

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

15

РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ МІЖ-
ВІДОМЧИЙ
ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 15

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Львів — 1972

У збірнику вміщені статті, присвячені українській дожовтневій та українській радянській літературі. Певний інтерес становлять публікації розділу «У вінок Лесі Українці».

В окремих статтях досліджується питання теорії літератури, майстерності письменників, розкриваються невідомі та маловідомі сторінки з життя і творчої діяльності українських письменників.

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

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Відповідальний редактор — Неборячок Ф. М.
Заступник відповідального редактора — Мороз О. Н.
Відповідальний секретар — Халімончук А. М.
Білоштан Я. П., Домницька Г. С., Дорошенко І. І., Дузь І. М., Жук Н. Й., Іщук А. О., Корж П. Я., Кубланов Б. Г., Лесни В. М., Лісовий П. М., Луценко І. А., Рудницький М. І., Федорчук М. С., Федченко П. М., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.

Ф. М. БІЛЕЦЬКИЙ

В. І. Ленін про сатиру як викривальну зброю

Сатира як дійова ідеологічна зброя у боротьбі проти реакційних ворожих сил займала важливе місце в естетиці вождя світового пролетаріату і Радянської держави В. І. Леніна. Радянські літературознавці присвятили питанню ленінського розуміння сатири багато досліджень. Про нього говорилося у зв'язку з іншими літературознавчими проблемами¹, в плані з'ясування висловлювань В. І. Леніна про російських письменників², в дослідженнях публіцистичної творчості вождя³, розкриті значення висловлювань Леніна про сатиру для розвитку радянської літератури⁴.

В. І. Ленін високо цінував впливову силу сатиричного слова, часто звертався до нього у боротьбі проти ідейних ворогів трудящих і Комуністичної партії. Про мистецтво Леніна-сатирика, його вміння яскраво і барвисто показати політичного ворога смішним розповідають А. Луначарський, О. Стасова, Л. Фотієва, А. Андреев, М. Горький, Б. Лепешинський, К. Федін та інші. Всі вони сходяться на тому, що Ленін любив гостре сатиричне слово, дотеп, жарт, сміх. Про один з таких влучних за змістом його жартів згадує Н. К. Крупська у статті «Ленін і Горький»:

«Турбувало Ілліча здоров'я Олексія Максимовича. Він постійно запитував про нього, давав поради лікуватися неодмінно у першокласних лікарів, дотримуватися режиму («прижим», як говорив жартома Ілліч)...»⁵

Ленін не втрачав почуття гумору навіть у найтяжчі дні революції. У свій час ленінські дотепи справили велике враження на англійського письменника Рансома. «Ленін постійно сміється, — писав він. — Перше, що вражає в ньому, — це його іскриста веселість. Вона не залишає його навіть тоді, коли він говорить про величезні труднощі революції. Я думаю, що це відбувається в результаті його твердої соціологічної, філософської марксистської впевненості в неминучості перемоги тієї справи, якій він служить. Як незрівнянно сильний гравець в шахи зу-

¹ Див. праці: А. Цейтлин. Литературные цитаты Ленина. М.—Л., ГИХЛ, 1934; В. Мейлах. Ленін і проблеми російської літератури. К., Держлітвидав України, 1950.

² М. Нечкина. Ленин о Щедрине. Литературное наследство, т. 11—12, 1933; В. Воробйов. Улюблений письменник В. І. Леніна. — «Жовтень», 1960, № 1.

³ К. Наумов. Из спостережень над майстерністю Леніна-публіциста. — «Радянське літературознавство», 1967, № 8.

⁴ Б. Мінчин. Сатира в естетиці соціалістичного реалізму. К., «Наукова думка», 1967 та ін.

⁵ Цит. за ки.: Ленин о культуре и искусстве. М., «Искусство», 1956, стор. 510.

стрічає навіть найсерйозніший хід противника веселою посмішкою, так посміхається і Ленін у своїй титанічній боротьбі»⁶.

Глибокий інтерес Леніна до гумору, сміху засвідчує М. Горький у нарисі «В. І. Ленін». Він відзначає, що ленінський сміх — це сміх людини, яка вміла прекрасно бачити акробатичні хитрощі розуму⁷. М. Горький також згадує, що Ілліч вважав гумор «прекрасною здоровою якістю» людини, що «смішного в житті, мабуть, не менше, ніж сумного, їй-право, не менше»⁸.

Такими смішними, на його думку, були, зокрема, народницькі маніловські «проекти», що викликали комічне враження, російська буржуазія, яка перебувала у «смішному» становищі, російський уряд, що «насмішив увесь світ», різні угруповання антинародних партій — меншовиків, есерів, буржуазних лібералів і т. д.

Для Леніна викривальний сміх — це справді убивчий засіб розвінчування самодержавства, капіталістичного ладу та ренегатів революції. Сатирична спрямованість, глибоке обурення і знущання з противника Ілліч вважав суттєвими рисами викривального твору. Відповідаючи Вітімському, який зауважив, що друкувати статтю В. І. Леніна заважає її гнівний тон, Ілліч пише у листі 1912 р. «До редакції газети «Правда»: «З якого часу гнівний тон проти того, що погане, шкідливе, невірне (адже ж редакція «принципально» згодна!), шкодить щоденній газеті?? Навпаки... Без «гніву» писати про шкідливе — значить, нудно писати»⁹.

Викривальну зброю сміху Ілліч широко використовує у своїх статтях, доповідях, промовах, бесідах з трудящими. Та й такі його праці, як «Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів?», «Матеріалізм і емпіріокритицизм», «Що робити?» й інші, є блискучим зразком бойової суспільно-політичної сатири. Проте частіше в ленінських роботах наявні елементи сатирико-гумористичного викриття (сатиричні характеристики, портрети, сценки, сповнені глибокого комізму).

Безпосереднє відношення до питання про комічне в житті і мистецтві мають ленінські висловлювання про характер смішного; вони наявні у його працях «Як нам реорганізувати Робсельінспекцію», «Краще менше, та краще» та ін. Зокрема, в останній з них В. І. Ленін зазначає: «Справді, чому не поєднати приємне з корисним? Чому не скористуватися якою-небудь жартівливою або напівжартівливою витівкою для того, щоб накрити що-небудь смішне, що-небудь шкідливе, що-небудь напівсмішне, напівшкідливе і т. д.» (33, 436—437).

Про те значення, яке надавав Ілліч викривальному сміху, можна судити і з його висловлювання щодо хибної політики ренегата Каутського. Протиставляючи все вороже, реакційне, змертвіле передовому та прогресивному, вождь партії зауважував: «Справді ж, видно, що Каутський пише в такій країні, в якій поліція забороняє людям «гуртом» сміятися, інакше Каутський був би убитий сміхом» (28, 215).

За словами В. І. Леніна, сатиричне ставлення до дійсності характеризується прагненням «трошки спотворити, показати алогізм звичайного»¹⁰. У справді реалістичних творах засіб перебільшення не тільки не означає відходу від дійсності, а, навпаки, дозволяє сатирикові глибше проникнути в суть негативного явища і розвінчати його до кінця. Однак коли літератор робить першу спробу видати за типові «поодинокі випадки» і замість об'єктивно правдивого відображення життя дає

⁶ Цит. за кн.: А. В. Луначарский, Собрание сочинений в восьми томах, том. 8. М., «Художественная литература», 1967, стор. 402.

⁷ Світ славить Ілліча. К., «Дніпро», 1967, стор. 126.

⁸ Там же, стор. 122.

⁹ В. І. Ленін. Твори, т. 35. К., Держполітвидав України, 1952, стор. 22—23. Делі посилання на це видання даються в тексті.

¹⁰ Світ славить Ілліча, стор. 119.

«колекцію цілих страхіть», він збивається на фальшиві манівці. Саме таким є роман українського націоналістичного письменника В. Винниченка «Заповіт батьків», що був підданий нищівній критиці з боку В. І. Леніна. Відомо, що у листі до Інесси Арманд від 5 червня 1914 р. Ілліч назвав цей роман «ахінеєю і нісенітницею», викривши його антиреалістичну суть: «З'єднати разом якнайбільше всяких «страхіть», зібрати воедино і «порок», і «сифіліс», і романічне злочинство з вимаганням грошей за додержання таємниці (і з перетворенням сестри суб'єкта, якого оббирають, у коханку) і суд над лікарем! Все це з істериками, з вивертами, з претензіями на «свою» теорію організації проститутток» (35, 107).

Постійно звертаючись до зброї сміху, Ленін вимагав водночас і від своїх товаришів по класовій боротьбі нещадно викривати політичних противників та висміювати їх помилки й вади. Так, в одному з листів до А. Луначарського (кінець серпня 1905 р.) Ілліч радить йому написати сатиричний твір, в якому були б піддані гострій критиці негідні вчинки меншовиків, що виявилися в прийомах їх полеміки з більшовиками:

«Заплямуйте їх за їх мізерний спосіб війни. Зробіть з них тип. Намалюйте їх портрет на весь зріст за цитатами з них же» (34, 286). Отже, тут Ленін розкриває способи дискредитації противника: «заплямувати», «зробити тип», намалювати «портрет на весь зріст».

Прагнучи пробудити зацікавленість більшовицькою пресою, піднести її організаторську роль, вождь партії у листах і статтях до редакцій і видавництв рекомендує друкувати сатиричні твори різних жанрів. Так, у період гострої боротьби з ліквідаторами він, наприклад, радить редколегії газети «Правда» друкувати фейлетони, у яких би розвінчувалася безпринципність цих відступників від марксизму. «Вміщена фейлетоном в «Правде», хоч би дрібним шрифтом, така стаття відразу займе позицію і уб'є авантюризм вигадників відкритих платформ, уб'є їх демагогію: «скажи відкрито, в що віруєш» (35, 21).

У листі до М. Горького Ленін зауважував: «Фейлетон Луначарського «Між страхом і надією» мене, після Вашої розповіді, зацікавив. Чи не могли б Ви послати мені його, якщо у Вас вільний? Я, в разі вимоги, поверну акуратно» (35, 46). Увагу Ілліча привертав також жанр сатиричної казки та байки. Так, з приводу казок М. Горького, опублікованих в газеті «Звезда», він писав їх авторові (1912 р.): «Чудовими «Казками» Ви дуже й дуже допомагали «Звезде», і це мене радувало надзвичайно...» (35, 2). Вождь партії виявляв зацікавлення талантом більшовицького поета, майстра глибоко ідейної байки Дем'яна Бедного. Ілліч вважав його визначним сатириком і не раз ставав на його захист¹¹.

В. І. Ленін захоплювався також сатиричними творами Т. Г. Шевченка. Колишній учений секретар Архіву М. Горького в Москві І. Романченко згадує, що Ілліч, високо цінуючи українського поета, з величезною увагою слухав його політичну сатиру «Кавказ» у виконанні автора «Буревісника». Особливо подобалося вождеві те місце в сатиричній поемі, де Кобзар засобами сарказму висміює і таврує попів — чорних круків. Тому Ілліч просив це місце повторювати, що М. Горький з задоволенням робив¹².

Постійно наголошуючи на необхідності сатиричного сміху для викриття ворогів трудящих, Ленін використовував з цією метою цитати і образи з художніх творів класиків російської та зарубіжної літератури. Він особливо часто вдавався до творів І. Крилова, М. Гоголя, О. Гри-

¹¹ Див., наприклад, лист «До редакції газети «Правда» (кінець травня 1913 р.). В. І. Ленін. Твори, т. 35, стор. 68.

¹² І. Романченко. Він читав і любив Кобзаря. — «Літературна газета», 1961, 21. IV.

боєдова, І. Тургенева, І. Гончарова, М. Салтикова-Щедріна, О. Некрасова, А. Чехова, М. Горького та багатьох інших. Так, наприклад, гнівно висміюючи народників Михайловського, Южакова, Кривенка, які у своїх виступах у пресі спотворювали погляди російських марксистів і нападали на вчення основоположників наукового комунізму, Ленін при цьому посиляється на байку Крилова «Слон і Моська»: «Ай, моська, знать она сильна, коль лаєт на слона!» (1, 136). Створений шляхом порівняння іронічний образ мосьок буржуазного суспільства викликає у читача яскраву асоціацію.

За допомогою цього ж образу у промові «Чергові завдання Радянської влади» Ілліч викриває різних ворогів, які раділи з труднощів молоді Радянської держави і гавкали «з приводу кожної зайвої тріски при рубанні великого, старого лісу. На те вони і моськи, щоб гавкати на пролетарського слона. Нехай гавкають. Ми підемо собі своєю дорогою...» (27, 228), — говорив вождь.

Важливе місце в публіцистичній спадщині Ілліча посідають сатиричні образи М. Гоголя — Манілов, Собакевич, Ноздрьов, Хлестаков та інші. Вони використовуються ним для розвінчання різних буржуазних політичних партій — народників, меншовиків, ліквідаторів. Так, у статті Леніна «Наші Хлестакови» висміюється брехливість меншовиків, звинувачується у хлестаковщині Троцький, розвінчується його зарозумілість і бундючність.

Ленін не тільки зберігав гостро викривальну силу літературних образів, але й наповнював їх новим глибоким політичним змістом. Так, переосмислюючи соціальний зміст образу Манілова, Ілліч осучаснює його, проте зберігає класову основу персонажа. У трактуванні Леніна Манілов — це не просто поміщик-мрійник, а й політичний діяч, що роздумує над можливістю перебудувати державний устрій.

Розширюючи значення гоголівського образу за нових умов, вождь стежить за його розвитком, розкриває маніловські риси у тому чи іншому реакційному діячеві, порівнює з Маніловим представників різних буржуазних партій. Так, у 90-ті роки у творах Ілліча висміюються манілови-народники, ці фальшиві «друзі народу», які зраджували інтереси трудящих. «...Мріяти про замирення вікової економічної боротьби антагоністичних класів російського суспільства — значить вдаватися в маніловщину...» (1, 291), — іронізував Ілліч з поведінки народників.

Під час першої російської революції, коли буржуазні лідери говорили про мирний перехід влади від рук монарха до установчих зборів, до уряду, де більшість належатиме кадетській партії, Ленін знову гнівно висміює лібералізм поміщиків, використавши для цього образ Манілова. У статті «Бойкот Булігінської думи і повстання» він називає ліберальною маніловщиною намагання буржуазії мирним шляхом відібрати в царя владу. Викриваючи за допомогою засобів дошкульної іронії царську реакцію у всіх її проявах, Ленін використовує у літературній полеміці з ворогами також багато інших гоголівських типів — чиновників Бобчинського і Добчинського, Акакія Акакійовича, журналіста Тряпичкіна, божевільного Поприщина та ін.

У працях Леніна, як встановили вчені, твори великого російського сатирика Салтикова-Щедріна згадуються понад 300 разів. І це закономірно, бо політична сатира останнього сприяла глибокому розумінню суспільно-політичних відносин в тогочасній Росії. Саме за це Ілліч високо цинив творчість Щедріна, часто використовував у своїх творах його образи. Наприклад, у книзі «Що таке «друзі народу» і як вони воюють проти соціал-демократів?» при засудженні народників за їх схильність до лібералізму Ленін звертається до щедрінської характеристики економічного розшарування капіталістичного села, «можновладцями» якого вважали себе різні «чумазі» — Колупаєви, Розуваєви, Дерунови і т. п.

«Не можна не згадати з цього приводу, — писав він, — так влучно описану Щедріним історію еволюції російського ліберала. Починає цей ліберал з того, що просить у начальства реформ «по можливості»; продовжує тим, що канючить «ну, хоч що-небудь» і кінчає вічною й непорушною позицією «пристосування до підлоти» (1, 231—232). Так висміяно лібералізм народників типу Южакова, ренегата Струве, які виступали проти революції й більшовиків. Сповнені глибокої іронії слова Ілліча про те, що ліберали «лягли ниць перед ворогом», «рачки повзли», «пристосовуючись до підлоти».

Потребу в такому сатирикові, як Щедрін, особливо гостро відчував Ленін у 1907—1912 рр., в час боротьби проти буржуазного лібералізму ліквідаторів і меншовиків. У ці роки Ілліч часто звертається до щедрінських образів. Наприклад, Іванами Непомнящими, що, подібно до щедрінського персонажа, забували свої колишні переконання, Ленін глумливо називає меншовиків Потресова, Маслова. А іменем щедрінського пустослова Балалайкіна він викриває пустопорожнє фразерство Троцького («Балалайкін Троцький»).

Вождь партії не раз звертається до щедрінського Іудушки Головльова як уособлення лицемірства, жадібності, жорстокості. Цей образ він застосовує і для характеристики бюрократичної верхівки російської держави 90-х років минулого століття і есерів, що після 1905 р. стали боягузливими зрадниками революції, і для гострого викриття царського уряду, що за словами про «вищу політику» приховував своє «Іудушкіне прагнення відібрати шматок в голодуючого», і для саркастичного викриття ренегатів революції типу Каутського.

Творчість Салтикова-Щедріна привертала увагу Леніна насамперед гостросатиричною спрямованістю. Ось чому Ілліч висловлював «жаль, що не дожив Щедрін до «великої» російської революції. Він додав би, мабуть, новий розділ до «Панів Головльових», він змалював би Іудушку, який заспокоює висіченого, побитого, голодного, закабаленого мужика...» (12, 295). Далі Ленін зауважує: «Але кадетський Іудушка Головльов може викликати якнайпалкіше почуття ненависті й презирства» (12, 295).

В. І. Ленін не тільки неодноразово підкреслює дійову викривальну силу щедрінської сатири, але й вказує на її велике пізнавальне значення. У листі до редакції «Правди» від 8 вересня 1912 р. він рекомендує «час від часу згадувати, цитувати й розтлумачувати в «Правді» Щедріна та інших письменників «старої» народницької демократії» (35, 31—32).

Здебільшого той чи інший сатиричний образ Ленін розкривав на іншій, ніж в письменника-сатирика, соціальній і часовій основі, збагачував його новим історичним змістом. В результаті такої ленінської інтерпретації поставав новий образ, що часом істотно відрізнявся від своєї, так би мовити, першооснови. Це маємо, скажімо, у памфлеті «Соціал-демократична душечка» (1905). Тут використано образ чеховської «душечки» для характеристики поведінки деяких діячів РСДРП після II з'їзду партії. Сатира автора спрямована проти члена редакції ленінської «Искры» Потресова (Староверова). Свого часу останній разом з Леніном виступав проти економістів, а пізніше, на II з'їзді партії, разом з економістами повів боротьбу проти більшовиків. Це хамелеонство Потресова і розвінчується у творі, який наведемо повністю:

«Тов. Старовер, якого вітає «Освобождение», продовжує в новій «Искре» каятися в гріхах, учинених ним (через нерозум) участю в старій «Искре». Тов. Старовер дуже схожий на героїню чеховського оповідання «Душечка». Душечка жила спочатку з антрепренером і говорила: ми з Ванічкою ставимо серйозні п'єси. Потім жила вона з торговцем лісом і говорила: ми з Васічкою обурені високим тарифом на ліс. Нарешті, жила з ветеринаром і говорила: ми з Колічкою лікуємо коней.

Так і тов. Старовер. «Ми з Леніним» лаяли Мартинова. «Ми з Мартиним» лаємо Леніна. Люба соціал-демократична душечко! в чиїх обіймах опинишся ти завтра?» (9, 371).

Так засобами сарказму розвінчуються відступники від революційної справи. За допомогою порівняння ідейно нестійкого меншовика з чеховською героїнею реалістичний літературний образ перетворюється у дошкульну зброю політичної сатири — елегійно-смиренна «душечка» постає перед читачем з обличчям запеклого ворога пролетаріату — «соціал-демократичної душечки».

Як засвідчують наведені приклади, для Леніна важливим джерелом комічного є повсюдне вплетення в тканину своїх праць розгорнутих літературних аналогій. Внаслідок цього розширюються або видозмінюються смислові плани зображуваного, які підпорядковані характеристичні політичних діячів, антинародних партій тощо. До цього варто додати, що в працях Леніна нерідко набувають сатиричного забарвлення також несатиричні образи й вислови, взяті з творів М. Некрасова, Г. Успенського, А. Чехова, Л. Толстого й ін. Скажімо, тургенівський Ворошилов з роману «Дим» використовується для висміювання есера Чернова; персонаж з оповідання «Бурмістр» — поміщик Пеночкін — для викриття «культурного» кріпосництва; таке ж ідейне навантаження має і чеховська «Людина в футлярі» та подібні твори.

Ці й багато інших типів, створених видатними художниками слова, займали важливе місце в політичній полеміці Леніна, в його революційній агітації і пропаганді, у боротьбі з царським урядом, поміщиками, буржуазією та їх агентурою — економістами і меншовиками, ліквідаторами і анархістами. Показово, що із зміною характеру політичної боротьби, історичних умов життя суспільства змінювалися одночасно у творах Леніна й об'єкти сатиричного викриття, вибір засобів сатири.

У кожному окремому випадку Ілліч наповнював літературні сатиричні образи політичним змістом і надавав їм, так би мовити, нової життєвої форми. Простежимо для прикладу, як саме під його пером в процесі зміни соціальної обстановки в Росії видозмінювався уже згадуваний гоголівський образ Манілова. В 90-ті роки XIX ст. цим іменем характеризуються народники, у 1905 році Манілов — уже запеклий меншовик, спілльник буржуазії. А в час Жовтневої революції — він лютий ворог повсталого народу. Це можна сказати і про образи Іудушки Головлєва, Обломова, Хлестакова та їм подібних.

Ленінські висловлювання про сатиричне мистецтво, висока оцінка вождем сатиричних жанрів конкретно вказують на місце сатири в класовій боротьбі. Водночас вони проливають світло на ту суспільно-політичну роль, яку відіграє сатира в соціалістичному суспільстві.

Показова щодо цього оцінка сатиричного вірша В. Маяковського «Прозасідалися», якого В. І. Ленін прочитав в «Известиях». Висміювання В. Маяковським бюрократів викликало у Леніна задоволення: «Не знаю, — зауважує він, — як відносно поезії, а відносно політики ручуся, що це цілком правильно» (33, 188). Такою ж думкою сповнений і показ гончаровського Обломова, яким розширюється і конкретизується сатиричний зміст вірша «Прозасідалися»: «Був такий тип російського життя — Обломов. Він все лежав у ліжку і складав плани. Відтоді минуло багато часу. Росія проробила три революції, а все ж Обломови лишились, бо Обломов був не тільки поміщик, а й селянин, і не тільки селянин, а й інтелігент, і не тільки інтелігент, а й робітник і комуніст» (33, 188).

Висловлювання Леніна про вірш «Прозасідалися» дають підставу для висновку, що вождь партії і держави бачив у сатирі не тільки її руйнівну, знищувальну силу, але й ставив перед нею завдання очищати, змивати, зіскрібати зі здорового тіла нашого суспільства усе потворне,

огидне, тобто бачив і підносив її стверджувальну роль. Саме тому Ленін не тільки високо цінував творчість видатних сатириків минулого, використовуючи їх викривальний сміх у боротьбі пролетаріату з його класовими ворогами, але й намагався створити кадри сатириків, підтримував і заохочував їх до творчості. Це видно, зокрема, з того глибокого зацікавлення, яке виявляв Ілліч до сатиричних виступів у пресі М. Горького, А. Луначарського, Д. Бедного, В. Маяковського та ін.

Необхідно відзначити, що порівняно з майстрами публіцистичного слова — революціонерами-демократами — Ленін вніс немало нового у принципи створення типових сатиричних образів. Новаторство виявлялося, зокрема, у тому, що вождь Комуністичної партії використовував сатиричні образи з позиції наукового соціалізму і тим самим надавав їм значно гострішого, яскраво вираженого політичного характеру.

Цю якість ленінського стилю сатири слушно відзначила М. В. Нечкіна, яка досліджувала спосіб використання Леніним літературних образів М. Гоголя. «Образ звучав інакше, — писала Нечкіна, — набував класового змісту і нової соціальної функції. І разом з тим — в цьому таємниця художньої творчості — образ сприймався як гоголівський, як старий знайомий. Образ пізнавався»¹³.

Переосмислюючи сатиричні образи стосовно до інших історичних умов, надаючи їм нового соціального забарвлення, Ленін наповнював їх значно глибшим суспільним звучанням, ставив їх на службу найпрогресивнішим суспільним ідеалам. Саме завдяки цьому немало сатиричних образів Грибоедова, Крилова, Гоголя, Щедріна, Чехова, Горького та інших митців набули великої популярності, стали могутньою ідейною зброєю в руках робітничого класу і Комуністичної партії.

✱

З наших коротких спостережень випливає, що Ленін приділяв велику увагу сатирі як засобу політичної боротьби. Його постійна увага до сатиричного слова, кваліфікована оцінка творчості багатьох майстрів зброї сміху, використання літературних образів, до того ж завжди при вирішенні гострих і складних проблем, — саме це показує, яким високим довір'ям користувалася у Леніна сатирична література, як він глибоко любив і високо цінував її художню функцію.

¹³ М. В. Нечкіна. Гоголь у Леніна. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1936. стор. 39.

Жанр у творчому процесі

Жанр — пам'ять мистецтва... Твердження це стало загально-відомим. Але як ця пам'ять передається від покоління в покоління? Тут не все ще зрозуміле. Багато що залишається дискусійним. Спробуємо пильніше придивитись до окремих тверджень і спостережень. При тому буде корисним будь-яке часткове питання розглядати крізь призму загальноестетичного бачення.

Для нашої мети слід конкретизувати моменти загальновідомого положення, що мистецтво є формою суспільної свідомості. А остання є тільки стороною духовної культури, яка у свою чергу являє собою «виробництво, розподіл і споживання духовних цінностей; вона становить єдиний процес творення і засвоєння всього духовного багатства суспільства»¹. Поняття суспільної свідомості акцентує увагу насамперед на теоріях, поглядах, ідеях, уявленнях якоїсь епохи. Всі ці духовні утворення об'єктивуються в матеріальні предмети. Тільки на такій, опосередкованій, основі забезпечується зв'язок між різними поколіннями. Для виникнення цього зв'язку потрібні дві умови: повинна існувати суспільна потреба в тих видах суспільної свідомості, які об'єктивуються в певному матеріалі, а, по-друге, повинні бути люди, для яких ці предмети чи структури мали б смисл, були б зрозумілими². Саме це надзвичайно важливе для естетики. Треба мати на увазі, що суспільна свідомість — явище надіндивідуальне. При її аналізі абстрагуються від свідомості окремі індивіди. Літературознавця цікавить разом з тим інша грань цього питання: як суспільна свідомість здійснюється і розвивається через індивідів, кожен з яких обмежений конкретними умовами свого життя. В такому разі увагу привертають конкретні особи, через діяльність яких проявляється, зокрема, естетична свідомість певної епохи. Саме в цьому аспекті ми звертаємось до творчого процесу. Це — індивідуальний творчий процес, в якому формується історико-літературний. Їх взаємини подібні до того, про що писав свого часу Д. Мордовець: «У великі епохи оновлення віджилих і застарілих, хибних людських вірувань оновлююче начало начебто носиться в повітрі і, по-мимо колективної волі всіх людських мас, які звикли жити, думати і вірувати на основі ідей, добутих від попередніх поколінь, проникає, як саме повітря і світло, крізь всі перепони і за кам'яні стіни фортець... і в діряву хатинку бідняка (...) Оновлююче начало проникає спочатку в найкращі людські голови, подібно до того, як промені ранішнього сонця золотять спочатку верхів'я найбільших дерев лісу...»³.

¹ А. Уледов. Структура общественного сознания. М., «Мысль», 1968, стор. 40.

² Див.: Л. Живкович. Теория социального отражения. М., «Прогресс», 1969, стор. 216.

³ Д. Мордовець. Твори в двох томах, т. 2. К., ДВХЛ, 1958, стор. 347—348.

Щось подібне спостерігається і на оновленні жанру як відносно сталої змістовної структури, в якій реалізується, конкретно здійснюється певний родовий спосіб естетичного освоєння дійсності.

З одного боку, поетика описує ті видозміни, яких набувають жанри у творчості різних поетів залежно від рівня естетичного розвитку літератури, творчого методу, індивідуального стилю митця. З другого боку (чи водночас), історія літератури вказує на розширення тематики, на спричинення нею структурних зрушень і змін. А між цими двома рівнями розгляду залишається внутрішня ланка причиново-наслідкових зв'язків, що опосередковує провідну роль нових обставин і характерів у процесі художнього розвитку. Якщо в якійсь мірі послабити увагу до цього внутрішнього, психологічного боку проблеми, то легко впасти в довільні твердження, які при своїй, інколи навіть позірній дріб'язковості, виказують порушення основних закономірностей художньої творчості. Ось, приміром, П. Я. Лещенко, досліджуючи українську баладу періоду Великої Вітчизняної війни, окреслює її своєрідність у багатьох поетів, скрупульозно фіксуючи всі тропи, фігури, композиційні прийоми та ритмічні варіанти. Складається враження, начебто здійснюється докладний аналіз творів у єдності змісту й форми. Та серед літературознавчої щедрості подибуємо такі-от формулювання: «Вдало застосовані художні прийоми», «динаміка твору обумовлюється й переважним використанням коротких простих речень». «Емоційність твору досягається алітеруванням, грою словами..., тавтологією..., зміною віршового розміру»⁴. Хіба існують окремо образ і художні прийоми? Хіба динаміка твору зумовлюється простими реченнями, а не навпаки? Можливо, прості речення передають динаміку твору, яка ними зумовлюється, тільки у відношенні до читача.

Отже, постає питання, яке має ширше принципове значення і навіть впливається в проблему взаємозумовленості свідомого і підсвідомого у творчому процесі. Конкретніше його можна поставити так: як поєднується у творчому процесі раціонально обдумане, зважене, і те, що зринуло інтуїтивно як належна форма художнього образу, без якої і поза якою він не існує і не усвідомлюється ні митцем, ні читачем. Тут будемо говорити не про окремі елементи форми, а про її структурну основу — жанр, бо, власне, на сталій основі можна найкраще простежити закономірне та індивідуально неповторне. Як же функціонує жанр у процесі творення?

У пошуках відповіді на це питання можна громадити прямо проти-лежні твердження письменників і теоретиків.

Уільям Фолкнер: «Я не вірю, що людина може сісти за стіл і сказати: «Зараз я напишу оповідання», або: «Зараз я напишу роман». Невідомо, що напишеш...»⁵.

Расул Гамзатов: «Що ж, коли правильно закласти фундамент і правильно звести риштовання, то спорудження будинку піде далі. Що це буде: оповідання, повість, казка, переказ, легенда, роздуми чи просто стаття — я не знаю»⁶.

Степан Крижанівський: «Коли поет береться за твір, не знаючи, що він буде писати, — елегію, баладу, сатиру, епіграму, поему, байку, то, мабуть, він не зробить нічого. Адже митець повинен ясно усвідомлювати не лише ідею майбутнього твору, а й його форму, а в речах поетичного роду ще й цілком певно відчувати ритм, мелодію, інтонацію.

⁴ П. Я. Лещенко. Українська балада часів Великої Вітчизняної війни. — «Радянське літературознавство», 1969, № 8, стор. 22.

⁵ «Молодая гвардия», 1969, № 3, стор. 316.

⁶ Расул Гамзатов. Мій Дагестан. К., «Дніпро», 1968, стор. 83.

Жанрова ознака впливає з об'єктивних законів художньої творчості»⁷.

Навіть Імануїл Кант: «Та не буде зайвим відзначити, що у всіх вільних мистецтвах все ж таки потрібне щось примусове, або, як кажуть, деякий механізм, без чого дух, який в мистецтві повинен бути вільним і тільки який оживляє твір, був би позбавлений тіла»⁸.

Важливо зауважити, що перші два висловлювання належать митцям, наступні — теоретикам. Важливо тому, що істотної суперечності між ними немає, а фіксують вони механізм творчого процесу на різних рівнях — безпосередньо-інтуїтивному і теоретико-логічному. Правда, можливість інтуїтивного діяння жанру у творчому процесі відзначали і теоретики. Зокрема В. Шкловський писав: «Буття літературного жанру в остаточному підсумкові визначає авторську свідомість, не доходячи цілком до його так званої психіки»⁹. Ширше про художні закони та їх вплив на творчість письменників писав М. Арнаудов: «Будь-яка значна художня творчість передбачає не тільки вільну гру уяви, але й максимум духовних сил, щоб зафіксувати виникаючий твір згідно з усіма інтуїтивно схопленими законами мистецтва»¹⁰.

Різні форми діяння жанру (та їх типологічну єдність) в творчому процесі можна показати не стільки аналізуючи висловлювання митців і теоретиків, скільки простежуючи народження нового жанру (хай навіть нового для якоїсь окремої літератури), бо лише в такий спосіб найлегше виявити жанротворчі чинники.

Звернімось до ситуації, в якій поставав український класичний роман. Тут зразу запізнаємо такі головні фактори: суспільно-художню потребу; життєвий матеріал, який вимагає певної форми, бо вже несе в собі її основні вузли; відштовхування (у формі наслідування або заперечення) від існуючих зразків у своїй чи іншомовних літературах; орієнтацію на певного читача і, нарешті, врахування можливостей свого таланту. Серед цих чинників можливі різні взаємовідношення. Одні їх взаємини витворюють умови для повторення заданої структури; інші — приводять до видозмін жанру при збереженні його основних прикмет. Так, П. Куліш приступив до створення «Чорної ради» з наміром «написати рідною мовою історичний роман у всій строгості форми»¹¹. Але його поняття роману спиралось на цілком певні зразки, витворені на матеріалі романічного характеру з чималою дозою домислу. (Передусім в його уяві жили романи В. Скотта). Життєвий історичний матеріал, з яким мав справу П. Куліш, не вкладався в цю форму, і письменник пішов за його логікою, при цьому відмовившись від жанрового визначення «роман»: «Я, таким чином, підпорядкував усього себе минулому, і тому твір мій вийшов не романом, а хронікою в драматичному викладі»¹². Проте виявилось, що об'єктивно він став фундатором нового різновиду роману, домінантою якого був аналіз соціальної проблематики. Письменники, які писали українською і російською мовами, бралися за роман переважно по-російськи. І створили зразки власне соціального роману, сповненого тривоги за суспільний прогрес (Д. Мордовець. «Знамення времени», 1869).

⁷ С. Крижанівський. Розвиток і оновлення жанрів у сучасній українській поезії. — «Радянське літературознавство», 1969, № 10, стор. 10.

⁸ І. Кант. Сочинения в 6 томах, т. 5. М., «Мысль», 1966, стор. 319.

⁹ Цит. за статтею: И. Сухих. Вопросы жанра в трудах формалистов и социологов 20 годов. 36. «Жанры советской литературы». Горький, 1968, стор. 152.

¹⁰ М. Арнаудов. Психология литературного творчества. М., «Прогресс», 1970, стор. 49.

¹¹ П. Куліш. Вибрані твори. К., «Дніпро», 1969, стор. 498.

¹² Там же, стор. 499.

Очевидно, Куліш вважав, що на документальній основі не може існувати роман, в структурі якого мав начебто превалювати інтимний момент, вимисел і домисел. До речі, трохи раніше подібну думку висловив і Є. Гребінка. В одному з авторських відступів у романі «Чайковський» (1843) він писав: «А! — говорит догадливый читатель, — красавец-юноша и молоденькая дочка полковника — стоят их влюбить друг в друга и состроится роман. — Я не выдумываю романа, ничего не строю, а рассказываю быль, как сам слышал...»¹³. Треба гадати, що це не плід особистих роздумів наших авторів, а своєрідний «дух часу». Адже чи не в першій вітчизняній теоретичній праці, присвяченій романові (1828), В. Титов писав, що головними його рисами є «любовь» і «опис сімейного життя», що впливає з інтересу романіста до особистості¹⁴.

На суспільну потребу в українському романі як жанрі, що виник в кінці 50—початку 60 років XIX століття і був зумовлений загальним суспільним піднесенням, відповів А. Свидницький. Перед ним була тільки спроба Куліша. Переважала жанрова одноманітність — оповідання в «сказовій» манері. Молодий письменник взявся за написання «роману з життя правобіцького духовенства», поклавши в основу біографічний матеріал. Як пише М. Є. Сиваченко, він «виявив творчу сміливість, ішов по шляху жанрового збагачення і розширення тематики української прози 60 років»¹⁵.

Однак у цьому випадку можна тільки здогадуватись, чому письменник звернувся до нового для нього жанру. Докладніші свідчення залишив Панас Мирний — основоположник українського багатопланового соціально-психологічного роману¹⁶. Після «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», задумавши «Повію», він зразу свідомо орієнтувався на роман. З листів до М. Старицького видно, що його задум мав виразну соціально-психологічну спрямованість, а zarazом зароджувався у формі, хоч і багатопланової, та взаємомотивованої цілісної структури. План Панааса Мирного містив усі вузли розгалуженого сюжету і його мотиваційні ланки. Він стимулював і дисциплінував думку та уяву письменника, не сковуючи її. З одного листа 1882 року¹⁷ видно, що романіст свідомо протиставляє свій жанр тим, що до нього широко побутували («Годі нам бавитися сякими-такими казочками та приповідочками та плачем-співом»). Письменника надихали тоді вже не тільки задум, але й радість від того, що його «праця прийшлася до смаку». Разом з тим він бачив свій твір не тільки серед творів рідного письменства, але й рівнявся на братні літератури, що заставляло його дати твір «дотепний і достigliй», який би розвинув українську прозу («поставив нашу справу вище, ніж вона досі стояла»).

Це той приклад, з якого найкраще видно, які і як діють жанро-творчі чинники. Письменник їх осмислював, вивіряв, логічно випробовував на кожному кроці. Факти такого типу якраз і узагальнені в тезі С. А. Крижанівського. Проте її не спростовують думки Фолкнера і Гамзатова: вони тільки вимагають уточнення отого категоричного «знає», «повинен ясно усвідомлювати».

Расул Гамзатов «ясно усвідомлював», що він хоче створити новий жанр, схрестивши відомі йому. Водночас він зауважив: «Я пишу не за

¹³ Є. Гребінка. Твори в 5 томах, т. 3. К., ДВХЛ, 1957, стор. 83.

¹⁴ Див.: Ю. Манн. Русская философская эстетика. М., «Искусство», 1969, стор. 251.

¹⁵ М. Є. Сиваченко. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. К., Вид-во АН УРСР, 1962, стор. 164.

¹⁶ Ширше про зародження українського роману див.: М. О. Левченко. Випробування історією. (Український дожовтневий роман). К., «Дніпро», 1970.

¹⁷ Панас Мирний. Твори в 5 томах, т. 5. 1954, стор. 361.

