ СОВІСТЬ

Про Василя Стефаника мені важко писати. Я до нього весь час повертаюся й повертаюся. Коли читаю його новели, то мороз по тілі йде, душа болить і совість бентежиться, наче і я винен у тому, що цей народ зазнав стільки кривди, нестерпної, нелюдської напруги, образ і зневаги. Тоді спливають у пам'яті гарячі й гострі слова Франка, Шевченка... Все це, як свіжа й глибока незагойна рана. Про Стефаника я ще писатиму. Писатиму разом про нього, про Степана Васильченка й про Тесленка. Вони для мене — один образ у трьох іпостасях. Марко Черемшина — десь поруч Стефаника.

24 липня 1967 р.
Київ.

Микита Шумило

І. А. СПІВАК

Поезія про Лесю Українку

Якщо перед нами справжній, а тим паче, великий митець, до того ж митець мужньої долі, про нього захоплені сучасники і вдячні нащадки будуть складати пісні, гімни, схвилювані поезії. Це закономірність! Не випадково існує досить солідна поетична Шевченкіана. Франкіана.

Чимало поетичних творів написано і про Лесю Українку.

Перші поезії про Л. Українку появились зразу ж по її смерті. Це вірші В. Самійленка, П. Коваленка, Т. Романченка та ін. — перші квіти у поетичний вінок Лесі.

З часом цей вінок значно збагатився творами радянських поетів М. Рильського, П. Тичини, В. Сосюри, О. Новицького, А. Малишка, Д. Павличка, П. Воронька, С. Голованівського, Р. Братуня, Г. Донця, Р. Лубківського, О. Журливої, О. Ющенка, О. Новицького, Кіласонії, П. Дорошка, П. Хузангая, С. Чіковані та ін.

Збагачується він не лише об'ємно, кількісно, а й, головне, змістом, кольорами. В ньому тепер не тільки людська повага, смуток і біль, а й перевірена часом нев'януча, воістину всенародна любов і гордість, свідомість світової слави поетеси і її безсмертя.

Глибоку шану складають поетеси і росіяни В. Баженова та М. Комісарова, і грузини Г. Леонідзе та К. Каладзе, і білорус Ф. Жичка, і вірмен Б. Карапетян і багато інших.

Поруч з лірико-публіцистичними мініатюрами стали епічні та ліро-епічні твори, в яких відтворюється епоха Лесі Українки, змальовується образ поетеси, говориться про її численних персонажів. Кращі з цих творів допомагають глибше зрозуміти титанічну постать сучасниці і посестри І. Франка, її громадський і творчий подвиг в історії культури. Вони дозволяють наочніше уявити чарівний образ Лесі, осмислити безцінну літературну спадщину письменника, її ідейно-пізнавальну, естетичну, виховну роль у наш час.

Проте написане поетами про Лесю ще не зібрано все воедино (Хоч перші кроки в цьому відношенні вже зроблені)¹.

Поетичний вінок на честь великої полісянки створювався протягом десятиліть. І робився він поетами, різними за масштабами свого таланту. Цілком закономірно, що в цьому вінку є квіти — поезії різного ґатунку: поруч з яскравими «пишними трояндами» — скромні «польові квіти», разом з класичними поезіями, наприклад, М. Рильського, В. Сосюри, К. Каладзе, Д. Павличка — «рядові» вірші початківців. У бібліографічній добірці ми подаємо і талановиті, і «звичайні» поезії, починаючи з поезій минулих років і кінчаючи поезіями, надрукованими у 1970 (до жовтня включно) році. Робимо це не тільки задля того, щоб не руйнувати цілності і різнобарвності вінка, а ще й з свідомості того, що до нього будуть, напевне, звертатися і літературознавці, і вчителі-філологи, і пропагандисти, які забажають прослідкувати складність проблеми створення поетичного образу геніальної письменниці, митця, мислителя. Зіставлення різних за ґатунком поезій про Л. Українку тут неминучі, бо ж мова йде про роботу не тільки пізнавально-пропагандистського, а й літературознавчого характеру.

¹ Маємо на увазі бібліографічний покажчик М. Булавицької «Леся Українка» (К., Вид-во АН УРСР, 1956) і Л. Скржинчак «Леся Українка» (К., Держполітвидав УРСР, 1963), в яких наводяться деякі поезії про Лесю.

- Алчевська Х. На смерть Лесі Українки. — К., «Дзвін», т. 2, (№ 7—12), 1913, стор. 1. Те ж саме. — Христя Алчевська. Пісні серця і просторів. К., 1914, стор. 17.
- Андрущенко Ю. Здрастуй, Лесю! — «Зоря Полтавщини» (Полтава), 1964, 1 серпня.
- Бажан М. Леся Українка в Сан-Ремо. — Микола Бажан. Італійські зустрічі. Поезії. К., ДВХЛ, 1961, стор. 24—27.
- Баженова В. Моей учительнице (згад. Леся Українка). — «Комунар», (Городенка, Ів-Франківськ. обл.), 1961, 6 травня.
- Бандуренко Є. Леся Українка. — Євген Бандуренко. Веселки. Лірика, сатира і гумор. К., ДВХЛ, 1957, стор. 179.
- Бандуренко Є. Ф. II пісні. — Є. Ф. Бандуренко. Поезії. Лірика, сатира, гумор. К., «Молодь», 1967, стор. 34—35. Те ж саме: — «Знамя коммунизма» (Одеса), 1963, 31 лютого; Євген Бандуренко. «Струни і стріли». Лірика, сатира, гумор. К., «Дніпро», 1969, стор. 126—127.
- Берулава Х. Пам'ятник Лесе Украинке в Сурами. Пер. с грузинск. — «Правда Украины» (Київ), 1959, 15 марта.
- Берулава Х. Пам'ятник Лесі Українці в Сурамі. Пер. з грузинськ. — Поезія грузинського народу. Антологія. К., 1961, т. 2, стор. 66—67.
- Берулава Х. Слово подяки українському народові. Пер. з грузинськ. Б. Олійник. — «Літ. Україна» (Київ), 1969, 23 травня.
- Білецький М. (муз. А. Кос-Анатольського). О Полісся моє... Світлій пам'яті Лесі Українки. — «Ленінська молодь» (Львів), 1963, 7 липня. Те ж саме: — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1963, 31 липня.
- Богачук О. Франко в Колодяжному. — О. Богачук. Вересневий грім. Поезії. К., «Рад. письменник», 1959, стор. 26.
- Богачук О. Монолог Мавки. «Молодий лєнінець» (Луцьк), 1970, 5 травня. Те ж саме. — Там же, 1970, 7 жовтня.
- Богачук О. Лєсіні думи (Фрагмент). — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1969, 15 травня.
- Бондар В. Квіти і блискавиці. — Василь Бондар. Рідні пороги. Поезії. Харків. «Прапор», 1968, стор. 104—109.
- Бондар В. Напис до портрету «Слов'янка». (згад. Мавка). — Василь Бондар. Ми ідемо далі. Поезії. Харків, «Прапор», 1970, стор. 91.
- Боровий В. Слово про книги. (згад. Леся); Василь Боровий. Розмова з флейтою. К., «Молодь», 1964, стор. 37.
- Братунь Р. Пам'яті Лесі Українки. — Ростислав Братунь. Цвіт жоржини. Поезії. К., «Молодь», 1960, стор. 68—71. Те ж саме: — Ростислав Братунь. Буйноцвіт. Поезії. Львів «Каменярь», 1964, стор. 6—9.
- Братунь Р. Ти Українкою назвалась. — Ростислав Братунь. Ватра (Поезії). К., Дніпро, 1966, стор. 53—54.
- Братунь Р. Ты Украинкой назвалась. Памяти Леси Украинки. Пер. В. Фирсова. — Ростислав Братунь. Дорогою песни. Стихи и поэма-песня. М., «Сов. писатель», 1961, стор. 52—54.
- Брежньов Г. Мавка (Розповідь лісоруба). — Г. І. Брежньов. Вибране. Поезії. К., «Рад. письменник», 1963, стор. 65—67.
- Брозницький М. Доозітня зоря. — «Молодий буковинець» (Чернівці), 1970, 4 жовтня.
- Будний С. Запитаю в Лесі Українки. У глухім, квітучім Хелуані. — Степан Будний. Людина до сонця йде. К., «Молодь», 1961, стор. 59, 72.
- Будько Л. Поет. — «Під прапором Леніна» (Ніжин), 1966, 5 березня.
- Булига О. У нас — дивні очі. Олексій Булига. Скресіння. Поезії. К., «Молодь», 1967, стор. 44—48.
- Бундзяк Ю. Лесі Українці. — «Прикарп. правда» (Івано-Франківськ), 1963, 31 липня.
- Бундзяк Ю. Біля портрета Лесі Українки. Сонет. — «Прикарп. правда» (Івано-Франківськ), 1969, 5 січня.
- Василиненко П. Лесі Українці. — «За сталінські кадри» (Чернівці), 1951, 6 серпня.
- Виноградова М. (Козачка). До Зіроньки. Лесі Українці. — Тридцять українських поетес. Антологія. К., «Рад. письменник», 1968, стор. 198.
- Вирган І. Леся. Поема. — І. Вирган. Країна щастя. Поезії. К., Держлітвидав, 1951, стор. 240—248. Те ж саме. — І. Вирган. Вибране. К., Держлітвидав УРСР, 1956, стор. 239—248.
- Вільний В. У хаті Лесі Українки. — В. Вільний. Люблю життя. Поезії. К., «Рад. письменник», 1949, стор. 85—87.
- Вільний В. В хаті Леси Украинки. Пер. с украинск. П. Панченко. — Владимир Вольный. С открытым сердцем. Авториз. пер. с украинск. П. Панченко. М., «Сов. писатель», 1967, стр. 7—8.
- Вовчок В. Лісова казка (згад. «Лісова пісня» Л. Українки). — В. Вовчок. Де ти, сонце, ночувало? Поезії. Ужгород, «Карпати», 1968, стор. 19—20.
- Вороний М. Балада моря (Світлій пам'яті Лесі Українки). — «Літературно-науковий вісник», т. ІХІV, 1913, кн. 10, стор. 49.
- Воронько П. Народження легенди. Поема. — «Вітчизна», (Київ), 1953, № 11, стор. 112—119. Те ж саме. — Платон Воронько. Народження легенди. Поема, К., «Рад. письменник», 1954, стор. 44.

Воронько П. Рождение легенды. Поэма. — Авторизиров. пер. с украинск. А. Прокофьева. — «Звезда», (Ленинград), 1954, № 4, стр. 117—124. Те ж саме. — П. Воронько. Рождение легенды. Поэма. Авториз. пер. с украинск. А. Прокофьева. Л., «Сов. писатель», 1954, стр. 40.

Воронько П. Я той, що греблі рвав. — П. Воронько. В ім'я твоєї волі. — «Вільна Україна» (Львів), 1949, стор. 7—8.