книжними законами, а за велінням власного серця. А в серця нема законів. Певніше, у нього свої, непридатні для всіх закони»¹⁸. Надзвичайно цікавий хід думки. Але пригляньмось, як виникає оте «веління серця». Поет зрозумів, що не може висловити у віршах всього, що побачив на землі, всього, що думав і відчував. Звідси — свідоме настановою: поєднувати у своїй книзі вірші і прозу, зовсім уникати драматургії (висновок з кількох невдач у цьому роді літератури). Що ж було тим магічним кристалом, який несхибно формував розповідь з різних утворів різної тональності? — Розповіді дідуся. «Такими ночами, — згадує Р. Гамзатов, — дідусь сідав біля мене і починав стиха оповідати. То казка, то пісня, то мудрість, то примовка, то смішно, то страшно. Хвилини й години зникали для мене, залишався дідусів голос і породжувані уявою картини...»¹⁹ Ось та сила, той «примусовий механізм», який зчіплював різні елементи автобіографічної повісті письменника, що зріс в родині митців. Той механізм діяв на рівні високорозвиненого естетичного смаку — де інтуїтивно, де розмислово, як це буває в письменників певного типу: «...не кожен камінь придатний для стіни. Коли я вставляв деякі з них і йшов у своїй оповіді далі, у мене виникало почуття, яке, мабуть, відоме релігійним людям, коли молитва триває, хоч молитовний стан уже порушено. Непідходящий камінь доводилось виймати з стіни»²⁰. Основні жанротворчі чинники, хоч і своєрідно, але діяли у творчому процесі Р. Гамзатова: усвідомлення меж і можливостей свого таланту, чутливість до «диктату» життєвого матеріалу, відчуття цілості як регулятора доцільності того чи іншого елемента, підпорядкування естетичному почуттю, викликаному спогадом про давні розповіді. Все це конкретно виявилось як веління серця, як творча інтуїція.

Таким чином, жанр функціонує у творчому процесі як конструктивний принцип на двох рівнях — інтуїтивно-підсвідомому і логічно-осмисленому. Діалектика двох форм діяння цього принципу проявляється на різних етапах індивідуального творчого процесу, а також (як крайні полюси) у творчості різних письменників.

¹⁸ Р. Гамзатов. Мій Дагестан. К., «Дніпро», 1968, стор. 83—84.

¹⁹ Там же, стор. 84.

²⁰ Там же, стор. 84—85.

Л. Г. МАРЧЕНКО

Тема народу та особи в ліриці Лесі Українки

В українській літературі третього етапу революційного визвольного руху в Росії, а особливо в творчості Л. Українки, що зазнала впливу ідей марксизму і стала поетесою — другом робітників, розв'язання теми народу та особи в історії не могло не відзначатися новаторським переосмисленням старих понять і уявлень, появою не знаних раніше образів. Зазначаючи, що Леся Українка створила теорію нового літературного героя в його зв'язках з масою, П. Й. Колесник слушно підкреслює, що письменниця «була, може, найзавзятішим бійцем за революційне оновлення української літератури»¹. В радянському літературознавстві прозвучали також цікаві, хоч, на жаль, принагідні міркування про зв'язок творчої практики Лесі Українки з її новаторською концепцією героя і маси². Все це посилює інтерес до зазначеної в заголовку теми.

Відчуття єдності з народом притаманне ліричному героєві Лесі Українки з перших кроків творчості поетеси. У вірші «Мій шлях» цю єдність здекларовано («Самій не довго збитися з путі, Та трудно з неї збитись у гурті»³), в наступних творах художньо осмислено як невід'ємну рису світогляду авторки та її героїв. Так, ліричний герой циклу «Сльози-перли» (1890—1891), виражаючи болі й тугу поневоленої народної маси, відчуває себе органічною частиною цієї маси (звідси перевага займенника «ми» над «я»). Однак Лесиного героя ми сприймаємо як індивідуальність, яка не розчиняється в масі, а бачить дещо далі, ступає трохи попереду маси і намагається активно впливати на неї, спрямовуючи її настрої в русло революційних визвольних прагнень. Таке трактування взаємовідносин особи й народу не може здатися випадковим. Адже в своїх спостереженнях над новітньою суспільною драмою письменниця відзначала прогресивність тенденції до звільнення особи в самій юрбі, надання їй змоги, якщо вона виняткова і при тому активна, підняти до свого рівня інших (8, 217). Леся Українка не могла не помітити плідотворності подібної тенденції в ліриці, де особливої ваги

¹ Революційне оновлення літератури. Проникнення ідей марксизму-ленінізму в українську літературу кінця XIX—поч. XX ст. К., «Наукова думка», 1970, стор. 345.

² Я. Ривкіс. Проблема нового методу і принципів зображення народу в критичній спадщині Лесі Українки. У зб.: Творчість Лесі Українки. Наукові записки Житомирського державного педагогічного інституту ім. І. Я. Франка, т. XXI, Літературознавство. Житомир, 1962, стор. 89. Див. також: Г. Нудьга. Українська балада. К., «Дніпро», 1970, стор. 162, 165.

³ Леся Українка. Твори в десяти томах, т. 1. К., ДВХЛ, 1963, стор. 87. Далі посилання на це видання даються в тексті.

набувають втілені в образ ліричного героя сила переконання, здатність вести за собою, заклик, який з сторінок поезій переходить в маси.

Зв'язок особи з народом у ліриці поетеси взаємообумовлений, взаємозбагачуючий. Діалектика його в тому, що особа, здатна піднятися і впливати на масу, сама черпає сили і насагу в єднанні з масою — без цього єднання розквіт її духовного єства немислимий. Переконливо підтверджує це поезія «Досвітні огні» (1892), в якій вперше так чітко розкривається Лесине розуміння поняття народу. «Люди робочі» — це новий суспільний клас, що сам пробудився до революційної діяльності і будить та пориває за собою всі здорові сили суспільства. Запалені ним досвітні огні проганяють лихі привиддя, що гнітили душу ліричного героя, і сповнюють її нової сили, відваги, готовності до дії. Енергією пробудженого народу відлунює натхненний заклик ліричного героя вірша:

Вставай, хто живий, в кого думка повстала!
Година для праці настала (I, 133).

Уже в циклі «Сльози-перли» прозвучало тривожне питання про керівництво народним рухом: «Кормигу тяжку хто розбить нам допоможе?» (I, 119). Ліричному герою Лесі Українки мріється, що саме йому судила доля героїчним вчинком, самопожертвою визволити людство від «всесвітніх оков», «перекинути світовий стрій одвічний» («Сон», 1891—1892). Та це тільки романтична мрія. Леся Українка усвідомлює, що визволення народу не може бути завойоване одиничними акціями, подвигами героїв-одинаків, що воно може статися тільки внаслідок могутнього зростання революційної свідомості усієї маси народу.

Цей процес тривалий і складний. Леся Українка, розуміючи велику суспільну силу мистецтва, свідомо підпорядковувала йому своє поетичне слово. Свідченням цього є, зокрема, ціла низка її творів про місце митця в суспільстві, що містять в собі часткове розв'язання поетесою проблеми особи й народу.

В еволюції ліричного героя цього циклу поезій можна виділити декілька етапів. Першим з них є прощання з «рожевими мріями» і підвладність новій, огнистій, мрії з її настійною вимогою: «Треба шукати дороги тим людям, що ходять в ярмі» («Північні думи», 1895). Це важливий крок наближення до життя, до класової боротьби:

Знаю, куди ти мене поведеш за собою.
Там без упину лютує страшна, невсипуща війна,
Люди там гинуть у тяжкому лютому бою (I, 158).

Другий етап — це роздуми про те, який шлях служіння народові обрати: слово чи зброю? («Ангел помсти», 1895—1896, «То be or not to be», 1896). Завершальним етапом еволюції і разом з тим синтезом попередніх роздумів є органічне злиття в уяві поетеси цих двох могутніх чинників і народження образу слова-зброї («Слово, чому ти не твердая криця», 1896).

Лесин ліричний герой-митець сприймається читачами не як рядовий громадянин, а як видатна особа, що має певні обов'язки перед суспільством. Ці обов'язки нелегкі, виконання їх вимагає напруження всіх духовних сил, але відмова від них психологічно неможлива для героя. У циклі «Ритми» ця внутрішня переконаність митця у неможливості відступу, усвідомлення ним свого особливого місця в суспільстві з великою силою експресії передані в цілій низці риторичних питань:

Хто мене поставив
сторожею серед руїн і смутку?
Хто наложив на мене обов'язок
будити мертвих, тішити живих
калейдоскопом радощів і горя? (I, 250).

У Лесі Українки, як, до речі, і в І. Франка, постійне відчуття видатною особою свого обов'язку перед народом образно асоціюється з виконанням суворого, рішучого наказу (пор. твори Франка «Каменярі», «Було се три дні перед моїм шлюбом», «Мойсей»):

Хто наказав мені: не кидай зброї,
не відступай, не падай, не томись?
Чому ж я мушу слухати наказу? (І, 250).

Дбаючи про те, щоб поетичне слово стало безпосереднім учасником боротьби проти катів, а, отже, і важливим засобом революційного виховання мас, Леся Українка всю силу свого натхнення спрямовує на заперечення духовного рабства, покори та байдужості, що стояли на перешкоді зростанню свідомості народу. Нам цілком зрозумілі гіркі докори поетеси на адресу слов'янських народів у вірші «Slavus-sclavus» (1895—1896), де мотив циклу «Сльози-перли» — «повстанем, бо душа повстане» — зазвучав по-новому: несподівано різко, гнівно, вимогливо. Народ повинен відчутти й виявити свою міць і силу, інакше «варт віл свого ярма» (І, 157) — така ідея твору.

Поряд з ліричним героєм-митцем виразно окреслені в поезіях Лесі Українки постаті тих, кого він має за своїх однодумців. Розкриваючи ці образи у сфері їх взаємовідносин з народом, поетеса продовжує мотив викриття духовного рабства («До товаришів», «Товаришці на спомин»). Її обурює пасивність людей, які розуміють потребу боротьби, але не мають мужності й відваги повністю віддатися їй. Ця роздвоєність, властива частині прогресивно настроєної української інтелігенції, майстерно втілена в образі «паралітиків з блискучими очима», чия характеристика у посланні «Товаришці на спомин» (1896) поєднує в собі абсолютно контрастні якості:

Великі духом, силою малі,
Орлині крила чуєм за плечима,
Самі ж кайданами прикуті до землі (І, 164).

У цьому ж творі Леся Українка з гіркотою й болем характеризує рідний народ, недостатня політична зрілість якого часто не дозволяє йому оцінити діяльність своїх вождів:

Народ наш, мов дитя сліпее зроду,
Ніколи світа-сонця не видав,
За ворогів іде в огонь і в воду,
Катам своїх поведарів оддав (І, 165).

Паралельна характеристика народу-сліпця та свідомої свого духовного рабства й безсилля інтелігенції завершується висловом певності у можливості їх спільного воскресіння і відродження в процесі революційної дії:

Нехай же ми раби, невільники продажні,
Без сорому, без честі — хай же й так!
А хто ж були ті вояки одважні,
Що їх зібрав під прапор свій Спартак?.. (І, 165).

До кінця послідовними соратниками й однодумцями митця-громадянина — ліричного героя Лесі Українки — є «нащадки Прометея» — люди діла, позбавлені внутрішньої роздвоєності та сумнівів. У поезії «Fiat pox» (1896) вони невіддільні від маси і разом з тим виняткові в своєму героїзмі. В образі народу тут порівняно з посланням «Товаришці на спомин» розкривається нова риса: жадібне прагнення світла, потяг до тих вогняних іскор, які завдяки діяльності революціонерів спалахують у темі.

О, не один нащадок Прометея
Блискучу іскру з неба здобував,
І безліч рук до неї простягалось,
Мов до зорі, що вказує дорогу (І, 176).

Потребами народу, вимогами часу і зумовлений героїзм «нащадків Прометей». Їхні зусилля змальовані у творі як відповідь, як «луна в горах» на

дикий голос
Хаосу темного, крик голоду й біди
І розпачливого гукання «світла, світла» (I, 176).

В кінці 90-х—на початку 900-х років посилюється увага Лесі Українки до питання про роль трудового народу в історії. До 1899 р. відносяться такі її знаменні слова щодо творчості Ади Негрі: «Вид фабрики в дійстві наводить ее на мысль о непобедимой силе трудовой армии, сплоченной под знаменем ясной идеи, объединенной сознанием. Не «новый римский цезарь», а весь итальянский плебс будет тем мессией, который возродит Италию к новой жизни» (8, 61). Таке глибоке усвідомлення революційної ролі «трудової армії» плідно позначилося на ліриці Лесі Українки. Поетеса намагається проникнути в психологію народних мас. Особливістю композиції ряду її творів стає те, що розповідь від особи ліричного героя поступається в них перед монологом самого народу («У пустині», «Ізраїль в Єгипті», «Народ до пророка»). Відкидаючи все випадкове, неістотне, суб'єктивне, Леся Українка зосереджується на центральних, найпекучіших проблемах життя народу, що робить її твори особливо масштабними за думкою. Надзвичайно вдало використовує вона при цьому мотиви біблійних легенд. Сповнена драматизму історія народу, що здобуває «обіцяну землю», та його взаємини з пророками на цьому складному шляху стали вдячним матеріалом для художнього розв'язання хвилюючої поетеси проблеми.

Один з найтрагічніших моментів цієї історії, відтворений пізніше у Франковому «Мойсеї», Леся Українка змальовує в поезії «У пустині» (1898). Змучений блуканням в пустелі, народ впадає в розпач і зневіру, які посилюються після смерті пророка:

Тепер куди? На схід? На захід сонця?
На північ? на полудне? Все одно!
Лягти б отут, на сей пісок гарячий,
і ждати, поки вихор налетить
І нам насипле золоту могилу (I, 218).

Але мудрість народу — в розумінні всієї небезпеки зневір'я й відмови від дальшого руху. Втрата вождя в умовах неясності перспективи майбутнього — відчутний удар («Умер пророк — на нас мов грім ударив. Хто наш проводар?»), однак він не справляє фатального впливу на долю народу. «Приспавши в серці гадину зневір'я», відкинувши спокуси зупинки, що рівнозначна смерті, народ постановляє: «Ходім!» і йде через пустиню назустріч «далекій мрії».

Вражає подібність образності цієї поезії і роздумів Лесі Українки про переконання «соціаліста-поступовця» у «Замітках з приводу статті «Етика і політика» (1903 р.): «...він готовий боротись за ту «обітовану землю», бо він вірить, що вона таки буде ліпша, ніж та дика пустиня, по якій він тепер блукає, гинучи від голоду й спраги. І таки він піде за стовпом і вогняним, і хмарним поступу, а де і як скінчиться вся трудна і довга дорога еволюції роду людського — хто може те вгадати? Та ліпше тому, хто йде вперед, ніж тому, хто сідає, згорнувши руки, і дає себе засипати піском вітрові пустині, сидячого скоріш пісок засипле...» (8, 292). Тотожність міркувань мислителя і мрій поета переконливо свідчить, що, змальовуючи легендарну мандрівку староеврейського племені, Леся Українка думала про той шлях поступу, який приведе народи світу до соціалізму.

Поява зневіри не тільки перешкоджає поступу народу, вона фактично паралізує, робить неможливою діяльність вождів. Трагізм становища пророка, що не вірить у краще майбутнє свого народу, Леся Укра-

їнка відтворила у другому вірші «Єврейських мелодій». Дивовижно влучним у розкритті ідеї твору є звернення до постаті біблійного пророка Єремії, цього, за словами І. Франка, «гарячого патріота», який до кінця життя грав «незавидну роль ворона, що накрякує рідному народові нещастя й руїну»⁴. Оскільки песимізм діячів типу Єремії глибоко чужий світосприйманню народу, оскільки переконання їх суперечать прагненням та ідеалам мас, між ними і народом неодмінно мусить статися розрив. Незбагненно тяжкі печаль і самотність пророка-песиміста, не здатного допомогти народові, духовно чужого йому:

Єреміє, ти вічная туга, тебе не збагну:
як же серце твоє не розбилося від лютого жалю? (1,237).

Єремія бачив у майбутньому тільки те, що «люд буде гнить у ворожій тюрмі», не уявляючи можливості іншого шляху, і в цьому його трагедія, і саме через це його ім'я стало символом «вічної туги».

Леся Українка значно більше, ніж її попередники в українській ліриці, приділила уваги показу творчих сил народу. Народ споруджує величні будови («Напис в руїні»), втілює в камені дивну мрію («Сфінкс»), породжує великих людей («Пророк»). Невичерпні творчі сили народу — запорука його безсмертя в віках. Поезією «Напис в руїні» (1904) Леся Українка нагадує, що історія судить по ділах. Діла царя-тирана ганебні, нікчемні, егоїстичні, тому час безжально стирає й ім'я, і пам'ять про нього. Діла народу «вічні і величні».

Але не в рабстві, не через загибель на страшній «єгипетській роботі» повинен утверджувати своє безсмертя народ, а в гармонійному вияві всіх сторін повноцінного історичного буття, до якого може привести тільки соціальне визволення («Ізраїль в Єгипті», 1904). А єдино можливий шлях до визволення — це революційне повстання мас, тому якого Леся Українка майстерно розв'язує на матеріалі біблійної легенди про Ізраїля-богоборця:

Ніч безпросвітна в пустині заступить,
зійдуться в ній знову дух та Ізраїль,
знов буде бій, тільки бій вже останній
не на життя, а на смерть (1, 333).

Розуміння народом потреби повстання, «останнього бою» — це вже вищий етап розвитку його революційної свідомості порівняно з станом переборювання моменту розгубленості й розпачу, змальованим в поезії «У пустині». Як бачимо, Леся Українка простежує і розкриває в своїй ліриці поступовий шлях революційного виховання мас.

З наближенням подій 1905 р. образ народу в ліриці Лесі Українки стає все більш конкретним, зримим, все частіше з'являється в ній образ повсталого народу.

Зброї полиск і гомін розкотистий —
се неначе повстання гуде,
наче сила народна узброєна
без упину на приступ іде (1, 308).

Реалістичний образ народу, що з червоною корогвою крокує по вулицях повсталого міста, змальовує Леся Українка в «Піснях про волю» (1905). В цьому циклі ми бачимо вже не юрбу, а колектив організованих, об'єднаних спільною ідеєю громадян. Леся Українка відмежовує цей образ від образу старшого покоління борців, «вроджених в злу розпачливу хвилину». Її ліричний герой, хоч і відносить себе саме до цього покоління, з далекоглядністю справжнього політичного вождя застерігає нових борців від мислення старими уявленнями, від почуття

⁴ І. Франко. Твори в 20-и томах, т. 17, К., ДВХЛ, 1955, стор. 131.

приреченості, що звучало в піснях, якими проводжали в тюрму і на страту, якими «плакав беззбройний над братом-борцем»:

Що вам до того, ви, вроджені зрання?
Личить співати вам пісню кохання
волі своїй, молодій та буйній,
рано співать панахиди по ній (І, 345).

Народ-борець повинен озброїтись міцною вірою в остаточну перемогу і наснажити цією вірою свої пісні.

У відповідальні, напружені дні революції не можна передчасно складати зброю, заспокоюватись на тимчасових успіхах. І знову чуємо ми застережливий голос мудрого вождя-політика, звернений до «громади»:

Чого марсельську пісню чути?
Хіба день слави вже настав?
Хіба розірвані всі путі?
Хіба тиран вже з трону впав?
Де зброя, громадо?
Де військо в рядах? (І, 345).

Отже, в «Піснях про волю», як в ряді інших творів Лесі Українки, ми бачимо з одного боку образ маси, яка піднеслася до свідомих революційних дій, і з другого — образ ліричного героя — органічно зв'язаної з цією масою видатної особи, що прагне вплинути на неї, застерегти її від помилок, підняти її свідомість до того рівня, на якому стоїть сама. Ця характерна для лірики Лесі Українки особливість розкриття взаємодії особи і маси надає її творам великого виховного, агітаційного, політично актуального значення. Адже вона передбачає не тільки відтворення певного суспільного явища, а й активний вплив на сучасників, втручання в дійсність. Лірика Лесі Українки 1905—1907 рр. відповідає вимозі, проголошеній в ці роки В. І. Леніним у статті «Перед бурею» (1906):

«Більше сміливості, товариші, більше віри в силу збагачених новим досвідом революційних класів і пролетаріату, насамперед більше самостійного почину! Ми стоїмо, за всіма ознаками, напередодні великої боротьби. Всі сили повинні бути спрямовані на те, щоб зробити її одночасною, зосередженою, повною того ж героїзму маси, яким ознаменовані всі великі етапи великої російської революції»⁵.

В поезії «Упоєні на бенкетах кривавих...» (1905) Леся Українка змальовує пробудження народів від довгого сну «у спільній віковій своїй темниці». Це пробудження — тільки перший крок до перетворення світу на нових началах. «Передсвітні мрії» чарівні, але їх ще належить втілити в життя. Народ, за переконанням Лесі Українки, є тією силою, що здатна знищити контраст між бажаним і дійсним, оживити прекрасну мрію.

Відчувається, що поетесу весь час хвилює питання:

Людське море, ти, сило народная,
з чого ж ти собі зброю скуєш?
Що повстане на місці порожньому
того світа, що ти розіб'єш?.. (І, 308).

В умовах революції підноситься і роль видатних людей. Повертаючись до біблійної образності, Леся Українка у вірші «Пророк» (1906) знову стверджує важливість діяльності вождя, покликаного підтримувати в масах дух непокори, волелюбності й бажання боротьби.

В поезії «Народ до пророка» (1907), всупереч біблійній традиції, не пророк судить юрбу, а, навпаки, народ дає оцінку діяльності пророка, ставить перед ним свої вимоги. Новаторський і полемічний аспект розв'язання теми підказаний новими історичними умовами, політичною зрі-

⁵ В. І. Ленін про літературу. К., «Дніпро», 1970, стор. 196.

лістю народу, збагаченого досвідом революційної боротьби, свідомого своєї мети.

Леся Українка показує гостро негативне ставлення народу до «пророків», які зайняті передусім собою. Громадська діяльність вимагає повної віддачі сил загальній справі.

Ой, який же це з тебе пророк,
що твоє винозорєє око
тільки власну бачить біду,
та й тієї не бачить глибоко? (1, 380).

Викриваючи схильність до поверхових, легковажних суджень про народ, Леся Українка підкреслює труднощі історичного шляху мас:

Де є камінь такий на шляху,
щоб на нього не збили ми ноги?
Чи бував нам проводар такий,
щоб не вів манівцем, без дороги? (1, 381).

Даремно звинувачувати народ у тих помилках, до яких спричинилася метушня лжепророків, плутанина в їх поглядах і діях, спекулятивність їхніх планів, нав'язуваних масам. Наскільки легшим був би шлях народу, якби не ті «манівці», на які штовхають його лжепророки!

Адже тільки не хутко діла
виявляють нещирість у слові,
як же маєм одразу, без діл,
пізнавать вашу душу по мові? (1, 381).

Негативна оцінка образу пророка, виведеного в цій поезії, особливо відчутна наприкінці твору, де говориться про його ставлення до остаточного прозріння мас та усвідомлення ними шляхів досягнення кінцевої мети. Тут у монологі народу проривається насмішка:

Та чи був би ти радий, щоб ми
раптом стали, як ти, всевидючі?
Ей! либонь, ти б сконати волів,
як вигианець-пророк серед пущі (1, 382).

Праця справжнього вождя якраз і спрямована на те, щоб піднести масу до свого рівня, зробити її такою ж «всевидющою». Зацікавленість у тому, щоб народ залишався на низькому рівні політичної свідомості, сліпо покладаючись на своїх проводирів, не вмючи критично оцінити їх діяльності, виявляє корисливість політиканів, що відверто чи замасковано служать панівним класам ворожого інтересам трудових мас суспільства. У творчості Лесі Українки такі «пророки», до числа яких слід ще віднести Єпіскопа («В катакомбах»), Гелена («Кассандра»), зазнають гострого розвінчання.

У розкритті теми народу та його майбутнього в поезіях Лесі Українки, написаних після революції 1905—1907 рр., з новою силою зазвучав мотив оптимізму («Полярна ніч», 1908, «Таємний дар», 1910, «Провелета», 1913), непохитної віри в те, що

...встане велетень з землі,
розправить руки грізні,
і вмість розірве на собі
усі драти залізні (2, 127).

Своєю лірикою Леся Українка заперечує традицію оплакування народу. Не пасивним страдником, а борцем і творцем власної історії постає з її поезій народ. Тільки зв'язок з народом, за переконанням поетеси, забезпечує успіх діяльності особи, сприяє збагаченню індивідуальності.

Сильна особистість, здатна на самопожертву заради громадської справи, митець-трибун, організатор і учасник масових революційних виступів, прозорливий політичний діяч — такі основні аспекти розкриття Лесею Українкою образу героя в його ставленні до народу. Діяльність видатної особи визначається органічною єдністю з масою і одно-

часно прагненням впливати на неї, сприяти зростанню її свідомості і політичної активності. Для справжнього ватажка народних мас неприпустимі сумніви, зневіра, корисливі розрахунки, егоїзм. Тільки непохитна віра в правоту ідеалу в поєднанні з самовідданістю та революційним ентузіазмом здатна запалити і повести вперед народні маси.

В ліриці Лесі Українки відчувається розуміння того, що визначних осіб породжують історичні умови, що значення їх діяльності в періоди піднесення революційної активності мас посилюється. Тому проблема взаємин вождя і маси особливо гостро цікавить поетесу напередодні та в роки революції 1905—1907 рр.

Образ народу в ліриці Лесі Українки розкривається в еволюції: від пасивності й покірливості долі до засудження цих рис та усвідомлення потреби руху, а потім і організованого революційного повстання. На цьому шляху відбуваються зміни і в ставленні народу до видатних осіб: байдужість та нерозуміння їх діяльності змінюється відчуттям потреби керівництва масовим рухом з боку досвідченого ватажка, вмінням відрізнити друзів від ворогів, тверезо оцінити значення праці вождя.

Намагаючись розкривати дійсність в її революційному розвитку, Леся Українка виходила за межі критичного реалізму, сприяла формуванню методу соціалістичного реалізму в українській літературі.

Новаторським розв'язанням проблеми ролі народу та особи в історії лірика Лесі Українки яскраво засвідчила плідність впливу на неї найпередовішого вчення епохи — марксизму-ленінізму.

Леся Українка і література для дітей

Мужня співачка «досвітніх огнів» Леся Українка не була байдужою до стану тодішньої дитячої літератури.

Однак про неї як про дитячу письменницю написано досі ще недостатньо. Принагідно згадаємо тут статті Г. Г. Аврахова¹ («Леся Українка про освіту і виховання»), Ю. П. Ступака² («Леся Українка і дитяча література») і його ж розділи в посібниках з дитячої літератури 1963 та 1967 рр.³

В статті Г. Г. Аврахова основна увага зосереджена на розумінні психосоціальної проблем народної освіти, з'ясуванні її педагогічних поглядів, в яких важливе місце посідає трудове виховання. Однак про твори Лесі Українки для дітей як могутній чинник такого виховання лише згадано.

Ю. П. Ступак вперше в радянському літературознавстві оглянув майже всю спадщину Лесі Українки для дітей, пояснив своєрідність її як дитячої письменниці. Але і він обійшов твори («Роберт Брюс...», «Про велета»), без яких не може бути належної повноти у висвітленні зазначеної теми.

В цій статті ми прагнемо доповнити проблему вивчення творів Лесі Українки для дітей.

Ще в юні роки поетеса говорила про необхідність поповнення дитячої літератури зразками народної творчості, вітчизняної та зарубіжної літератури. Важливого значення надавала вона народним казкам: «Хороші є казки на світі, — читаємо в одному з її листів, — і в них лежить часом, хоч і «заржавлена», а все-таки правда»⁴.

Разом з тим Леся Українка не уявляла дитячої літератури без Гуллівера і Дон-Кіхота. Тут вона мала односторонній погляд в особі І. Франка, М. Коцюбинського, Б. Грінченка. Проте її не міг задовольнити тодішній рівень перекладів європейської літератури українською мовою. В одному з листів до брата Михайла вона писала: «Гуллівера» я переклала з перекроєного для дітей видання і вважаю його нікуди не судним. Берусь перекласти всі чотири подорожжя Гуллівера» (9, 26). Подібне сказано й про Сервантеса: «Конечно Сервантес повинен бути у нас, а то що ж то за європейська література без «Дон-Кіхота»?» Ця думка Лесі Українки збіглася з поглядами її наставника І. Франка, який у журналі «Дзвінок» (видавався у Львові в 1890—1914 рр.) помістив власну

¹ «Радянська школа», 1956, № 2.

² «Дошкільне виховання», 1958, № 8.

³ Д. М. Білецький, Ю. П. Ступак. Українська дитяча література. К., «Радянська школа», 1963; Д. М. Білецький, Ф. Х. Гурвич, І. М. Проценко, В. С. Савенко, А. М. Сафонова, Ю. П. Ступак. Дитяча література. «Радянська школа», 1967.

⁴ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. 9, стор. 95. Далі посилання на це видання даються в тексті.

переробку «Пригоди Дон-Кіхота». В цьому ж журналі появилися «Подорож Гуллівера до краю великанів» та «Насреддін Ходжа».

Дбаючи про розвиток і збагачення та поліпшення української дитячої літератури, Леся Українка сама активно включалася в її поповнення як в поезії, так і в прозі. Лесині твори для дітей друкувалися в різних виданнях — «Бібліотека для молодіжи, міщан і селян», «Дзвінок», «Молода Україна».

Для наймолодших дві її поезії — «На зеленому горбочку» і «Поле» («Літо краснее минуло») — вперше опубліковані 1887 року в жіночому альманасі «Перший вінок» у Львові.

Із заснуванням журналу «Дзвінок» Леся Українка надсилає туди свої твори. У «Дзвінку» було опубліковано найбільше її творів для дітей: «Мамо, іде вже зима» (1890, ч. 22), «Вишеньки» і «Біда навчить» (1891, ч. 14; ч. 23), «До рускої дитини» (так в «Дзвінку» названо вірш «Тішся, дитино, поки ще маленька» — 1900, ч. 16). Це твори, в яких, за виразом І. Франка, відчувається ще «дитинячий наївний тон», в них ще «примітивно звіршовані дитячі враження», невисока техніка їх виконання. Але разом з тим в них «є, звичайно, одна... досить поетична обсерваційка...» Оця «поетична обсерваційка» і забезпечила те, що твори Лесі Українки міцно увійшли в лектуру для наймолодших. Вони і в наш час перевидаються і перекладаються багатьма мовами. Увага до них з боку маленьких читачів пояснюється доступністю вираження думки, знанням дитячої психології. Діти в цих творах постають допитливими шукачами відповідей на питання: «чи кожна пташка в вирії на зиму літає?», «нащо морозу чека?», «чого ж бо так високо вирости на гіллі черешеньки», що «ваблять очі діточкам маленьким»?

Даючи відповіді на ці питання, поетеса виховує читачів, прищеплює їм патріотичні почуття. Ці ж патріотичні почуття викликає й поезія «І все таки до тебе думка лине», яка в «Дзвінку» (1905, ч. 18) називалася «Із чужини».

Крім згаданих, у дитячому журналі друкувалися твори Лесі Українки для дітей середнього і старшого віку: прозова казка «Метелик» (1890, ч. 14), поема «Роберт Брюс, король шотландський» (1894) і поезія «Діточе віче» (1910, ч. 3 і 4).

Листування з братом Михайлом, М. Драгомановим, Оленою Пчілкою, О. Маковеем проливає світло на вимоги Лесі Українки до дитячої літератури взагалі й до «Дзвінка» — цього «письма, ілюстрованого для дітей та молодіжи» — зокрема. Протягом всіх років видання «Дзвінка», аж до початку першої світової війни, склад редакції й редактори його змінювалися багато разів.

У перші роки редагування журналу (1890—1893) О. Барвінський звернувся за допомогою до Лесі Українки. Він запропонував їй очолити склад київської редколегії журналу. Леся Українка з охотою взялася за цю справу, згуртувавши навколо себе таких письменників, як М. Коцюбинський, М. Старицький, Олена Пчілка та інші. В київську редколегію увійшли М. Старицький, М. Лисенко, Л. Старицька.

Разом з Лесею Українкою вони дбали про добір матеріалу для «Дзвінка». В листах до О. Барвінського Леся Українка, Михайло Старицький, вся «літературна громадка» (так іменувалася київська редколегія «Дзвінка») неодноразово висловлювали бажання поліпшити цей дитячий орган, «подати дітям цікаве та корисне читання»⁵. (Листи зберігаються у Львівській науковій бібліотеці АН УРСР в архіві О. Барвінського)⁶.

⁵ Леся Українка. Твори в 10-и томах, т. 9, стор. 472.

⁶ Рукописний відділ Львівської бібліотеки АН УРСР, архів Барвінського, 2635 п. 158; 2636 п. 158. Листи опубліковані в ж. «Жовтень» та у 8-томнику М. Старицького.

М. Старицький в одному з листів до О. Барвінського писав про згуртування навколо цього майже єдиного тоді дитячого журналу «найкращих сил» з метою «піднести його до конкуренції з найкращими європейськими дитячими виданнями» (підкреслення М. Старицького. — О. К.). Він повідомляв, що всіх членів редколегії глибоко хвилювало те, що «Дзвінок» в перші роки видання «уявляв і по змісту, і по ладу, і по бідності матеріалу якусь невимовну мізерію»⁷.

З ентузіазмом «літературна громадка», очолена Лесею Українкою, взялася за підготовку перших номерів журналу на 1894 рік. Київська редколегія прагнула залучити до роботи «і педагогів і мудреців, аби «Дзвінок», а надто перші числа вийшли... з усіх сторін догідними»⁸.

Однак галицькі редактори не прийняли конкретних пропозицій «літературної громадки». На це остання відповіла: «Пождемо ще друге число, то певно зложимо руки: або всі гідні взятись щиро до праці, щоб вона тільки не була змарнована, або усі усунемось»⁹.

Леся Українка в дитячих виданнях засуджувала слащаво-сентиментальну, релігійно-повчальну та ура-патріотичну лектуру. В листі до М. Драгоманова вона писала: «Українським же поетам слід би на якийсь час заборонити писати «національно-патріотичні вірші...» (9, 99).

Така принциповість Лесі Українки стала причиною її розриву з редакцією «Дзвінка». До того ж вона писала: «Справа редагування нами «Дзвінка» розійшлася, як заячий жир» (9, 175).

Леся Українка не погоджувалась з галицькою редакцією в тому, «щоб маринувати добрі праці по три роки, а всяку негідь друкувати» (9, 154).

Її хвилювало також питання тематики та жанрів дитячої літератури. В листі до матері від 13 грудня 1893 року вона говорила про необхідність створити «довгу повість історичну і другу з сучасного життя» (9, 155). Цю ж думку вона повторює і в листі до М. Коцюбинського.

Не байдужа була Леся Українка й до «язикового питання» в літературі і в журналі «Дзвінок».

Галицька редакція його «виправляла» наддніпрянських авторів. Леся Українка в листі від 16 січня 1894 року до О. Маковея цілком правильно писала, що «від самого свого початку «Дзвінок» на три чверті складався з УКРАЇНСЬКИХ ТВОРІВ (творів наддніпрянських авторів. — О. К.), а галицькі діти його читали так само, як наші діти читали «Лиса Микиту» і т. п.» (9, 167). Цієї ж думки дотримувалися і Л. Глібов, і Б. Грінченко, відстоюючи єдиний правопис і єдину літературну мову.

Для Лесі Українки, як і для І. Франка, І. Нечуя-Левицького, Б. Грінченко, одним із важливих складників морального виховання дітей було виховання патріотичне. Однак вона різко виступала проти обмеження цього поняття галицькими «крутіями» та їх прихильниками, які «думають, що досить говорити по-українському..., щоб мати право на назву патріота, робітника на рідній ниві, чоловіка з певними переконаннями і т. п.» (9, 175). Патріотів типу О. Кониського, Катренка, Коваленка, що виступали в «Дзвінку» з ура-патріотичними творами, Леся Українка називає «баранячим станом». Вона іронічно зауважує: «Наслухавшись таких милих розмов від людей, що звуть себе патріотами та українофілами, боїшся, як вогню, коли б хто тебе не назвав сими іменнями і таким способом не загнав у баранячу кошару..., щоб не уподобитися крученому барану в християнському стаді» (9, 176).

⁷ Рукописний відділ Львів. бібліотеки АН УРСР, архів Барвінського, ²⁶³⁵ п. 158.

⁸ Там же, архів Барвінського, ²⁶³⁶ п. 158.

⁹ Там же, архів Барвінського, ²⁶³⁵ п. 158.

Заперечуючи фальшивий патріотизм на сторінках «Дзвінка», Леся Українка прагнула зробити журнал змістовним. В листі до матері вона писала: «Ах, як би я хотіла, щоб «Дзвінок» став у наших руках кращим і цікавішим, ніж він був в останніх часах» (9, 155). А вже на початку 1894 року повідомляла М. Драгоманова: «Помагаю складати «Дзвінок», щоб не був він сей рік таким поганим, як торік» (9, 159).

Поетеса завжди мала на увазі вікові особливості читачів. На її думку, журнал «Дзвінок» повинен бути розрахований на дітей від семи до п'ятнадцяти років. Тому треба поміщати на його сторінках не тільки твори малих жанрів, а й повісті та романи, щоб друкувати їх частинами в кількох номерах.

Своїми поглядами на завдання дитячої літератури Леся Українка розійшлася з ідейними наставниками цього журналу. 5 квітня 1894 р. вона писала до М. Драгоманова: «Я не можу звикнути до такого «братства», що ходить єзуїтськими дорогами. Я плюнула і на ті «Дзвінки» і на їх редакторів» (9, 181).

Принципові ідейні розходження Лесі Українки з «галицькими крутіями» обумовили її вихід з редакції: «Ех, взяти б віника, замахнути разів два-три, вимести всю барвінщину, романчущину і багато іншого в придачу, то принаймні чисто було б» (9, 209).

Але вона в міру можливості продовжувала використовувати цей журнал для пропаганди в дитячій літературі прогресивних ідей. Своїми власними творами для дітей Леся Українка намагалася будити волю дітей до життя-боротьби. Її твори в цьому та інших виданнях допомагали гартувати сили до майбутніх битв.

Свою заповітну мрію Леся Українка висловила в одному з листів до І. Франка. Вона переказала йому народну легенду про «чорноморця», здатного своїм голосом будити знеможених борців. «О, яке то щастя, — зауважувала Леся Українка, — бути таким «чорноморцем», що має голос гукнути: «Встань!» Що, якби я мала такий голос... Я б так гукнула, як тепер се море гукає (на морі саме буря тепер), і геть далеко прокотилось би через гори: «Встань!» (10, 107).

На сторінках таких журналів, як «Дзвінок», «Бібліотека для молодіжи, міщан і селян» та «Молода Україна», вона опублікувала твори, що виражали мужній характер поетеси, її прометеїв дух, високий лет думки, високі прагнення до прекрасного в природі та в людському житті.

Це стосується в першу чергу поеми «Роберт Брюс, король шотландський» («Дзвінок», 1894), прозових казок «Метелик» («Дзвінок», 1890, ч. 14) і «Лелія» («Бібліотека для молодіжи, міщан і селян», 1891, ч. 2), поезій «Про велета» (збірник «Привіт Іванові Франкові в сорокаріччя його письменницької праці», 1916) та «Діточе віче» («Дзвінок», 1910, ч. 3—4).