Глірбекова М. Лесі Українці. Пер. В. Коротич. — Сонячний Дагестан. Поезія країни гір. К., «Дніпро», 1967, стор. 88—91.

Гарін Ф. Жила в Сурамі Леся українка. — Ф. Гарін. Над Ворсклою. Поезія. К., «Рад. письменник», 1953, стор. 38.

Гаряча С. Поліський ліс. Пам'яті Лесі Українки. — Степанія Гаряча. Ватра палає. Лірика. К., «Рад. письменник», 1963, стор. 26.

Гей В. «О, дай мені, краю, ялиці упертість!». — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1969, 25 лютого.

Гей В. Дорогою Лесі. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 22 жовтня.

Гей В. «Зеленим духом глищі і зерна». — Там же.

Гетьман В. Серцю жіночому (перегук з Лесею). — В. Гетьман. Вогник. Поезії. К., «Дніпро», 1967, стор. 202—203.

Голованівський С. Блакитноока Леся. — Сава Голованівський. 35 літ. Вибрані поетичні твори. К., ДВХЛ, 1963, стор. 81—83.

Голованівський С. Голубоглаза Леся. Пер. с украинск. М. Исаковський. — Савва Голованівський. Стихи. М., «Худ. лит.», 1966, стр. 70—74.

Горецький П. Біля пам'ятника Лесі Українки. — «Дніпро» (Київ), 1957, № 1, стор. 79.

Грабовський В. Вітер з України. — В. Грабовський. Наснилась матері вишня. Лірика. К., «Рад. письменник», 1968, стор. 72.

Грінчак В. Колодяжне. — В. Я. Грінчак. Стоїть пора травнева. Поезії. К., «Молодь», 1966, стор. 117.

Демків Б. В борні. — «Вільне життя» (Тернопіль), 1963, 31 березня.

Дмитерко Л. Карпатський обеліск. — Любомир Дмитерко. Вірші і поеми. К., «Рад. письменник», 1948, стор. 84—86.

Доленго М. Леся Українка. — Михайло Доленго. Цілюще зілля. Лірика. 1942—1944. К., «Рад. письменник», 1945, стор. 76—77.

Донець Г. Прощання з Волинню. — Григорій Донець. З братами вірними. Поезії. К., «Рад. письменник», 1955, стор. 100—102.

Донець Г. Колодяжне. — Григорій Донець. Червоний слід. Поезії. К., «Рад. письменник», 1966, стор. 22. Те ж саме. — Григорій Донець. З доріг України. Вірші та поема. К., «Дніпро», 1967, стор. 22.

Донець Г. Ваша пісня. — «Літ. Україна» (Київ), 1966, 25 січня.

Донець Г. З Лесиних країв. — Там же.

Дорошко П. Будиночок над Случчю. — Петро Дорошко. Поезії. К., ДВХЛ, 1960, стор. 155—157. Те ж саме. — Петро Дорошко. Живі джерела. К., «Молодь», 1960, стор. 155—157; «Літ. газета», (Київ), 1958, 5 серпня.

Дорошко П. «Вічний революціонер!». — «Літ. Україна» (Київ), 1967, 8 червня.

Драч І. Прометеева наречена. Іван Драч. Поезії. К., «Молодь», 1967, стор. 85—87. Те ж саме. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 20 грудня.

Эули С. Ты цветок. «Ломикамень». — Сандро Эули. Избранное. Стихи и поэмы. Пер. с грузинск. Тбилиси, «Заря Востока», 1960, стр. 58—59.

Жичка Ф. Квітка ломикамінь. Уривок з поеми. Пер. з білоруськ. Т. Масенко. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 2 серпня. Те ж саме. — «Вісті з України» (Київ), 1963, № 58, серпень.

Журлива О. Спомини. — «Жовтень» (Львів), 1963, № 8, стор. 9—10. Те ж саме. — «Кіровоградська правда» (Кіровоград), 1963, 1 серпня; «Радянська жінка» (Київ), 1959, № 8, стор. 11.

Журлива О. Огнецвіт (Споми про Лесю Українку). — Олена Журлива. Червоне листя. Дніпропетровськ, «Промінь», 1966, стор. 36—39.

Журлива О. Зустрічі (Уривки із спомину про Лесю Українку). — «Рад. освіта» (Київ), 1968, 7 серпня.

Журлива О. Міцна сім'я пролетарів. — Ліне спів у даль прозору. — На світанку. — Пам'яті Лесі Українки. — «Степ», 1958, № 1, стор. 10—12.

Журлива О. Пам'яті Лесі Українки. — Олена Журлива. Поезії. К., «Рад. письменник», 1958, стор. 39—40.

Забашта Л. Розмова з Лесею Українкою. — Любов Забашта. Нові береги. Вірші та поеми. К., «Рад. письменник», 1950, стор. 123—124.

Забашта Л. Квітка «Ломикамінь». — «Сталінське плем'я» (Київ), 1951, 24 лютого.

Забашта Л. Донька Прометей. — Любов Забашта. Вибране. К., Держлітвидав України, стор. 59—61.

Забашта Л. Відкриття пам'ятника Лесі Українки в Грузії. — «Жовтень» (Львів), 1953, № 9, стор. 89. Те ж саме. — Любов Забашта. Вибране. К., Держлітвидав, 1958, стор. 66—67.

Забашта Л. Франко і Леся в Карпатах. — Любов Забашта. Ой катране, катраночку. (Поезії). К., «Дніпро», 1968, стор. 214.