Названі твори підтверджують прагнення Лесі Українки наблизити дітей до важливих і актуальних проблем життя. Показовими щодо цього є тематика і проблематика цих творів.

Своїм ідейно-художнім змістом вони протистояли низькопробним солодушним поезіям Івана Паславського, Данила Лепкого, Данила Млаки (псевдонім Ізидора Воробкевича), О. Васюти та інших авторів «Дзвінка» й дитячих видань того часу.

Як відомо, тему та ідейний зміст поеми «Роберт Брюс...» підказав поетесі М. Драгоманов. Їй «припали до серця» його поради, а «надто уступ з павуком цікавий» (9, 98).

Пристаючи до здійснення задуму, поетеса була певна, «що можна буде скласти, аби для «Дзвінка» годилось».

Поему вона написала влітку 1893 року, присвятивши її М. Драгоманову. Твір став справжньою окрасою журналу поряд з казками та поезіями І. Франка, І. Нечуя-Левицького, байками Л. Глібова та

Б. Грінченка, оповіданнями М. Коцюбинського, що також виступали в «Дзвінку».

Авторка на прикладі історії шотландського народу показала, що долю краю, вітчизни вирішують народні маси, а не окремі, хоч і видатні, особи.

В «Заспіві» до поеми Леся Українка пояснила дітям алегоричність твору:

Давня повість! І на байку схожа, —
Є в ній певні справи, єсть і мрії,
Але правда, наче зірка гожа...
(«Дзвінок», 1894, стор. 234)

Поема привертає увагу таємничістю обстановки (безлюдний берег, одинока хатина на ньому, збройний самотний лицар), інтригуючим змістом. Такі таємниці відіграють певну роль у творах для дітей.

На сторінках «Дзвінка» була надрукована і поезія «Діточе віче» (1910, ч. 3 і 4), в якій також вирішувалася проблема ролі народу в давніх руських вічах. Для Галичини кінця ХІХ—початку ХХ століть віча також були важливою школою політичного виховання народу. Відповідно до дитячого світосприймання Леся Українка змальовує таємничі обставини — руїни замку з потаємними ходами, «зубчаста тінь від замкового муру», «постаті незграбні», «темрява» тощо. Це ті «приваби», без яких неможлива дитяча література.

Важливість «Діточого віча» ще й у тому, що Леся Українка змалюванням дитячих ігор нагадує минуле і одночасно кидає докір сучасникам, які забули ідеали братерства, рівності і волі. Напередодні нового революційного піднесення такі думки були доречними.

Помітне місце в дитячій літературі посідає також її віршована казка «Про велета».

Вдаючись до форми казки, Леся Українка гіперболізує тут алегоричний образ велета-народу, який захоплює читача незвичайною силою і могутністю. Ці твори були повною протилежністю сентиментально-релігійним повчанням та проповідям покори і смирення І. Спілки («В Америці»), Наталки Полтавки («Шматочок хліба»), Ганни Барвінок («Побожна пара»), О. Перебенді — О. Кониського («Недуже ягнятко») та інших.

Прозові казки «Метелик» і «Біда навчить» також були вперше опубліковані в «Дзвінку». В казці «Метелик» оспівується образ метелика з його високими пориваннями до світла і щастя. Йому протиставлено образ лилика, за допомогою якого засуджується обивательщина, захластість, міщанство з його принципом «так є найліпше, як є» (І. Франко).

У простій, доступній формі, на прикладах вчинків і дій горобчика (казка «Біда навчить»), його гіркового досвіду Леся Українка вчила дітей скромності, любові до праці.

Як і інші автори «Дзвінка» чи «Бібліотеки для молодіжи, міщан і селян» (О. Макарушка «Роздерта сукмана», Наталка Полтавка «Шматочок хліба» та інші), Леся Українка тут використовує форму сну для з'ясування важливих соціальних проблем.

Так, у «казці для дітей» «Лелія» («Бібліотека для молодіжи, міщан і селян») вона вдається до форми сну і проголошує думки, співзвучні тим, що маємо в казці «Метелик».

Казковими прийомами перетворення хлопчика в квітку (це сон) письменниця дає можливість дітям спостерігати світ, побачити існування в ньому кривди, тяжкої праці бідних на багатих. Всі епізоди казки переконують, що тільки людина праці розуміється по-справжньому в прекрасному. А панство не здатне ні творити, ні розуміти його.

Казковим прийомом досягається динамізм учинків Мар'янки, підкреслюється її працьовитість, енергійність.

Проблема прекрасного в природі та в житті вирішується на контрастах, в конфліктах між панством і трудящими людьми. Таке переплетення казки-сну і реальних фактів та подій допомагало формувати класову оцінку дійсності.

В одному з листів до брата Михайла Леся Українка в 1889 році писала: «Ще в Кол(одязному) я почала писати казку для дітей, зветься «Чотири казки зеленого шуму». Казку сю я хотіла послати в Галичину в дитячий журнал» (9, 23). В «Примітках» до сьомого тому десятичного видання її творів є проспект цієї «ненаписаної», як там пишеться, казки (7, 349). Потрібно уточнити цю думку, бо уривок з циклу казок під назвою «Переселенці (письмо очевидця)» був опублікований 1892 р. в журналі «Народ» (ч. I, стор. 15), редагованому І. Франком і М. Павликом. Отже, поки що не з'ясовано, чому цей цикл залишився незавершеним.

Таким чином, Леся Українка збагатила своїми творами українську дитячу літературу, сказала своє вагоме слово на захист її високої ідейності. Своєю творчою практикою вона збагачувала такі видання, як «Дзвінск», «Бібліотека для молодіжи, міщан і селян», «Молода Україна». Вона використовувала їх ще з однією метою. Царська цензура забороняла її твори, тому Леся Українка деякі свої поезії для дорослих друкувала в дитячих виданнях.

Так її «Казочка про Оха-чудодія» побачила світ в журналі «Молода Україна» 1912 року. В такий спосіб використовували дитячі видання й інші українські письменники, твори яких заборонялися цензурою. Л. Глібов і Б. Грінченко майже половину своїх байок, призначених для дорослих, друкували в журналі «Дзвінок» та в інших дитячих виданнях.

В боротьбі за дитячу літературу як могутній чинник суспільно-громадського та морально-етичного виховання Леся Українка першою вимогою ставила правду. Джерелом її вона вважала дійсність та казки. За допомогою журналу «Дзвінок» Леся Українка збагатила українську дитячу літературу як тематично, так і жанрово.

Твори Лесі Українки для дітей і сьогодні не втратили свого виховного значення. Вони перевидаються і перекладаються багатьма мовами.

Рішення нашого уряду про встановлення премії ім. Лесі Українки за кращі твори для дітей — ще один доказ важливості того вкладу, який зробила поетеса в скарбницю дитячої української літератури.

Вперше премії ім. Лесі Українки за 1972 рік удостоєна Наталя Забіла.

Леся Українка і Закарпаття

В роки життя і діяльності Лесі Українки, тобто в кінці ХІХ—на початку ХХ століть, Закарпатська Україна була колонією чужинців. На українській землі за Карпатами панували драконівські закони «потомків святостефанівської корони», закарпатці терпіли подвійний соціальний і національний гніт, здійснювався активний процес асиміляції закарпатоукраїнського населення з боку угорських панівних верств. Вдалу характеристику культурно-національного, точніше колоніального, становища закарпатоукраїнського населення дали Іван Франко та інші західноукраїнські літератори та культурні діячі у відомому «Протесті галицьких русинів проти мадярського тисячоліття» («І ми в Європі»). «Нищити русинів, — писалося тут, — зробилося немов патріотичним обов'язком мадярським, дарма, що сповнювання сего ніби патріотичного обов'язку вело за собою економічну руїну, духовну темноту і безпомічність півмільйонної маси народу, виключало від цивілізованого розвою і поступу цілі обширні комітати, деморалізувало і доводило до цілковитого етичного здичавіння угроруську (закарпатську. — П. Л.) інтелігенцію...»¹.

Свідченням неймовірно важкого культурно-національного й соціально-політичного становища закарпатців під владою угорських поневолювачів були відомі усьому світу Мармарош-Сігетські судові процеси, спровоковані будапештськими властями і їх місцевою агентурою над закарпатськими селянами у 1904 і 1913 роках. Сумнозвісним «законом Апонія» фактично заборонялася українська мова, щодалі закривалися школи з рідною мовою навчання. Та під впливом загально-російського визвольного руху та активізації культурно-літературного життя Наддніпрянської України на Закарпатті починає також активізуватися літературно-творчий процес. На сторінках місцевої «русинської» періодики («Неділя», «Наука», календарі тощо) все частіше появляються твори Т. Г. Шевченка, Марка Вовчка, Л. І. Глібова, С. В. Руданського, І. Я. Франка та інших письменників². Однак в силу конкретних історичних обставин, точніше через колоніальне становище Закарпаття, ім'я і твори Лесі Українки в роки життя і діяльності геніальної поетеси були мало відомими. Вони стали поширюватися тут у повоєнний період.

Першою про видатну українську поетесу розповіла закарпатоукраїнським трудящим місцева комуністична періодика 20—30-х років. Протягом 1927—1928 років комуністична організація краю видавала в Ужгороді суспільно-політичний журнал «Наша земля», який вписав яскраву

¹ «Житє і слово», 1896, т. V, стор. 4.

² Див.: П. Лісовий. Українська література в закарпатській періодиці (кінець 19—початок 20 ст.), — «Радянське літературознавство», 1970, № 10, стор. 34—41.

сторінку в літературне життя дорадянського Закарпаття. За порівняно недовгий час свого існування «Наша земля» зуміла організувати навколо себе прогресивно настроєних закарпатських літераторів. На її сторінках виступали Юлій Боршош-Кум'ятський (Гірський), Лука-Дем'ян, Василь Гренджа-Донський, Марія Тилянська (Кабалюк) та багато інших. З метою посилення революційної агітації серед трудящих «Наша земля», як і інша місцева комуністична періодика 20—30-х років («Карпатська правда» (1920—1938), «Працююча молодь» (1926—1933), «Голос життя» (1929—1938) тощо), широко пропагувала українську класичну і радянську літературу, зокрема твори Тараса Шевченка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Павла Тичини, Петра Козланюка, Олексі Слісаренка та багатьох інших авторів. На сторінках цього журналу було опубліковано чимало матеріалів літературознавчого характеру, власне, він поклав початок українському літературознавству на Закарпатті.

Майже протягом усього 1927 року (журнал виходив раз на місяць обсягом 2 друк. арк.) «Наша земля» друкувала літературознавчий нарис «Українське письменство». Автор А. Крук (Олександр Дівнич) намагався ознайомити закарпатських читачів з історією розвитку українського класичного письменства, починаючи від І. П. Котляревського. Просто і доступно в нарисі розповідалося про роль і місце Т. Г. Шевченка, Панаса Мирного, Михайла Старицького, Івана Тобілевича і багатьох інших, в тому числі українських жінок-письменниць Марка Вовчка, Ольги Кобилянської, Наталі Кобринської та ін. «Письменницею, відомою далеко в Європі, — писалося у нарисі, — є Леся Українка (Лариса Косач-Квітка...), дочка письменниці Олени Пчілки. Вірші зачала писати як 12-літня дитина. Вже 1893 р. появляється перша збірка віршів «На крилах пісень». За нею пішли дальші збірки «Думи й мрії», «Відгуки». На думку автора, «найсильніше проявляється її талант у драматичних поемах («Вавилонський полон», «На рінах», «Оргія», «Махаммед та Айша», «Йоганна, жінка Хусова»), діалогах («Розмова», «В дому роботи», «В країні неволі», «Три хвилини») та віршованих драмах («Лісова пісня», «Камінний господар», «Руфін і Прісцилла», «Адвокат Мартіян»)». В нарисі справедливо підкреслювалося, що «її (тобто Лесна. — П. Л.) «Лісова пісня» (з поліських вірувань) — це твір незрівнянної краси, якому тяжко знайти аналогію в світовому письменстві»³. Поруч (на цій же сторінці) вміщено портрет поетеси.

Щоправда, не в усьому можна погодитися з автором відносно оцінки окремих представників ліберально-буржуазного напрямку в українській літературі (В. Барвінського, М. Грушевського тощо), заслуги яких він явно перебільшує. Однак нарис «Українське письменство» був однією з перших літературознавчих розвідок в історії літературного життя Закарпаття взагалі, де в основному правильно було охарактеризовано роль і місце Лесі Українки в нашому красному письменстві.

Загалом же журнал «Наша земля» палко виступав на захист рідної української мови і культури, в тому числі літератури, систематично викривав асиміляторські плани чеської буржуазії на Закарпатті. Тому не випадково на початку 1929 року чеські буржуазні власті заборонили це «більшовицьке» видання⁴.

Досить оригінальними комуністичними виданнями на Закарпатті в минулому були так звані «Календарі «Карпатської правди». Це були однорічні прилоги до центрального друкованого органу комуністичної організації краю — газети «Карпатська правда». Просто і цікаво написані (а інколи ще й майстерно проілюстровані) «Календарі «Карпат-

³ «Наша земля», Ужгород, 1927, 15. X, № 9, стор. 8.

⁴ Там же.

ської правди» були своєрідними настільними читанками закарпатоукраїнських трудящих. Тут поруч зі статтями та розповідями теоретико-партійного характеру вміщувалося чимало літературних матеріалів, зокрема розповідей про українських письменників. Так, у «Календарі «Карпатської правди» за 1927 рік видруковано обширну статтю А. Назара «Українська література», в якій автор у формі хронологічної розповіді намагається подати загальну характеристику розвитку рідної літератури на всіх українських землях. Серед видатних представників української літератури кінця XIX—початку XX ст. автор називає «прекрасного новеліста М. Коцюбинського» і «велику українську поетесу Лесю Українку»⁵. У цій же книзі комуністичного календаря вміщено розповіді про Т. Г. Шевченка, І. Я. Франка, революційну поезію Каменяра «На суді» та ряд інших літературних матеріалів. Закарпатські комуністичні календарі, як і вся комуністична періодика тих років, ставили собі за мету мобілізувати трудящих на боротьбу за визволення і возз'єднання краю з рідною Радянською Батьківщиною.

У пожовтневий період, незважаючи на перешкоди та заборони буржуазних властей, все частіше появлялися видання творів українських і російських класиків, а також багатьох радянських митців. Тернистими шляхами-дорогами потрапляли вони сюди зі Східної України. З радянських видань вони нерідко передруковувалися місцевою українською періодикою. Поряд з комуністичною пресою певну роль у популяризації української класики на Закарпатті у дорадянські часи відіграли різноманітні місцеві культурно-освітнянські періодичні видання.

Чи не найбільша заслуга з-поміж освітянських видань у справі популяризації української класики належала молодіжному журналу «Наш рідний край», що його видавала «учительська громада» Хустського, Іршавського, Тересвянського, Севлюського і Рахівського округів протягом 1922—1938 років. Журнал виходив у Тячеві раз на місяць невеличким (книжним) форматом. Його обсяг не перевищував двох друкованих аркушів. Видання розраховувалося головним чином на учнівську молодь. Прилогою-додатком до журналу був часопис «Віночок», що видавався для молодших школярів. Журнал і його додаток постійно редагував відомий закарпатський прозаїк і педагог О. І. Маркуш — тодішній шкільний інспектор.

Будучи від молодих літ щиро закоханим у рідне слово, Олександр Маркуш опублікував на сторінках редагованого ним журналу і його додатків сотні творів українських авторів та розвідок про них. З ініціативи редактора публікувалися тут також твори російських і зарубіжних письменників, та головне місце належало тут, як і годилося, українській класиці, в тому числі творам Лесі Українки. З огляду на напрямок самих видань, на їх шпальтах друкувалися здебільшого твори, писані для дітей.

Так, в одному з номерів журналу за 1936 рік О. Маркуш віддрукував поезію Лесі Українки «Мамо, йде вже зима». У цьому творі, написаному молодою письменницею, проповідується любов до рідного краю, виховується патріотизм і висловлюються сподівання на кращі часи. Маленька дитина питає у матері... Але краще процитуємо уривок Лесиного вірша, опублікованого О. Маркушем у «Нашому рідному краї»:

— Мамо, йде вже зима,
Снігом травичку вкриває,
В гаю пташок вже немає...
Мамо, чи кожна пташина
У вирій на зиму літає? —
В мамки спитала дитина.

— Ні, не кожна. — відказує мати, —
Онде, бачиш, пташина сивенька
Скаче швидко он там біля хати?
Се зосталась пташина маленька.
— Чом же вона не втіка?
Нащо морозу чека?

⁵ «Календар «Карпатської правди», Ужгород, 1927, стор. 92.

— Не боїться морозу она!
Не покине країни рідної,
Не боїться зими навісної,
Жде, що знову прилине весна ⁶.

Тут доречно згадати і про те, що місцеві видавці та редактори, передруковуючи твори східноукраїнських авторів, нерідко «стилізували» їх на свій локальний лад (з метою наближення до закарпатського читача). Ця тенденція помітна й в Олександра Маркуша. У наведеному нами уривкові два Лесиних слова «мамо» і «вона» замінено на часто вживані на Закарпатті здрібніло пестливе «мамка» і «она». Але це не можна вважати якоюсь фальсифікацією, спотворенням чи тенденційною підробкою української класики, до якої нерідко вдавалися буржуазні націоналісти, наприклад Августин Волошин, що підробляв у своїх «Читанках» твори Шевченка на попівсько-націоналістичний лад.

Певну роль в популяризації творів Лесі Українки, як і української класики взагалі, на Закарпатті в минулому відіграли деякі «просвітянські» видання, зокрема журнал «Пчілка», що виходив в Ужгороді в 1923—1933 роках. Це було ліберально-просвітянське молодіжне періодичне видання, близьке за своїм ідейно-тематичним спрямуванням до згаданого нами вище журналу «Наш рідний край».

У дев'ятому номері за 1931 рік (час 60-річного ювілею письменниці) закарпатська «Пчілка» видрукувала казку Лесі Українки під назвою «Біда навчить». Це також один з порівняно ранніх творів Лесі Українки (твір датується 1890 роком), написаний у казково-пригодницькому плані і, зрозуміло, не без певного моралізаторства. У казці йдеться про бідного горобця, якого біда вчить уму-розуму.

...У дворі зчинили бійку за знайдену зернину два горобці. Та поки вони билися між собою — «розумна» курка з'їла ту зернину. І пішов тоді один з горобців по білому світу шукати правди-науки. Багато довелося йому наблукатися по всіх усюдах та лиха й образ натерпітися і від злючої курки, і від страшного ворона, і від хитрої сороки й від іншого птаства «мудрого», до якого він звертався по науку. Та життєвої мудрості навчила його сама біда. Вимостив він нарешті чесною працею зі своєю горобчихою кубелечко, вивели малят, та став наш горобчик «великим та мудрим горобцем», у якого почали питати поради та вчитися інші сусіди-газди... Як і в інших казках, написаних Лесею Українкою («Лелія», «Метелик»), й взагалі в народних казках, добро перемагає зло, торжествує правда над кривдою — торжествує людський розум і справедливість.

Поруч з цією казкою у формі примітки-пояснення в журналі опубліковано невелику біографічну довідку про письменницю, в якій справедливо підкреслювалося, що свої твори «писала Леся Українка, здебільшого перемагаючи гарячку та тяжкі фізичні болі». Біографічна довідка-примітка закінчувалася у журналі дещо перефразованими словами Івана Франка про духовну велич і життєстверджуючий пафос творів письменниці-борця: «Леся Українка через силу і бадьорний тон своїх творів є мало не єдиний мужчина серед наших поетів» ⁷.

Такого ж змісту біографічну довідку про Лесю Українку і портрет письменниці зустрічаємо у календарі закарпатської «Просвіти» за той же рік ⁸.

Та з творами письменниці знайомилися закарпатці не лише зі сторінок місцевої періодики. З початком ХХ століття видання її творів, як і загалом українська та російська класика, все частіше потрапляли на

⁶ «Наш рідний край», Тячів, 1936, № 1, стор. 43.

⁷ «Пчілка», Ужгород, 1931, № 9, стор. 251.

⁸ Див.: «Календар «Просвіти», Ужгород, 1931, стор. 79—80.

відірвані українські землі за Карпатами зі Східної України та Галичини. Ні державні кордони, якими чужинці намагалися відмежувати пошматовані західноукраїнські землі, ні штучно створювані ними бар'єри та урядово-поліцейські заборони не могли вбити й притупити волі трудящих цих земель до возз'єднання зі своїми братами на Сході. У пробудженні національної свідомості закарпатоукраїнських трудящих й посиленні визвольних ідей неабияку роль відігравало рідне художнє слово, в тому числі й твори Лесі Українки, які все частіше читали і знали також за Карпатами.

Водночас з Шевченком і Франком вплив революційної музи Лесі Українки не міг не позначуватися на літературному процесі Закарпаття. Оптимізм й життєстверджуючий пафос Лесиної музи, зокрема, помітний на віршах закарпатської поетеси Миколаї Божук (1907—1935). Щось подібне було і в нелегкій долі обох поетес. Миколая Божук також хворіла на туберкульоз, і невмолима смерть молодою звела її у могилу. Вчителюючи на рідній Верховині, вона зачитувалася творами Лесі Українки і під їхнім впливом прагнула писати життєстверджуючі, оптимістичні вірші, пройняті пафосом боротьби і віри у кращу долю, як ось:

Хто живий, вставай, тут перший май,	У них весь гук з-під людських рук,
Тут день розкішної весни	В спочинку ген усе і все.
Святкує світ. Чудовий рай	Лиш цвіт весни не знає мук
Обняв простір і всі лани!	І мрійливі чари нам несе.
І хто лиш жив, прапор здійняв	
І каже: «Радосте, вставай!»	
Веселий рай простір заслав	
У кожному серцю перший май...	

Уважно вчитуючись у ці схвильовані рядки, писані кволою рукою закарпатської вчительки-горянки, неважко вловити у них мотиви Лесиних «Досвітніх огнів»:

Вставай, хто живий, в кого думка повстала!
Година для праці настала!
Не бійся досвітньої мли, —
Досвітній вогонь запали,
Коли ще зоря не заграла⁹.

До речі, цитований вірш Миколаї Божук під назвою «На перший май» було вперше опубліковано в одному з «Віночків» — додатків до згаданого вище журналу «Наш рідний край» за 1931 рік¹⁰.

Під впливом загальновідомого Лесиноного «Contra spem spero!» Миколая Божук написала вірш «Ні, не співатиму пісень», в якому читаємо:

Ні, не співатиму пісень	І з нею разом здіймемось
Про смуток, сльозоньки рясні!	Над хмари темні, над ручай
Віддам я смуток, холод весь	Та звучно скажем, сміючись:
Привітній радості — весні.	— Вітай же, світе!.. Ой, вітай!..
Розсиплю думи я свої,	Ось так дурю я знов себе
Іх змию свіжою росою,	Літанням в щастю... навесні...
І так душа вся розцвіте,	Нащо ж співати ще пісні
Що стану я й сама весною...	Про смуток-сльози ті рясні? ¹¹

Вплив Лесі Українки відчутний у віршах «І ось мережать мушу», «Холодне серденько тремтить», «Я не гніваюсь, доле!», «Невже?..» та в інших творах молодої закарпатської поетеси.

Звичайно, ми далекі від думки ставити на одні терези революційні творіння геніальної Лесі Українки і вірші (а нерідко просто віршовані спроби) верховинської вчительки з Рахівщини Миколаї Божук. За своїм ідейним спрямуванням та художньою довершеністю їхні твори, безумовно, речі різні. Наслідування Лесі Українки з боку Миколаї Божук було

⁹ Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 87—88.

¹⁰ «Віночок» (додаток до часопису «Наш рідний край»), Тячів, 1931, стор. 225.

¹¹ «Гірські квіти», Ужгород, 1962, стор. 50.

здебільшого зовнішнім. Однак під впливом високохудожньої революційної спадщини геніальної волинянки викрешувалися іскри протесту й у віршах знедоленої закарпатки Миколаї Божук. Хвороблива верховинська вчителька нарікала не лише на свою особисту долю. У її віршах відчутні мотиви протесту проти соціального зла і несправедливості, точніше — проти тодішньої масариківської «демократії і гуманізму», в умовах яких страждав її рідний край — відірвана й сплюндрована чужинцями Карпатська Верховина.

Під значним впливом Лесі Українки писали у 20—30-х роках поетеси Марія Підгірянка (Марія Домбровська) і Маруся Тисянська (Марія Кабалюк). Її вплив помітний також на тогочасних віршах Юлія Боршоша-Кум'ятського та Василя Гренджі-Донського.

Та не всім до вподоби були у дорадянські часи на Закарпатті революційні поезії видатної дочки українського народу. За її спадщину, як і за твори Шевченка і Франка, тут точилася гостра боротьба. Якщо тогочасні кращі закарпатські літературні сили зазнавали на собі благодетного впливу геніальної української поетеси, то з боку реакції — різних місцевих покручів, перевертнів та лакіз празьких хазяїв — її ім'я і твори викликали жах. Як і вся передова українська література, твори Лесі Українки викликали тваринну лють місцевих реакційних русофілів та українських буржуазних націоналістів, які, злигавшись з білогвардійсько-петлюрівською контрреволюцією, за іудині гроші запродували інтереси українського народу на політичних торжищах у Празі, Будапешті і в Берліні...

З метою послаблення національно-визвольної боротьби закарпато-українських трудящих чеська буржуазія штучно створювала тут і підтримувала різні ворожі партії, напрямки та угруповання. Наприклад, наприкінці 30-х років на Закарпатті нараховувалося понад тридцять політичних, антинародних партій. Празькі хлібодавці, по-єзуїтському підплачуючи їх, в той же час постійно спровокували між ними міжнаціональну гризню, сварки і т. п. Особливо великої шкоди розвитку української культури, мови і літератури на Закарпатті в дорадянські часи (зрозуміло, і поширенню тут творів Лесі Українки) завдавала розпалювана штучно чужинцями ворожнеча між місцевими «народовцями», точніше українськими буржуазними націоналістами, і реакційними «русофілами». Закарпатські яничари, запродавшись чужинцям, у своїй злобі до всього рідного і національного не зупинялися ні перед чим. Ось яскравий приклад.

Сумнозвісний закарпатський «русин» Олекса Фаринич, котрий у 30-х роках вишколювався у чеській столиці й водночас редагував там русофільсько-білоемігрантський альманах «Возрождение» (видавався на масариківські подачки-коруни), як і вся «возрожденческая братия», паплюжив український народ, його мову і культуру, заявляючи, що «украинизм представляется нам (реакційним «русофілам». — П. Л.), как дух ненависти и озлобленной, упрямой слепоты»¹². І як приклад «ослепительной ненависти украинизма» до світової цивілізації озлоблений яничар-злостивець цитує франківські «Каменярі» (?!). «Філософствуючи» у такому ж плані далі, той же Фаринич заявляє, що, мовляв, навіть такий «приверженець украинизма», як Леся Українка, і та «віщувала» загибель української нації і проповідувала її безперспективність. Для підтвердження своїх марень він «посилається» на якийсь «гимн» Лесі Українки. «Погибель же украинизма, — писав у своєму маніакальному трактаті «студент филозофского факультета в Праге» і «возрож-

¹² «Альманах возрожденцев», Прага, 1933, стор. 88.

денческий» редактор, — чувствуем не только мы, но даже его приверженцы. Вот гимн Л. Украинки:

О, горе нам усім! Хай гине честь, сумління,
Аби упала ся тюремная стіна!
Нехай вона впаде і зрушене каміння
Покриє нас і наші імена!¹³

Насправді є такі слова у Лесі Українки, але не в якомусь вигаданому празьким лакізю «гимне», а в поезії «Хвилина розпачу», якою поетеса-революціонерка таврувала рабську покору тих безвольників-в'язнів, які мають «бридкі мозолі» від кайданів і «ще вірять у богів», та закликала до активної боротьби за волю¹⁴. В роки панування тієї хваленої «демократії» і на Закарпатті, і в Празі було чимало фариничів-ренегатів, котрі носили «бридкі мозолі» і по-рабському натужували свої шиї у чужинське ярмо. Саме на цьому фоні ще більш виразними і вагомими стають для нас сьогодні роль і значення творчої спадщини великої української поетеси в умовах відірваної й поневоленої в минулому Закарпатської України.

Сравнним духовним надбанням для трудящих Закарпаття стала багатогранна творча спадщина геніальної української поетеси тільки після визволення і возз'єднання його з рідною Радянською Батьківщиною.

¹³ «Альманах возрожденцев», Прага, 1933, стор. 88.

¹⁴ Див.: Леся Українка. Твори в 5-ти томах, том 1, стор. 121—122.

Леся Українка й Естонія

Тема статті передбачає два кола питань: 1) біографічні зв'язки Лесі Українки з Естонією (точніше з Тарту) і 2) знайомство естонських читачів з творчістю великої української поетеси (переклади її творів естонською мовою, статті про неї на сторінках естонського друку і т. д.). Але ці два аспекти теми «Леся Українка й Естонія» виявляються певною мірою взаємозв'язаними: зокрема, біографічні контакти з Естонією сприяли поширенню її творів серед місцевих читачів.

У 90-х роках в Тарту (попередні назви — Дерпт, Юр'єв) склався цікавий український культурний центр, тісно зв'язаний з університетом, де наприкінці минулого і на початку нашого століття вчилось багато українців¹. Культурні вогнища такого роду за межами України — в Петербурзі, Москві, Відні, Варшаві та інших містах — відіграли неабияку роль у розвитку української культури і, зокрема, у зміцненні українських літературних і культурних зв'язків. Вони заслуговують монографічного і притому комплексного вивчення істориками та літературознавцями.

Українське культурне вогнище в Тарту в 90-их роках має особливе значення саме у плані вивчення нашої теми. Справа в тому, що найпомітнішими постатями серед тартуських українців були добрі друзі і знайомі Лесі Українки. Завдяки їм встановились міцні зв'язки поетеси з тартуською громадськістю, а це, у свою чергу, зумовило певне ознайомлення естонських читачів з творчістю Лесі Українки ще за життя поетеси.

Серед таких близьких осіб перш за все слід назвати брата Лесі Українки, її кращого друга і порадирика Михайла Петровича Косача (1868—1903), різнобічно обдаровану людину — видатного фізика, письменника і перекладача, що виступав звичайно під псевдонімом Михайло Обачний, активного громадського діяча, особу, що цікавилась фольклором, етнографією тощо.

Михайло Косач прожив в Тарту 10 років. У 1891 р. він перевівся з Київського університету в Тартуський, весною 1894 р. закінчив відділ математики і відразу ж вступив на відділ фізики, курс якого пройшов за один семестр. Після цього М. Косач залишився в університеті і працював спочатку асистентом, а пізніше приват-доцентом на кафедрі фізики. У 1901 р. він перейшов у Харківський університет.

Нам уже доводилось спеціально розглядати життя і діяльність М. Косача тартуського періоду², тому не будемо докладно зупинятися

¹ Про цей культурний центр див. детальніше в книзі: С. Г. Исаков. Сквозь годы и расстояния. Из истории культурных связей Эстонии с Украиной, Грузией и Латвией в XIX—начале XX века. Таллин, 1969, стор. 59—76.

² Див. нашу статтю: С. Г. Исаков. М. П. Косач в Эстонии. Ученые записки ТГУ, 1958, вып. 65, стор. 43—68.

на цьому питанні. Відмітимо тільки, що недавно знайдені нами архівні документи показують, що М. Косач у 1892—1893 рр. підтримував близькі стосунки з деякими членами тартуського марксистського гуртка і на його квартирі зберігалась нелегальна марксистська література³.

Доброю приятелькою Лесі Українки була і дружина М. Косача Олександра Євгенівна Судовщикова (1867—1924), відома українська письменниця, що виступала під псевдонімом Грицько Григоренко. О. Судовщикова разом з Лесею Українкою та М. Косачем наприкінці 80-их—на початку 90-их років минулого століття входила в Києві в літературний гурток «Плеяда»⁴. У 1893 р. вона переїхала до чоловіка в Тарту, де і прожила до 1901 р. В 1898 р. в Тарту вийшов з друку збірник оповідань Грицька Григоренка з селянського життя «Наші люди на селі», який, власне, і утвердив її ім'я в історії української літератури. Знайомим Лесі Українки з Києва був і студент Тартуського університету Євген Вікторович Деген, одружений з подругою поетеси — Ганною Миколаївною Ковалевською (1870—1897), що теж прожила кілька років у Тарту і, як свідчать сучасники, сприяла поживленню громадського життя тутешньої російської та української інтелігенції⁵. Є. Деген і Г. Ковалевська-Деген виявились причетними до діяльності марксистського гуртка в Тарту, при обшуках у них була знайдена заборонена література (в тому числі і марксистська) і рукописи «злочинного змісту»⁶.

Разом з Є. Дегеном у 1890 р. перейшов у Тартуський університет, який був у той час чи не єдиним притулком для політично «неблагонадійних» осіб Росії, і інший знайомий Лесі Українки з Києва — Богдан (Федір) Олександрович Кістяківський (1868—1920). І. Є. Деген і Б. Кістяківський входили в Києві в драгоманівський гурток, що підтримував зв'язки з І. Франком (ці зв'язки Б. Кістяківський зберігав і в Тарту). З деякими його членами спілкувалася і Леся Українка. В Тарту Б. Кістяківський познайомився з марксизмом, очолив тут марксистський гурток, що існував уже раніше, і зробив багато для пропаганди нового вчення серед тартуського і київського студентства⁷. Приїжджаючи з Тарту в Київ на канікули 1891—1892 рр., а після виключення з університету за революційну діяльність проживаючи там деякий час у 1893 р., Кістяківський став чи не головним теоретиком і фактичним керівником кількох марксистських гуртків у столиці України, зокрема гуртка студентів старших курсів Київського університету, в який входили Б. Ейдельман, Я. Ляховський, С. Мержинський та ін. Під впливом Б. Кістяківського переходить на позиції марксизму П. Тучапський. Більшість згаданих тут осіб були знайомими Лесі Українки, а деякі, як наприклад С. Мержинський, її близькими друзями. Знайомим Лесі Українки був і студент Тартуського університету Захар Григорович Френкель (1869—1970), член марксистського гуртка в Тарту, очолюваного В. Л. Шанцером (Маратом).

Коло знайомих Лесі Українки в Тарту не обмежувалося вказаними особами, їх було більше, про деяких інших поетеса згадує, зокрема, у своїх листах з Тарту 1900 р.

³ Центральний державний архів Жовтневої революції (ЦДАЖР) в Москві, ф. Департамента поліції (ДП), 3-є діловодство, 1897, од. зб. 395, лл. 9—9 об.

⁴ Див. про це: Олег Бабишкін, Варвара Курашова. Леся Українка. Життя і творчість. К., Держлітвидав, 1955, стор. 30—37.

⁵ Захар Френкель. З спогадів про роки студентського життя в Дерпті (1890—1895). — В кн.: Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. III. К., Вид-во АН УРСР, 1960, стор. 352.

⁶ ЦДАЖР, ф. ДП, 3-є діловодство, 1897, од. зб. 395, лл. 6 об., 10 об.—12.

⁷ Див. про це в нашій статті: С. Г. Ісаков. О первом марксистском кружке в Тарту. Ученые записки ТГУ, 1970, вып. 261, стор. 19—26.

В осінньому семестрі 1898 р. в Тарту був заснований нелегальний гурток українських студентів — так звана «Українська громада», на чолі якої стояв Ф. П. Матушевський⁸. Більшість членів громади дотримувались буржуазно-націоналістичних поглядів, і в ній переважали прихильники О. Я. Кониського, але багато учасників об'єднання цікавились поезією Лесі Українки. Все це пояснює той факт, що твори великої поетеси уже в кінці минулого століття були відомі в Тарту.

Цьому в першу чергу сприяв М. Косач. В тартуський період свого життя він регулярно листувався з сестрою. Їх листування, в якому зачіпається найширше коло питань, є одним з найкращих тогочасних пам'яток епістолярної літератури. Як відомо, Леся Українка високо цінувала думку брата, його смак і літературну ерудицію, знайомила його зі своїми творчими задумами, систематично посидала йому в Тарту, іноді ще в рукописах, нові свої твори. В свою чергу, М. Косач давав їх читати друзям і знайомим, зокрема українським студентам. Завдяки йому тартусці могли познайомитись з творчістю Лесі Українки навіть швидше і повніше, ніж більшість читачів на Україні.

Зі спогадів студента Павла Горянського відомо, що М. Косач дав студентам особистий подарунок сестри — авторський екземпляр збірника «Думи і мрії» (1899). Студенти переписали багато віршів і в своєму гуртку влаштували публічне читання творів Лесі Українки. «З якою радістю слухали ми цю гарячу поезію на громадські теми, як сильно захоплювала нас та революційна, прометеївська мова, — пише П. Горянський. — Не на одного Франка, але й на нас, молодь, поетеса, дійсно, справляла враження «одинокого мужчини на всю сучасну Україну». Справді, такого вогняного слова після «Кобзаря» ми не чули. Напоєні цими словами, ми відчували, як у нас ростуть крила»⁹.

Передове тартуське студентство захоплювалось революційними віршами Лесі Українки, такими, як «Товарищі на спомин», «Слово, чому ти не твердая криця», «Fiat pox», що відповідали революційним настроям, типовим для молоді того часу.

М. Косач турбувався про те, щоб твори Лесі Українки стали відомі тартусцям. В листах до сестри він неодноразово просив її вислати в Тарту збірки своїх віршів. Так, 17. XI 1898 р. він звернувся до неї з проханням прислати в подарунок фундаментальній бібліотеці університету збірку віршів «На крилах пісень», «бо і мені хочеться страх як перечитати і тут єсть люди (з професорів), котрі теж хотіли б прочитати»¹⁰. Отже, читачами віршів Лесі Українки в Тарту були не тільки українські студенти. В тому ж листі М. Косач говорить, що в Тарту можна знайти добровільних переписувачів, котрі зроблять копії її віршів для наступного видання. В грудні 1899 р. він знову просить сестру прислати в бібліотеку збірку «На крилах пісень» і її переклади з Гейне¹¹. Очевидно, завдяки зусиллям М. Косача університетська бібліотека отримала екземпляр другого збірника «Думи і мрії», що мав великий успіх у тартуських читачів¹².

Без сумніву, вірші Лесі Українки потрапляли до місцевих читачів і через інших знайомих великої поетеси, людей дуже товариських, які

⁸ Павло Горянський. Згадка про Лесю Українку. — «Життя й революція», 1926, № 2—3, стор. 99.

⁹ Там же. Автор спогадів, студент Тартуського університету П. Горянський у 1899—1902 рр. був учасником революційних виступів у Тарту і навіть зазідався жандармами у приналежності до керівного складу місцевого студентства — Союзної Ради Дерптських об'єднаних земляцтв і організацій (ЦДАЖР, ф. ДП, Особливий відділ, 1902, од. зб. 1888, лл. 1—1 об.).

¹⁰ Відділ рукописів Інституту літ-ри ім Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 28, № 911.

¹¹ Там же, № 881.

¹² Там же. Пор. також лист М. Косача до рідних від 7. IV 1900 р. Там же, № 916.

охоче ділились з товаришами своїми книгами і рукописними списками. Марксистський гурток, в який входив З. Френкель, в середині 90-их років встановив контакт з групою естонських студентів та інтелігентів, що тяжіли до соціал-демократії (М. Мартна, великий естонський письменник Е. Вільде, Р. Ааваківі, А. Альвер, Й.-Л. Юргенс та ін.).

Поширенню поезії Лесі Українки в Тарту сприяв також приїзд поетеси до брата у 1900 р.

М. Косач давно запрошував її в Тарту, пропонував навіть виділити їй зі свого невеликого заробітку гроші на дорогу. «В Дерпті тепер, знаєш, дуже хороше, — писав він Лесі Українці, запрошуючи її відвідати Тарту. — Як оце я трохи за нього забув да оце приїхав, то вже мені таким гарним та красивим здався. То як привикнеш до нього і не помічаєш всієї краси його, а от не бачиш місяців кілька, то так живо почувеш все, що хорошо єсть в місті... Надто хороше на Домбергу, і клени стоять золоті зовсім, дикий виноград на руїні червоний, а другі дерева ще зелені, і все дає таку чудову гармонію фарб, що тільки дивитися і не натішитися на неї»¹³.

Але зовнішні обставини — хвороба, матеріальні труднощі — довго перешкоджали приїзду Лесі Українки в Тарту. Тільки 20. II 1900 р. поетеса проїздом із Петербурга на батьківщину відвідала Тарту і пробула тут до 1 березня. З листів Лесі Українки до рідних із Тарту та з цитованих вище спогадів П. Горянського можна відновити деякі деталі її перебування тут.

Зупинилась Леся Українка у брата, що жив тоді на вулиці Кастані (Каштановій). Прикована тяжкою хворобою до ліжка протягом багатьох місяців, Леся Українка не уявляла свого існування без постійної праці, без «діла». І в Тарту вона не зрадила собі: багато читала, готувала реферат про Гейне, займалась коректурою своїх творів, обговорювала з друзями складні філософські питання, що хвилювали тоді всіх передових людей.

В Тарту у Лесі Українки виявилось несподівано для неї самої багато знайомих. В листі до сестри О. П. Косач від 1 березня 1900 р. згадані двоє з них: якийсь студент Петров, якому поетеса передала борг від сестри, і «Орестище». Ні в академічному українському зібранні творів Лесі Українки, ні в інших виданнях ці імена ніяк не прокоментовані і для читачів та й спеціалістів залишається зовсім неясним, про кого йде мова. А це можна, між іншим, в'яснити.

В університеті навчались тоді тільки два студенти з прізвищем Петров, з них знайомим Лариси і Ольги Косач міг бути тільки один — Василь Васильович Петров (1872 — рік смерті невідомий), людина не легкої, заплутаної долі. Уродженець Воронежської губернії, він після закінчення Воронежської духовної семінарії навчався спочатку, з 1892 р., на медичному факультеті Томського університету, пізніше, з 1895 р., на відділі природничих наук Варшавського університету, звідки він у серпні 1899 р. перейшов на той самий відділ Київського університету. В Києві він, очевидно, і познайомився з родиною Косачів і навіть робив деяким її представникам дрібні послуги. В жовтні 1899 р. В. Петров перевівся на медичний факультет Тартуського університету, але, як видно з архівних документів, в кінці 1899 — на початку 1900 р. для нього настали важкі дні: скінчився час відстрочки від призову, і він повинен був ось-ось піти в солдати. Про це, до речі, і повідомляє сестру Леся Українка в уже згаданому листі з Тарту: «Діла його (Петрова — С. І.) плохі, либонь, таки треба йти в москалі, а тоді, вважає він, всі його екзамени пропадуть. Послав він телеграму міністру, просячи одстрочки,

¹³ Відділ рукописів Інституту літ-ри ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, ф. 2, № 491.

та не сподівається з того великої користі. Шкода хлопця, бо якось глупо се все виходить»¹⁴. Петрову вже ж удалося в кінці кінців добитись відтермінування, і в січні 1902 р. він перевівся назад у Київський університет¹⁵.

Щодо згаданого у цьому ж листі «Орестища», то це, напевне, приват-доцент Тартуського університету Орест Іванович Остроградський. Він народився у 1868 р. в с. Броварки Кременчуцького повіту Полтавської губернії, у 1879 р. поступив у 1-у київську гімназію, а по закінченні курсу в ній у 1887 р. став студентом юридичного факультету Київського університету. Після закінчення у 1891 р. університету О. Остроградський був залишений в ньому для підготовки до магістерського звання. В київський період свого життя він і познайомився з Косачами та Лесею Українкою. В 1895 р. О. Остроградський здав магістерський екзамен і був призначений приват-доцентом фінансового права в Юр'євському (Тартуському) університеті¹⁶.

М. Косач уже на другий день після приїзду повів Лесю Українку на Домберг, в університетську бібліотеку, яка справила на неї велике враження. В книзі почесних відвідувачів Наукової бібліотеки ТДУ можна знайти підпис великої української поетеси — «Лариса Косач», помічений 21 лютого 1900 р.

Лесю Українку дуже цікавило життя естонського міста, його минуле. Допитливій і спостережливій поетесі хотілося все побачити і зрозуміти. Вона познайомилась з кількома професорами університету, побувала на публічній лекції проф. Срезневського про англо-бурську війну. Зацікавило поетесу і велике лютеранське свято — «Bussetag», коли в одній з церков відбувся органний концерт творів Баха, Генделя та інших.

Одним з найяскравіших моментів перебування Лесі Українки в Тарту було відвідання традиційного студентського вечора, організованого «Українською громадою» і присвяченого пам'яті Т. Г. Шевченка. На вечорі, який проводився в маленькому приміщенні гуртка на Ризькій вулиці, студенти прочитали 3 реферати про Шевченка, один з яких Леся Українка визнала дуже цікавим, потім декламувались вірші великого Кобзаря, виконувались пісні на слова поета. Після цього студенти — захоплені поклонники поезії Лесі Українки — попросили поетесу прочитати свої вірші. Вона прочитала кілька творів, у тому числі неопубліковані «Як Ізраїль діставсь ворогам у полон...» і «Єреміє, зловісний пророче». Особливе захоплення присутніх викликав один з найпопулярніших віршів Лесі Українки «Fiat pox».

На вечірці студент П. Горянський підняв тост на честь гості, захоплено відгукнувся про її творчість. Леся Українка була дуже збентежена і патетичною урочистістю промови П. Горянського і похвалами на її адресу. Вона скромно зауважила в бесіді за столом, що не треба перебільшувати її заслуг, що зробила вона ще зовсім мало. Поетеса не залишила без відповіді і невірні судження студентів. Зокрема, вона рішуче виступила проти їх пасивних нарікань на утиски українського народу і скарг на його важку долю. Леся Українка зауважила, що потрібно залишити пусті скарги, треба робити свою справу, працювати не покладаючи рук для рідної України, переборювати всі перешкоди. Хай прикладом для студентів буде великий Шевченко, який навіть у неймовірних умовах заслання і солдатчини вмів боротись за справу вітчизни.

¹⁴ Леся Українка. Твори в 10 томах, т. 9. К., «Дніпро», стор. 403.

¹⁵ Відомості про В. В. Петрова взяті з його студентської особової справи: ЦДІА ЕРСР, ф. 402, оп. I, од. зб. 20492 і 20493.

¹⁶ Біографічний словник професорів і викладачів-імп. Юр'євського, колишнього Дерптського університету, за сто років його існування (1802—1902). Під редакцією Г. В. Левицького. Т. I. Юр'єв, 1902, стор. 646.

Коли мова зайшла про літературу і один зі студентів згадав про нові твори Льва Толстого, Леся Українка зауважила, що вона дуже високо цінує талант і художню майстерність російського класика. Але вона тут же категорично виступила проти проповіді покірності і смирення у його творах, проти непротивлення злу насильством. Леся Українка прямо заявила, що смиренням не врятуватись від гніту, а хто став на шлях покори, той сам готує власну загибель.

Націоналістичні висловлювання деяких студентів теж викликали її заперечення. Саме ці думки, як справедливо зауважив П. Горянський у своїх спогадах, і привели до того, що між поетесою і гуртком міцні зв'язки не встановились¹⁷.

Надто різні були це люди: поетеса активної боротьби з соціальним злом, переконана інтернаціоналістка Леся Українка і націоналістично настроєні члени гуртка, прихильники О. Кониського. Немає нічого дивного, що зустріч їх переросла у суперечку, незважаючи на глибоку повагу студентів до поетеси, на захоплення її поезією. Учасники зустрічі з Лесею Українкою на все життя запам'ятали цей вечір. У середовищі ж тартуського студентства зустріч ця стала легендарною. Виникла навіть версія, що Леся Українка виступала перед студентами у переповненому актовому залі університету.

У своїх листах поетеса і пізніше згадувала Тарту. Однак широкі кола естонських читачів, що не володіли українською мовою, не могли тоді познайомитись з творчістю Лесі Українки. Тільки після встановлення Радянської влади в Естонії, точніше — в післявоєнний період почалось знайомство масового естонського читача і глядача з художньою спадщиною великої української поетеси.

У листопаді 1946 року в Пярнуському театрі «Ендла» була поставлена драма-феєрія Лесі Українки «Лісова пісня» (постановник — Арнольд Сіккель). На жаль, вистава була невдалою. Рецензій на виставу не було, і тому судити зараз про причини невдачі важко. Можна тільки здогадуватися, що режисер не зрозумів глибокого філософського змісту п'єси, а колективу невеликого провінційного театру, що не мав досвіду постановки таких незвичайних за формою і складних за змістом драм, «Лісова пісня» була, мабуть, просто не під силу.

В той же час на сторінках естонських газет з'являється ряд статей — оглядів життя і творчості поетеси. Вже перший з них — стаття М. Каарна в таллінській газеті «Ихтулехт» у 1948 р. — давала читачеві повне уявлення про творчий шлях і біографію Лесі Українки, в ній детально характеризувались вірші «Дим» і «Напис в руїні», а також драми «Лісова пісня» та «Камінний господар»¹⁸. В деяких роботах мова йшла про зв'язки Лесі Українки з Естонією¹⁹.

У 1963 році, коли святкувалось 50-річчя з дня смерті Лесі Українки, з'явилися перші переклади віршів поетеси естонською мовою. Вони належали Харальду Раяметсу і Айну Каалепу, найкращим естонським перекладачам з української мови, які свого часу дали блискучий переклад «Кобзаря» Т. Г. Шевченка, що став подією у літературному житті Естонії.

У провідному естонському літературному журналі «Лоомінг» («Творчість», 1963, № 8) була опублікована добірка віршів Лесі Укра-

¹⁷ Див.: П. Горянський, цитована праця, стор. 102.

¹⁸ M. Kaarna. Väljapaistev Ukraina naiskirjanik (Ljosja Ukrainka 35. aasta surmapäeva puhul). — «Õhtuleht», 2. aug. 1948, nr. 181. Див. також: J. Nasarenko. Lesja Ukraina. — «Sirp ja Vasar», 31 Juuli 1953, nr. 31; Vello Kaar. 50 aastat Lesja Ukraina surmast. — «Sirp ja Vasar», 2. aug. 1963, nr. 31 (в статті є ряд неточностей).

¹⁹ P. Lavi. L. Ukraina ja Eesti. — «Pärnu Kommunist», 1. aug. 1963, nr. 91; S. Issakov. Lesja Ukraina Tartus. — «Edasi», 4. aug. 1963, nr. 154.

їнки в перекладі Х. Раяметса, що включала такі твори: «На вічну пам'ять листочкові», «Як дитиною бувало...», «Завжди терновий вінець...», «Ой, піду я в бір темненький». Два інші переклади Х. Раяметса «Веселий пан» і «Романс» («Не дивися на місяць весною») з'явилися у газеті «Сірп я Васар» («Сірі і молот» від 2. VIII 1963, № 31), органі творчих спілок республіки. Нарешті, в журналі «Ниукогуде Найне» («Радянська жінка», 1963, № 7) було надруковано в перекладі А. Каалепса вірш Лесі Українки «Коли втомлюся я життям щоденним».

Звичайно, цього небагато. Але в одному розумінні естонським читачам все ж пощастило: твори Лесі Українки перекладені добрими перекладачами, які зуміли відтворити не тільки зміст її віршів і формальні їх особливості, але й настрій, глибокий підтекст, потаємний смисл, той тонкий і складний світ ліричного вірша, де зливаються воедино відображення зовнішнього життя з думами, почуттями, переживаннями автора. Переклади Х. Раяметса відзначаються і точністю, і поетичним звучанням. Вони легко читаються по-естонськи і, як кажуть у таких випадках, не сприймаються як переклад. Тільки в перекладі «Веселого пана» можна помітити деякі неточності (вірніше, не відтворюються всі деталі оригіналу, що в даному випадку є суттєвим). Але в перекладі вірша «Завжди терновий вінець...» Х. Раяметс вдало відтворює складну формальну структуру вірша, що само по собі вже становить неабияку трудність для перекладача. Та ще важливіше те, що Х. Раяметс зумів відтворити у своєму перекладі глибоке ідейне звучання вірша — гімн Прометею, що свідомо іде на жертву задля великої справи. Причому зробив це перекладач також тонко, аналогічними художніми засобами, що й Леся Українка.

Новий етап в сприйнятті творчості Лесі Українки в Естонії наступив на початку 1971 року і пов'язаний зі святкуванням 100-річчя від дня її народження. До цього ювілею видавництво «Еесті Раамат» випустило два збірники великої поетеси в естонських перекладах: збірник вибраних творів під назвою «Досвітні вогні» (об'єм — 18 др. арк.) і невелике, багато ілюстроване подарункове видання «Шість віршів». Перший збірник упорядковано великим другом естонської літератури українським поетом О. Завгороднім. Йому ж належить і післямова до книги, де дано огляд життя і творчості поетеси. У збірник включено кращі зразки лірики Лесі Українки — «Contra spem spero!», «Мій шлях», «Сльози-перли», «Досвітні вогні», «Товарищі на спомин», «Fiat pox», «Гострим полиском хвилі спалахують», «Дим», «Напис в руїні», «Пісні про волю», «Хто вам сказав, що я слабка» та ін. В книзі естонський читач знайде дві поеми Лесі Українки («Давня казка» і «Одно слово»), а також дві драми («В катакомбах» і «Лісова пісня»). Переклади належать уже згаданому вище Х. Раяметсу, а також естонським поетесам Муйа Веетамм і Хельві Юріссон. Другий збірник, ілюстрований студентами Таллінського художнього інституту, вміщує кілька віршів Лесі Українки в перекладі Х. Раяметса.

Зараз ще рано оцінювати цей новий етап у сприйнятті творчості великої української поетеси в Естонії. Але є всі підстави сподіватись, що нарешті тепер чудова поезія Лесі Українки стала для естонського читача такою ж близькою і дорогою, як і для читачів багатьох інших народів, що раніше познайомилися з її творчістю.

До генези поезії Лесі Українки „Забута тінь“

I

Одна з кращих поезій Лесі Українки «Забута тінь» побудована на деяких фактах біографії Данте, що належав до улюблених авторів української поетеси. Його «Божественну комедію» вона читала в перекладі ще підлітком і пізніше не раз до неї поверталась. Глибоке вивчення життя та творів геніального італійського поета залишило певний слід в її оригінальній творчості. Майже всі твори, в яких помітний цей слід, написані в останні роки минулого століття. До цього ж часу відноситься недрукований за життя поетеси переклад частини V пісні «Пекла», важкий для розуміння ідейної концепції заголовку твору та сцени в п'єсі «Блакитна троянда», в яких ставиться питання про характер любові Данте до Беатріче, використання трагічної історії Франческо і Паоло в драмі «У пущі» і в нарисі «Золоті струни». Результатом вивчення новітньої італійської літератури була стаття Лесі Українки «Два напрямлення в новейшій італійській літературі», надрукована в журналі «Жизнь» (1900, № 7). Написана ця стаття на основі однойменної доповіді, прочитаної 7 жовтня 1899 р. в Київському Літературно-артистичному товаристві. У статті підкреслюється тенденційність італійської літератури — найбільш характерна її риса, яку авторка виводить від її основоположника Данте.

Поезія «Забута тінь», написана у 1898 р. і надрукована в збірці поезій «Думи і мрії», виданій у Львові в 1899 р. Серед безлічі художніх творів світової літератури, присвячених Данте, поезія Лесі Українки посідає особливе місце з уваги на оригінальність її сюжетної концепції. В той час як більшість поетів, художників, драматургів прославляли у своїх творах володарку Дантових почуттів і натхненницю Беатріче, Леся Українка присвятила свою поезію пам'яті його дружини, незгаданої жодним словом самим поетом і забутої також його поклонниками та звеличальниками. Звідси й назва поезії «Забута тінь». Проте в майстерній сюжетній структурі поезії не менше місця відводиться також Беатріче. Поетеса намагається з'ясувати складне і на сьогодні ще хвилююче питання про роль обох жінок в житті і творчості геніального італійського поета.

В поезії Лесі Українки Беатріче і шлюбна жінка Данте не протиставляються одна одній як щаслива коханка і скривджена дружина. Уславлення адюльтера було однаково чуже і огидне Лесі Українці, як і підсолоджений дрібноміщанський сентименталізм та міщанське розуміння доброзвичайної любові. Зрештою, авторка прекрасно усвідомлювала, що сучасні поняття про любов, подружню вірність чи зраду і сучасні етичні критерії їх оцінки не придатні для XIII сторіччя, для розуміння концепції любові в поезії «Нового солодкого стилю» і тим більше в поезії Данте, як це видно з розмови про поняття любові у середньовічній літературі, яку ведуть персонажі п'єси «Блакитна троянда». Там

говориться також про любов Данте до Беатріче, як про особливу різновидність кохання, що не веде до подружнього зв'язку. При тому Орест, що, очевидно, висловлює думку Лесі Українки, говорить: «Знаю, що все-таки се не певна, не нормальна любов, вона якась безвихідна»¹.

Намагаючись проникнути в душу скромної, забутої дружини Данте і показати її позитивну роль в житті і творчості геніального чоловіка, Леся Українка, не робить жодних докорів Беатріче і не засуджує Данте за беззавітну неземну любов до живої і до мертвої недосяжної для нього жінки, що залишилась для нього втіленням усього найкращого, найвищого, що може існувати в чуттєвому та ідеальному світі, виправданням його власного буття.

Незвичайна майже містична любов Данте до Беатріче до глибини душі зворушила нашу поетесу. В поезії «Забута тінь» вона відзначає стійкість Дантового кохання, яке горіло без усякої надії на взаємність і без відчуття потреби інтимних зв'язків чи навіть випадкових зустрічей. Для ідейного поглиблення та досягнення високого психологічного напруження Леся Українка свідомо гіперболізує відчуженість Беатріче, пишучи, що Данте обожнював жінку,

Що раз колись до нього усміхнулась,
А другий раз пройшла, не глянувши на нього,
А в третій раз на неї він дивився,
Коли вона в труні лежала нерухома.²

Відомо, що сім'ї Данте і Беатріче жили у близькому сусідстві і Данте мав нагоду частіше бачити свою кохану, зокрема в церкві, як про це він пише в «Новому житті».

В поезії «Забута тінь» можна виділити дві частини. В першій, коротшій, центральною постаттю є Беатріче, в той час як про існування дружини Данте можна тільки догадуватись. У другій частині в центрі уваги знаходиться уже дружина Данте, але й Беатріче відводиться багато місця, бо саме тут порівнюються ролі обох жінок — «духовної» і дійсної дружини поета в його житті і творчості.

Поезія «Забута тінь» починається високопоетичною характеристикою «Божественної комедії» — гімном на честь Беатріче. Назва поеми не подається, але зображення основних етапів мандрівки Данте в потойбічному світі визначає її зовсім точно. Данте характеризується в поемі традиційним епітетом «суворий», вжитим ще Пушкіним, і називається «Флорентійським вигнанцем», що також зустрічається часто в російській та українській літературах:

Суворий Дант, вигнанець флорентійський
Встає із темряви часів середньовічних,
Як ті часи, такі його пісні,
Знайшов він їх в містичнім, темнім гаю,
Серед хаосу дивовижних марищ.
Чий дух одважився б іти за ним блукати
По тій діброві, як би там між терням

Квітки барвисті вічні не цвіли?
Зібрав співець мистецькою рукою
Оті квітки і сплів їх у вінок,
Скупав його в таємних водах Стіксу,
Скропив його небесною росою
І положив на ранню могилу
Вродливій Беатріче Портінарі (174).

На зв'язок початку поезії Лесі Українки з «Божественною комедією» вказує образ темного лісу (*selva oscura* у Данте), наповненого марищами і вірші 4—8, що нагадують терцини 4—9 і пісні «Пекла»:

Який же дикий був той ліс, суворий
Та непролазний, тяжко те сказати;
Згадать його, то страшно знов стає.

Так страшно, що хіба ще смерть страшніша,
Але я там і добре теж знайшов.
І тим скажу про все, що там побачив.³

¹ Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. 2. К., Держлітвидав, 1951, стор. 25.

² Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. 1, стор. 174. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті у дужках лише сторінку.

³ Володимир Самійленко. Твори в двох томах, т. 1, К., 1958, стор. 286. Подаємо переклад Самійленка часово найближчий до поезії Лесі Українки, який найвірніше відтворює дане місце оригіналу.

Для розуміння ідейної концепції Лесі Українки, її ставлення до обожнювання Беатріче одруженим Данте необхідно усвідомити особливості концепції куртуазної любові та її еволюції в італійській поезії «Нового солодкого стилю» і, зокрема, в поезії Данте, дуже далекої від наших понять та уявлень. Типовими, постійно прославлюваними парами коханців у середньовічній літературі були не закохані юнаки, як пізніше Ромео і Джульєтта, але легендарні постаті Трістана і дружини короля Марка Ізольди, Ланселота і королеви Жіневри, рицаря і дружини його сюзерена у провансальських канцонах та альбах. Відомо, що й Данте, хоч і прославляв усе життя Беатріче, не цурався жінок і не залишав ніколи, як висловлюється Барбі, «il dolce dir d'amore» — милозвучної любовної поезії.

Містична любов до Беатріче не перешкоджала Данте жити звичайним життям флорентійського громадянина, що належав до патриціату, одружитись ще при житті Беатріче з жінкою, з якою він, згідно зі звичаями того часу, був заручений ще з хлоп'ячих літ, бути батьком численної сім'ї.

Про подружнє життя Данте точно нічого не відомо. Перший біограф Данте Дж. Боккаччо, який міг розмовляти ще з особами, що знали Данте та людей його оточення, змалював дружину Данте на зразок Ксантиппи Сократа і його негативна характеристика повторюється у більшості дантезнавчих робіт. Але в даному випадку свідчення Боккаччо не зовсім достовірні, тому що він трактував біографію Данте як новелу і пішов за середньорічною новелістичною традицією, в якій жінка-дружина змальовується, як правило, в негативних рисах. Тому знайшлося немало дантезнавців, які дотримуються протилежної думки. Такої ж думки була Леся Українка, і тому доля, яка спіткала дружину великого італійського поета, видалась їй незаслуженою. Розкриваючи душу цієї забутої всіма жінки, Леся Українка протиставляє її роль у житті Данте ролі Беатріче.

Беатріче зображена як натхненниця всієї творчості Данте, його «єдина духовна дружина». Авторка називає її його сонцем і пише:

І хоч зайшло те сонце променисте,
Він не забув його ні в темряві ворожій,
Ані при хатньому багатті привітному.
Ні на землі, ні в пеклі, ні в раю
Він не забув своєї Беатріче.

Вона одна в піснях його панує,
Бо в тій країні, де він жив душею,
Він іншої дружини не знайшов.
Він завітчав її вінцем такої слави,
Якою ні одна з жінок ще не пишалась
(174—175).

Але зображення ролі Беатріче в творчості та житті Данте є тільки засобом для того, щоб більш опукло, більш глибоко показати роль та душевну силу дружини Данте, яка, за словами поетеси, «як вірна тінь пішла за тим, хто був проводиром Італії нещасній», яка для справи та слави свого чоловіка жертвувала всім, навіть своєю гідністю, яка була тільки «жінкою Данте». Із співчуттям Леся Українка пише:

Безсмертна пара — Данте й Беатріче,
Потужна смерть її не розлучила.
Навіщо ж ти, фантазіє химерна,
Мені показуєш якусь убогу постать,
Що стала поміж них, немов тремтяча тінь.

Як сон зомлілої людини невизразно?
Нема на ній вінця, ні ореолу,
Її обличчя вкрите покривалом,
Немов густим туманом. Хто вона —
Се жінка Дантова... (175).

Подаючи образ дружини Данте Леся Українка не дотримується історичних даних про неї. Вона не називає її імені, пишучи:

...Другого ймення
Від неї не зосталось, так, мов з роду
Вона не мала власного ймення (175),

хоч відомо, що дружиною Данте була Джемма Донаті — племінниця вславленого флорентійського кондот'єре — Корсо Донаті.

Поетеса створює незабутній, глибоко зворушливий образ жінки Данте, яка розуміє, що вона не може стати тим, чим стала для нього Беатріче, свідомо відходить в тінь і задовольняється становищем скромного охоронця домашнього вогнища і спокою свого геніального чоловіка не бажаючи для себе самої нічого:

Їй дорога була його співецька слава,
Але вона руки не простягла,
Аби хоч промінь перейняла єдиний (175).

Леся Українка розуміла, що створений нею образ дружини Данте та картина їхнього подружнього життя — це значною мірою витвір її уяви. Вона пише:

Історія мовчить. Але я бачу в думці	І довгих як нужда; я бачу сльози...
Багато днів смутних і самотніх,	По тих сльозах, мов по росі перлистій,
Проведених в турботному чеканні,	Пройшла в країну слави — Беатріче! (175).
Ночей безсонних, темних, як той клопіт,	

В образі дружини Данте Леся Українка змальовує не просто історичну жінку поета, і її реабілітація не була основною метою поезії. В період найбільшого зацікавлення творчістю та особою Данте образ та доля дружини великого поета видались їй дійовим засобом підняти голос на захист жінки взагалі, виступити проти недооцінки жінки-дружини, жінки-матері в тогочасному суспільстві і в тогочасній літературі. Протяку мету поезії свідчать також спогади Ганни Лисенко, про які мова буде нижче. В поезії «Забута тінь», як і в інших своїх творах на світові теми, Леся Українка мала на увазі потреби та вимоги свого часу. Питання про роль жінки в подружжі, в сім'ї, в суспільстві ставилось поетесою в багатьох художніх творах і в літературно-критичних статтях, зокрема в статті «Новые перспективы и старые тени», надрукованій у 1900 р., воно порушується також у багатьох її листах.

Змальовуючи уявний образ дружини Данте, Леся Українка дає широке узагальнення, показуючи, які безцінні моральні якості криються в душах простих жінок, на яке героїство, посвяту, самозречення вони здатні задля вищої мети, жертвуючи своїм особистим щастям і навіть почуттям власної гідності. Прагнучи в образі дружини Данте дати узагальнений образ, Леся Українка не дотримується точних даних біографії Данте. Вона не називає імені його жінки і робить її товаришкою недолі свого чоловіка на вигнанні, хоч встановлено достовірно, що Данте пішов на вигнання сам. Тільки під кінець життя до нього прибули діти, а деякі дантезнавці гадають, що його відвідала також і Джемма⁴. Таке відступлення від історії було необхідне для ідейного поглиблення та більшої рельєфності образу і саме ця додана деталь робить образ Джемми особливо зворушливим.

II

Що спонукало Лесю Українку зупинитись на цьому далеко не виясненому і не такому вже важливому питанні біографії Данте і зробити головною героїнею своєї поезії не прославлену Беатріче, а забуту Джемму. Генеза цієї поезії ще повністю не вияснена, але багато цінного матеріалу дають спогади Ганни Лисенко, дочки відомого композитора⁵. В них подається, так би мовити, автобіографічна основа цієї поезії, що в'яжеться з тісними, дружніми зв'язками Лесі Українки і сім'ї Лисенків. За Ганною Лисенко, прототипом дружини Данте в поезії «Забута тінь»

⁴ В коментарі до поеми, вміщеній у п'ятитомнику творів Лесі Українки, помилково написано: «Леся Українка прославляє його (Данте) вірну дружину, що була матір'ю його дітей і розділила з ним тяжку долю вигнання». Т. I, К., 1951, стор. 498. Це помилкове твердження повторюється також в інших виданнях та в дослідженнях, в яких говориться про цю поезію.

⁵ Спогади про Лесю Українку, К., 1953, стор. 297.

була позашлюбна дружина М. Лисенка — Ольга Антонівна Липська, яка повністю присвятила своє життя чоловікові, створюючи для нього домашній затишок та сприятливі умови праці.

Ганна Лисенко, будучи допитливою дівчиною, дуже добре запам'ятала розмову між своєю мамою (що померла молодою) і Лесею, і цю розмову вона наводить у спогадах. Вона дуже важлива для з'ясування генези поезії «Забута тінь» і одночасно характеризує творчий метод Лесі Українки, яка в образах та персонажах світової літератури геніально вміла узагальнювати свій особистий досвід та порушувати актуальні питання.

Ганна Лисенко називає героїчним вчинок своєї матері, яка незважаючи на прокляття батька пішла за М. Лисенком. Вона запам'ятала, що одного разу Леся Українка говорила про те, як питання любові і подружжя з'ясовується у світовій літературі і притому вказувала на любов Данте до Беатріче, як на зразок глибоких і благородних почуттів кохання. На це дружина Лисенка сказала, що є ще одно зовсім не висвітлене, але болюче питання в цій темі — це гірка доля жінки, що є дружиною генія, дружиною великої чи видатної людини. Далі вона вже відверто говорила про себе, «що її ображає і їй болісно, коли вчує або вгадує, як про неї допитують: — Хто вона — ота пані? — Та се жінка Лисенка... Я відчуваю, казала мама, що в цій відповіді іде мова не про людину, а про якусь річ... А між тим... Хто зна, може успіх Лисенка не був би таким блискучим без цієї речі... Лесю, голубко..., спростуйте цю образу, скажіть своє слово в захист гордої жіночої душі, скажіть, що не тінь вона...»⁶

У 1900 році після смерті матері Ганна, переглядаючи її архів, знайшла у збірці поезій «Думи і мрії» автограф поезії «Забута тінь». Перечитуючи цю поезію, вона згадала почуту кілька років тому розмову і побачила, що в поезії майже дослівно передані окремі слова її матері. «А далі, — пише вона, — я вже читала ридаючи, оці такі знайомі, такі гіркі слова... Мене дуже вразило, що Леся так щиро і глибоко перейнялась маминим почуттям і так майстерно, просто геніально відтворила їх у сюжеті, здавалося б, такому далекому, у легенді, що встає із темряви часів середньовічних»⁷.

Ця інформація Ганни Лисенко безперечно заслуговує на повне довір'я. Не можна не звернути уваги на те, що саме в такому світлі і з такими рисами, які автор спогадів приписує своїй матері, змальована також в поезії дружина Данте — та, про яку «історія мовчить». Цим, можливо, й пояснюється до деякої міри відмічені нижче історичні неточності. Але, очевидно, признання дружини Лисенка послужило тільки зовнішнім поштовхом для написання поезії, присвяченої дружині Данте. Леся Українка, як і багато інших письменників та літературознавців, які знайомились з біографією Данте, не могла не звернути уваги на конфліктне становище Данте між Беатріче, яку він прославляв, і власною дружиною, з якою він прожив, як можна думати, мирно аж до свого вигнання. Такий конфліктний сюжет, цікавий з психологічної та моральної точок зору, мусив привабити Лесю Українку.

Аналогічну проблему Леся Українка поставила в поемі «Ізоolda Білорука»⁸. В обох поемах дається моральна оцінка двох жінок: щасливої коханки, яка без особливих зусиль та жертв зі свого боку володіє серцем закоханого чоловіка, і закоханої дружини, яка жертвує всім для

⁶ Спогади про Лесю Українку, К., 1963, стор. 298.

⁷ Там же, стор. 299.

⁸ Див.: О. Домбровський. Легенда про Трістана та Ізоолду в поемі Лесі Українки «Ізоolda Білорука». — «Іноземна філологія», вип. 5. Вид-во Львівського ун-ту, 1965.

добра свого чоловіка, хоча й не може оволодіти повністю його серцем. Леся Українка не робить жодного докору ні Беатріче, ні Ізольді Золотокосій, яка щиро кохає Трістана, але її симпатії явно на боці Джемми та Ізольди Білорукої.

Звичайно, Леся Українка висловлюється неточно, коли пише про дружину Данте, що

...ні один співець її не вславив
І ні один митець не змалював (174).

Багато дантезнавців і, зокрема, сучасні автори вважають повідомлення Боккаччо про важкий характер Джемми наклепом. Спираючись на певні припущення, вони намагаються реабілітувати Джемму. Були також і поети, які виступили на захист дружини Данте. В 1868 році німецький дантезнавець поетеса Йозефа Гоффінгер написала поезію на захист Джемми під заголовком «Дружина Данте» («Dantes Gattin»). Ця поезія часто перевидавалася і була перекладена на італійську, англійську та польську мови. Не виключено, що Леся Українка могла читати польський переклад цієї поезії, вміщений в ювілейному збірнику на честь шанованої нею Елізи Ожешко⁹.

Але здається, однак, що Леся Українка не була знайома з поезією Гоффінгер. Інакше вона не писала б, що «ні один співець її (дружини Данте — О. Д.) не вславив». Порівняння обох поезій також показує, що між ними немає нічого спільного, крім самого задуму. Гоффінгер, яка перекладала «Божественну комедію» і самотійно досліджувала творчість Данте, ставить своєю безпосередньою метою реабілітувати Джемму Донаті, тоді як у Лесі Українки захист дружини Данте — це тільки вихідна точка для широких узагальнень. Поема Гоффінгер історично достовірна, але поезія Лесі Українки в ідейному і художньому відношеннях стоїть значно вище. Отже, треба визнати — поезія Лесі Українки незалежна від літературних джерел, цілком самотійна і самобутня.

⁹ Upominek. Książka zbiorowa na cześć Elizy Orzeszkowej (1866—1891). Kraków—Petersburg, 1893, стр. 604—605.

Леся Українка про польську літературу

Леся Українка була видатним знавцем чужих мов і літератур, зокрема слов'янських. Вона добре знала польську мову і літературу, про що свідчать часто вживані польські прислів'я, цитати з творів польських письменників в листах Лесі Українки до рідних і близьких. У листі до О. Кобилянської в 1900 р. вона писала про враження, яке на неї справила повість Кобилянської «Некультурна». Підкреслюючи щирість і відвагу «австрійської русинки», Леся Українка додає: «Вас мусили добре лаяти ваші *dobrze wychowani* країни, бо вони не звикли, щоб жінка хоч і письменка могла на «щось такого» відважитись»¹.

Знання польської мови та польської літератури обумовили широку перекладацьку роботу Лесі Українки. Про деякі переклади Лесі Українки з польської згадують дослідники її творчості². Проблему типологічних подібностей у творах Лесі Українки та польських письменників розглядали І. Глинський³, Ю. Булаховська⁴, праця якої є цінним і цікавим внеском у вивчення зв'язків Лесі Українки з польською літературою.

Польський дослідник В. Пйотровський у статті «Леся Українка і Адам Міцкевич»⁵ робить вдалі співставлення, розглядаючи твори обох поетів про Крим, приходить до переконливих висновків про типологічну схожість їх творів.

Однак питання зв'язків Лесі Українки з польською літературою ще не до кінця досліджене у всіх своїх аспектах. Ця стаття ніяк не претендує на вичерпність теми, її завдання значно вужче, скромніше. Автор прагне зупинитись на деяких спірних питаннях, менше висвітлених.

Леся Українка ставила собі за мету зробити українському читачеві хоч би частину великого літературного світового доробку. У зв'язку з цим, вона брала активну участь у роботі київського гуртка літературної молоді «Плеяда», створеного у 80-х роках минулого століття. Одне з завдань «Плеяди» полягало саме у перекладах на українську мову творів світової літератури. У відомому листі до брата Михайла, учасника цього гуртка, Леся порушувала у 1899 р. питання про ор-

¹ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. 9. «Дніпро», стор. 394. Далі посилання на це видання даються в тексті.

² Г. Д. Вєрвєс. Адам Міцкевич в українській літературі. К., Держлітвидав, 1952; Л. Міщенко. Переклади Лесі Українки. — «Радянське літературознавство», 1957, № 3; І. Журавська. Леся Українка як критик зарубіжної літератури. — «Радянське літературознавство», 1961, № 4; И. Журавская. Леся Украинка и зарубежные литературы. М., «Наука», 1968.

³ І. Глинський. Дружба поетів. — «Всесвіт», 1963, № 3; І. Глинський. Леся Українка і Марія Конопницька. — «Вітчизна», 1961, № 2.

⁴ Ю. Булаховська. Леся Українка і Станіслав Виспянський. — «Слов'янське літературознавство і фольклористика». К., «Наукова думка», 1970.

⁵ W. Piotrowski. Lesia Ukrainka a Adam Mickiewicz. Pamiętnik Słowiański, t. VI, 1956.

ганізацію видання «світової бібліотеки» й пропонувала план роботи в галузі перекладів. У цьому плані значне місце займали твори польської літератури.

Міцкевич, Словацький, Конопницька належали до тих польських поетів, що були органічно близькими Лесі Українці. До них вона зверталася найчастіше, згадувала про них в своєму листуванні.

Леся перекладала й сама з польської мови на російську та українську. Першим поетичним перекладом з польської мови був уривок з поеми Адама Міцкевича «Конрад Валленрод» — «Вілія, що наші струмочки збирає», надрукований у Львові в 10 номері «Зорі» за 1887 р. Дослідниця творчості Лесі Українки Л. І. Міщенко вказує, що поетеса «дала зразково точний переклад»⁶ цього уривка.

До Міцкевича звертається Леся Українка не лише як перекладач. У 1893 р. вона пише «На мотив з Міцкевича» поезію, яка є варіацією на тему «Непевності» Міцкевича. Ось фрагмент вірша Лесі Українки:

«Я не кохаю тебе! І не прагну дружиною стати. Твої поцілунки, обійми і в мріях не сняться мені...

Тільки як сяду край тебе, серденько, як птиця заб'ється...»

Епіграфом до цієї поезії взято слова з згаданого вірша Міцкевича:

I znowu sobie zadaję pytanie:
Czy to jest przyjaźń, czy to jest kochanie?

З Міцкевичем ріднить українську поетесу й трактування завдань поезії, її суспільної ролі, що виражене в образі Вайделота з «Конрада Валленрода» і в «Давній казці» української авторки. Багато спільного знаходять дослідники в драматичних творах Лесі Українки з «Дзядями» Міцкевича, що виявляється у переплетінні народних легенд та реалістичних елементів, у синтезі зворушливого ліризму з епічною розповіддю.