- Захаров Г. Лесе Украинке. — Георгий Захаров. Солнечные грозы. Лирика. Одесса, «Маяк», 1965, стор. 113—114.
- Івасюк М. Леся Українка. — «Рад. Буковина», 1965, 21 листопада.
- Ільницький М. Вставай і йди! «Слова пекли й пилили червоним шумом...» — «Жовтень» (Львів), 1963, № 8, стор. 16.
- Повенко С. «Знаю... ти одна — моє кохання...» — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 8 січня.
- Каладзе К. У пам'ятника Лесі Українки в Сурамі. Стихи. Пер. с грузинск. А. Золотушкина. — «Сов. Україна» (Київ), 1953, № 9, стор. 87.
- Каладзе К. Пам'ятник Лесі Українки в Сурамі. Пер. с грузинск. А. Межиров. — Карло Каладзе. Стихи, песни, баллады. Пер. с грузинск. М., 1957, стр. 34—35.
- Каладзе К. Леся Украинка в Сурамі. Пер. с грузинск. А. Межиров. — Антология грузинской поэзии. М., ГИХЛ, 1958, стр. 538.
- Каладзе К. Пам'ятник Лесе. Пер. с грузинск. — «Заря Востока» (Тбилиси), 1963, 1 августа. То же. — «Лит. газета» (Москва), 1963, 1 августа.
- Карапетян Б. Дочці України. Пер. В. Ткаченко. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 2 серпня.
- Каспрук А. Леся Українка в Криму. — «Піонерія» (Київ), 1961, № 2, стор. 10.
- Касьян В. Лесі Українці. — «Рад. Буковина» (Чернівці), 1951, 1 березня.
- Кацнельсон А. І сльози й радощі... (згад. Леся Українка). — Абрам Кацнельсон. Бурштин. Поетії. К., «Рад. письменник», 1969, стор. 36.
- Кашук Н. Лесі Українці. — Наталя Кашук. Весняне пробудження. (Поетії). К., «Рад. письменник», 1959, стор. 3—4.
- Кіласонія Н. Лесі Українці. Пер. з грузинськ. М. Петренко. — «Ленінська молодь» (Львів), 1960, 27 липня.
- Кіласонія Н. Лесі Українці. — Поетія грузинського народу. Антологія. К., 1961, т. 2, стор. 179.
- Кіласонія Н. Лесі Українці. Пер. з грузинськ. В. Юхимович. — «Україна» (Київ), 1967, № 39, стор. 16.
- Коваленко П. На дочасну труну Лесі Українки. — У кн.: «Спогади про Леся Українку». К., «Рад. письменник», 1963, стор. 393—394.
- Ковальчук Л. Фортепіано в Колодяжному. — «Культура і життя» (Київ), 1969, 13 квітня.
- Кокуца К. Збулись твої думи. — «Вінницька правда» (Вінниця), 1963, 1 серпня.
- Колодій В. Леся Українка. — Василь Колодій. Реподії ранків (Поетії). Львів, «Каменяр», 1966, стор. 85—86. Те ж саме. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 6 серпня.
- Колодій В. Отут стояла Леся ясночол. — Василь Колодій. На орбіту щастя. Поетії. Львів, «Каменяр», 1963, стор. 68.
- Коломієць В. Леся. — Володимир Коломієць. Рунь. Поетії. К., «Рад. письменник», 1962, стор. 91—92.
- Коломієць А. (муз. Б. Мельничука). Досвітні огні. — «Комсом. зірка» (Луцьк), 1970, 22 вересня.
- Колядюк І. Єгипетський триптих. — Іван Колядюк. У Мавчинім краю. Поетії. К., «Молодь», 1965, стор. 14—16.
- Комиссарова М. Лесе Украинке. — «Нева» (Ленінград), 1966, № 3, стр. 98.
- Комісарова М. Лесі Українці. Пер. з російськ. Л. Забашта. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 9 серпня.
- Кононенко П. Ялтинські розмови. — Павло Кононенко. Осінні акварелі. Поетії. Дніпропетровськ. «Промінь», 1970, стор. 38. Те ж саме. — «Зоря» (Дніпропетровськ), 1963, 31 липня.
- Коротич В. Реквієм із Сурамі. — Віталій Коротич. Можливості. Поетії. К., Дніпро, 1970, стор. 104—105. Те ж саме. — «Вітчизна» (Київ), 1968, № 4, стор. 3.
- Котляров Б. О Лесе Украинке. — «Робітнича газета» (Київ), 1961, 28 лютого.
- Кравец В. Роздумье. — «Правда Украины» (Київ), 1960, 24 февраля.
- Куліш Л. Легенда життя. — Леонід Куліш. Суцвіття. Лірика. Одеса. «Маяк», 1964, стор. 24—26.
- Кулиняк Д. Волинь. — Голоси молодих. Поетії (збіри.). Харків, «Прапор», 1969, стор. 77. Те ж саме. — «Літ. Україна» (Київ), 1968, 25 жовтня.
- Ладижець В. В Колодяжному. — Володимир Ладижець. Між берегами. Лірика. К., «Рад. письменник», 1963, стор. 114—115.
- Лазарук В. 2 вірші про Леся Українка. В селі Колодяжному. — Віктор Лазарук. Музика Верховіть (Поетії). К., «Молодь», 1966, стор. 10—12.
- Лазарук В. Сонет. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 7 жовтня.
- Лежанська Л. Леся у білому будиночку. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 10 жовтня.
- Леонідзе Г. Миргород. З дорожнього щоденника. Пер. з грузинськ. О. Новицький. (згад. Леся Українка). — «Літ. Україна» (Київ), 1964, 29 грудня.
- Леонідзе Г. В Миргороді. Путевий дневник. — Георгий Леонідзе. Стихотворения. Пер. с грузинск. М., ГИХЛ, 1957, стр. 245—258.
- Лисняк В. Лесі Українці. — «Індустріальне Запоріжжя» (Запоріжжя), 1963, 31 липня.

- Лиходід М. Два сонети. 1. «Де гарна днина в барвному ряхтішні...». 2. «Вона жадала сталі в слові...». — «Запорізька правда» (Запоріжжя), 1963, 31 липня.
- Лубківський Р. Лесі. — «Ленінська молодь» (Львів), 1963, 14 жовтня.
- Лубківський Р. Кадуб. — Роман Лубківський. Громе дерево (Поезії). К., «Рад письменник», 1967, стор. 70—80. Те ж саме. — Роман Лубківський. Рамена. Поезії. К., «Дніпро», 1969, стор. 30—32.
- Лубківський Р. Віра (згад. Леся Українка). — «Львовская правда» (Львів), 1970, 1 мая.
- Лубківський Р. Лесина земля. — «Жовтень» (Львів), 1963, № 8, стор. 12.
- Лупій О. Лесі Українці. — «Літ. газета» (Київ), 1957, 19 липня.
- Лупій О. Революціонерка. Сонет. «Літ. Україна» (Київ), 1963, 30 липня. Те ж саме: — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 1 серпня.
- Луценко Д. У Колодяжному. — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1968, 15 грудня.
- Лучук В. Леся Українка в Болгарії. — Володимир Лучук. Обрій на крилах. Лірика. К., «Молодь», 1965, стор. 48.
- Малишко А. Думки при обеліску. — Андрій Малишко. Весняна книга. Лірика. К., «Рад. письменник», 1949, стор. 217—219. Те ж саме. — Андрій Малишко. Твори в трьох томах. К., 1956, т. 2, стор. 142—143.
- Малишко А. Лесі Українці. — Андрій Малишко. Перстень. Поезії. К., «Дніпро», 1966, стор. 155—157. Те ж саме. Андрій Малишко. Дорога під яворами. Лірика. К., «Рад. письменник», 1964, стор. 38—40.
- Малишко А. Гості. — Андрій Малишко. Вибрані поезії, в 2-х томах. т. I, Лірика. К., Держлітвидав, 1947, стор. 131—132 (Леся і Шевченко). Те ж саме. — Андрій Малишко. Твори. В 5-ти томах. т. 2. К., Держлітвидав УРСР, 1962, стор. 457—458.
- Малышко А. Лесе Украинке. Пер. с украинск. В. Корчагин. — Андрей Малышко. Дорога под яворами. Авториз. пер. с украинск. М., «Сов. писатель», 1967, стр. 209—211.
- Маргіані Р. Поетам України. Віршована промова, виголошена на ювілеї Лесі Українки в м. Сурамі. Пер. з грузинськ. Б. Степанюк. — «Літ. газета» (Київ), 1952, 20 листопада.
- Маргіані Р. Братерства стяг над нами. — «Прапор» (Харків), 1969, № 8, стор. 53.
- Мардер М. Беркути. — «Рад. Буковина» (Чернівці), 1963, 2 серпня.
- Мах П. Лесин кадуб. Пастель. Колодяжне. — «Червоний прапор» (Ровно), 1970, 15 вересня.
- Мах П. Спасибі, Лесю, за пісні! — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1961, 25 лютого.
- Мах П. Вона пройде, як воїн, крізь віки! — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1963, 31 липня.
- Мах П. Де Мавка? — «Літ. Україна» (Київ), 1969, 28 жовтня.
- Мах П. Принеси мені Грузії день... Отару Чіладзе (згад. Сурамі). — «Рад. Волинь» (Луцьк), 1969, 15 травня.
- Мах П. Гостини в матері (поема). — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 5. XI.
- Мах П. Поклик. Розмова. Ліс. Захисток. Наука. Віла. Цикл поезій. — Там же, Мревлішвілі М. Сурамський вітер. Пер. з грузинськ. — Грузинська поезія. Маквала Мревлішвілі. Зелені фіранки. Поезії К., «Рад. письменник», 1968, стор. 11—12.
- Муратов І. Леся-полісянка. Поема. — «Жовтень» (Львів), 1949, № 6, стор. 61—75. Те ж саме. — Ігор Муратов. Трибуна. К., «Рад. письменник», 1950, стор. 17—30.
- Нарубіна Є. Пам'ять серця. — «Молодь України», (Київ), 1963, 31 липня.
- Науменко В. Казка про дівчину. Лесі Українці. — В. Науменко. Задумовність. К., «Молодь», 1966, стор. 26—32.
- Немидович І. Балада про дуба. — «Вінницька правда» (Вінниця), 1970, 17 квітня.
- Німенко А. «Бачу Лесю...». — «Жовтень» (Львів), 1970, № 9, стор. 15—16.
- Нісонський П. Маленька Леся збирається у велику дорогу. — «Прикарп. правда» (Івано-Франківськ), 1963, 31 липня.
- Нішневич М. Сонячний хлопець. — «Запорізька правда» (Запоріжжя), 1968, 8 вересня.
- Новицький О. Колодяжне. — «Україна» (Київ), 1961, № 4, стор. 13.
- Новосельнова Н. Майка. Лесе Украинке. — День поезии 1970. М., «Сов. писатель», 1970, стр. 146.
- Еонешвали И. Пьедесталы дружбы. Пер. с грузинск. — «Правда», 1969, 2 июня.
- Олесь О. Пам'яті Лесі Українки. — «Літературно-науковий вісник», т. IXIV, кн. 10, 1913, стор. 49.
- Омельченко П. Сестра Пасіонарії. — Поезія, 1968, кн. 2. К., «Рад. письменник», 1968, стор. 35—36.
- Павлик Г. Розмова з Лесею Українкою. — «Літ. газета», (Київ), 1937, 12 липня.
- Павличко Д. Лесі Українці. — Д. Павличко. Бистрина (Поезії). К., Держлітвидав, 1959, стор. 167. Те ж саме: — «Вітчизна», (Київ), 1955, № 11, стор. 94—95.
- Павличко Д. Лесе Украинке. — Дмитро Павличко. Бистрина. Стихи. М., «Мол. гвардия», 1960, стр. 57.
- Павличко Д. Кожному (і собі) читачеві Лесі Українки. — Дмитро Павличко. Хліб і стяг. Поезії. К., «Дніпро», 1968, стор. 111—112. Те ж саме. — Дмитро Павличко. Гранослов. Лірика. К., «Рад. письменник», 1968, стор. 45—47; «Літ. Україна», (Київ), 1963, 2 серпня.
- Палійчук Б. Мавки (Партизанское Полесье). — Борис Палийчук. Крылья земли. Стихи. М., «Сов. писатель», 1968, стр. 35—36.