Багату гаму переживань і вражень з подорожі в Крим знаходимо в «Кримських сонетах» Міцкевича і Лесиних «На крилах пісень»⁷. Поети в різний час відвідали Крим. Міцкевич побував там у першій третині минулого віку, Леся поїхала туди наприкінці століття. Майже через 60 років після «Кримських сонетів» Міцкевича появляються Лесині поезії про Крим, як творчий результат подорожі. Поетеса добре знала «Кримські сонети» Міцкевича, радила братові їх перекладати й напевно мала їх на думці, працюючи над своїми поезіями про Крим, зокрема — над XI з циклу «Бахчисарайська гробниця». Вона писала:

З чужого краю тут співці бували
І тіні бранки любої шукали. —
Віта ж тут інша тінь кривава:
Ні, тут не лежить краса гарема,
Марія смутна, чи палка Зарема, —
Тут спочива Бахчисарайська слава.

До «співців з чужого краю» — Міцкевича і Пушкіна асоціативно звертається українська поетеса, маючи на думці поему Пушкіна «Бахчисарайський фонтан» та сонет Міцкевича «Могила Потоцької». Міцкевич у примітках до свого сонета посилається на народну легенду про викрадення польської бранки Марії татарами і на Пушкіна. Леся полемізує з обома своїми попередниками. У Міцкевича могила Потоцької викликає асоціації про вітчизну. Про це згадує Пушкін:

Там пел Мицкевич вдохновенный
и посреди прибрежных скал
свою Литву воображал.

Польський дослідник В. Пйотровський підкреслює, що Леся Українка звертає увагу на давню славу Бахчисараю, що свідчить про неза-

⁶ Л. Міщенко. Переклади Лесі Українки. — «Радянське літературознавство», 1957, № 3.

⁷ W. Piłtrowski, opus. cit.

лежність її підходу до пам'яток минулого, а також про те, що вона звертається до творів Пушкіна і Міцкевича на цю тему.

З листів Лесі можна зробити висновок, що поруч з Міцкевичем у польській літературі її дуже приваблював його сучасник Ю. Словацький. На близькість Лесіної «Лісової пісні» та «Балладини» Словацького, спільність трактування поетами певних проблем у листах з Єгипту та драмах справедливо звернув увагу І. Глинський⁸, застерігаючи, що її не можна віднести до впливів, чи запозичень. Тут можна помітити лише певну паралельність ідей, зумовлену демократичним світоглядом обох поетів та аналогічність мотивів. І. Словацький і Леся Українка розглядають «дивний акростих віків» — напис на пірамідах, майже однаково розцінюючи його не як пам'ятник царям, а тим, що будували піраміди — рабам, представникам трудового народу.

Говорячи про розвиток польської літератури, Леся Українка вважала Міцкевича зразком для реалістів кінця XIX віку й писала: «в польской литературе был великий образец для молодых реалистов, а именно—«Пан Тадеуш» Мицкевича. Оставалось только реалистический способ описания, примененный гениальным поэтом к мелкодворянской среде, употребить при изображении крестьянской среды». Не меншу повагу вона виявила до Словацького, коли в полеміці з польськими декадентами посилювалась на його твори й заперечувала думку занепадників, які все краще в творчості Словацького називали «гріхом реалізму» (9, 93).

Працюючи над статтею до ювілею М. Конопницької у 1902 р., замовленою журналом «Мир божий», Леся Українка переклала поезії Конопницької, яку дуже шанувала. Стаття, як відомо, надрукована не була, а рукопис її загублено. Збереглися переклади чотирьох поезій Конопницької, близькість з якою Лесі Українки досліджена ще не зовсім достатньо. Літературознавці звертали увагу на тематичну близькість обох поетес, на спільність навіть заголовків їх творів, на любов до Гейне, до античності⁹.

Порівнюючи деякі з чотирьох перекладених на російську мову поезій Конопницької («Я тоскую», «Ах, зачем», «Цветы», «В Вероне» (на могиле Ромео и Джульетты), Л. Міщенко вказує, що особливо майстерно перекладено вірша Конопницької «Я тоскую», порівнює оригінал та переклад «Ах, зачем», зазначаючи, що перекладачка вдало знайшла адекватні поняття в російській мові, передаючи дух і зміст, а також ритміку оригіналу¹⁰.

Про Марію Конопницьку дуже цікаво писала Леся з Сан-Ремо в 1903 р. у листі до Франка: «Статю вашу в «Zeit» про Конопницьку я читала, вона мені навіть досить сподобалася, хоч, здається мені, вона писана трохи нашвидку. Через те, ви дещо проминули, наприклад, негромадську лірику Конопницької, а вона, хоч і приглушена у неї, та все ж доволі цікава з того погляду, як на ліричних поетах-громадянах відбивається упертість особисто-людської натури, що не дає себе заглушити навіть найміцнішими і найширшими загальнолюдськими інтересами. «Chassez par là porte, elle revient par la fenêtre». (Женить її в двері, вона повернеться через вікно). Се, однак, не докір вашій статті, бо в ній же ви мусили обмежитись тільки найбільш виразним у діяльності Конопницької. Моя стаття, при більшому просторі, вийде ще більш неповною, бо я огледілась уже запізно, що мені бракує деяких важних оригіналів, та вже дещо з пам'яті прилатала, хоч тямлю, що це негаразд» (10, 102—103).

⁸ «Всесвіт», 1963, № 8, стор. 22.

⁹ «Вітчизна», 1961, № 2, стор. 72.

¹⁰ «Радянське літературознавство», 1957, № 3, стор. 95.

Слова Лесі Українки про цінність інтимної лірики в творчості поета-громадянина дуже нагадують відомий відгук М. Г. Чернишевського про те, що йому дуже подобаються поезії Некрасова «без тенденції». Чернишевський високо цинив громадську поезію Некрасова, як Леся Українка — Конопницької, але як багатогранний художник і критик, він розумів красу й велич любовних почуттів, висловлених поетом-громадянином в ліричних творах інтимного характеру.

Творчість М. Конопницької стала поштовхом до ще одної листовної дискусії між Лесею Українкою і Іваном Франком. В тому ж році (1903) вона пише Франкові про свої літературні смаки, особливості своєї поетичної вдачі. «Признатись вам по правді, я не тямлю смаку в сучасних віршованих епосах, от М. Конопницької «Бразилія» якось мені до душі не промовляє, хоч я навіть не можу сказати, які в ній вади знаходжу. Я навіть прозаїчні романи та повісті в скількох частинах рідко люблю. Може, у мене справді занадто лірична натура. Я свого уподобання зовсім і не пробую опирати на принципах, бо такі і не на принципах воно стоїть, а просто лежить в натурі... До ваших «Панських жартів» я маю теж холодну пошану, та й до «Перехресних стежок», виключаючи деякі сторінки... У сій новій темі я люблю те, що в ній певно має бути другорядним — власне, ліричні нотки» (10, 110).

Занятись перекладами з польської мови довелося Лесі Українці під час її праці над відомою статтею «Заметки о новейшей польской литературе», яка була надрукована в журналі «Жизнь» за 1901 р. У статті авторка наводить багато уривків з польської поезії, цитуючи твори Яна Каспровича, Адама Асника в перекладі на російську мову. Виникає припущення, що перекладала ці твори сама Леся Українка, так як перекладала вона поезії Конопницької, працюючи над статтею про її творчість. Свідченням того, що переклади належать Лесі Українці, може бути її примітка до перекладу віршів Яна Каспровича: «за выражение «мозг души» переводчик снимает с себя ответственность — это подлинные слова автора — «szpik duszy». Переклад цього місця виглядає так:

Потрясала сердце мне толпа, молх кровавый,
и высосала мозг души, как злой вампир (8, 120).

Стаття Лесі Українки про польську літературу показує глибоке розуміння письменницею розвитку польської літератури. В цьому огляді Леся Українка піддала аналізу й критиці різні напрямки польської літератури XIX—початку XX ст. Викриваючи реакційну суть декадентства, авторка статті підкреслила, що кращі письменники Польщі звертають свої погляди до російської літератури й на її прикладах вчать приносити користь своєму народові.

Міркування Лесі Українки з приводу польської літератури суворі, але справедливі. Вона добре розуміє становище польської літератури в умовах поділу Польщі між трьома державами і підкреслює, що це змушувало польських письменників протягом багатьох десятиліть користуватися езопівською мовою. Співчуття письменниці до поневоленого народу й польського слова по-братерському щире. Але поряд з цим вона не закриває очей на своєрідні недоліки польських критиків, які ніяк не можуть позбутися дифірамбічного тону щодо своєї літератури. Цю рису Леся Українка підмітила дуже вдало.

Позитивно оцінює Леся Українка твори польських реалістів другої половини XIX століття — Б. Пруса, Є. Ожешко. Широкого аналізу їх творів письменниця не намагалася дати, тому важко погодитись з твердженням І. Журавської про те, що «аналіз «Форпосту» Пруса і «Над Неманом» Ожешко дещо спрощений»¹¹. Відома дослідниця вва-

¹¹ І. Журавская. Леся Украинка и зарубежные литературы. М., «Наука», 1968, стор. 25.

жає, що зміст цих творів зведено лише до одного, цитуючи слова з статті Лесі Українки: «Крестьянство должно держаться за свои наделы, чтобы их не отняли немцы — вот тенденция наиболее замечательного романа Б. Пруса «Форпост»¹².

Написаний у 1885 р. твір Пруса «Форпост» справедливо вважався одним з кращих польських творів про село. Сюжет твору оснований на історії боротьби селянина Слімака проти німецьких колонізаторів, які змушують його продавати землю. Тема боротьби з німецькою колонізацією характерна для багатьох творів польських письменників того часу. Вона була актуальною у зв'язку з реальною загрозою колонізації та онімечування польських земель, особливо в тій частині Польщі, яку захопила Пруссія. В своєму творі Прус показав стійкість польських селян в боротьбі з німецькою колонізацією, їх прив'язаність до рідної землі.

Леся Українка мала всі підстави вважати, що одного лише заклик «держатися за землю», який виразно звучить у обох згаданих творах, надто мало для покращення соціальних умов життя польського народу. Говорячи про спроби польських письменників знайти вихід з протиріч, в які завів польську економіку зростаючий капіталізм, письменниця зауважувала: «Как совместить интересы кредиторов, помещиков и крестьян, об этом литература или умалчивала, или давала очень уклончивые советы. (Вначале, было, предлагала кооперацию, потом как-то забыла о ней)».

Значну увагу звернула Леся Українка на модерністичну течію в польській літературі того часу. Не лише у згаданій статті, але й в численних листах Лесі Українки можна знайти вираз негативного ставлення до декадентства. Вона була рішучим ворогом занепадництва в будь-якій галузі мистецтва. Різкою критикою відгукнулась Леся Українка у 1899 р. на виставку німецького художника-символіста Арнольда Бекліна, яку їй довелося побачити у Берліні. В його творах її вразив відхід від реального життя, спотворення дійсності.

Не менш гостро виступила вона проти декаденсу в польській літературі на чолі з Пшибишевським. Цьому питанню авторка приділила значну увагу, наводячи висловлювання Пшибишевського про те, що мистецтво не має ніякої мети, що воно само собі — мета. Леся Українка цитує Пшибишевського: «Искусство, сколько-нибудь служащее обществу или морали, не есть искусство, это — biblia pauperum, заменяющая учебник недомыслящим и недообразованным людям». Протестуючи проти занепадництва, Леся Українка в драматичній поемі «В пущі» (1897 р.) підняла питання про те, яким повинно бути мистецтво, щоб допомогти людині звільнитися від рабства, здобути волю. Вона стверджувала такий ідеал мистецтва, який здатний і покликаний перетворити світ, з чіткою соціальною програмою. Власне з цими новаторськими тенденціями й пов'язані критерії її критики декадентства.

Коли Пшибишевський оспівував крайній індивідуалізм та ізоляцію людини, Леся Українка вирішувала в той час справді горківську проблему величі людини, її призначення в історії людства у боротьбі за звільнення від рабства.

Цікавими є думки Лесі Українки про Адама Асника. Вона називає його поетом покоління Плошовських. Леон Плошовський — герой роману Г. Сенкевича «Без догмату»¹³ (1890 р.). Це своєрідний польський варіант «зайвої людини» другої половини XIX століття, в образі якого письменник, за власним визнанням, хотів показати, до чого приводить

¹² И. Журавская. Леся Украинка и зарубежные литературы. М., «Наука», 1968, стор. 25.

¹³ Дивно, що І. Журавська зачислила Плошовського до польських поетів, пишучи: «На прикладі Каспровича, Плошовського, Тетмайера, Пшибишевського Л. Українка показує їх еволюцію від позитивізму до декаденсу». — «Радянське літературознавство», 1961, № 4, стор. 75.

життя «без догмату», тобто без ідеї, витончений критичний розум, позбавлений простоти й опори. Сенкевич підкреслював, що його роман не врятує Плошовських, але щонайменше зверне увагу на причини, що породжують таких Плошовських.

Звичайно, назвати Асника беззастережно поетом покоління Плошовських важко, так, як, скажімо, було б важко назвати Лермонтова лише поетом покоління Печоріних. Бо саме ніхто інший у польській літературі того часу не засуджував в такій мірі, як це робив Асник, людей без ідеї, пристосованців і кар'єристів. Наводячи уривок з вірша Асника:

Являясь в общество, ты за пороги дома
не приноси с собой ругающего грома,
орлиных взоров, вдохновенных бредней, —
оставь величие с галошами в передней,

Леся Українка вважає, що «непримиримому и духом мятежному соотечественнику Асник давал совет, отзывающийся всем не поэтическим филистерством, но заправленный мягкой иронией» (8, 118). Але слід пам'ятати, що Асник сам був «мятежный духом» і висміював тут псевдовеличаву позу й пишність деяких своїх сучасників, а його відмова від політичної проблематики в поезії була лише тимчасовою. Він завжди вірив у високе призначення поезії і поета, вважаючи, що останній покликаний бути суддею минулого й провидцем та співцем майбутнього.

Бундючність певних представників польського суспільства, про яких писав Асник, засуджувала й Леся Українка. У листі до М. Павлика з Берліна 1899 р. вона писала про лицемірну польську аристократію: «Скільки я бачила поляків з-під усіх трьох «заборів», то, здається, ваші найгірші (в Австрії. — О. Г.). Се, між іншим, видно із критичної статті Франка про молодих польських поетів. Дивно тільки, як русинам ще не до кінця набило оскому польське «Kochałmu się!», після якого через п'ять хвилин (коли вже русин до послуг непотрібний) наступає «Idź do diabła!» (10, 339).

В цих словах письменниця затаврувала облудну рису польського панства, яке інколи вважало потрібним кокетувати з «меншим» братом-мужиком польської чи української нації, але завжди вважало його «бидлом», твердо вірячи в провідну роль еліти в розвитку історії.

Хоч твори Лесі Українки рідко друкувалися в Польщі, все ж яскравий талант письменниці привернув увагу польської критики того часу. За браком місця обмежимося таким фактом. Один з кореспондентів письменниці Ф. Петруненко надіслав їй власноручно переписану польську рецензію, яка появилася у краківському журналі «Критика» у 1908 р., № 8. Мова йшла про драму «Кассандра». Польський критик, що не назвав свого прізвища, писав: «На перший план висувається драма Лесі Українки «Кассандра». Треба подивляти не тільки слово і почуття (Леся Українка є поеткою відомою і визнаною), але рівно ж і визначну класичну освіту та уміння вдуматися глибоко в історичну трагедію, в боротьбу двох народів, в змагання різних ідейних напрямків. Головна постать пророчиці Кассандри, наче якоїсь старовинної Рози Венеди, великої любов'ю батьківщини, страшною своїм маскованим спокоєм, — зарисована тут рукою сильною, не жіночою. В цілому, це твір, котрий повинен справити потрясаюче враження, запліднити не одну голову» (10, 476—477) ¹⁴.

¹⁴ Ю. Булаховська в статті «Леся Українка і Станіслав Виспянський». (Слов'янське літературознавство і фольклористика. К., «Наукова думка», 1970, стор. 32) пише про цю цитату з польської рецензії так: «Цитата в українському перекладі вперше наведена в кандидатській дисертації Л. Кочубей «Драматична поема Л. Українки «Кассандра» і її місце в ідейно-естетичній боротьбі в українській літературі початку ХХ ст.». К., АН УРСР, 1968, стор. 16. Очевидно, це не так, тому що в Десятому томі творів Л. Українки, який вийшов у 1965 р., ця цитата наводиться українською мовою, отже — раніше.

Коментуючи рецензію у листі до Петруненка в 1911 р., авторка «Кассандри» пише: «З польської статті мені найбільш сподобалося те, що Кассандра страшна для поляків. От не знала я, чим їх можна злякати. Ся похвала, по-моєму, найбільша, а то вони все хвалять нас за «тихий смуток», резигнацію і подібні зовсім не страшні речі, та пора вже їм завважити, що й ми можемо мати «сильну руку» (10, 328).

В рецензії не випадково згадана польським критиком Роза Венета — пророчиця з поетичної драми Ю. Словацького «Лілля Венета», яка нагадує Кассандру. Як вже згадувалося, Лесю Українку єднає тяга до античних мотивів з Словацьким та С. Виспянським. На це останнє звертає увагу Ю. Булаховська у вже згаданій праці. Дослідниця полемізує з своїми попередниками¹⁵, вважаючи, що драма Лесі Українки була в основному завершена у 1903 р. і невідомо, чи знала вона драму Виспянського «Ахіллеїда», яка написана в тому ж році. «Незважаючи на всю різницю, — стверджує Ю. Булаховська, — в ідейному трактуванні античного сюжету і різноманітності його використання в драматичному творі початку ХХ ст. у Лесі Українки і С. Виспянського, є підстави говорити про типологічну подібність «Ахіллеїди» до «Кассандри». Вона полягає в глибокому гуманістичному пафосі обох творів, у нахилі до афористичної яскравості суджень, у своєрідній історичній орнаменталізації»¹⁶.

Проблема типологічних зв'язків творчості Лесі Українки з польською літературою ще жде свого дослідника. Що ж стосується думок Лесі Українки про польську літературу, то вони витримані в тональності її революційних переконань, високих вимог до літератури. Тим то живими й актуальними залишаються вони й на сьогоднішній день.

¹⁵ А. Гозенпуд. Поетичний театр. К., «Мистецтво», 1947 та ін.

¹⁶ Ю. Булаховська. Леся Українка і Станіслав Виспянський. — «Слов'янське літературознавство і фольклористика», стор. 37.

Іван Франко і Леся Українка на ниві перекладацької роботи

Наприкінці ХІХ—на початку ХХ ст. великого значення для зростання української культури набрала справа перекладу. Як пише Л. Міщенко, це було не тільки ознайомлення українського народу з кращими надбаннями світової літератури, «це було одночасно утвердження національного, українського. Бо й справді, в час, коли ширилось ганебне «не було, нема і бути не може...», коли заперечувалось існування української мови, видавати на цій мові Байрона, Шекспіра, Гете, Гейне означало утверджувати національну українську культуру»¹.

Саме так ставив питання про значення хороших перекладів для розвитку національної культури І. Франко. «Добрі переклади, — писав він, — важних і впливових творів чужих літератур у кожного культурного народу, починаючи від старинних римлян, належать до підвалин власного мистецтва»².

На Україні в галузі художнього перекладу плідотно працювали в ті часи І. Франко, М. Старицький, П. Грабовський, Олена Пчілка, Б. Грінченко, М. Комаров, М. Загірна, а також Леся Українка, В. Самійленко, А. Кримський та багато інших.

Особливо широко охопили світові зразки літератури І. Франко і Леся Українка. Франко через переклад прилучив твори шістдесятих письменників світу до української культури. Прекрасне знання стародавніх та багатьох сучасних мов дало і Франкові, і Лесі можливість ознайомлюватись в оригіналах з найкращими творами світової літератури й відбирати кращі її зразки для перекладу, робити це відповідно до своїх революційних переконань.

І. Франко дбав не лише про те, щоб ознайомити українського читача зі світовою культурою в найкращих її зразках, а й про те, щоб збагатити українську поетику, вдосконалити техніку перекладу, передати оригінал з усіма його особливостями.

Свої погляди на значення перекладів, на те, якими вони мають бути, Франко почасти виклав у статті «Дещо про штуку перекладання».

В українській літературі мистецтво перекладу, на думку Франка, ще не досягло належного розвитку. Тому він висуває певні вимоги до українського перекладу, які цілком збігаються з вимогами Лесі Українки. Перекладати треба з оригіналу! Для доброго перекладу досконало знати дві мови — свою і мову оригіналу. «Бо ж очевидна річ, що перекладання якого-будь твору вимагає від перекладача доброї знайомості, хоч найменше двох мов, а власне того, на який він перекладає..., а потім того, з якого він перекладає. На жаль, про значну частину пе-

¹ Л. Міщенко. Леся Українка в літературному житті. К., «Дніпро», 1964, стор. 225.

² І. Франко. Твори, т. XVI. К., 1955, стор. 397.

рекладів, особливо наших, треба сказати, що вони в дуже малій мірі відповідають сьому першому елементарному вимогові штуки перекладання»³.

У власній практиці Франко по-різному підходив до чужомовного твору. Іноді на його основі писав оригінальну українську поему чи український вірш, де особливості ритміки оригіналу поєднувалися з чисто народним українським колоритом. У ряді випадків він переносив твір Гейне на український ґрунт: переносив дію з німецького або французького міста в українське село («Грішні душі», «Бабуся-грижа»). Перекладаючи, вносив істотні зміни, як от у вірші «Розмова царя з швабом». Так, у четвертій строфі додав рядок «І швабське лихо мене їло», якого нема в оригіналі; у шостій строфі на запитання короля «Чи вдалися на цей рік кнудлі», після відповіді шваба «*Sie sind sehr gut geraten*» у Франка з'явився рядок «лиш щось роки набридли»⁴.

Така практика суперечить нашим сучасним вимогам щодо науково-художнього перекладу. Та поруч з подібними «варіаціями» Франко створював переклади, які відповідали всім вимогам науково-художнього перекладу і в яких відтворювалися не лише стилістичні особливості оригіналу, але й його національний колорит. Такий його переклад «Венеціанського купця» Шекспіра, переклади поезій Гюго, античних ліриків (збірка «Старе золото»), «Царя Едіпа» Софокла, «Каїна» Байрона, «Фауста» Гете та ін.

У перекладі «Фауста» Франко бездоганно передає задум Гете.

Як приклад наводимо два рядки з «Прологу на небі», де висловлена одна з найважливіших оптимістичних ідей трагедії. Господь, доручаючи Мефістофелю долю Фауста, впевнений у кінцевій перемозі Фауста над Мефістофелем, добра над злом, істини над помилкою:

Ein guter Mensch, in seinem dunklen Drange,
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt⁵.

Цю думку І. Франко точно і бережно доносить до українського читача:

Що добрий чоловік, хоч блудить в темноті,
Зуміє праву стежку відшукати⁶.

Франко прагне завжди зберегти в своєму перекладі все правдиве, розумне, що виявляє автор перекладуваного твору.

Чим керувався Франко, обираючи той або інший твір для перекладу? На це питання нелегко відповісти. «Але безперечним є те, — пише І. Журавська, — що письменника цікавили передусім твори, які при високій художній цінності були близькі йому, тією або іншою мірою відповідали його безпосереднім ідейним і літературним завданням». Найбільше його приваблювали твори, присвячені життю народу, життю трударів, великим надбанням людського духу, «які своїми революційними ідеями, прогресивним напрямом сприяли перетворенню суспільства, накреслювали шляхи в майбутнє»⁷.

Іноді Франко виступає як просвітитель, що намагається ознайомити свій народ з усіма цінностями світової культури.

Перу Франка-перекладача належать переклади, що беруть початок з творів народів Стародавнього Сходу і закінчуються творами сучасних

³ Ів. Франко. Твори, т. XVI. К., 1955, стор. 398.

⁴ Ці спостереження належать І. Журавській в її книзі «Іван Франко і зарубіжні літератури». К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 163—164.

⁵ Johann Wolfgang Goethe. Faust. Berlin, 1966, стор. 22

⁶ І. Франко. Твори, т. XV, стор. 312.

⁷ І. Журавська. Іван Франко і зарубіжні літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 9.

Франкові російських, французьких, німецьких, польських, чеських та інших слов'янських письменників.

Найталановитішою ученицею Франка, молодшим товаришем по перу і спільником по думці була Леся Українка.

Франко підтримує різні творчі починання молодої письменниці й в поезії, і в прозі, і в перекладацькій роботі. Письменниця весь час працює в тісному контакті з Франком, багато робить на його безпосередні замовлення. Але Леся Українка перекладала не так багато творів, не ставила перед собою таких широких просвітительських завдань, як І. Франко.

Перекладати Леся почала з юних літ. Коли їй було тринадцять років, вона разом з братом Михайлом перекладає «Вечорниці» (оповідання М. Гоголя). Як зазначає Л. Міщенко, І. Франко був причетний до видання цього її першого перекладу.

Українською мовою Леся Українка перекладала з російської, польської, німецької, французької, англійської, італійської літератур. Відомі також її переклади і на російську мову.

Вибираючи для перекладу твори, Леся Українка керується їх художньою вартістю та ідейним спрямуванням оригіналу. Але, крім цього, чимале значення мають її власні симпатії, а також певна спорідненість творчої індивідуальності поетеси з обраним письменником. Тому вона так багато перекладає з Гейне.

І. Франко надавав великого значення популяризації творчості німецького поета серед українських читачів. Він допомагає Лесі Українці у виданні перекладів з Гейне. «Спасибі Вам, щире спасибі за Вашу поміч та уважність до мене»⁸, — пише вона саме в зв'язку з цим 14 травня 1892 р. з Колодяжного. Першу збірку перекладів з «Книги пісень» Франко видав у Львові, причому сам правив коректуру.

Поети відбирали для перекладів різні твори. Українській поетесі була близька політична спрямованість віршів Гейне, близькість його поезії до народних мотивів. Особливо ж її приваблювало гармонійне поєднання реалістичного і сатиричного відображення життя з романтичним піднесенням. Вона переклала 65 віршів з «Buch der Lieder» з циклу «Ліричні інтермеццо», яким вона дала назву «Ліричні співанки», близько 90 віршів Гейне з циклу «Повернення додому», кілька уривків «З подорожі до Гарца» та з циклу «Північне море».

В тому ж 1892 р., коли вийшла збірка Лесі Українки, з'явився і том перекладів Франка з Гейне. Франка цікавив німецький поет не як романтик, а як творець соціальної сатири і політичної лірики. Тому він переклав політичні вірші Гейне із збірки «Letzt Gedichte», «Romanzen», а також його поему «Німеччина». Декілька віршів поет переклав з «Buch der Lieder».

У другій половині 90-х і на початку 900-х років справу перекладу Леся Українка здебільшого підпорядковує завданням пропаганди соціал-демократичних ідей. В ці роки вона готує до друку переклад «Атта-Троль» Гейне. Це один з кращих творів поета. Про переклад цього твору І. Франко в зв'язку із сторіччям народження Гейне писав: «Мило нам, що на пам'ятку сотих уродин великого поета маємо подати в майстернім перекладі сеї авторки одну з найкращих перлин Гейневої поезії, його драматичну поему «Атта-Троль»⁹.

Також у цей період нею перекладені з німецької мови драма Гергарта Гауптмана «Ткачі» та поезія Г. Гейне «Ткачі». Драма Гауптмана «Ткачі» була настільною книгою в підпільних бібліотеках російських

⁸ Леся Українка, Твори в 10-ти томах, т. X. К., «Дніпро», 1965, стор. 104.

⁹ Літературно-критичний збірник ЛДУ, Львів, 1951, стор. 48.

робітників¹⁰. Ще в 1892 р. І. Франко писав: «Якщо будь-коли вибухне соціальна революція, то постанова цієї драми на сцені буде її гаслом»¹¹.

Обидва письменники — Іван Франко і Леся Українка палко популяризували твори класиків російської літератури. І. Франко завжди боровся проти вузьконаціональної обмеженості. Він вчив з глибокою пошаною ставитись до інших народів. Переконаною інтернаціоналісткою була і Леся Українка, про яку Франко говорив, що вона в першу чергу соціаліст, а тоді вже українка. Вона ніколи не змішувала поняття «народ» і «уряд»¹².

В листі до брата 18-річна Леся Українка радить перекласти на українську мову багато творів російських письменників, серед них кращі твори Тургенєва, Гоголя, Пушкіна, Лермонтова, Толстого, Салтикова-Щедріна, Некрасова, Гончарова, Достоевського, Короленка, Гаршина¹³, щоб вони стали відомі широким колам українців. Леся Українка сама перекладала з російської мови. Збереглися такі її переклади: «Німфи» Тургенєва (зі «Стихотворений в прозе»), поезії Надсона.

Разом з тим Леся Українка знайомить російську громадськість з кращими досягненнями української літератури — творами Франка, Стефаника, Кобилянської, Федьковича. Так, у листі до І. Франка Леся Українка пише: «Вдаюся до Вас за дозволом перекладати ваші оповідання на російську мову. Мені замовила цю роботу видавнича фірма в Ростові на Дону... для російського видавництва «Донская речь». Леся Українка перекладає ряд творів І. Франка: «Сам собі винен», «Історія кожуха», «Ріпник», «Слимак», «Добрий заробок», «До світла». Вона перекладає таку белетристику, «щоб надавалась до читання селянам у Росії»¹⁴. Твори І. Франка в перекладі Лесі Українки, зроблені для цього видання, користувалися популярністю у російського читача.

Поетеса перекладала і з польської мови на українську. У Львові ще у 1887 р. в «Зорі» був опублікований її переклад з поеми А. Міцкевича «Конрад Валленрод» («Вілія, що наші струмочки приймає»).

З французької мови Леся Українка переклала два твори Віктора Гюго — вірш «Лагідні поети, співайте», який був їй близький ідейною спрямованістю, і поему «Les pauvres gens», названу нею «Сірома». У цьому творі, безумовно, поетесу привабили почуття глибокого гуманізму, реалізм, з яким описано життя людей з народу, їх тяжка праця.

З англійської мови поетеса переклала небагато. Це були твори Дж. Гордона Байрона — вірш «Коли сниться мені, що ти любиш мене» та уривок з містерії «Каїн» і три сцени з трагедії Шекспіра «Макбет». Хоча перекладу п'єс «Каїн» і «Макбет» поетеса не закінчила, праця над ними мала велике значення для розвитку її як драматурга.

Старанно вивчивши італійську мову, Леся Українка переклала уривок з «Першого мая» С. де-Амїчіса, в якому розповідається про робітника — нахтненного пропагандиста ідей соціалізму, уривок з «Пекла» Данте, а також твори Ади Негрі та Габрієля д'Аннунціо, які вона переклала на російську мову для статті «Два напрямлення в новейшій італійській літературі». Відомий також її переклад однієї народної італійської пісні «Тебе не бачу, хоч вікно низенько».

Інтерес до народної творчості, до пам'яток народного епосу в поетеси виникнув в юні роки, коли вона, працюючи над «Стародавньою історією східних народів», переклала староегипетські пісні, відтворивши дух давньоєгипетської народної поезії. З такою ж неперевершеною май-

¹⁰ «Новый мир», 1955, № 12.

¹¹ Літературна спадщина І. Франка, т. 1. К., Держлітвидав, 1956.

¹² 36. «Дослідження творчості Ів. Франка», вип. 1. К., Вид-во АН УРСР, 1959, стор. 148.

¹³ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. IX. К., «Дніпро», 1965, стор. 30—31.

¹⁴ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. X, стор. 147.

стерністю перекладає Леся Українка на рідну мову давньоіндійський епос «Риг-Веди», частину знаменитої гомерівської епопеї «Одіссея».

Як відомо, Іван Франко і Леся Українка ставили однакові вимоги до українського перекладу. Можна назвати твори перекладені ними обома. Це філософська поема Гейне «Götterdämmerung», а також вірш Гейне «Enfant perdu». Перу великих українських поетів належить і переклад «Каїна» Байрона.

Образ Каїна, в якому втілено довічне прагнення людини до знання, до пізнання навколишнього світу і правди, не міг не привабити великих українських поетів. Переклад «Каїна» посідає значне місце у творчості обох поетів, хоча, на жаль, Леся Українка не закінчила свого перекладу.

Цікаво порівняти два переклади. В них обох відтворена вся глибина думки, її високий драматизм і сила поетичного натхнення.

Містерія написана білим віршем. Відсутність римованих рядків передається і в перекладі.

Щоб створити подобу молитви, Байрон звертається до такого художнього засобу, як епіфора. В даному випадку це повторення слівослів'я: «all hail». (У Байрона цей вираз повторюється кожною діючою особою після слів молитви). Наприклад:

Z i l l a h:

O God! Who loving, making blessing all
Yet didst permit the serpent to creep in,
And drive my father forth from Paradise
Keep us from further evil: Hail All hail! ¹⁵

У перекладі Франка цей засіб передається по-різному. Іноді «all hail!» перекладається: «О, честь ти!» В тих випадках, де слівослів'я повторюється в оригіналі двічі, Франко перекладає другу фразу синонімічним «слава!», Леся Українка ж вдається тільки до слова «слава!», навіть повторюючи його двічі, як і Байрон слово «Hail». Переклад Лесі Українки більш точний, тут зберігається і звуковий ефект першотвору. Звуковий же ефект у перекладі І. Франка до деякої міри послаблюється.

Заради враження урочистості, піднесеності молитви Байрон вводить кличні форми:

I God, the Eternal! Infinite! All-wisely
II God! the Eternal! Patent of all things! ¹⁶

У перекладі синтаксис цих речень порушується. Франко їх поєднує, як другорядні члени, в одне окличне речення. Така будова набирає, до деякої міри, іншої емоційної забарвленості. Короткі окличні речення, що вимовляються в англійській мові із найбільш виразною, спадаючою інтонацією, надають мові більш піднесений характер, ніж в українському тексті однорідні члени речення.

І. І. Франко:

Боже премудрий, вічний, безконечний... (т. 15, стор. 201).

Леся Українка:

Боже! Премудрий, вічний, безконечний (т. II, стор. 327).

У Лесі Українки ці речення звучать більш урочисто. Вона створює два окличних речення.

Якщо для того, щоб створити піднесеність і урочистість у молитві, Байрон вживає цілий ряд коротких окличних речень, то в монологах, як правило, використовує речення питальні.

¹⁵ Byron's Works, complete in 1 Volume, London, 1837, стор. 319. Нам пощастило скористатися з цього рідкісного видання, яке зберігається в Науковій бібліотеці Одеського університету.

¹⁶ Byron's Works, Complete in one volume, London, 1837, стор. 318.

Розглянемо монолог головного героя.

Why did he
Yield to the serpent and the woman? or,
Yielding, why suffer? What was there in this?
The tree was planted, and why not for him?
If not, why place him near it, where it grew,
The fairest in the centre? ¹⁷.

І. Франко:

Пощо отець
Змії і жінці давсь на підмову?
А давсь, — так за що ж мені терпіти?
А що за гріх? Так дерево росло, —
Чом не для нього? А як ні, — пощо
Бог посадив го близько нього, в раю
На самій середині? (т. XV, стор. 204—205).

Леся Українка:

Навіщо батько слухав змія й жінки?
Ні, за що кара? Що ж то був за гріх?
Зросло те дерево, та чом же не для батька?
Як ні, то нащо близько так росло
Таке хороше? (т. II, стор. 332).

В обох перекладах збережено всі характерні риси першотвору і відтворено інтонацію, скорботну і зворушливу. Драматизм запитань, що не знаходять відповіді, все зростає, збільшуючи напруження. В мові героїв поет часто вживає еліптичні речення, що характерне для живої англійської розмови. В перекладах це теж збереглось.

В оригіналі:

- I. Adam: Wherefore so? (випущено підмет і присудок)
II. Adam: Nor ought to thank for? (пропущено підмет)
Cain: No. (р. 318) ¹⁸.

І. Франко:

- I. Адам: А чому волиш? (пропущено підмет).
II. Адам: І дякувати нізащо? (пропущено підмет).
Каїн: Нізащо. (т. XV, стор. 202).

Леся Українка:

- I. Адам: Та чому? (пропущено підмет і присудок).
II. Адам: А дякувати? (пропущено підмет).
Каїн: За що? (т. II, стор. 329).

Відповідь Каїна на запитання батька у Лесі Українки звучить так само виразно, як і рішуче заперечення у Франка, і особливо в оригіналі.

Цікавою нам здається така деталь. Адам звертається до Каїна з словами «my son», а Єва каже «my boy!». Леся Українка перекладає відповідно: в першому випадку — «сину», в другому — «мій синку». На цю деталь не звернув уваги І. Франко.

Навіть окремі наведені приклади дають підставу для висновку: «Каїн» в українському перекладі — цікавий поетичний твір. Перекладачам пощастило не тільки передати зміст англійського твору, ніде принципово не відступивши від тексту, але й відтворити, в основному правильно, форму оригіналу та його художні особливості.

Характерним для перекладацького методу Лесі Українки і Івана Франка є точне відтворення оригіналу. Там, де перекладачі відступають від нього, вони, створюючи новий поетичний образ, все ж передають його дух.

Одвічна дружба зв'язувала двох великих українських поетів, багато спільного едало їх. Головним було те, що вони невтомною працею служили трудовому людові, боролися за його визволення.

¹⁷ Byron's Works, Somplete in one volume, London, 1837, стор. 319.

¹⁸ Там же.

Дожовтнева українська критика про творчість Лесі Українки

Багатогранна творчість Лесі Українки відіграла величезну роль у розвитку української літератури кінця XIX—початку XX ст. Своїми творами видатна письменниця взяла активну участь у боротьбі за утвердження на Україні прогресивних суспільно-політичних, філософських та естетичних ідей. Її діяльність розгорталась у період пролетарського визвольного руху в Росії, коли на всіх ділянках з особливою силою загострилася класова боротьба. Отже, цілком закономірно, що навколо питання про інтерпретацію та оцінку творчості Лесі Українки точилася безперервна боротьба, вивчення якої допомагає повніше і глибше зрозуміти складний і суперечливий літературний процес того часу. Водночас це дає можливість глибше розкрити ідейний зміст і естетичну цінність творів великої письменниці та їх значення для свого часу і для нашої сучасності.

Вже перша збірка Лесі Українки, що вийшла у світ на початку 1893 року під назвою «На крилах пісень», звернула на себе увагу критиків. В газеті «Діло» (22 і 23 травня 1893 р.) з рецензією на збірку виступив Верхратський. Високо оцінюючи пейзажну лірику поетеси, він водночас негативно поставився до ідейного спрямування її громадсько-політичної поезії. Соціалістичному ідеалу поетеси він протиставив християнський псевдогуманізм. Рецензент намагався довести, що неможливо досягти справедливого суспільного ладу, про який писала поетеса у вірші «Коли втомлюся я життям щоденним» (1890). Заперечуючи суспільний ідеал, виражений у вірші, він цим виступив і проти викриття поетесою дикості тодішнього суспільного ладу, проти революційної ідейності її творів.