- Панасюк П. Серед вічності. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 10 жовтня.
- Панченко П. Леся. — Павло Панченко. Мандрівники. К., «Рад. письменник», 1965, стор. 65.
- Патрус-Карпатський А. Сурамський ревієм. — Андрій Патрус-Карпатський. Що в серці найсвятіше. Лірика, легенди, поема. К., «Рад. письменник», 1958, стор. 124—128.
- Плоткін Г. Лісова пісня. — Г. Плоткін. Пісні та вірші. К., Держлітвидав, 1951, стор. 101—102.
- Подольак М. Її пісня. — «Робітнича газета» (Київ), 1963, 1 серпня.
- Попенко В. Палають свободи вогні. — «Рад. освіта» (Київ), 1963, 31 липня.
- Попов А. Там, де впала сльоза на морозі. — «Зоря комунізму» (Чортків), 1963, 1 серпня.
- Пронько М. До струн душі. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 7 квітня.
- Пронько М. Іван Франко в Колодяжному. — Там же, 1970, 10 жовтня.
- Пронько М. Лелеки. — Там же.
- Прохоренко К. Посестра людства. Балада. — «Літ. Україна» (Київ), 1962, 27. II.
- Прохоренко К. Незламна Леся. — «Рад. культура» (Київ), 1958, 3 серпня.
- Прохоренко К. Безсмертна Леся. — «Молодь України» (Київ), 1960, 24 лютого.
- Ребро П. Зірка України. Сонет. — «Індустріальне Запоріжжя» (Запоріжжя), 1963, 31 липня.
- Рильський М. Леся Українка. — Максим Рильський. Вірші. К., «Рад. школа», 1954, стор. 65—66.
- Рильський М. Леся Українка. Пер. с українск. Г. Волгина. — М. Рильський. Избранные произведения. К., Госполитиздат. 1951, стр. 189—190. Те ж саме. — М. Рильський. Избранные произвед. в двух томах, т. 1, М., Госполитиздат, 1957, стр. 290—291.
- Рильський М. Миргородські записи. — Максим Рильський. Орлина сім'я. Поезії. К., «Молодь», 1955, стор. 55—58. Те ж саме. — Максим Рильський. Сад над морем. Поезії. К., «Рад. письменник», 1955, стор. 99—104; Максим Рильський, Твори, в 3-х томах, т. 1, К., Держлітвидав УРСР, 1956, стор. 421—424; Максим Рильський. Твори в десяти томах, т. 3, К., Держлітвидав України, 1961, стор. 106—108.
- Рильський М. На Ай-Петрі. — Максим Рильський. Братерство. Поезії. К., «Рад. письменник», 1950, стор. 57—59. Те ж саме. — Максим Рильський. Вибране. К., «Дніпро», 1967, стор. 213—214; Максим Рильський. Твори в десяти томах, т. 3, К., Держлітвидав, 1961, стор. 44—46.
- Рильський М. Безсмертя. — «Київська правда» (Київ), 1963, 20 січня.
- Рильський М. На відкриття музею Лесі Українки. — Максим Рильський. Зимові записи. Поезії 1960—1963. К., «Рад. письменник», 1964, стор. 55. Те ж саме. — Максим Рильський. Твори. К., «Молодь», 1966, стор. 152.
- Рильський М. В дні Лесі Українки в Ковелі. — Максим Рильський. Вірші. К., ДВХЛ, 1954, стор. 65. Те ж саме. — Максим Рильський. Іскри вогню великого. Поезії. К., «Рад. письменник», 1965, стор. 161; «Літ. Україна» (Київ), 1965, 19 березня; Максим Рильський. Твори. К., «Молодь», 1966, стор. 154; «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 12 вересня.
- Рильський М. Чолом тобі! — «Літ. Україна» (Київ), 1962, 25 вересня.
- Рильський М. Леся Українка. — М. Рильський. Поеми і лірика. К., ДВХЛ, 1951, стор. 301. Те ж саме. — Максим Рильський. Твори. К., «Молодь», 1966, стор. 101; М. Рильський. Вірші. К., «Рад. школа», 1954, стор. 65—66.
- Рильський М. Рідна мова (згад. Леся Українка). — Максим Рильський. Твори в десяти томах, т. 3, К., Держлітвидав України, 1961, стор. 304. Те ж саме. — Максим Рильський. Вибране. К., «Дніпро», 1967, стор. 294—296.
- Романченко Т. Пам'яті Лесі Українки. — Антологія української поезії, в 4-х томах, К., ДВХЛ, 1957, т. 2, стор. 374. Те ж саме. — Леся Українка в школі. Посібник для вчителів К., «Рад. школа», 1966, стор. 240.
- Романченко М. Вечір у садібі Лесі Українки. — Микола Романченко. Дозорці. Поезії (Львів), «Каменярь», 1967, стор. 47—48. Те ж саме: «Жовтень» (Львів), 1965, № 4, стор. 29.
- Савич І. Зустріч з Мавкою. — Іван Савич. Позивні майбутнього. Поезії. К., «Рад. письменник», 1959, стор. 38—39.
- Савич І. Одержимая. Лесе Украинке. Пер. П. Железнов. — Іван Савич. Из вечных источников. Пер. с украинск. М., «Сов. писатель», 1967, стр. 57.
- Самійленко В. На смерть Лесі Українки. — Володимир Самійленко. Твори в двох томах, т. 1, К., Держлітвидав, 1958, стор. 141. Те ж саме. — В. Самійленко. Вибрані поезії. К., Укр. держвд., 1944, стор. 84; Антологія української поезії в 4-х томах, т. 2, К., ДВХЛ, 1957, стор. 199—200.
- Сердюк Ю. Ми читали вірші цілинікам... — «Запорізька правда» (Запоріжжя), 1963, 31 липня.
- Сінаурі А. Леся Українка в Кутаїсі. Пер. О. Новицький. — «Україна» (Київ), 1957, № 20, стор. 21.
- Сингаївський М. До Лесі. — Микола Сингаївський. Поезії. К., «Молодь», 1966, стор. 36. Те ж саме. — «Літ. Україна» (Київ), 1963, 30 липня.
- Сингаївський М. Київський ноктюрн (згад. Леся Українка). — «Мол. гвардія» (Київ), 1963, 26 травня.

- Сосюра В. Твоє слово гостріше від криці. Лесі Українці. — «Рад. культура» (Київ), 1 серпня. Те ж саме. — «Вісті з України» (Київ), 1963, № 58 (серпень).
- Сосюра В. Лесі Українці. — «Рад. жінка» (Київ), 1967, № 8, стор. 11—12. Те ж саме. — «Друг читача» (Київ), 1963, 27 липня.
- Степанюк Б. Серпневого дня (Леся Українка і Давид Гурамішвілі). — Борислав Степанюк. З відкритим чолом. Поезії. К., «Рад. письменник», 1952, стор. 28—29.
- Степанюк Б. Співці безсмертні і живі (Леся Українка і Давид Гурамішвілі). — Борислав Степанюк. Батьківське вогнище. Поезії. К., «Рад. письменник», 1955, стор. 41—42.
- Стешенко О. Волинський етюд. «Індустріальне Запоріжжя» (Запоріжжя), 1963, 31 липня.
- Столярчук Г. Мавка. — «Комсомольська зірка» (Житомир), 1970, 8 серпня.
- Струцюк Я. Рідне. — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 11 квітня.
- Стус В. Леся в Телаві. — «Социалистический Донбасс» (Донецьк), 1963, 1 августа.
- Татаренко Л. Родники братства (згад. Леся Українка). — «Комсомольское знамя» (Київ), 1969, 18 мая.
- Татаренко Л. Леся Українка в Єгипте. — Леонид Татаренко. Век неспокойного солнца. Стихи. К., «Молодь», 1968, стр. 77—78. Те ж саме. — Леонид Татаренко. Избранная лирика. М., «Мол. гвардия», 1970, стр. 16.
- Тен Б. Волинський сонет. — «Вітчизна» (Київ), 1963, № 8, стор. 90.
- Тен Б. Леся Українка. — Борис Тен. Сонети. К., «Рад. письменник», 1970, стор. 25.
- Тучина П. Тамара Абакелія працює над пам'ятником Лесі Українці. — Павло Тучина. Вибрані твори. В трьох томах. К., ДВХЛ, 1958, т. 2, стор. 295—296. Те ж саме. — «Дніпро» (Київ), 1953, № 8, стор. 5—6.
- Ткаченко В. Учителі. — «Вечірній Київ» (Київ), 1963, 1 серпня. Те ж саме. — «Вісті з України» (Київ), 1963, № 58, серпень.
- Успенік М. Бульваром Лесі Українки. — «Вечірній Київ» (Київ), 1963, 1 серпня.
- Фединишин В. Угорському народові (згад. Леся Українка). — «Молодь Закарпаття» (Ужгород), 1970, 11 липня.
- Федоришин М. Лесі Українці. — «Рад. освіта» (Київ), 1961, 25 лютого.
- Федунець М. Тополі вдалині (згад. Леся Українка). — Вітрила. Вірші, оповідання, переклади, малюнки. Альманах. К., «Молодь», 1969, стр. 149—150.
- Федько І. Лесі Українці. — «Жовтень» (Львів), 1951, № 1, стор. 74.
- Фольварочний В. Ломикамінь. — «Комсомольська зірка» (Житомир), 1970, 5. IX.
- Хузангай П. Вдохновеньє, друзя! (згад. Леся Українка). — «Літ. газета» (Київ), 18 листопада.
- Цинковський І. «Як та зоря золототкана...» — «Колгоспне село» (Київ), 1963, 1. IX.
- Чернявський М. День у Колодяжному. — М. А. Чернявський. Щоб небо не падало. Поезії. К., ДВХЛ, 1963, стор. 56—60.
- Чернявський М. На Світазі. — Микита Чернявський. Щоб небо не падало. Поезії. К., ДВХЛ, 1963, стор. 45—48.
- Чернявський М. І пахнуть вечори... — «Молодий ленінець» (Луцьк), 1970, 7. X.
- Чиковани С. Лесная песня. Памяти Леси Украинки. Пер. Е. Евтушенко. — Симон Чиковани. Избранное. Пер. с грузинск. Тбилиси, 1958, стр. 217—218.
- Чиковани С. Лісова пісня. Пер. з грузинськ. О. Новицький. — «Рад. Україна» (Київ), 1961, 26 лютого.
- Чхан М. Дочка Святогора. — «Вітчизна», (Київ), 1969, № 3, стор. 4.
- Шановал П. Весна — «Літ. Україна» (Київ), 1970, 3 листопада.
- Швець В. Леся Українка (З циклу «Кавказ»). — «Вітчизна» (Київ), 1958, № 8, стор. 13—14.
- Швець В. Леся Українка. — Василь Швець. Межень. Вибране. К., «Дніпро», 1969, стор. 110—116.
- Шморгун Є. Мавка йде до людей. — «Літ. Україна» (Київ), 1967, 8 вересня.
- Шпорта Я. Леся Українка. — Ярослав Шпорта. Мужність. Поезії. К., «Молодь», 1951, стор. 106—108. Те ж саме Ярослав Шпорта. Вибране. К., Держлітвидав, 1958, стор. 188—189.
- Шутько Я. Серце Прометея. — «Зоря Полтавщини» (Полтава), 1961, 25 лютого.
- Юренко О. Зелений гай. — «Зоря Полтавщини» (Полтава), 1970, 4 жовтня.
- Ющенко О. Лесине слово. — «Київська зоря» (Київ), 1963, 1 серпня.
- Ющенко О. Легенда Волинського лісу. Де творилась «Лісова пісня». — Олекса Ющенко. Люди і квіти. Поезії. К., «Рад. письменник», 1959, стор. 51—53, 54—55.
- Ющенко О. Колодяжне. — Олекса Ющенко. Джерела. Поезії. К., «Рад. письменник», К., 1952, стор. 28—32. Те ж саме. — Олекса Ющенко. Вибране. К., Держлітвидав, 1958, стор. 199—201.
- Ющенко О. Леся Українка за кордоном. — Олекса Ющенко. Вибране. К., ДВХЛ, 1958, стор. 90—91. Те ж саме. — Олекса Ющенко. Джерела. Поезії. К., «Рад. письменник», 1952, стор. 26—27.
- Ясамані. Лесі Українці. Пер. з грузинськ. Поезія грузинського народу. Антологія. К., 1961, т. 2, стор. 413.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Б. І. Мельничук (Чернівці). Драматичні поема чи драматичний етюд?	3
✓ В. С. Марцинківський (Одеса). Поема Бобинського «Смерть Франка» — твір соціалістичного реалізму	9
А. Г. Камінський (Львів). Деякі особливості співтворчості реципієнта художнього твору	16