Загалом прихильно до громадсько-політичної лірики Лесі Українки поставився О. Маковей. Рецензуючи збірку «На крилах пісень», він про поетесу писав: «Добра бажає не лиш самій Україні, а всій людськості, стаючи за братерством, рівністю, волею... Того всього вона тепер не бачить — і для того журиться, сумує, а там і віщує, що настане інший лад».¹ Зазначивши, що плач поетеси над долею України доводить читача до розпачу, викликає зневіру у свої сили й силу своїх ідеалів, О. Маковей далі підкреслював, що тяжка хвороба поетеси є причиною сумних мотивів у її творах. «Такий сум, — писав він, — знати і в тих поезіях Українки, де вона малює нам красу природи»².

У рецензії О. Маковея зроблено такий загальний висновок: «Вітаємо щиро нову робітницю на ниві народній і з серця бажаємо їй, щоб не мала причини нарікати так тяжко на свою долю у віршах»³. О. Ма-

¹ «Зоря», 1893, № 12, стор. 239.

² Там же.

³ Там же, стор. 240.

ковей перебільшив сумні мотиви в поезіях Лесі Українки й помилково твердив, що вони викликані хворобою поетеси. Звідси і його заява про те, що важко сказати, в якому напрямку буде розвиватися талант молоді поетеси⁴.

28 травня 1893 року Леся Українка в листі до О. Маковея зазначила, що ще не читала його рецензії в «Зорі» і відповість лише на ті зауваження, які він зробив у листі до неї. Вона писала, що «не слід уважати кожної ліричної поезійки за сторінку з автобіографії, бо часто в таких поезіях знаменник я вживається тільки для більшої виразності»⁵. Леся Українка заперечила «біографічний» метод критики й додала: «Ви боїтесь, що я не піду разом з духом часу, а зостануся позаду, — не думаю я сього. «На крилах пісень» не єсть мое останнє слово, а коли я думаю йти далі, то вже ж вперед, а не назад, інакше не варто було й виходити»⁶. Нові твори показали, що поетеса йде обраним нею шляхом тільки вперед.

Напрямок творчості молоді поетеси блискуче визначив і охарактеризував І. Франко у статті «Леся Українка» (ЛНВ, 1898 р.). «Від Шевченкового «Поховайте та вставайте, кайдани порвіте», — писав І. Франко, — Україна не чула такого сильного, гарячого та поетичного слова, як з уст сеї слабосилої, хворої дівчини»⁷. Така характеристика дається одразу після цитати з третього вірша циклу «Сльози-перли» (1891). Отже, напрям творчості поетеси визначився вже в першій збірці. Леся Українка продовжувала й розвивала традиції революційної поезії Т. Г. Шевченка. Саме це підкреслював І. Франко і протиставляв поетесу епігонам Шевченка. Він протиставляв її і західноєвропейським декадентам, «у котрих поезія була виразом їх власних нервових та психічних хвороб, але при тім генералізацією тих хворобливих явищ» (17, 248).

Стаття І. Франка мала полемічне спрямування. Вона цілком заперечувала головну думку рецензії Верхратського й ряд положень рецензії Маковея. Однак І. Франко мав на увазі не лише названих рецензентів, а насамперед тих критиків, які вороже поставляться до його статті. Закінчивши розгляд творчості Лесі Українки, він зазначив: «Я не сумніваюся, що у нас знайдуться люди, котрі, прочитавши мої уваги і прочитавши ті вірші, які я ставлю найвище в поетичнім скарбі Лесі Українки, скажуть: «Е, знаємо! Йому подобається все тенденційне та публіцистичне, але се ще зовсім не промовляє за поетичною вартістю тих творів» (17, 253).

І. Франко довів, що представники «чистого мистецтва», «бажаючи буцімто стояти поза буденною боротьбою верстов, змагань і ідеалів, на вершинах чистої краси, вони закривають тим перед очима публіки або своє нерозуміння життя, або свій цинічний індіферентизм». Зазначивши, що в їх творах «нема нічого живого і реального», критик зробив висновок: «А се також тенденція, що минається з метою поезії» (17, 225).

І. Франко показав також, що всяка нав'язана творів тенденція знаходиться в суперечності з природою мистецтва. Нічого подібного немає у творчості Лесі Українки. Виходячи з цього, І. Франко заявив: «Найкращі писання Лесі Українки ідейні, але зовсім не тенденційні» (17, 253). Цим заперечувалась нав'язана тенденція, а не тенденція, яка

⁴ Рецензія О. Маковея докладно розглянута у статті М. Д. Деркач і В. С. Курашової «Франко — літературний критик Лесі Українки». (Див.: Творчість Івана Франка. Збірник статей. К., Вид-во АН УРСР, 1956, стор. 99—102).

⁵ Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. 5. К., ДВХЛ, 1956, стор. 92.

⁶ Там же.

⁷ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. 17. К., ДВХЛ, 1955, стор. 247. Далі посилання на це видання даються в тексті.

органічно впливає з твору. У «Посвяті Миколі Вороному» (1900) І. Франко категорично заперечував вимоги М. Вороного до поезії, зокрема вимогу писати твори «без тенденційної прикмети». І. Франко в статті про Лесю Українку зазначив, що в основі ідейного твору лежить якийсь живий образ, факт, враження, чуття автора. Після цього він дав таке пояснення: «Вглиблюючись фантазією в той образ, автор силкується сконцентрувати його, віднайти, відчутти його суть, його значення, його зв'язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типово, ідейне» (17, 254). У наведеній цитаті блискуче показаний процес типізації в реалістичному мистецтві й органічний зв'язок типовості образу з його ідейністю. Наслідком тільки такого процесу можуть бути художні твори, в яких тенденція впливає органічно. Метою І. Франка й було показати, що саме такою була творчість Лесі Українки.

В естетичному трактаті «Із секретів поетичної творчості» (1898—1899) І. Франко писав, що завданням критика є з'ясувати «чи і наскільки тенденції авторів зв'язані органічно з виведеними в його творі фактами і впливають із них» (16, 258). Таке завдання блискуче виконав критик у статті «Леся Українка».

Аналізуючи поему «Давня казка», І. Франко зробив висновок про те, що в поетеси «тверезі та здорові погляди на задачу і вагу поезії» (17, 250). Головним у цих поглядах є те, що поезія «до найвищої сили і гідності доходить тільки тоді, коли робиться виразом життя і боротьби найширших народних мас і zarazом бойовим окликом за найвищі людські і громадські ідеали — свободу, рівність і братерство всіх людей» (17, 250). У статті І. Франка аргументовано показано, що такі погляди на завдання поезії забезпечили успішний розвиток таланту молодої поетеси.

У статті «Леся Українка», надрукованій у чеському журналі «Slovanský Přehled» (1900 р.), І. Франко теж протиставив поетесу декадентам і зазначив, що в її думках «помітний поворот на поле соціальне», що вона, відображаючи тяжке життя експлуатованого й поневоленого народу, «старається розбудити в серцях цього народу віру в краще майбутнє й у власні сили...» Високо оцінив критик і форму творів Лесі Українки. При цьому він додавав: «Всі ті прикмети виступають у повній силі і в останній збірці її віршів «Думи і мрії», виданій у Львові в р. 1899» (17, 263).

Загальну оцінку творчості Лесі Українки І. Франко дав у статті «З останніх десятиліть XIX в.» (ЛНВ, 1901 р., кн. 9). Зазначивши, що талант поетеси сильний і мужній, критик додав: «хоч не позбавлений жіночої грації й ніжності»⁸. І в статті «Леся Українка» (1898) І. Франко відзначив вірші, на яких позначились пориви м'якого жіночого серця поетеси (17, 253). Головною ж прикметою її поезії є «огнисте оскарження того дикого гнету самоволі, під яким стогне Україна»⁹.

У статті «Темне царство» І. Франко писав, що твори Гриб'єдова, Пушкіна, Лермонтова «жили серед читаючої громади і робили великий вплив на думки та переконання, тим більше, що сміле, гаряче слово Белінського додавало їм ясності і ширини» (17, 10). Сказане тут про Белінського можна віднести й до Франка-критика, зокрема до його статей про Лесю Українку. Додаючи творам поетеси «ясності і ширини», І. Франко посилював їх вплив на думки та переконання читачів. Його статті про Лесю Українку набували великого значення ще й тому, що в них висвітлювались важливі питання матеріалістичної есте-

⁸ Іван Франко. Молода Україна. Львів, 1910, стор. 70.

⁹ Там же.

тики й накреслювався шлях дальшого розвитку української літератури. Все це не могло не викликати реакції в таборі буржуазної критики.

Показовою є рецензія Гамчикевича на збірку Лесі Українки «Відгуки» в газеті «Діло» (1902 р., № 166). Рецензент писав: «Коли суть модерністичної поезії лежить в неясності та мрачності, то поезію Лесі Українки — бодай в значній часті — можна би назвати сміло гіпермодерністичною». За його словами, основою драматичної поеми «Одержима» є «мотив, що для жінщини земська любов більше приступна, як тая, яку голосить християнська віра, те й більше її убагороднює, як се виходить з порівняння обох жінщин Маріям і Йоганни».

Редакції «Діла», мабуть, соромно стало за вміщення рецензії Гамчикевича й вона надрукувала другу рецензію на «Відгуки» Лесі Українки (1902 р., № 208), автором якої був М. Лозинський. Рецензію Гамчикевича М. Лозинський назвав «злобним, безсовісним памфлетом». Лозинський вдало відзначив, що Гамчикевич «побілів свою злобність білилом невинної наївності», що він тільки удавав з себе «дурачка».

В клерикальній газеті «Руслан» з'явилася рецензія на збірку «Відгуки» без підпису. Автор рецензії, вживаючи загальні фрази, похвалив збірку, а потім дав таку інтерпретацію поемі «Одержима»: «Основою сеї легенди є нещасна любов одержимої духом Маріям до ... Ісуса Христа. Незвичайна тема, та зате оброблення її наскрізь поетичне, націховане глибоким відчуттям святості бога-чоловіка і тої гарячої, неповздержної, жіночої душі, яка уміє знехтись до високої ідеї вселюдської братньої любові» («Руслан», 1902 р., № 199, стор. 4).

Маріям рішуче заперечує вимогу християнської релігії любити ворогів і цим підносить до справді високої ідеї. Для рецензента високою ідеєю є християнський псевдогуманізм. Виходячи з цих позицій, він фальсифікував твір, принижував його героїню, яка пристрасно протестувала проти шкідливої для трудящих проповіді спокою й любові до ворогів.

Буржуазно-клерикальним інтерпретаторам творчості Лесі Українки протистояли статті І. Франка, зокрема його стаття «Українська література в 1906 році» («Рада», 1907 р.). І. Франко зазначив, що у вірші «Напис в руїні» поетеса подала «ефектовний малюнок» і закінчила його «не менш ефектовним покликом»¹⁰. На думку критика, вірш свідчить про гаряче серце поетеси, «але не про ясне розуміння тої далекої минувшини»¹¹. (Отже, І. Франко відзначив революційну ідею вірша і поставився до неї позитивно. Водночас він звернув увагу на те, що єгипетські будови «були зовсім не впливом самоволі якихсь тиранів, а виразом світогляду і душі самого народу, його всевладної віри в загробове життя і прикроєної до тої віри практичної філософії»¹²).

І. Франко не вважав, що спосіб використання історичних матеріалів, до якого вдалася поетеса, негативно позначився на ідейному змісті й художній вартості її творів. У його статті читаємо: «Особливо цікаві «Єгипетські барельєфи» — глибокі рефлексії авторки над загадками історичного розвою народів, рефлексії, які навіває на нас вид староегипетських пам'яток»¹³. Критик мав на увазі вірші «Ізраїль в Єгипті» і «Напис в руїні», які в журналі «Вільна Україна» були надруковані під загальною назвою «Єгипетські барельєфи». Це свідчить про те, що Франко вважав за можливе для поетів звертатися й до того способу використання історичних матеріалів, який обрала Леся Українка. Вказівкою на те, що у віршах поетеси цікавими є рефлексії, «які навіває на

¹⁰ «Рада», 1907, № 24, стор. 2.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

¹³ Там же.

нас від староегипетських пам'яток», Франко звертав увагу на роздуми й висновки поетеси, що мають революційне звучання.

Тема поеми Лесі Українки «Одне слово», за словами Франка, дуже цікава. Разом з тим він зазначив, що авторка для реалізації теми обрала невідповідну їй літературну форму. Критик назвав твір віршованим оповіданням. На його думку, авторка досягла б більшого ефекту, коли б написала твір прозою.

І. Франко подав стислий переказ змісту діалогу «В дому роботи, в країні неволі», а про діалог «Три хвилини» писав, що він «неясний, хоч багатослівний і не будить живішого зацікавлення власне тим, що під назвами політичних партій (жірондист і монтаньяр) авторка силкується змалювати контраст суперечних світоглядів, та той контраст не виявляється ясно і зводиться до голослівних суперечок, що зовсім не захоплюють нашої цікавості»¹⁴. Ця оцінка надто сувора, але в основному правильна.

Зауваження й міркування І. Франка допомагали глибше зрозуміти твори Лесі Українки й об'єктивно їх оцінити.

Не зміг уникнути суперечності в оцінці творчості Лесі Українки Г. Хоткевич. Він позитивно оцінив драму «Блакитна троянда» і протиставив її творам, написаним на матеріалі давньої культури. «І так жаль, — писав критик, — що русло творчості поетової залюбки направляється власне в ті холодні царства суворих ліній древньої культури, а не в сторону живого життя. Там автор показує нам свої знання і очитаність, тут — свою душу; там артизм на послугах у науки — а тут знання прислугують поезії» (ЛНВ, 1909 р., т. 45, кн. 2, стор. 404). Отже, критик в творах Лесі Українки, написаних на матеріалі древньої культури, не побачив живого життя сучасності, не відчув душі поетеси.

Л. Жигмайло (Любов Біднова) у статті «Літературна діяльність Лесі Українки» («Дніпрові хвилі», 1913 р., № 15—16), відзначивши бадьорий настрій перших творів поетеси, писала, що в останніх творах Леся Українка підносила проблеми краси і правди, природи і творчості, становища одиниці проти громади, змагання віри і розуму. Жигмайло розглядала твори Лесі Українки з позицій надкласового гуманізму. Цим пояснюється, що вона не помітила в них відтворення соціальних суперечностей, не помітила їх справжнього ідейного спрямування. За її словами, Неофіт з драматичної поеми «В катакомбах» іде за розумом, за Прометеем — представником чистого розуму. Насправді ж прометеїзм Лесі Українки має виразний соціально-політичний зміст.

С. Черкасенко в статті «Леся Українка» («Дзвін», 1913 р., № 9) правильно відзначав, що характерними рисами творчості поетеси є бадьорість, бойовий настрій, прометеїзм, заклики до боротьби. Однак ці загальні визначення не конкретизуються. Цілком неприйнятне таке твердження автора статті: «Все те, що є прекрасне в християнстві, поетеса палко приймає, але через його консерватизм вона не може прийняти його цілком і безоглядно» (стор. 203). Творчість Лесі Українки категорично заперечує цю думку. В листі до А. Кримського від 27. I 1906 р. поетеса писала, що і в первісному християнстві бачить «зерно сього рабського духу, сього вузько-сердого квієтизму політичного, що так розбуявся дедалі в християнстві» (5, 519).

С. Черкасенко писав, що «Лісова пісня» «дивна по формі і мові» і є одним з шедеврів не тільки в нашій літературі. Тема драми визначається так: «Чарівна казка про те, як живе й умирає краса природи» (стор. 207). Таке визначення теми надто збіднює справжній ідейний зміст твору і здатне викликати лише сумнів у тому, що «Лісова пісня» є шедевром світової літератури.

¹⁴ «Рада», 1907, № 44, стор. 2.

Негативно оцінив «Лісову пісню» М. Данько (М. Троцький) у статті «Міфологія в нашій красній письменстві». Він писав, що в «Лісовій пісні» «дія не має в собі власного внутрішнього розвитку», а розвивається через контрасти людей і лісових істот. Перекручуючи ідейний зміст твору, він продовжував: «Любов Мавки до сина вдови намагається тут збудувати міст через безодню цих контрастів, але він завалиться і обоє згинуть» («Неділя», 1912 р., № 31, стор. 2). Автор статті твердив, що твір лишився невикінченим і робить враження драматичного нарису. Цю думку заперечив М. Вороний в рецензії на збірку поезій Христі Алчевської «Вишневий цвіт». Даючи високу оцінку поезії Лесі Українки, він підкреслив: «Її остання «Лісова пісня» се твір, якому, на мою думку, нема рівного в подібнім роді навіть у світовій літературі» (ЛНВ, 1912 р., т. 58, кн. 6, стор. 581—582).

У вірші «Балада моря» (1913), присвяченому світлій пам'яті Лесі Українки, М. Вороний писав:

Була в її співі відава міцна,
Огонь і погроза!..¹⁵

Відвагу, вогонь і погрозу, якими була пройнята творчість Лесі Українки, намагалися затушувати буржуазні критики. В 146-му номері «Ради» за 1912 рік український буржуазний націоналіст С. Єфремов виступив з статтею «Поезія самотності», в якій писав, що Леся Українка зафіксувала невиразні тенденції 1904—1906 років, які виявилися в розбраті навіть серед тих, що для одної мети працювали. Він намагався довести, що у творах поетеси 1904—1906 років провідним є настрої самотності, який межує іноді з зневір'ям. Такий висновок можна пояснити бажанням критика затушувати зв'язок творчості Лесі Українки з революційно-визвольною боротьбою трудящих мас в період першої російської революції.

Такою ж тенденцією пройнята і рецензія М. Євшана на першу книгу «Творів» Лесі Українки, яка вийшла в Києві 1911 року. Рецензент писав, що у творчості поетеси зовсім не відбилося українське життя. При цьому він підкреслював: «Її творчість — різкий дисонанс з епохою» (ЛНВ, 1911 р., т. 56, кн. 12, стор. 612). За словами М. Євшана, творчість Лесі Українки є прикладом, який підтверджує положення про те, що письменник не залежить від оточення.

У 1913 році пам'яті Лесі Українки була присвячена десята книжка «Літературно-наукового вісника». І. Стещенко у статті «Поетична творчість Лесі Українки» писав, що майже до кінця XIX ст. в поезії Лесі Українки переважав тон особистої печалі, трагедії. Він замовчував, що в 1898 році І. Франко висловив діаметрально-протилежну думку.

За словами І. Стещенка, в драматичних творах Лесі Українки, написаних до 1906 року, наявний лише національний елемент, а в пізніших творах з'являються сюжети, далекі від громадського змісту.

А. Ніковський у статті «Екзотичність сюжету і драматизм у творах Лесі Українки» писав, що образ Мавки в «Лісовій пісні» є втіленням природи, яка є джерелом краси й протистоїть «буденному людському існуванню». За його словами, драматизм Лукаша починається тоді, коли він забуває, «що поезії не можна вживати для хатніх потреб» (стор. 68). Так затушовувався справжній суспільно-філософський зміст «Лісової пісні».

Драматичній поемі «На руїнах», якою Леся Українка закликала до революційної діяльності, А. Ніковський приписував ідею індивідуалізму. Цю думку розвивав і М. Євшан у статті «Леся Українка». Приписуючи поетесі аристократизм, М. Євшан говорив, що її творчість незалежна від

¹⁵ Микола Вороний. Вибрані поезії. К., «Радянський письменник», 1959, стор. 74.

духу часу і недосяжна для широкої публіки. Йому належить і таке твердження: «Я не бачу в творчості Лесі Українки чи Коцюбинського, що се партійні письменники, а партія, яка хотіла би їх заанектувати і їх творчість покласти собі за заслугу, хіба була би смішна» (ЛНВ, 1913 р., т. 61, кн. 3, стор. 539). Але в смішному становищі опинився сам М. Євшан та його однодумці. Їм не вдалося перешкодити народові, що вів революційну боротьбу, взяти на своє озброєння творчість великої поетеси. Український робітник Трохим Романченко у вірші «Пам'яті Лесі Українки» закликав поетів скласти найкращі пісні

Тому, хто був між вас співцем натхненням,
Чні, як дзвін, лунали скрізь пісні.
О, ці пісні не вмируть між нами зроду,
Поки душа в народі ще жива,

І як огні досвітні у негоду,
Так тих пісень пророчії слова
Освітять шлях у темряві народу,
Яким веде всіх доля життєва¹⁶.

Так, творчість Лесі Українки була глибоко народною. Про зміст і характер народності її творчості, що відповідала вимогам пролетарського етапу визвольного руху в Росії, було виразно сказано в дожовтневій більшовицькій «Правді», яка виступила з некрологом «Пам'яті Лесі Українки». В органі більшовицької партії підкреслювалось: «Леся Українка, стоячи близько до визвольного громадського руху взагалі і пролетарського зокрема, віддавала йому всі сили, сіяла розумне, добре, вічне»¹⁷. Некролог закінчується такими словами: «Леся Українка померла, але її бадьорі твори довго будуть будити нас до роботи — боротьби. Добра вічна пам'ять письменниці — друзі робітників»¹⁸. Ці слова ми можемо повторити і сьогодні.

Своєю творчістю Леся Українка допомагала визвольній боротьбі робітничого класу, яка закінчилася перемогою Великої Жовтневої соціалістичної революції. В умовах гострої і складної класової боротьби необхідно було захистити творчість поетеси від фальсифікаторів. Це зробила прогресивна критика, насамперед І. Франко й дожовтнева більшовицька «Правда».

¹⁶ Антологія української поезії, т. 2, К., ДВХЛ, 1957, стор. 374.

¹⁷ Матеріали до вивчення історії української літератури, т. 4. К., «Радянська школа», 1961, стор. 144.

¹⁸ Там же, стор. 145.

Максим Рильський про Лесю Українку

Максим Тадейович Рильський у своїх творах, літературно-критичних статтях, доповідях і виступах залишив нам глибокі роздуми про «великих світочів у духовнім царстві» античної, західноєвропейської, російської, української та інших слов'янських літератур. І якщо йдеться, зокрема, про нашу вітчизняну літературу, то М. Рильський у статті «Співець свободи і братерства народів — Леся Українка», присвяченій 75-літтю з дня її народження, писав: «Три імені неперевершених творців сяють в українській літературі: це Тарас Шевченко, Іван Франко і Леся Українка».

Справді, саме ці імена, а також О. Пушкін і А. Міцкевич були великими учителями Рильського. Вже в ранніх творах поета Леся Українка, за словами музикознавця і фольклориста Кл. Квітки, «зуміла побачити в Рильському... видатний поетичний талант і пророкувала йому роль свого поетичного спадкоємця».

Поетична творчість Максима Рильського переконливо засвідчує про органічний зв'язок літератури соціалістичного реалізму з класичною спадщиною визначних російських і українських письменників минулого, в тому числі і Лесі Українки. Так, в поезії «Україна» (1938), звертаючись до славної історії українського народу, поет-патріот зображує соціалістичні перетворення, що сталися в місті і на селі під мудрим керівництвом партії. Ці грандіозні звершення він пов'язує з думами і сподіваннями Т. Шевченка, М. Гоголя, І. Франка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, які мріяли і боролися за краще майбуття:

Шевченку! Відгук дум своїх
Чи чуєш ти у нашім співі,
Твій, Гоголю, нещадний сміх
Чи не пройшов крізь літа сиві,
Щоб нашій молоді щасливій

Про мертві душі розказать?
Чи не приходять розмовлять
Із нами Леся Українка,
І Коцюбинський, і Франко?¹

До образу Лесі Українки звертається або згадує його Рильський і в інших поетичних творах. У книзі «Неопалима купина» вміщено однойменний цикл віршів, сповнений вірою в перемогу радянського народу, що «став на смертний бій» проти заклятого ворога.

Змальовуючи поневолену німецькими фашистами, але нескорену столицю Радянської України, овіяні славою подвиги волелюбного нашого народу, який протягом своєї історії боровся і перемагав іноземних нападників, поет переноситься в минуле, згадуючи рідну землю,

...де ходив Тарас у гніві та задумі,
Де Леся смертний біль і смерть перемогла,
Де колихалися тополі в срібнім шумі,
Де пісня рутою зеленою росла...²

¹ М. Рильський. Твори в десяти томах, т. 2. К., Держлітвидав, 1960, стор. 106—107. Далі посилання на це видання даються в тексті.

² М. Рильський. Поезії в трьох томах, т. 1. К., Держлітвидав, 1946, стор. 325.

Заслугує на увагу ще одна згадка про велику поетесу у вірші М. Рильського «Рідна мова». З цим твором він виступив на IV з'їзді письменників Радянської України 11 березня 1959 року. Учасники з'їзду, стоячи, гучними оплесками вітали поета, схвалюючи цей глибоко змістовний і патріотичний вірш:

В одно злилися наші вчинки —	І слово віщого Франка
Одна ріка, одна рука,	Не міжнародні поєдинки —
Нам слово Лесі Українки	Народів дружбу проріка (3, 304).

Є в Максима Тадейовича відома поема-видіння «Жага», присвячена XXV річниці Радянської влади на Україні, де він пристрасно стверджує, що в грізні роки всенародної боротьби з фашизмом любов до рідної Вітчизни «стала помсти святою жагою». Гітлерівці намагалися перетворити нашу квітучу землю в пустелю, грабували і нищили її багатства та культурні цінності, створені протягом століть. В уяві поета дитячі голівки, котрі в мирних умовах «схилялись над синіми зошитами», асоціюються з книгами Шевченка, Франка, Лесі Українки, що їх знищували фашистські недолюдки.

Хто проїхав брудними колесами,	З під коліс розтинались прокляття
Як по ніжних, гарячих тілах,	Ковалєвого сина й кріпацького сина
По гарячих і трепетних книгах?	І тієї, що смерть поборолася
.....	Сього слова безсмертного крицею? (5, 122).

Так М. Рильський, беручи на бойове озброєння полум'яну творчість своїх попередників, закликав на рішучу розправу з ненависним ворогом.

У поетичній спадщині Рильського є три вірші, повністю присвячені безсмертному образу поетеси: «Лєся Українка» (1946), один із віршів циклу «На Ай-Петрі» (1949) і «В дні Лєсі Українки в Ковелі» (1963).

Перший вірш відтворює образ незламної Лєсі, яка, незважаючи на тяжкий фізичний стан, «йшла назустріч бурям і зливам», а своєю творчістю, «де слова обертались в крицю», виходила за географічні межі рідного краю, на світові простори.

Заключна строфа цієї поезії промовиста: в ній поєднується патріотизм Лариси Петрівни з патріотизмом її поетичного спадкоємця:

Ти себе Українкою звала, —
І чи краще знайду ім'я
Тій, що радістю в муках сіяла,
Як отчизна — твоя і моя!³

Перекликаючись із віршем Лєсі Українки «Уривки з листа» (цикл «Кримські відгуки»), Максим Рильський у творі «На Ай-Петрі» (1949) змальовує образ Лєсі Українки через своєрідне використання чарівної квітки саксіфраги, оспіваної також і поетесою. До речі, обидва ці твори написані вільним віршем.

Третій вірш циклу «На Ай-Петрі» відкривається тим же рядком, що є в поезії Лєсі Українки «Уривки з листа»:

Битим шляхом та крутим
Іхали ми на узгір'я Ай-Петрі⁴.

Ідучи за змістом цього твору, власне переспівуючи його і перефразовуючи окремі рядки та вводячи в художню тканину своєї поезії характерні афоризми з інших віршів поетеси, Максим Тадейович оспівує світлий, улюблений ним образ Лєсі Українки:

Битим шляхом та крутим
Підіймалась колись на Ай-Петрі
Дівчина з серцем гарячим,
Ніжним, як шелест весняний в гаю,
Сильним, мов криця незламна (3, 45).

³ М. Рильський. Вірші. К., «Радянська школа», 1954, стор. 66.

⁴ Лєся Українка. Твори в п'яти томах, т. I. К., Держлітвидав, 1951, стор. 150.

Там, на узгір'ї, дівчина (йдеться про поетесу. — М. Д.) знаходить рослину саксіфрагу, перекладає її латинську назву «на мову батьків» — ломикамінь. У подальших рядках Максим Тадейович звеличує творчий геній славної дочки нашого народу, «що стала взірцем для поетів». А її сила, гідність і безприкладна мужність асоціюються з квіткою, що камінь ламає:

...Ти йшла проти бурі,
Мірялась силою з нею,
Проти надій надіялась ти.

Тож годиться й тебе непоклінну,
Слово твоє, що міцніше за кришу,
Назвать — Ломикамінь! (3, 46).

Максим Рильський написав низку поезій, присвячених визначним подіям, особам і датам. Одним із таких віршів є «В дні Лесі Українки в Ковелі» (1963), вміщений у посмертній книзі «Іскри вогню великого».

Наведемо цей вірш-мініатюру повністю:

Уклін Землі волинській! Вічна слава
Тій, що зростала в тиші цих лісів,
Що віддала народові свій спів,
Незламна, чиста, гнівна і ласкава!

Нова доба над нами розцвіта,
Та слава Лесі вічно з нами буде,
Як меч проти неправди і облуди,
В борні за правду зброя золота.

Відомо, що в 1963 році широко відзначалося в нашій країні і в усьому світі 50-річчя з дня народження Лесі Українки. І тоді в Ковелі в Будинку культури ім. Ів. Франка поет-академік М. Рильський, виступаючи з промовою, сказав прості і мудрі слова, що глибоко схвилювали присутніх: «Той народ, який не шанує свого минулого, не вартий свого майбутнього»⁵.

✱

У літературно-критичних статтях, доповідях і виступах про славетну поетесу М. Т. Рильський продовжує і розвиває думки, висловлені в своїх поетичних творах. У вже згаданій статті «Співець свободи і братерства народів — Леся Українка» (1946) відзначається справжній патріотизм письменниці, що проймає всю її творчість, освітлює все її життя. «Дійсний поет, — говорить в статті, — завжди пише для батьківщини і про батьківщину, але дійсний поет, передова людина свого часу, разом з тим ніколи не замикається в рамках вузько національного, він завжди бачить далекі береги і широкі обрії світу»⁶.

Коротко охарактеризувавши середовище, в якому формувався і зростав натхненний талант молодого поетеси, М. Рильський наголошує на її інтересах до світового робітничого руху, до пролетаріату, участі в перших марксистських гуртках на Україні, виступах із критичними і публіцистичними статтями в літературно-політичному журналі «Жизнь», де друкував свої статті В. І. Ленін, де також брали участь М. Горький та інші передові російські й українські письменники. Автор статті підкреслює мужність і вольове начало слабосилої, ніжної, хворої Лесі, що їх вперше відзначив Іван Франко.

Далі подається загальний огляд окремих віршів, поем і драматичних творів Лесі Українки. При цьому цілком справедливо зауважується, що «жодні розгляди й перекази не можуть, звичайно, дати уяву про живу принаду художніх творів» (там же, стор. 75).

Стаття завершується співзвучними сьогоденню побажаннями єдності слов'янських народів і братерського обміну культурними цінностями, «щоб Леся Українка посіла те місце у всеслов'янському Пантеоні, що вона його заслуговує... Як справжній поет великої філософської глибини і невичерпної творчої сили, як один з провісників свободи і братерства народів» (там же, стор. 76).

⁵ «Літературна Україна», 1963, 28. V.

⁶ Хрестоматія критичних матеріалів, т. 3. К., «Радянська школа», 1949, стор. 72.

До творчості поетеси звертається Максим Тадейович і в статті «Лірика Лесі Українки». Відомі дві редакції цього наукового дослідження: перша вміщена в книзі «Під зорями Кремля» (1953), друга дещо перероблена і доповнена (1953—1956) — в 10 томі його творів. На цей раз, як говорить сама назва статті, коло літературознавчих інтересів дослідника обмежується лише Лесиною лірикою.

Стаття складається з чотирьох розділів. У першому після загальних зауважень про велич справжнього таланту Лесі Українки аналізуються в єдності змісту і художньої форми вірші, «*Contra spem spero!*», «Досвітні огні», «Слово, чому ти не твердая криця», «Де поділися ви, голосні слова», «Завжди терновий вінець», «*Fiat pox*» («Хай буде тьма»), «Товарищі на спомин» та ін. Підсумовуючи сказане про лірику Лесі Українки у сукупності з усією її творчістю, Рильський вбачає в ній «образ незламного борця і бійця, рідний образам Байрона, Віктора Гюґо, Гейне, Петефі, Міцкевича» (10, 292).

Проникливий критик і неперевершений творець мовної й поетичної культури вміє знайти в ліричній перлині Лесі Українки «То була тиха ніч-чарівниця» (з циклу «Мелодії») глибокі та тонкі образи (Зірниця-лебідь-серце, «Лебедина пісня собі»), примхливу ритміку і складне розташування рим.

У другому розділі на прикладах поезій «Напис в руїні» (1904), «Забута тінь» (1898), «Дим» (1903), «Пісні про волю» (1905), «Практичний пан» (1906) критик стверджує, що Леся Українка належить до поетів, творчість яких особливо насичена думками, змаганням ідей, інтелектуальними шуканнями.

При розгляді цих прекрасних віршів підкреслюється хвилююча людяність поетеси, а в зв'язку з перечитанням творів «Дим» і «Практичний пан» у Максима Тадейовича виникають згадки про «Італійські казки» Горького та оповідання «Коні не винні» Коцюбинського. Заслугує на увагу ще одна спостережливість щодо сатиричних поезій. На думку Рильського, сатира й гумор — «то якісь побічні стежки в творчості великої письменниці, і вона рідко на них ступала» (10, 297).

Третій розділ присвячений тематиці та ідейній спрямованості Лесиних творів. Багатство тематики, як справедливо міркує критик, зумовлене вмінням її літати по далеких країнах і давніх епохах, у яких вона завжди знаходила «сучасне сучасності». Будучи поетом боротьби ідей, Леся Українка одягла їх в конкретні форми, забарвлені яскравими побутовими фарбами.

Мандри по світу сприяли зустрічам письменниці з різними людьми. І вона, як ясновидиця, «читала їх думки, переймалася їх настроями, перевтілювалася в них» (10, 298).

Навівши уривок з вірша «На станції» (цикл «З подорожньої книжки»), Рильський захоплюється яскравістю фарб у змалюванні італійського хлопчика та італійського міста, що постають перед нами, як живі.

Говорячи про дар перевтілення і сліди навчання поетеси в античних трагіків, у Пушкіна, Лермонтова, Некрасова, Міцкевича, Гейне, — Максим Рильський на основі лєнінського вчення про культурну спадщину чітко розрізняє творче сприйняття традицій від епігонства: «Але ні на кому не позначається з такою очевидністю, що творче засвоєння великих майстрів — одно, а наслідування, епігонство — зовсім інше, як на Лесі Українці» (10, 299).

Ще на одній творчій особливості, притаманній письменниці, акцентує увагу читача дослідник — це на її любові до народної творчості, яку вона пронесла крізь усе своє життя. Одночасно підкреслюється, що фольклорні елементи в поезіях Лесі дедалі уживалися нею з більшим тактом і художньою виправданістю.

В останньому, четвертому, розділі йде мова про форму поезій Лесі Українки, що вражає, як і форма поезій її учителя і друга Івана Франка, «надзвичайною різноманітністю строфіки, метрики, ритміки». Вказавши на багатство художньо-зображувальних властивостей і їх використання в системі організації віршованої мови Лесі Українки, Рильський дає приклади незвичних наголосів поетеси (душний, світовий, давнина та ін.), що розходяться з нормативами сучасної літературної мови і вважає, що «над цим слід було б задуматись нашим лінгвістам».

Щодо Лесиних епітетів, то вони, на його думку, були нарочито оригінальними, зате відзначаються надзвичайною влучністю й тонкістю («Буря ясноока», «біловійний туман», «злато-багряна верба» та ін.). А її образи — мальовничі і пластичні:

При березі гори в жалобі,
Снігами лямовані хмари,
Всі чорні, мов покрив на гробі,
Під ними узгір'я, як мари...⁷

Стаття закінчується роздумами над музичальністю віршів, яка пояснюється тим, що поетеса любила і знала музику, народну пісню, добре грала на роялі. Поетична музичальність — дар особливого роду: вона йде від гострого і тонкого відчуття слова, що було надзвичайно розвинене в неї. Саме це зумовило творення письменницею з великим тактом неологізмів, що нібито давно побутували в житті. «У поєднанні з витонченою гостротою зору, — підкреслює М. Рильський, — з чудовим даром бачення світу це почуття слова робило Лесю Українку, великого борця і великого громадянина», і великим художником (10, 302).

У приміщенні Київського театру російської драми ім. Лесі Українки в зв'язку з 50-річчям від дня смерті поетеси 1 серпня 1963 року з пристрасною схвилюваною доповіддю «Слово про Лесю Українку» виступив поет-академік, лауреат Ленінської премії М. Т. Рильський. Доповідь, коли йде мова про поетичну творчість, дещо нагадує нам уже розглянуту статтю «Лірика Лесі Українки». Але вона поглиблена, узагальнена, більш публіцистична і доповнена ідейно-художнім аналізом поем та драматургії письменниці.

Звичайно, і в цій ерудованій доповіді М. Рильський не зміг охопити всю невичерпну і багатогранну творчу діяльність геніальної поетеси. Про це доповідач сам зізнається:

«...Я проминув... незрівняне море її мовного багатства, море, тільки коло берегів якого плавали досі човники наших лінгвістів і в яке майже зовсім не вирушали каюки наших літературознавців. Я мовчки пройшов повз прозову, публіцистичну, критичну спадщину Лесі Українки... Я багато чого не сказав. Але, здається, я в міру сил своїх наголосив на тому основному, з чим «Прийшла в країну слави» славна дочка нашого народу, один із нащадків Прометея»⁸.

Справді, вся творчість, наукова та суспільно-політична діяльність великої української поетеси Лесі Українки, що здобула добру вічну пам'ять, невичерпна. Тому й сьогодні залишаються актуальними слова Максима Тадейовича Рильського: «Кожне покоління має сказати про неї щось нове, вагоме».

⁷ Леся Українка. Твори в п'яти томах, т. 1. К, Держлітвидав, 1961, стор. 308.

⁸ «Літературна Україна», 1963, 2. VIII.

П. М. КИРИЧОК

*До історії створення,
переслідування і заборони
царською цензурою п'єси
М. Л. Кропивницького „Доки
сонце зійде, роса очі виїсть“*

Над п'єсою «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницький працював із значними перервами близько тридцяти літ. Перший її варіант, за свідченням самого драматурга, було написано ще в 1868 році. Його фінал був зовсім не такий, який згодом утвердився в драмі¹.

Про те, що цю п'єсу М. Л. Кропивницький написав у 70-х роках минулого століття, свідчить і його лист до Б. Грінченка в зв'язку з суперечкою, що виникла між М. Л. Кропивницьким і М. П. Старицьким, автором драми «Не судилось», відносно оригінальності сюжету обох творів. «Примірник (черняк), — писав М. Л. Кропивницький, — де є дата, якого году та творя писана мною, я в годи згоди подарував Садовському (звичайно, що він тепер не покаже того черняка); того ради я послав листа до своїх земляків бобрчан, котрим я читав «Доки сонце», як ще не бував на сцені, щоб прислали мені свої підписи, завірені нотаріусом, що вони ту твору чули ще у 1870 р. або 71 році, стало бить, тоді, як я ще д(обродія) Старицького ніколи і в вічі не бачив. Сподіваюсь відповіді скоро»².