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

П. О. Баглай (Ужгород). Легенда про смерть поетеси Сафо в українській літературі	24
Г. А. Кравець (Харків). Нечуй-Левицький і Тургенєв	30
✓ М. Л. Бутрин (Львів). Журнал «Народ» під обухом реакції	37
С. П. Пінчук (Житомир). М. Рильський і «Слово о полку Ігоревім»	42
М. Д. Родько (Львів). Початки української радянської віршованої сатири	50
П. Я. Лещенко (Рівне). Взаємини української та російської літератур у роки Великої Вітчизняної війни	55
С. Д. Бабишин (Івано-Франківськ). Історичне значення книжності Галицько-Волинської Русі	60

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Я. О. Федоренко (Миколаїв). Мова селянських персонажів роману Панаса Мирного «Повія»	68
І. І. Бондаренко (Донецьк). Роман О. Гончара «Перекоп» (Спроба жанрової характеристики)	75
К. П. Козлова (Львів). До питання про форму і композицію фейлетонів Петра Козланюка 1925—1935 рр.	82

ПУБЛІКАЦІЇ

Вінок шани Стефаникові (Листи українських радянських письменників про Василя Стефаника) — подав В. М. Лесни (Чернівці)	89
--	----

БІБЛІОГРАФІЯ

І. А. Співак (Чернівці). Поезія про Лесю Українку	103
---	-----

Межведомственный республиканский сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Выпуск 13
(на украинском языке)

Физ. печ. л. 7. Прил. печ. л. 9,8. Тираж 1000. Цена 95 коп. Зак. 2020.

Издательство Львовского университета, Львов, Университетская, 1.
Областная книжная типография Львовского областного управления по печати, Львов, Стефаника, 11.

Редактор М. М. Худякова
Технический редактор Т. В. Саранюк
Корректор К. Г. Логвиненко

БГ 10160. Здано до набору 4. VIII 1971 р. Підписано до друку 28. I 1972 р. Формат 70X108/16. Папір № 1. Папер арк. 3,5. Умовн. друк. арк. 9,8. Обл.-видавн. арк. 9,5. Тираж 1000. Ціна 95 коп. Зам. 2020.

Видавництво Львівського університету, Львів, Університетська, 1.
Обласна книжкова друкарня Львівського обласного управління по пресі, Львів, Стефаника, 11.

95 коп.



ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1971