М. П. Старицький з приводу цієї суперечки повідомляв М. Ф. Комарову: «Мое «Не судилось» (зперше «Панське болото») було задумане ще в 1876 році, на половину скінчене було в 1878 р., і я три дні його читав у громаді. В 1881 р. читав зовсім нову драму у домі Луцького, на Мало-Володимирській вул., на якій читанці були між іншими і Ви. В тім же 1881 р. драму цю я читав Кропивницькому... при Садовським, при О. П. Косач при Єсипку...»³.

Суперечки між драматургами щодо оригінальності їхніх творів зчинилися тому, що рецензент газети «Киевлянин» Александровський виступив з статтею в газеті «Мировые отголоски» під назвою «Драматурги-хищники», в якій звинувачував М. П. Старицького в прямому плагіаті і запозиченні⁴. Він же, як повідомляє М. П. Кропивницький у цитованому уже листі до Б. Грінченка: «Приїздив до Петербурга...

¹ «Киевское дело», 1901, 20, XI.

² Марко Кропивницький. Твори в шести томах, т. 6. К., ДВХЛ, 1960, стор. 461.

³ Одеська державна бібліотека ім. О. М. Горького, архів М. Ф. Комарова, стор. 608—609.

⁴ «Мировые отголоски», 1897, 13. V.

і, будучи у мене, прохав дати йому доказ, що «Доки сонце» раніш написане, ніж «Не судилось»⁵.

Між драматургами відбувся у 1902—1903 рр. судовий процес, де й було визнано обидві п'єси оригінальними і самостійними, а Александровського за клевети було засуджено до тюремного ув'язнення.

В 1882 році М. Л. Кропивницький переробив п'єсу. В листі до М. В. Комарова від 11 вересня 1882 року він повідомляв, що: «Тепер я закінчив нову драму «Доки сонце зійде — роса очі виїсть», у 4-х діях, і оце думка посилати до театральної цензури»⁶. В цьому ж році Головним управлінням в справах друку драма була дозволена до вистави. Про це ми дізнаємося з досить ґрунтовного листа М. Л. Кропивницького на ім'я міністра внутрішніх справ, який майже невідомий літературознавцям. З цього «Прошення» читач довідується не тільки про нестерпно важкі умови й суворе переслідування царськими сатрапами М. Л. Кропивницького як драматурга, а й про існування невідомих нам варіантів п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»:

«Его Высокопревосходительству, Господину Министру Внутренних дел.

Дворянина Марка Лукича Кропивницкого

ПРОШЕНИЕ

В 1882 году Главным Управлением по делам печати дозволены были к представлению мои две драмы, на малорусском языке: «Доки сонце зійде — роса очі виїсть» («Пока солнце взойдет — роса глаза выест») и «Глытай, або ж павук» («Живоглот, или же паук»); много лет эти пьесы исполнялись на провинциальных сценах, — первая почти десять лет, а вторая более двенадцати... но в октябре 1891 года по распоряжению господина Министра Внутренних дел «Доки сонце зійде — роса очі виїсть» — запрещена, а в декабре 1894 года таковое же распоряжение последовало и относительно «Глытая». Чем объяснить это запрещение никак не могу понять? Однако же по совету людей более меня знакомых с толкованием цензурного устава я через год после запрещения переделал первую пьесу и под названием «Не до пары» представил в Главное управление по делам печати, каковая очень скоро была возвращена мне с надписью: «признана неудобной». Года через два я снова переделал ее и под названием «Неривня» («Неровня») вновь представил и опять получил ее с таковой же надписью.

После стольких неудачных попыток, я убедился что дальнейшая переделка наименованных пьес без указания мне мотивов, по которым они признаны неудобными, ни к чему утешительному не приведет. . . .

Слыша же отовсюду о снисходительном и гуманном отношении Вашего Высокопревосходительства к просьбам лиц обращающихся к Вам и я решился взять на себя смелость утруждать особу Вашего Высокопревосходительства почтительнейшей моей просьбой: снизить к положению человека зарабатывающего кусок хлеба трудом рискованным, необезпеченным, тяжелым провинциального актера-писателя и сделать распоряжение чтобы указанные мои пьесы были бы вновь пересмотрены Главным Управлением по делам печати

Дворянин Марк Лукич Кропивницкий
Августа 8 д. 1897 года...»⁷

⁵ Марко Кропивницький. Твори в шести томах, т. 6. К., ДВХЛ, 1960, стор. 460—461.

⁶ Там же, стор. 336.

⁷ Центральний державний історичний архів у Ленінграді, фонд. № 776, 1899, опис 25, справа 7, аркуш 102—103.

Відповідь М. Л. Кропивницькому міністерство внутрішніх справ дало, що називається, оперативно, а саме 19 вересня 1897 року. В ній черствими канцелярськими фразами категорично доводилося до відома автора, що: «Главное Управление по делам печати объявляет Дворянину Марку Лукичу Кропивницкому на поданное им Господину Министру Внутренних дел прошение от 8-го минувшего августа, что ходатайство его о разрешении постановки на сцене пьес: «Доки сонце зійде — роса очі виєст, 2. Глытая, 3. Нерывня и 4. Замуляне джерела», — запрещенных к исполнению драматической цензурой признано Его Высокопревосходительством не подлежащим удовлетворению...»⁸

В зимовий сезон 1882—1883 років дозволений варіант п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виєсть» виставлявся українською трупю. Прем'єра відбулася в Чернігові 21 січня 1883 року. М. Л. Кропивницький грав у спектаклі дві ролі — Максима Хвортуні і поміщика Воронова.

Проте в 1885 році Головне управління запропонувало СПб Цензурному Комітетові переглянути твори М. Л. Кропивницького на «предмет дозволу» їх до вистави і друку. Рецензуючи п'ять рукописів М. Л. Кропивницького — «Доки сонце зійде, роса очі виєсть», «По ревізії», «Лихо не кожному лиху, — іншому й талан», «Пошились у дурні», «Малоросійські куплети», — цензор Фрейман звернув увагу лише на драму «Доки сонце зійде...» та етюд «По ревізії». Особливо ж непокоїла цензора драма. В доповідній записці СПб Цензурному Комітетові від 6 лютого 1885 року він писав:

«...Из названных рукописей обращают на себя внимание в цензурном отношении следующие две:

1) Доки сонце зійде — роса очі виєсть.

Проводимая автором от начала до конца пьесы тенденция возбуждающего характера еще более закрепляется возстановлением в памяти печальных событий времени крепостного права, передаваемых у постели умирающей Оксаны крипаком Максимом, который был очевидцем, как у жениха отнимали невесту, чтобы отвести ее к пану на поругание.

Наконец, по мнению Цензора и самое заглавие, данное драме: «Доки сонце зійде — роса очі виєсть» также носит на себе отпечаток вредной тенденции, — ибо несомненно, что автор заглавием этим выразил ту основную мысль драмы, что долго еще придется простолюдину бороться с безнаказанным насилием панства, пока он усвоит себе права, дарованные ему вместе с свободой.

На основании изложенных соображений Цензор полагал бы драму «Доки сонце зійде — роса очі виєсть»... к печатанию не позволять...»⁹.

На полі доповідної цензора Фреймана є резолюція цензурного комітету такого змісту: «Комітет признавая, согласно мнению Цензора, неудобным к дозволению драмы «Доки сонце зійде» — по тенденции.

Определил: представить о сем на благоусмотрение Главного управления по делам печати...»¹⁰.

В головне управління в справах друку цензурний комітет направив 8 лютого 1885 року листа за № 245, в якому цілком і повністю погоджувався з висновками цензора Фреймана відносно заборони п'єси¹¹.

Вболіваючи за сценічну долю п'єси М. Л. Кропивницький у трохи зміненому вигляді в 1891 році знову подає її до цензури. На цей раз

⁸ Центральный державный исторический архив у Ленинграді, фонд № 776, 1897, опис 25, справа 7, аркуш 104.

⁹ Там же, фонд № 777, 1885, опис 3, справа 5, аркуш 23—24.

¹⁰ Там же, аркуш 24.

¹¹ Там же, аркуш 28.

рецензував драму цензор Коссович і визнав (як і цензор Фрейман) «...не можливим дозволяти (її — П. К.)... не лише до вистави на сцені, а й до друку». Свої міркування цензор виклав досить просторо в доповідній записці цензурному комітетові від 26 червня 1891 року¹².

Відгук і думка Коссовича повністю були підтримані цензурним комітетом, який надіслав до головного управління в справах по друку листа від 3 червня 1891 року за № 963, на штампі якого був уже категоричний вирок творіві:

«Пієсу заперетить к напечатанию и к представлению на сцене», далі йде підпис і дата «12. VII. 1891 г.», а потім викладається текст листа, який закінчується таким висновком: «Комитет уже раз имел честь доставить об этой драме свое заключение, в 1885 году 8-го февраля за № 245, и в настоящее время при новом, совершенно самостоятельном рассмотрении, приходит к убеждению о совершенном неудобстве пьесы не только к представлению, но и к напечатанию по вредной тенденциозности ее содержания, — о чем и имеет честь вновь представить на благоусмотрение Главного управления...»¹³.

До свого листа цензурний комітет додав довідку, в якій з'ясовувалося головному управлінню в справах друку причини дозволу п'єси до вистави в 1882 році. Ось її текст: «Справка ...«Доки сонце зійде» была рассмотрена в 1882 году и дозволена к представлению Цензором Кайзером; но так как Кайзер не достаточно владел малороссийским языком, то, разрешая пьесу «Доки сонце зійде», он не усмотрел в ней никакой тенденциозности...»¹⁴.

Після ознайомлення з такими документами головне управління в справах друку не на жарт перелякалося протестантсько-підбурюючого впливу п'єси М. Л. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» на широкі маси трудящих. І, намагаючись протидіяти цьому, воно 24 липня 1891 року розіслало всім губернаторам Російської імперії циркуляр за № 3288, що сповіщав про категоричну заборону п'єси «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» на сценах столичних і периферійних театрів: «Господину Губернатору. Главное Управление по делам печати, на основании ст. 88 и 89 Уст. о Ценз. и печати, изд. 1880 г., признало необходимым воспретить исполнение на сценах частных театров, как столичных так и провинциальных, драмы у 4-х действиях и 5-ти одинах М. Л. Кропивницкого, под заглавием: «Доки сонце зійде — роса очі виїсть». Об этом Главное Управление по делам печати имеет честь сообщить Вам, милостивый Государь, для зависящего распоряжения.»¹⁵.

Не тільки М. Л. Кропивницький, а й його друзі та шанувальники творчості письменника надсилали до головного управління в справах друку листи з проханням дозволити п'єсу «Доки сонце зійде...» до вистави й друку. Один з таких листів ми й наводимо: «В Главное Управление по делам печати. Посылая при сем две восьмидесяти коп. марки покорнейше прошу Главное Управление по Делах печати разрешить к представлению посылаемую при этом пьесу М. Кропивницкого «Доки сонце зійде, — роса очі виїсть». 1891 года июня 6-го дня. Павел Яковлевич Израильтенко (відомий тоді актор і драматург — П. К.). Жительство имею в слободе Борисовке, Курской губернии, Гайворонского уезда»¹⁶.

М. Л. Кропивницький не задовольнився відповідями СПб цензурного комітету про заборону п'єси. Він вилучив з твору підкреслені та

¹² Центральний державний історичний архів у Ленінграді, фонд № 777, 1891, опис 4, справа 152, аркуш 190 а.

¹³ Там же, фонд № 776, 1891, опис 25, справа 6, аркуш 1—23.

¹⁴ Там же, аркуш 4.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Там же, справа 1, аркуш 82.

викреслені цензурою надзвичайно гострі з соціального боку місця і під назвою «Нерівня» 12 жовтня 1894 року подав твір знову до цензури.

Доля драми і на цей раз була нещасливою. Згідно рецензії цензора Воршева п'єса була заборонена. Як і попередні рецензенти, так і Воршев вказував на гостру тенденційність і цього варіанту твору¹⁷.

З доводами цензора Воршева цензурний комітет погодився беззаперечно. В «определении» комітету вказувалось, що «...с изложенным заключением цензора (Воршева — П. К.) Комитет не может не согласиться... в виду сказанного признать пьесу подлежащею запрещению, — о чем и донести Главному управлению по делам печати»¹⁸.

21 жовтня 1894 року цензурним комітетом було надіслано Головному управлінню в справах друку листа за № 1884 з такими висновками: «СПБ Ценз. КТ. считает настоящую пьесу («Нерівня» — П. К.) невозможною быть дозволенною ни к постановке на сцене, ни к печати о чем, с представлением рукописи имеет честь донести Главному управлению по делам печати»¹⁹.

Проте і на цьому М. Л. Кропивницький не зупинився. Він знову перероблює п'єсу, випускаючи з неї все те, на що вказувала цензура і під назвою «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» подає її на розгляд.

Після цієї переробки п'єса значно втратила свою попередню соціальну гостроту і перестала, таким чином, викликати заперечення цензорів. Думку цю можна підтвердити багатьма цензурними документами. Так, уже 26 серпня 1899 року цензурний комітет надіслав головному управлінню в справах друку листа за № 1785 такого змісту: «...Разсматривавший эту драму коллежский секретарь Вержбицкий доложил Комитету, что содержания ея заключается в том, что один молодой человек, сын помещика, любит крестьянскую девушку и хочет на ней жениться. Родители всеми силами противятся таковому его намерению и стараются разными искусственными мерами отдалить свидание сына с его возлюбленной... Не усматривая ничего противоцензурного в содержании означенной драмы, цензующий находил бы возможным дозволить ее к представлению на сцене.

С.-Петербургский Цензурный Комитет полагал бы, согласно с мнением докладчика, возможным дозволить драму «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» к представлению на сцене...»²⁰.

29 листопада 1899 року цензор Вержбицький, очевидно, оформив письмово свій усний виступ на попередньому засіданні цензурного комітету в серпні місяці, який потрапив у справи канцелярії і офіційно був зареєстрований 31 грудня 1899 року під № 2641 як доповідна записка, в якій викладаються погляди цензора на драму та коротко подається заборона її цензурою: «...Из дел Комитета видно, что 26 июня 1891 года названная драма была на рассмотрении Комитета, причем докладчиком были представлены соображения, послужившие основанием для запретительного постановления по причине тенденциозности пьесы...

В настоящее время драма представлена в исправленном виде. Сохранив лишь одно прежнее заглавие, автор подверг ее столь значительным изменениям, что сделать вывод о ее тенденциозности ныне не представляется возможным...»²¹

¹⁷ Центральний державний історичний архів у Ленінграді, фонд № 777, 1894, опис 4, справа 5, аркуш 316.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, справа 4, аркуш 315.

²⁰ Там же, фонд № 776, 1891, опис 5, справа 6, аркуш 8.

²¹ Там же, фонд № 777, 1899, опис 5, справа 2, ч. 2, аркуш 519, 525, 526.

Ця доповідна записка цензора Вержбицького на його прохання обговорювалася на засіданні цензурного комітету, який свої висновки відносно нової редакції п'єси М. Л. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» надіслав 31 грудня 1899 р. головному управлінню в справах друку спеціальним листом за № 2641. В ньому вказувалось, що: «...Не сословные вопросы играют в ней первенствующую роль, не о создании двух типов помещиков заботится автор, — все его внимание обращено на любовную интригу между молодым помещиком Борисом и крестьянской девушкой Оксаной. Молодые же и старые помещики выведены лишь, как необходимые для развития этой фабулы, как лица второстепенные...

Принимая во внимание, что выведенные во вновь представленной драме помещики ни в своих словах, ни в поступках не обнаруживают ничего такого, что дало бы повод признать драму тенденциозной тем более, что упомянутые лица, как представители помещичьего сословия, являются отнюдь не главными, а второстепенными, необходимыми для развития задуманной автором фабулы, всецело построенной на любовной интриге, цензіруючий полагав би дозволити названу драму к представленню на сцене.

С.-Петербургский Цензурный Комитет, соглашаясь с мнением докладчика о возможности к печати и исполнению на сцене пьесы «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» — в исправленном ее виде, имеет честь представить об изложенном на усмотрение Главного управления по делам печати...»²²

З листа цензурному комітету цензор Ісаєвич зробив спеціальний витяг для князя Шаховського, в якому писав: «...По рассмотрении пьесы «Доки сонце зійде...», в ее настоящей редакции, видно, что пьеса эта подверглась значительным изменениям и переработкам. Сохранив прежнее название, автор оставил прежнее содержание пьесы, освободив последнюю от ненужных деталей, заключавших в себе тенденциозность — элемент, послуживший основанием ко запрещению пьесы к представлению на сцене...

В виду изложенного, я бы полагал возможным драму Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» разрешить к представлению на сцене. За цензора драматических сочинений Исаевич»²³.

На витязі цензора Ісаєвича князь Шаховський зробив своє останнє «резюме», яке визначило долю цього варіанту п'єси М. Л. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»: «Разрешить к представлению на сцене кн. Шаховський. 3. II. 1900 г.»²⁴.

Після цього М. Л. Кропивницький ще раз перероблює п'єсу, відновлює в ній вилучені в попередній редакції вислови селян про панів й інші гострі з соціального боку місця і 11 червня 1900 року подає до цензури. В цій редакції драма 20 серпня 1900 року була заборонена²⁵.

Через цензурні утиски і переслідування М. Л. Кропивницький вимушений був багато разів переробляти драму «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», в зв'язку з чим вона має кілька редакційних варіантів, які відрізняються між собою ідейною спрямованістю й художньою цінністю.

Першу, чорнову редакцію драми, за свідченням самого автора в пресі і в листі до Б. Грінченка, можна віднести до 1868—1870 років.

В зв'язку з дозволом у 1881 році міністром внутрішніх справ ставити п'єси українською мовою, М. Л. Кропивницький, як згадує про це М. Са-

²² Центральний державний історичний архів у Ленінграді, фонд № 776, 1891, опис 25, справа 6, аркуш 10—11—12.

²³ Там же, аркуш 13.

²⁴ Там же.

²⁵ М. Л. Кропивницький. Твори, т. 2, стор. 246.

довський, влітку 1882 року «почав переробляти комедію на 4 дії, що я знайшов між його шпаргалками, під заголовком «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», що, видимо, колись він написав, а потім занедбав. Цю комедію, що була написана по-українському, він переробив за літо на драму тієї ж таки назви»²⁶. Про кропітку й інтенсивну працю М. Л. Кропивницького над цією п'єсою саме в 1882 році промовисто свідчить і його лист до М. Ф. Комарова від 11 вересня 1882 року. «Тепер, — писав М. Л. Кропивницький, — я закінчив нову драму «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», у 4-х діях, і оце думка посилати до театральної цензури»²⁷. Ця переробка, яку можна вважати за другу редакцію драми, була дозволена царською цензурою і виставлялась українськими театральними трупами аж до 1891 року, коли її цілком несподівано для автора було заборонено.

В 1897 році М. Л. Кропивницький надіслав міністру внутрішніх справ «Прошение», в якому повідомляв, що через рік (тобто в 1892 році) він п'єсу «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» переробив і під назвою «Не до пари» подав до цензури і скоро отримав відповідь: «Признана неудобной»²⁸. Цей варіант п'єси є її третьою переробкою.

Четвертим варіантом є «Нерівня», яку М. Л. Кропивницький остаточно завершив і надіслав до цензури в 1894 році. Заборона цього варіанту знову змусила М. Л. Кропивницького перероблювати твір. В 1899 році він надсилав до цензури новий — п'ятий варіант п'єси під назвою «Доки сонце зійде, роса очі виїсть», який у 1900 році був дозволений до вистави і друку. В такому вигляді п'єси і була надрукована в третьому томі творів М. Л. Кропивницького 1903 року. Цей перехрещений і порізаний текст п'єси не міг задовольнити демократично настроєного драматурга. І він в шостий раз перероблює твір, орієнтуючись на первісний варіант 1882 року, який, як відомо, було заборонено цензурою до вистави і друку. Цей варіант п'єси, який відповідав світоглядним переконанням автора, цензурою був знову заборонений.

Дослідження всіх редакцій драми «Доки сонце зійде, роса очі виїсть» становить надзвичайно велику мистецьку цінність й інтерес для радянського літературознавства.

²⁶ М. К. Садовський. Мої театральні згадки. Х.—К., ДВУ, 1930, стор. 10.

²⁷ Марко Кропивницький. Твори в шести томах, т. 6, стор. 336.

²⁸ Центральний державний історичний архів у Ленінграді, фонд № 776, 1897, опис. 27, справа 7, аркуш 102.

Про роман Євгена Плужника „Недуга“

У 1928 р. Євген Плужник виступає в новому для нього жанрі. Видавництво «Сяйво» видрукувало його перший та, власне, і останній роман «Недуга». Сам факт звернення відомого поета до цього складного епічного жанру не видається парадоксальним — скоріше показовим і симптоматичним.

На зміну революційному пафосові перших повоєнних літ, що жилися героїчним оптимізмом, життя висунуло конкретні проблеми: нової економічної політики і нового революційного мистецтва, освіти і колективізації, індустріалізації і боротьби за чистоту комуністичної ідеології. Кожна з цих проблем, обростаючи колом дрібніших, діалектично оберталась для українських письменників невідомим мікросвітом, спонукала до праці, шукань і дерзань.

В таборі майстрів прози відбувається помітне пожвавлення. Виходять такі цікаві романи й повісті, як «Бур'ян» А. Головка (1927), «Вуркагани» І. Микитенка (1928), «Роман міжгір'я» (перша книга) Івана Ле (1928), «Голубі ешелони» П. Панча (1928), «Шурган» П. Капельгородського (1930); з'являються романи Смолича, Яновського, Первомайського, Слісаренка, Лісового, Качури, Копиленка.

Цікаво відзначити, що у другій половині 20-х—на початку 30-х років ціла низка письменників, що починали свої творчі шляхи з поезії (Шкурпій, Слісаренко, Яновський, Головка, Первомайський, Рибак, Донченко, Скляренко, Зінаїда Тулуб та ін.), пробують свої сили в царині прози.

Нова проза, як і вся література, зміцнювала свої зв'язки з життям.

Прозові твори середини і кінця 20-х років з'являються як рефлексія на новий етап соціалістичного будівництва: «Найістотнішою рисою української романістики зазначеного періоду є поглиблений інтерес до сучасності, прагнення так чи інакше відповісти на питання, які невідступно ставило перед літературою нове життя, розповісти про ті зміни, що вже сталися чи відбуваються у всіх сферах суспільного життя та в людській свідомості»¹.

Трагізм людини, яка не знаходить своє місце в мирнім житті по роках героїчної громадянської війни, сум'яття непмана, який, втративши об'єктивні критерії не тільки революційного поступу держави, але й власне людського глузду, зазнає руйнівної сили морального потворства, хитання інтелігента, який не відчуває, або не хоче відчути пульс нової пролетарської культури — от далеко не всі з популярних тем у прозі кінця 20-х років. Перші кроки на шляху засвоєння і художньої трансформації цих питань зробили російські письменники. Юрій Олеша

¹ З. Г о л у б е в а. Український радянський роман 20-х років. Харків, Вид-во ХДУ, 1967, стор. 65.

видає відомий роман «Заздрість», Костянтин Федін довершує роботу над «Братами», з'являється «Злодій» Леонова, Каверін виступає з романом «Скандаліст або вечори на Васильєвському острові», а Володимир Лідін пише роман, що має точну і відверту назву «Відступник».

Роман Плужника досить різноплановий. Він порушує (а почасти й розв'язує) цілу низку гострих соціально-політичних та морально-етичних проблем: суспільний загаль та індивідум, класова свідомість і почуття обов'язку, кохання і ненависть, зрадливність і вірність, неміч і сила, недуга і видужання тощо. Словом, Плужник зробив спробу показати шлях людини назустріч новій епосі, розкрити складні емоції внутрішнього світу її, вдаючись до поглибленого психологічного аналізу, шукаючи відповіді на ці проблеми в політиці й фізіології, занурюючись у найпотаємніші закутки душі свого героя, не одриваючись від реалій дня.

Керівник радянського підприємства, людина пересічна, звичайна, нічим особливо не відмінна з-поміж своїх колег, Орловець закохується у блискучу молоду примадонну місцевої опери Ірину Завадську. Почуття глибоке і страждальне, виявляється, започатковують дві життєві дрібниці — відвідини опери та спогад дитинства. Проте вони поволі розростаються в уяві Орловця в моторошне й непереборне, хоча насправді бездіяльне й пасивне, кохання. Він начебто надумує собі любов, але відбувається це підсвідомо, проти розуму й бажання. Таким чином, завдяки якимось таємничим причинам ледь-ледь відчутні симптоми обертаються на хронічну душевну хворобу, здавалося б, знову ж таки поза усіма законами логіки. Ця психологічна недуга, за Плужником, ірраціональна не тільки за формою, а й за суттю.

Проте зводити проблематику роману лише до вузько-психоаналітичного аспекту не можна. Потрапивши в товариство Завадської і зрозумівши його дрібнобуржуазну, міщанську сутність, Орловець повстає проти аполітичності і бездіяльності кола, з яким несподівано для самого себе зв'язався. Два старих і вірних товариші Івана Семеновича, Куниця та Писаренко, роблять все, аби якнайшвидше вирвати свого друга з міщанського багна. Конфлікт ускладнюється тим, що Орловець дізнається про глибоку і довготривалу закоханість Ірини Едуардівни в інженера Сквирського. Ніхто з цих трьох по-різному закоханих не знаходить спільної мови, і тому з часом сюжетна конструкція, зведена автором, поступово розпадається: Сквирський їде працювати на північ, Орловець видужує від свого нерозділеного кохання, а співачка лишається самотньою.

Головне питання, яким терзається герой Плужника, на перший погляд, може видатись мізерним і наївним: «Чи може любити комуніст буржуйку?». Це питання розв'язати йому над силу важко. «Вона чужа йому, як чужі всі ті, що становлять її товариство; він не тільки не розуміє їх — він і не хоче розуміти, йому байдужісінько до всіх їх, і до кожного зокрема, отже і до неї... У всякому разі таких людей він не любив і любити ніколи не зможе: це інший світ, яким він погорджує... А разом з тим його тягне до неї, тягне непереборно — це єдине, що перевірів він за цей час. Проти цього безсилі його розум і його воля»².

Своєму кохання Орловець виносить власний вирок, кваліфікуючи його як почуття зрадницьке і грішне, однак позбутись того почуття не може з причин, зумовлених психофізіологічним комплексом. Конфлікт роману позначено своєрідним «бунтом» почуттів, не керованих свідомістю, що й призводить до заплутаності колізійного лабіринту, вихід з якого Плужник знаходить по-своєму з чималими труднощами. Комплекс ідей роману значно ширший і глибший його дещо звуженої теми.

Серед цих ідей істотне місце посідає і така — інтимні взаємини, ба й загалом стосунки в радянському суспільстві між представниками

² Е. Плужник. Недуга. К., «Сяйво», 1928, стор. 174.

класів-антиподів. Ця проблема міграції людського почуття через кордон, що проліг між старим і новим світом, цікавила не тільки Євгена Плужника, а й інших радянських письменників. Біолог і публіцист Арсеній Арсенійович Бах з роману К. Федіна «Брати» трактує «почуття», як останній притулок гинучого класу: «Не знаємо, як будете ви відчувати вашу нову красу, але ніколи не повториться людина нашої епохи. А ми вміли, Радивон, ми вміли і створювати прекрасне і обожнювати його»³. І, ніби перегукуючись з ним або продовжуючи цей патетичний монолог, у гру вступає Іван Бабічев, герой роману Олеши «Заздрість»: «Тисячоліття постають, наче суцільний смітник. На смітнику розкидано машини, шматки чавуну, бляхи, гвинти, пружинки... Темний, моторошний смітник. І світяться на ньому гнилиці, фосфоруєчі грибки — пліснява. Це наші почуття. Це все, що залишилось від наших чуттів, од цвітіння наших душ. Нова людина приходить на смітник, порпається на ньому, відшукує те, що їй потрібно — яка-небудь деталь від машини знадобиться, гвинтик теж, — а гниличку затопче, загасить»⁴. І також інші герої Олеші — Кавалеров, Анічка буквально захиляються приступами екстатичної риторики. Чуттєва вишуканість, емоційна небуденність — це єдине, на що вони роблять ставку, це їх скарб, капітал, який ніде вкласти, це вантаж вікової культури, який обертається зайвим тягарем.

Герой Євгена Плужника на протязі усього роману теж страждає від чуттєвої екзальтованості. Капітал сього почуття він вклав, але, на жаль, у справу збиткову. Ні радості, ні утіхи не має Орловець від свого кохання. Бо ж хіба личить комуністові любити буржуйку — ось те питання, яке дебатують усі, без винятку, герої Плужникового роману в частих дискусіях. Іван Орловець не обстоює ворожу ідеологію. Він вірний син партії, переконаний комуніст. Однак та надлишкова чуттєвість, яка для Бабічева є елементом самоствердження, в уяві Орловця обертається на трагедійний елемент зрадництва, з чим не хоче погодитись автор, виносячи цю проблему на читацький суд. Олеша дивиться на своїх героїв з гіркою іронічною посмішкою, те, що не вирішено, чого не зрозуміли вони, давно вирішив і зрозумів він. Плужник же весь шлях сумнівів і вагань Орловця проходить разом зі своїм героєм, посилюючи пафос проблеми на кінець твору.

Тема морального захворювання радянської людини в умовах непу тоді стала майже літературною модою. І, мабуть, цим можна пояснити те, що П. Ванченко в «Повісті без назви» (1930) повністю повторив сюжетну фабулу «Недуги»: знову партієць і знову артистка, докори сумніння і невміння впоратися з паводком чуттів, велеричиві сентенції. «Він звертався до себе:

— Дурниці. Чого мені від неї. Треба ж, щоб були якісь причини...

Але бажання, що аж ніяк не хотіло відкрити себе, розтоплювало в собі цю розумність і бунтувало кожним нервом, у кожному атомі тіла»⁵.

Внутрішні терзання Орловця ніби скальковано у ситуації Радивона Сарана, але саму ситуацію зікчемнено, більш заземлено, складний лабіринт художніх пошуків у романі Плужника Ванченко підміняє прямою, мов коридор комунальної квартири, і банальною фабулою.

Для Орловця проблема соціального вибору не стояла. Іван Семенович кидає неприхований виклик товариству Завадської: «Ви ж самі знаєте, що відчуває пролетар до буржуя — те ж й буржуй до нього. Вони або ненавидять один одного, або ж зневажають»⁶. На відміну від

³ К. Федін. Брати. М., «Советский писатель», 1948, стор. 355—356.

⁴ Ю. Олеша. Зависть. М.—Л., «ЗИФ», 1929, стор. 65.

⁵ П. Ванченко. Повість без назви. Харків, «Рух», 1930, стор. 31.

⁶ Є. Плужник. Недуга, стор. 50.

Орловця Радивон Саран швидко уподобав «акторську братію» і сам не раз розділяв з ними дружні вечірки.

Якщо роман Плужника стає місцем боротьби ідей, місцем дискусійного обміну думок, якщо за духом він гостро полемічний (автор прискіпливо дошукується суті конфлікту, провокуючи зіткнення представників класів-антиподів), то повість Ванченка за своїм характером мелодрамагічна хроніка з життя учасників провінційного адюльтеру, есціально-історичний аспект якої «репрезентує» побіжна вказівка на радянську установу, що її очолює Радивон Саран. Але ми не будемо розглядати ці твори з метою типологічного порівняння, як максимально нерівноцінні і з художнього й з ідейного боку.

Головний, так би мовити, ідеологічний акцент у романі «Недуга», випадає на двох постійних учасників вечірок у Завадської — інженерів Звірятина та Сквирського, у яких письменникові пощастило виразно типізувати істотне суспільно-психологічне явище періоду нової економічної політики. Сквирський похмурий, поміркований меланхолійний скептик, що рідко вдається до прилюдних суперечок, такий собі Чайльд Гарольд для хатнього вжитку. Звірятин же — повна його протилежність, задиркуватий, галасливий, часом нахаба, часом — лицар, але при всій зовнішній несхожості і Сквирський і Звірятин на соціальному тлі молоді держави подібні, як брати-близнюки. Це дві, сполучені між собою, судини. Звірятин домовляє те, що приховує Сквирський, все, пов'язане зі Сквирським, витримане на високих нотах інтригуючого стилю, у Звірятина ж — зведене до фарсу, якщо Сквирський — початок, то Звірятин — кінець, власне, той напрямок, в якому відбувається деградація Сквирського.

Буквально з перших кроків ближчого знайомства Орловець відчуває чуже й огидне обличчя Звірятина, людини, яка замість втрачених романтичних ілюзій вселюдського альтруїзму прибирає комплекс ідей поміркованого егоїста-резонера. «Тому Івана Семеновича обурював той спокійний цинізм, що вчувався йому в кожному слові Звірятина. А втім хіба це не природно для людини такого типу — жити для себе й собою, особливо тепер, смерть своєї класи і влади переживаючи?»⁷.

Стосунки між директором та інженером зразу набрали гостроти, непримиренності.

Стосунки ж між Сквирським і Орловцем носять дещо інший характер. І цілком логічно, бо Сквирський — меланхолік, його темпераменту не вистачає на морально-політичні дискусії, резонерство Звірятина видається йому наївним і безглуздим. Стихія Сквирського — стишена і відверта розмова «tete a tete». От характерний приклад:

«І, прихилившись до Івана Семеновича, говорив:

— Друже мій, для цього треба жити. О, наука жити. Яка це складна, прекрасна й, на жаль, невідома наука. Люди зважили зорі, перемогли всі стихії, навчились будувати хмарочоси і вбивати одне одного, але жити, жити вони не вміють. От, нехай упадуть стіни усіх цих будинків, і відкриється нам все, що кублиться за ними — повісьте мене, коли побачимо ми в когось гарне життя»⁸.

Картина, намальована Сквирським, це не копія з нової дійсності, а хворобливий витвір фантазії занепаłego інтелігента, який з жахом чекає на «індустріальну епоху». Плужник тонко передає цей душевний тризм інтелігента-міщанина. Саме під прапором захисту людських почуттів і гордого свавілля відбувається розмир буржуазної інтелігенції і революції.

⁷ Є. Плужник. Недуга, стор. 19.

⁸ Там же, стор. 51—52.

Євген Плужник зробив спробу висвітлити, а точніше — викрити, ба й висміяти, засудити трагедію реакційного романтичного індивідуалізму в епоху пролетарської революції.

Плужник правдиво відтворив загуслу й ліниву атмосферу провінційного салону, підкресливши мізерність і неспроможність дрібно-буржуазного прошарку, його повну безперспективність, історичну та моральну приреченість. І, мабуть, у цьому насамперед суспільно-пізнавальна цінність «Недуги».

Що ж об'єднує друзів Завадської між собою? Перш за все, удавана політична незаангажованість, відсутність власного творчого шляху, відокремленість від колективу, що створила вдячний ґрунт для розвитку рахитичних понять про дійсність, міщанських ілюзій і сподівань. За своєю природою Сквирський, приміром, метафізик. Буття він бачить в якійсь незмінній, канонічній суті. А Звірятин — «практик». Він вимагає негайного вирішення статевих, шлюбних, сімейних та інших проблем:

«Товариш Мурів, — знову вдався він до Івана Семеновича, — розглядаючи кохання, як... сублімований половий потяг чи що... доводить багатьма прикладами й чисто філософічними міркуваннями, що кохання можливо між людьми навіть ворожих класів»⁹.

Мурів, «філософську концепцію» якого викладає Орловцю Звірятин, репрезентується Завадською, як «відомий композитор, дуже талановитий. Дуже. Майже європейська величина». Оце «майже» легко підставити до кожного з відвідувачів салону. Антерпренер Скорик — «колись відомий», рецензент Мюфке, то не Мюфке власне, а «Ля-Бемоль».

Плужник, так само, як Маяковський, побачив міщанство гіпертрофовано, перетворив його на дивовижну гіперболу. Це був капіталістичний світ взагалі, буржуазна система життя, світ, побудований на підляганні людини речам.

Вже у своїй поемі «Галілей», що з'явилась друком кількома роками раніше роману, на повний голос звучить тема осуду міщанства, тема боротьби гуманіста-одинокі з оспалим обивателем. Л. М. Новиченко цілком слушно зауважує: «Привид міщанина, який пристосовується до завоювань революції і використовує її великі гасла для своїх егоїстичних цілей, викликав у Плужника глибоку, хоч часом і мимоволі перебільшену тривогу»¹⁰.

Письменник звертається до цієї проблеми упродовж усього життя — поема «Галілей» (1926), роман «Недуга» (1928), драматургічні твори «У дворі на передмісті», «Професор Сухораб» (1929). Але питання трансформації теми у зв'язку зі специфікою жанрів та еволюцією світогляду автора заслуговують на окреме дослідження.

Гостра виразність прийомів Плужника супроводжується надзвичайною простотою: проста конструкція окремих образів, чітка і міцна композиція роману, неперевантажений подіями сюжет. У творі нема складної фабули, заплутаних колізійних вузлів, сила роману в умінні автора ліпити людські постаті через поглиблені, точні і влучні характеристики. «Недуга» — твір характерів, або краще — соціальних типів.

Проте роман не позбавлений деяких художніх прорахунків. Сквирський, Завадський, Звірятин з одного боку, Орловець, Наталка, Куниця, Писаренко з іншого — це два світи, між якими відбувається боротьба. На жаль, автор не спромігся створити образи позитивних героїв і за своїм ідейним навантаженням і за своїм художнім втіленням на рівні типізованих і рельєфних образів негативних героїв. Наталка, дружина Орловця, прокреслюється автором, як сильний і цікавий жіночий характер, але так і не стає повноправним учасником подій, нато-

⁹ Є. Плужник. Недуга, стор. 49.

¹⁰ Євген Плужник. Вибрані поезії. К., «Радянський письменник», 1966, стор. 19.

мість лишається тільки тінню, втіленням символічного докору. Любовний трикутник (Орловець, Завадська, Сквирський) не перетворюється на квадрат. Можливо це б і не мало великого значення, коли б увесь роман Плужника не було присвячено геометрії людських стосунків. Аналогічні закиди можна адресувати образам Куниці і Писаренка. Схематичні, невиразні, мляві та бездіяльні типи, які аж ніяк не створюють відповідної атмосфери активної протидії салону Завадської. Саме тут і позначається прикра відсутність справжнього позитивного героя у романі, що в свою чергу відбилось перш за все на суспільно-політичному звучанні твору.

В образі ж Івана Орловця висвітлено настрої тієї частини інтелігенції, яка, долаючи сумніви, нерозуміння суті подій, часом партійну безпринципність, все ж таки залишилась відданою партії і народу. На період кінця 20-х років безсумнівно ця тема становила великий інтерес, була актуальною, хоча деяких критиків насторожувала тематична локальність у прозі згадуваного періоду. М. Усачов у своїй статті «О «Выстреле» и кое-что по поводу» пише: «...вони готові перетворити у проблему всіх проблем статеve тяжіння один до одного двох інтелігентів різного класового походження і забувають про ті масові і тяжкі процеси революційної руйнації побуту, які відбуваються у надрах робочого класу»¹¹.

На жаль, і роман Плужника українською критикою було трактовано в плані творів про «статевий потяг одне до одного двох інтелігентів різного класового походження»: критики не зосередили своєї уваги на такій важливій і об'ємній проблемі, як викриття й осуд міщанства. Фелікс Якубовський у невеличкій рецензії зупиняється головним чином на структурі «Недуги», закидаючи письменникові схематичність образів, невміння організувати сюжет тощо. «Проблема, що поставив собі Євген Плужник — кохання комуніста до буржуазної жінки — є, безперечно, в житті цікава й актуальна, а в літературі вже досить заяложена. Іван Семенович, головний герой роману, виходить з абстрактної формули... Од цієї формули узбочує й тому «занепадає»¹². Інший рецензент «Недуги», В. Державін, пише: «...дії в романі замало — далеко більше в ньому інтелігентських розмов: на 20 з гаком сторінок тягнуться діалогічні та монологічні варіації на стародавнє Катулове «Odi et Amo» («Ненавиджу й люблю»)»¹³.

До певної міри можна погодитись і з першим і з другим критиками «Недуги», однак не слід беззастережно звирятись на той безапеляційний дух негачії, яким пройнято обидві рецензії. Коріння плужникових прорахунків як прозаїка ховалося значно глибше, ніж сягала теоретична думка його рецензентів. Уроки плужникових невдач були показовими для певної частини української прози того часу. Ще у 1925 році на сторінках «Життя і революції» у великій статті, присвяченій питанням української прози, Микола Зеров писав: «Що більше думаєш про українську прозу, то все більше видається вона широким колом невикористаних можливостей»¹⁴.

Роман Плужника, як бачимо, народився в складних історичних умовах і, незважаючи на наявність у ньому деяких прогалин, переважно мистецького характеру, безперечно залишається художнім документом доби. Документом, в якому знайшли свій відбиток важливі суспільні процеси кінця 20-х років тодішньої літератури, зокрема прози. Роман «Недуга» виглядає рівноправно в колі прозових творів кінця 20-х років і, гадаємо, вартий бути перевиданим.

¹¹ «Печать и революция», 1921, № 11, стор. 59.

¹² Критика», 1928, № 4, стор. 161—162.

¹³ «Червоний шлях», 1928, № 9, стор. 260.

¹⁴ «Життя й революція», 1925, № 5, стор. 32.

До питання про творчу історію п'єси І. Микитенка „Диктатура“

В різноманітній літературній спадщині Івана Микитенка найпомітніше місце належить драматургічному доробку. Характерно, що починав він майже одночасно і як поет, і як прозаїк, і як драматург. Але вже в кінці 20-х років залишив поезію, а згодом і прозу (романом «Ранок», 1933 р.), і весь віддався драматургії. Це явище, мабуть, не випадкове. Воно тісно пов'язане із природою мистецького обдарування письменника, в якому завжди переважав нахил до драматургічного письма. Сам він свідчив: «Усі свої твори — від перших віршів, через новели й повісті до драми — я писав, відштовхуючись від драматичних ситуацій і в своїй уяві граючи те, що я думав і писав»¹.

І. Микитенко-драматург завжди був самокритичним і вимогливим до себе. Він старанно вивчав життєвий матеріал, копітко працював над художнім втіленням його. Та ще — уважно прислухався до критичних зауважень, порад режисерів, акторів, читачів. І часто повторно звертався до уже написаних, чи й «розіграних» на сцені творів. От чому деякі його п'єси мають по кілька варіантів та досить колоритні творчі й сценічні історії. До таких належить, зокрема, «Диктатура», яка свого часу користувалась величезною популярністю — ставилась у багатьох театрах СРСР — і, власне, вперше ввела її автора в коло кращих українських радянських драматургів.

Дослідники життя і творчості І. Микитенка (М. Сиротюк, М. Родько, Й. Кисельов, І. Заєць) частково уже висвітлили історію даної драми. Але вони, не маючи під руками всіх архівних матеріалів, не змогли розкрити її в повному обсязі. Нам пощастило ознайомитись в архіві письменника з цими матеріалами, які значно розширюють, поглиблюють та уточнюють творчу історію «Диктатури».

Та історія досить тривала і складна. На її кількарічному шляху змінювались вивчення живої дійсності, роздуми, планування, шукання жанрової форми, робота над оповіданням, повістю, драмою тощо. За свідченням самого драматурга, зерно ідейного задуму цього твору зародилось значно раніше, ніж він був написаний. Якось І. Микитенко, живучи в Одесі, разом з робітниками заводу ім. Благоева поїхав у підшефне село. Про цю поїздку він розповідає так: «Було завдання провести там відповідну роботу й налагодити змичку. Село глухе, куркульський вплив досить сильний. Поїхали ми вранці, але тільки під вечір приміщення сільради наповнилось народом. Закурили... Через кілька хвилин дим стояв під саму стелю. Обличчя людей ледве мріють, ніби в густому тумані. Виступив я з доповіддю про завдання нашої роботи. Товариші робітники докладно доповіли про свій завод і поставили перед селянами кілька найважливіших питань про взаємини

¹ І. Микитенко. Театральні мрії. К., «Мистецтво», 1968, стор. 8.

міста й села. Настрій створився бойовий, але коли дійшло до обговорення, — всі мовчать... «Чого ж ви мовчите, товариші селяни? Викладайте свої міркування... Будемо разом думати...» Тоді десь з гущини піднеслась рука: «Дозвольте мені. Тут ви все говорили правильно. Я згоден. А от скажіть мені, чого воно так, що власть робочих і селян, а диктатура — пролетаріату? Отут-то воно як?»...

Довго довелось нам потім з'ясовувати всі ці питання й виявляти їх справжню суть... Запитання це назавжди залишилось в моїй пам'яті, і виринуло воно 1929 року, коли життя заклопотало великими ділами соціалістичного наступу»².

Івана Микитенка глибоко хвилювали надзвичайно гострі й назрілі суспільні проблеми кінця двадцятих років — соціалістична перебудова села та зміцнення дружніх взаємин між робітничим класом і трудовим селянством. Він дуже старанно готувався до написання художнього твору, присвяченого цим проблемам. Про це, крім усього іншого, давно уже відомого, говорять також пильна увага письменника до поточної періодики та його прагнення ґрунтовно ознайомитися з життям міських трударів, робітників (село він добре знав ще з дитинства і юності).

В архіві родини письменника є папка газетних вирізок, зроблених самим Микитенком під час роботи над п'єсою. Переглядаючи ті вирізки, певною мірою можна уявити, як авторський задум «Диктатури» висновувався з живого потоку, розвирєхених буднів, поволі кристалізувався в сюжет і образи. У деяких з них наводяться конкретні приклади намагання куркулів зірвати хлібозаготівлю, продати хліб на ринку спекулянтам, деморалізувати, залякати, а то й фізично знищити представників держави, міста, сільських активістів тощо.

Микитенко підтримував тісні зв'язки з робітничим класом: від літ-організації ВУСПП у він був прикріплений до Харківського тракторобуду, де активно працював з членами літгуртка, бував на копальнях Криворіжжя, вугільних шахтах Донбасу, на заводі ім. Дзержинського, а в час роботи над «Диктатурою» працював чеканщиком в котельному цеху Миколаївського суднобудівельного заводу.

І. Микитенко спершу думав писати *оповідання*, як і свідчить його дружина Зінаїда Григорівна, і тоді ж склав такий план майбутнього твору:

«Розділ перший.

Робітник Григорій їде на хлібозаготівлі.

Розділ другий.

Петро Сіроштан, безперечно, бідний чоловік. Проте він кум Г. З ним він хрестив дітей. Дружба.

Розділ третій.

Робітник Григорій зупиняється у Петра Сіроштана.

Розділ четвертий.

Трусять хліб у хазяїна Г.

Розділ п'ятий.

Сіроштан мучиться.

Розділ шостий.

Хазяїн Г. хоче вбити робітника».

² Десять років Одеського театру революції. Одеса, 1936, стор. 94—95.

Згодом визрів намір написати повість. Здійснюючи його, Іван Микитенко розробляє новий, значно ширший і детальніший план. З огляду на те, що цей план проливає світло на творчу лабораторію митця, допомагає уявити, відчутти її, відбиває еволюцію авторського задуму і, отже, становить значний інтерес для науки, наводимо його повністю:

«1. Дудар виїздить з міста.

2. Під хатою у Соловейка. Хвороба Малоштана. Малоштан згадує синю кохту. Збирається їхати на Глухий Кут. Виїздить.
а) Тут можна дати розділ: Соловейко на господарстві (ховає хліб).

3. Малоштан на пероні. Зустрічає Дударя. Ідуть у Горбачі. Дудар спиняється.

4. У хаті в Соловейка увечері. Півень випитує у Соловейка, чи закопано? Приходить Малоштан. Сходяться куркулі. Глузують з Дударя та «змички». Малоштан виказує, що завтра збори незаможників. Соловейко просить його влаштувати на збори (його присутність). Коли приходить додому, то Дудар спить. Розмова. Дудар відмовляє рішуче. Малоштан кидає: «Диктатура» і йде на двір. Не здогадується, що були комсомольці.

5. Ніч. Дудар спати йде в клуню. Ранком снідає і йде на збори незаможників.

6. Збори незаможників.

7. Повернувшись додому, Дудар роздумує над ситуацією. Малоштана немає вдома. Можна шукати Малоштана і не знайти, де він. Післати до Соловейка.

8. Збори куркулів у Соловейка, який пропонує їм свій план — зірвати хлібозаготівлі. «Не ухвалювати кількості». Прийнято. Люди розходяться. Соловейко молиться й виходить на двір оглянути господарство. Бачить Малоштана, що йде з рибальства. Намовляє його поставити завтра на загальних зборах запитання: «Чому власть робочих і селян, а диктатура — пролетаріату». Малоштан погоджується. Головне, що він несе рибки на борщі..

9. Загальні збори. Починається з комсомольського осередку. Малоштан ставить на загальних зборах запитання. Дудар програє: збори приймають пропозицію Андрія Соловейка. А Цибуля щитає голоси...

Розділ займає 24 сторінки, можна і поширити його. А обробити конче треба.

10. Дудар йде в райпартком. Зустрічає там Гусенка. Ідуть разом до Соловейка. Той глузує, хліба не дає. Гусенко щось вирішує для себе. До вечора село визнає, що Соловейко хліба не дає. Починається гомін навколо цієї події. Невдоволення селян. Розробити. Безпорадне становище Дудареве. Зірвалось.

11. Гусенко їде до батрака (Соловейка) й повертається того ж дня додому. Дудар одводить його до хати, лягає в клуні і мріє про комуну. Умовлено нікому ні слова покищо!

12. (Неорганізований початок). Село почало клекотіти. Дудар зустрічає на вулиці Ромашку, який вимагає трусити Соловейка. Дудар йде в райпартком, лає Гусенка, що той розтріпав секрет. Гусенко відмовляється. Вирішують зробити трус. Ідуть до сільради. Там уже народ хвилюється. Обирають Малоштана на «понятого». Він одмовляється. Дудар нагадує, що він розстріляв двох кумів колись. Виходить із сільради семеро: Дудар, Гусенко, Цибуля, два пойнятих і двоє селян «робочих» — копати³.

³ На полях цього розділу І. Микитенко записує олівцем свої роздуми над постановою Ромашки: «Про Ромашку треба раніше якось. Може окремий розділ. Він зустрічає Дударя, а вже в 18 розділі буде про те, що зараз є в розділі 12».

13. Копають у Соловейка і одкопують (11 стор. розробити).

14. Сокил у кабінеті. Телеграма від Дударя. (Може розбити попередній розділ на дві частини і в них вставити цей? Щоб загострити).

15. В Горбачах борня, табір Ромашки зростає. Дударя викликають на сходку. На сходці ухвалюють 2200 пудів. Міліціонер доповідає, що Соловейко втік. Голова райвику дає наказ арештувати. Дудар повертається додому з Малоштаном. Голова райвику Цибуля, Ромашка надсилають Соколу телеграму. (Можна вставити пропозицію Ромашки: змагання окремим розділом).

16. Малоштана починає гризти сумління. Він дається з жінкою і рішає увечері поговорити з Дударем. Той їздив до райвику і повернувся пізно. Малоштан іде до нього.

17. Соловейко втік, його почуття і намір — убити Дударя. Іде з цією метою на своє подвір'я. Розлютований підходить до Малоштанової клуні.

18. Малоштан терзає Дударя балачками. Помічає, що Дудар хворий односить його в хату, сам лягає на його місце. Соловейко його стріляє».

Очевидно, за цим планом і писалась повість «Диктатура» (березень-травень 1929 р.). Правда, Микитенко ніколи не був рабом своїх же планів, не зв'язував собі ними руки: в процесі творчої роботи (писання) багато чого змінював, уточнював, переставляв, дбаючи про виразність та психологічну наповненість образів, фабульну чіткість, композиційну стрункість тощо. На жаль, обмаль місця не дозволяє в даній статті показати всю складність і своєрідність цієї роботи (вона потребує окремого — текстологічного — дослідження).

В архіві письменника зберігаються також окремі аркуші, котрі наочно засвідчують, як уважно й копітко шукав Микитенко засобів художнього втілення свого ідейного задуму, типізації й індивідуалізації своїх героїв. На тих аркушах — нотатки з соціальними та психологічними характеристиками персонажів, характерними сюжетними деталями й словечками. От, наприклад:

«Малоштан з багатих спустився до бідних, шукає правди.

Півень з бідних — вийшов на глутая.

Чирва з багатих чумаків, що й досі не втратив своєї моці.

Сироватка — тип сільського скнари, консерватор, що волами і плугом робив геть до революції. В його житті революція сталася тоді, коли він продав воли, купив коні, реакціонер, ханжа.

Нечай — силак, незаможник. Батько і дід були незаможниками.

Горох — в основному, як у «Диктатурі» (мається на увазі повість). Середнячок (момент), тютя, що пізнав свою силу тільки з допомогою радянської влади.

Дудар —

Небаба — комсомолка, трактористка.

Настя — незаможниця, вдова».

Або ж: «Обкресати (вишколити). Соловейко Малоштана обкресав. В живі очі сміявся Півень.

Настирюватись. Малоштан настирився був конячки, чіплятися чієї душі».

Чи, скажімо, фрази, що належать Сироватці:

— Потай бога, щоб і чорт не знав.

— Хто ласо їсть, той твердо спить.

— Як є на мед, тоді пий пиво, а як є на пиво, тоді пий воду.

Привертає увагу найпросторіша характеристика одного з головних героїв твору — робітника Григорія Дударя: «Дудар побачив, що цей рух, цей масовий велетенський плін є ніщо, як наслідок тієї живодай-

ної і впертої боротьби, що її провадить ціла комуністична партія за провід середняком — проти сільської глитаїні; він побачив, що його роля тут полягатиме в тому, щоб не створювати якісь ефекти, досягти рекордних цифр тощо, а в тому, щоб стояти на місці стерничого і скеровувати в належне річище той плин, що вже й сам вирує бурхливими хвилями цифр, мас і найнесподіваніших ефектів».

Написавши повість «Диктатура», Микитенко однак не давав її до друку, вважаючи її недовершеною. Дуже цікаве з цього приводу свідчення, виведене рукою драматурга, знаходимо у тому ж таки архіві — на примірнику п'єси «Колись і тепер»: «В старих архівах знайшов оце недавно свою інсценіровку «Колись і тепер». Підписана вона Одеською філією «Гарт». Часи були! На кожну кампанію відгукувались, з цих кампаній і зростали.

Напишеш і сміливо до друку. А тепер сидиш, сидиш, напишеш, тримаєш у шухляді, виймеш подивишся — «Ні, слабо». Так лежить уже рік моя повість «Диктатура». Влітку ще писатиму її задруге. Аж тепер ми осягнули, що то є література».

Цей запис зроблено 21 квітня 1930 року. Але ні до того, ні після того Микитенко до своєї повісті не повернувся (у первісній своїй редакції вона опублікована тільки в шеститомному зібранні творів письменника 1964 р.). І тут, поряд з вимогливістю письменника, істотну роль відіграла його зустріч (влітку 1929 р.) з художнім керівником Одеського Театру Революції (тепер театр імені Жовтневої революції) Марком Терещенком, який запропонував Микитенкові переробити повість на п'єсу під тією ж назвою.

Драматург погодився, хоч термін був зовсім малий — театр хотів розпочати новий сезон саме «Диктатурою». Авторів довелось працювати за «ушільненням графіком» — надзвичайно напружено. «Я майже не помічав своїх переїздів, — згадував пізніше він, — і маленький столик у вагоні чи в каюті пароплава був однаково зручний, як і великий письмовий стіл у кімнаті. Я тоді ж зробив висновок, як багато важить для нас, коли пишеш якусь річ в одному настрої, коли думки й серце не розбиваються на скалки життя, серед яких багато таких, що вриваються в твій настрій випадково, псують його і на деякий період виводять тебе з ладу, поки знову не мобілізуєшся. Як багато важить, коли маєш можливість зосередитись тільки на тому, про що пишеш, на героях свого твору, на їхніх думках і переживаннях. Тоді всі твої знання і досвід, якщо ти його раніш набув, оживають. Якщо в моїй літературній роботі є щось хоч трохи варте уваги, то це те, що було написано саме так, а не інакше»⁴.

Читання драми відбулося 17 серпня 1929 р. і того ж дня появився перший відгук про неї в одеській газеті «Чорноморська комуна»: «П'єсу присвячено найактуальнішій проблемі — взаєминам міста і села. Докладніше про п'єсу — в наступному номері газети; але вже й тепер треба відзначити, що труднощі художнього перетворення найважливішої політичної проблеми т. Микитенко подолав і що «Диктатура» — виключне явище в українській драматургії»⁵.

Перша вистава пройшла 25 вересня 1929 р. при переповненому залі. Ролі виконували кращі актори театру, серед них — Ю. В. Шумський (Дудар), Твердохліб (Стьопа Книш), І. Е. Замичковський (Ромашка), Красноярьський (Малоштан), Осмяловська (Паранька), Пономаренко (дід), Вечора (Небаба) та інші.

П'єса «Диктатура» була для свого часу актуальною і потрібною, і, мабуть, тому кожна нова постановка її викликала реакцію у глядачів

⁴ Десять років Одеського театру революції, стор. 107—108.

⁵ «Чорноморська комуна», 1929, 18. VIII.

і критиків. У статтях, рецензіях Семена Геца, Х. Токаря, В. Морського, Є. Вікторова, Ішина, М. Шелюбського та ін. наголошувалось, що серед тодішніх драматичних творів п'єса виділялась ідейною чіткістю, активним вторгненням в життя, високим громадянським пафосом і значною художньою довершеністю.

Вперше І. Микитенко надрукував уривки з «Диктатури» в одеському журналі «Шквал» (1929, № 38), а в журналі «Гарт» (1930, № 3) вона була опублікована повністю.

Великий успіх драми викликав цілий ряд нових видань. Уже в наступні роки (1931, 1932, 1934) вона тричі виходить у видавництві «ЛіМ». П'єсу перекладає на російську мову П. Зенкевич і вже в 1931 році її друкує видавництво «Федерация», в 1935 р. у збірнику п'єс І. Микитенка друкується і «Диктатура», видає їх «Госполитиздат».

З кожним новим виданням текст п'єси зазнавав змін: збільшувалась чи зменшувалась кількість другорядних дійових осіб, вносились зміни в окремі діалоги, репліки, монологи.

В 1930 році, відгукуючись на події часу, драматург пише десяту картину до своєї п'єси, яку називає «Артіль імені Блюхера». В ній викриваються помилки, перекручення лінії партії, що мали місце в час суцільної колективізації в нашій країні. Це явище було тимчасове, вчасно ліквідоване нашою партією і тому І. Микитенко уже в тексті (1934 року) знімає цю картину.

В 50-і роки «Диктатура» знову побачила сцени великих театрів. Її було поставлено Стрийським музично-драматичним театром, Полтавським театром ім. М. В. Гоголя. Вистави пройшли з великим успіхом.

Твори Микитенка, зокрема «Диктатура», користуються успіхом і в самодіяльних народних театрах. Так, її ставив Бориспільський районний Будинок культури. Видатні актори українських театрів П. Сергієнко, В. Складенко, П. Нятко, П. Самійленко позитивно оцінили нове народження п'єси.

Отже, одна з кращих драм І. Микитенка витримала перевірку часом, її герої продовжують хвилювати глядача, кликати на боротьбу за нове життя, за побудову комунізму в нашій країні.

П. Г. Тичина і Болгарія

Павла Григоровича Тичину — патріарха української радянської поезії — добре знають в усьому світі. Його оригінальні твори полонили мільйони читачів і справили помітний вплив на національні літератури багатьох народів.

За межами Радянського Союзу творчість Тичини користується великим успіхом у слов'янських країнах, особливо з часу їх вступу на соціалістичний шлях. Сказане стосується в першу чергу Болгарії, з якою поет тісно зв'язаний і своєю творчістю і біографією.

П. Г. Тичина підтримував дружні стосунки з багатьма болгарськими культурними та політичними діячами, присвятив Болгарії і її народу чимало своїх поезій, перекладав на рідну мову твори багатьох болгарських письменників, чотири рази особисто навідав братню країну в складі різних делегацій від Радянського Союзу. В свою чергу творчість Тичини широко відома в Болгарії, стала рідною болгарським письменникам і читачам. Поет був почесним членом Спілки письменників Болгарії, а в 1947 р. його обрали членом-кореспондентом Болгарської Академії наук, чим ще раз братній народ засвідчив своє любовне ставлення до нашого великого земляка.

Якщо не рахувати зустрічей з деякими болгарськими літераторами-емігрантами, які в свій час жили в Радянському Союзі (наприклад, з Крумом Кюлявковим), то перше безпосереднє знайомство Тичини з представником прогресивної літератури Болгарії, а саме з відомим письменником Людмилом Стояновим, відбулося в 1935 р. під час Паризького конгресу на захист культури. Пізніше Стоянов відзначав: «Дружба, яка виникла між нами, не згасла під час війни і відновилася після 9 вересня 1944 року. Це дружба сердець, які живуть спільними ідеалами»¹.

З 1945 р. і до останніх днів свого життя Тичина не поривав систематичних зв'язків з болгарськими письменниками та іншими культурними і громадськими діячами. Цьому сприяли його особисті відвідини Болгарії, а також досить часті поїздки болгар на Радянську Україну.

Вперше побував Тичина в Болгарії в березні 1945 р. як член радянської делегації на Слов'янський Собор (конгрес), що відбувся в Софії. Виступаючи на цьому історичному Соборі, Тичина прочитав один з кращих своїх творів — вірш «Болгарському народові», який набув у Болгарії широкого розголосу. В ньому поет славить дружбу слов'ян, завдяки якій болгарський народ назавжди звільнився від гніту:

День який, — братове! — мов цвітуть лілеї...
Поміж нами дружба. Строяться мости.
Та немає радості — більше за тієї,
як в єднанні жити, жити і рости...

¹ Людмил Стоянов. На все життя. — «Літературна Україна», 1966, 25. І.

Я — від українського братнього народу
вам уклін, болгари, всім передаю...
Бережіте щастя! — Бережіть свободу! —
Многopлiдну землю, землю свою! ²

П. Г. Тичина як делегат Слов'янського Собору виступав не тільки в Софії, а й на багатолюдних мітингах у Пловдиві, Старій Загорі, Казанлику, Габрово, Тирново, Плевні. Особливо тепло зустрічали його старі й нові друзі по перу — письменники народно-демократичної Болгарії. Саме в 1945 р. зав'язалися міцні стосунки Тичини з багатьма болгарськими культурними і політичними діячами.

1949 року Тичина в складі делегації від СРСР супроводжував у Софію тіло померлого в Москві Голови Ради Міністрів Народної Республіки Болгарії Георгія Димитрова. Про смерть цього «могутнього сина сім'ї титанів», «стійкого і мужнього більшовика» ³, який повів рідну країну по новому — соціалістичному — шляху, схвилювано розповів поет у вірші «На смерть Георгія Димитрова» (1949).

У вересні 1950 р. український поет знову їздив до Болгарії у складі делегації від СРСР для участі в проведенні місячника болгаро-радянської дружби. Разом з ткалею московського текстильного комбінату «Трехгорная мануфактура» Олександром Штировою він відвідав софійську фабрику «Текстилна слава», де відбулася зустріч з болгарськими робітницями. Штирова говорила про свій досвід роботи, який охоче перейняли софійські ткалі. Це надихнуло поета на створення вірша «Миру запорука», написаного в Софії, в час місячника болгаро-радянської дружби. В ньому славиться «праця мирна — миру запорука» ⁴, що протистойть кривавим справам паліїв війни і згуртовує миролюбиві народи.

Місячник болгаро-радянської дружби у вересні 1950 року співпав з національним святом болгарського народу, який відзначає 9 вересня як день повалення фашистської диктатури і утворення революційного уряду Вітчизняного фронту. Цьому святові Павло Тичина адресував хвилюючу поезію «Наш союз священний — буде вічний», написану теж в Софії. Її слова про дружбу радянського і болгарського народів не забарились дійти до сердець мільйонних читачів і слухачів.

Коли у вересні 1959 р. проходила в Болгарії Декада української культури, вірш Тичини «Наш союз священний — буде вічний» уже був добре відомий болгарам на їх рідній мові. За визнанням учасників декади, що приїхали з України, слова цього вірша «і в перекладі на братню мову залишаються такими ж близькими і зрозумілими нам, радянським людям:

Нашта дружба вечна, вечна си остава,
Заедно сме ние, заедно вървим! ⁵

Весною 1951 р. Тичина востаннє побував у Болгарії, де виступав на Четвертому конгресі Спільки болгаро-радянської дружби. Цього разу він написав у Софії ще один вірш — «Білий голуб миру», в якому знову славить мир в усьому світі і дружбу народів.

Від 1951 р. Тичина в Болгарії вже не бував, але до останніх днів пам'ятав про цю милу братню країну, про приємні поїздки до неї, про щирість та доброту болгарських друзів і всього народу. Що це так, свідчить один із останніх його творів — поема «Подорож до Іхтімана», написана в 1950—1967 роках (праця над нею була розпочата в час двох останніх поїздок поета в Болгарію, але основна робота велася в Києві в останні роки його життя) і надрукована після смерті автора 1969 р. (спочатку в першому номері журналу «Вітчизна», а згодом і окремим

² Павло Тичина. Вибрані твори в трьох томах, т. II. К., ДВХЛ, 1957.

³ Там же, стор. 247.

⁴ Там же, стор. 263.

⁵ В. Г. Тепло сердечної дружби. — «Літературна газета», 1959, 27. XI.

виданням). Ця поема виникла під враженням від відвідин Тичиною Болгарії у різні роки⁶. Хоч поет і вважав свій твір не викінченим, але насправді в ньому з великою майстерністю відтворені його чотири подорожі у братню країну, — «чотири стежки, як чотири гімни, що зладилися в єдину «Подорож до Іхтімана», мережену то радістю, то смутком, — подорож у вічність»⁷.

Поема «Подорож до Іхтімана» являє собою гімн Болгарії, якій органічно вписаний в тему дружби народів. Не випадково поет помітив, що

Живуть пісні Тарасові
в болгарському народі,
й могила Драгоманова
шанована в народі⁸.

Зв'язок з Болгарією, її народом, культурою і літературою зміцнювався не тільки від безпосередніх поїздок Тичини до братньої країни, а й через її посланців, які до 1945 р. відвідували СРСР, в тому числі Радянську Україну, епізодично, а з часу встановлення соціалістичного ладу в Болгарії стали частими нашими гостями. В цьому відношенні особливо плідні Декади і Дні болгарської культури та літератури в нашій країні, а також запрошення болгарських делегацій на різні урочистості і ювілеї. Павло Тичина не пропускав жодної нагоди, щоб збагатити себе дружбою з представниками болгарського народу, щоб ще ґрунтовніше ознайомитися з його життям і культурно-літературними досягненнями. Востаннє він зустрічався з групою болгарських письменників, які приїжджали у Київ на Дні болгарської літератури на початку 1967 р.⁹ — за кілька місяців до смерті.

П. Г. Тичина не тільки добре знав болгарську культуру та літературу, — він виступав їх активним популяризатором на Україні. Зокрема, в його перекладах чи за його редакцією українською мовою видано твори таких видатних болгарських письменників, як Христо Ботев, Іван Вазов, Христо Смирненський, Людмил Стоянов, Крум Колявков та ін.

Окремим виданням в перекладі Павла Тичини з болгарської мови вийшли п'єса Крума Колявкова «Боротьба продовжується» («Мистецтво», 1946), яка з успіхом ставилась у другій половині 40-х років театром ім. Івана Франка, «Поезії» Христо Ботева (ДВХЛ, 1949) і його ж «Вибране» (ДВХЛ, 1954), що включає не тільки поезію, а й зразки прози — два оповідання і публіцистичні твори (переклади останніх виконані за редакцією Павла Тичини). У 1950 р. за загальною редакцією П. Г. Тичини «Радянський письменник» видав відомий роман Івана Вазова «Під ігом», а Державне видавництво художньої літератури випустило в світ «Оповідання» цього ж письменника в перекладі з болгарської мови за редакцією Павла Тичини, якому належить ще й переклад чотирьох оповідань («Зустріч у горах», «Дід Йоцо дивиться», «Негостинне село», «Павло Фертіг»). 1952 р. це ж видавництво опублікувало «Вибрані твори» Людмила Стоянова в перекладі з болгарської за редакцією Павла Тичини, якому, крім того, належать переклади вірша «Батьківщина» і трьох оповідань («Хатідже», «Звірний танець», «Важкі пологи»). В 1954 р. видавництво «Молодь» випустило збірник віршів болгарських поетів «Світло над Болгарією» за редакцією Павла Тичини, якому належить також чотирнадцять перекладів (з Х. Смирненського, Г. Мілева, К. Кюлявкова, Н. Вапцарова, Н. Фурнаджієва, Л. Стоянова, В. Андреева, М. Ісаєва, К. Велкова, Л. Мілевої, К. Цачева). Нарешті,

⁶ Див. анотацію до окремого видання поеми: Павло Тичина. Подорож до Іхтімана. К., «Радянський письменник», 1969, стор. 4.

⁷ Захар Гончарук. Фінал. Фрагменти з книги «Поліфонія Павла Тичини». — Післямова до окремого видання поеми «Подорож до Іхтімана», стор. 110.

⁸ Павло Тичина. Подорож до Іхтімана, стор. 35.

⁹ Україна говорить болгарською. — «Вітчизна», 1967, № 1, стор. 220.

1963 р. Держлітвидав України видав «Вибрані твори» Христо Смирненського в перекладі з болгарської за редакцією Павла Тичини, якому належить ще й десять власних перекладів (із циклу «Вечори», «Черешенька», «Коваль», «Юр'їв день», «Карл Лібкнехт», «Вуглекоп», «Робітник», «Молодий каменярь», «Радянська Росія», «З невідомих поезій»). Крім того, переклади Павла Тичини з болгарської літератури досить часто з'являлися на сторінках періодичних видань. Все це свідчить про його активну популяризацію багатьох кращих досягнень болгарської літератури серед українських читачів.

Переклади П. Г. Тичини з болгарської літератури — як поетичні, так і прозові — виконані на високому професійному рівні. Український поет передає не тільки зміст, а й характерні риси художньої форми болгарських оригіналів. Для підтвердження цього можна співставити уривок з вірша «Каменарче» («Молодий каменярь») Х. Смирненського з відповідним перекладом Павла Тичини.

У Х. Смирненського:

Тъмносив каскет, изпобеляла блуза,
дързост в погледа гори,
алена кръв по одрасканата буза
в тънка ивица струи¹⁰.

В перекладі П. Тичини:

Кашкет темно-сірий і блуза потерта,
дерзання в очах блискотить.
Червона кривця по щоці по роздертії,
мов смужка тоненька біжить¹¹.

Майстерні переклади Тичини сприяли зміцненню братерства між українським та болгарським народами, між їхніми письменниками. Для прикладу можна послатися на визнання Людмила Стоянова в зв'язку з українським виданням його «Вибраних творів»: «Вміщені тут мої вірші, оповідання, повісті, статті за редакцією Павла Тичини й у перекладах найкращих поетів України переконали мене, що з українською літературою та українськими письменниками я зв'язаний на все життя»¹².

П. Г. Тичина як письменник тісно зв'язаний з Болгарією, її народом і культурою не тільки як перекладач. Цей зв'язок виявляється і в його літературно-критичній та публіцистичній творчості. Про це свідчать такі його статті, як «Тяжка втрата» (1949), «Іван Вазов» (1950), «На Четвертому конгресі Спільки болгаро-радянської дружби» (1951), «Джерела вічної дружби» (1962) і подібні. Перша з них була відгуком на смерть Димитрова, який характеризується, як «велика людина, мужній член сім'ї титанів»¹³, що нагадує згаданий вище вірш «На смерть Георгія Димитрова», написаний в той же час. Друга стаття присвячена сторіччю від дня народження Вазова, ювілей якого був відзначений не тільки в Болгарії, але й «у нас, по всіх республіках Радянського Союзу, і зокрема на Україні, де жив колись болгарський класик і писав найбільші і найкращі свої художні твори»¹⁴. Аналіз доробку цього письменника свідчить, що Тичина глибоко знав болгарську літературу. Третя стаття являє собою щоденникові записи вражень від Четвертого конгресу Спільки болгаро-радянської дружби, який проходив у Софії. Записи ці цікаві, белетризовані. В них наводиться багато віршованих уривків, подаються емоційно насичені сцени (наприклад, при описі і звертанні до літака, який мав доставити радянську делегацію в Софію) і т. п. Остання з названих статей є передмовою до збірника літературних нарисів і портретів «Сучасні болгарські письменники», виданого Держлітвидавом України

¹⁰ Христо Смирненски. Избрани творби. София, 1965, стор. 41.

¹¹ Христо Смирненський. Вибрані твори. К., 1963, стор. 241.

¹² «Літературна Україна», 1966, 25. I.

¹³ Павло Тичина. Вибрані твори в трьох томах, т. 3. К., ДВХЛ, 1957, стор. 351.

¹⁴ Там же, стор. 403.

1962 р. В ній розкриваються умови тісного єднання братніх слов'янських народів, які гартували своє братерство в спільній боротьбі за вільне життя. Зрозуміло, що такі і подібні їм праці в рівній мірі цікаві як українським, так і болгарським читачам.

Не випадково в Болгарії добре знають і люблять Тичину та його творчість. Відомий він тут насамперед як співець революції, миру і дружби в усьому світі, а також як популяризатор болгарської літератури на Україні, друг та вчитель її багатьох майстрів художнього слова. Якраз про це й говориться в привітанні президії Співки болгарських письменників у зв'язку з 60-річчям українського поета: «Ми любимо Вас не тільки як видатного радянського поета, у якого ми вчимося в нашій літературній роботі, але і як одного з найактивніших прихильників болгаро-радянської дружби».

З українських радянських поетів у Болгарії найактивніше перекладають Тичину. Ще 1934 р. Л. Стоянов опублікував у тижневику «Щит» (від 28 березня, № 23) свій переклад вірша «Вітер з України» («Українски вятър»), де помістив і статтю О. Білецького про поета.

Людмил Стоянов, будучи щирим другом України і її літератури, особливе значення надавав творчості Тичини. Символічним же образом вітру з його поезії, як побачимо далі, він оригінально скористався у власній творчості. Взагалі Стоянов дуже високо ставив талановитого українського поета. Це видно хоча б з того, що, публікуючи в газеті «Щит» свій переклад «Вітру з України», він (як редактор видання) вмістив ще й портрет Тичини з красномовним підписом: «Сучасний Шевченко».

Після першої публікації болгарського перекладу з творів Тичини незабаром з'явилися і наступні, в тому числі в болгарських виданнях Радянської України (розрахованих на болгар, що живуть на півдні республіки). Так, 1935 р. в дванадцятому номері дитячого журналу «Бъди готов» Крум Кюлявков надрукував переклад вірша Тичини «Пісня про Кірова».

Проте тільки в соціалістичній Болгарії творчість великого українського поета стала доступною широким колам читачів. Як відзначив відомий знавець українсько-болгарських взаємин Петко Атанасов, «з сучасної поезії братньої України найповніше представлена у нас творчість Павла Тичини. І це не випадково... Серед його творів, оублікованих нашою мовою, переважають вірші, присвячені Болгарії і болгарсько-радянській дружбі («Болгарському народові», «На смерть Георгія Димитрова», «Наш союз священний — буде вічний»), боротьбі радянських людей з фашистськими окупантами («Ми йдемо на бій»), непорушній дружбі радянських народів («Москва») тощо»¹⁵.

Твори Тичини досить часто з'являлися і з'являються в періодичному друкові нової Болгарії, в тому числі в перекладах таких відомих поетів, як Л. Стоянов, К. Зидаров, П. Матев, Б. Димитрова та інших¹⁶. Крім того, чимало віршів Павла Тичини надруковано в таких болгарських збірниках і антологіях, як «Слов'янські поети» (1946), «Пісні сміливих» (1950), «Українська радянська поезія» (1960) та інших.

Окремо слід відзначити випущені в світ 1959 р. болгарським видавництвом «Народна култура» «Избрани стихотворения» Тичини під редакцією Христо Радевського. В цій книзі, крім автобіографії поета, міститься п'ятдесят шість кращих його віршів, у перекладі яких взяли участь А. Германов, Т. Стойков, Р. Семерджієв, Н. Фурнаджієв, І. Да-

¹⁵ Петко Атанасов. Запорука розквіту братніх літератур. — «Літературна газета», 1959, 13. XI.

¹⁶ Див.: О. М. Євліна. Дожовтнева та радянська українська література за рубежами СРСР, К., ДВХЛ, 1956, стор. 193—194.

видков, Н. Велчев, П. Матев, Д. Дублев, Н. Марангозов, П. Алип'єв, І. Троянівський. Їх переклади в цілому виконані на належному рівні. В кращих з них збережені всі основні ознаки своєрідної тичинівської поетики. Підтвердженням цього може бути переклад І. Давидкова широко відомого вірша «На майдані» («На площада»):

На площада с черква стара —
революция пламти.
— Хей, пастирю — всички викат, —
командир бѣди ни ти!..

Над площада прах се спуща,
Глѣхне глѣч и звѣн,
Вечер.
Сън ¹⁷.

Твори Тичини, подані в перекладах болгарських поетів, все більше проникають в гущу читачів братнього народу. Цьому сприяють також критично-літературознавчі праці болгарських літераторів, присвячені чи спеціально Тичині, чи загальним оглядам радянської літератури, особливо української.

Перші звістки про Тичину в Болгарії з'явилися в середині 30-х років. Так, 17 травня 1934 р. в журналі «РЛФ» (№ 173) з'явилася інформаційна стаття М. Марчевського про розквіт української радянської літератури («Українська література розквітає»), в якій згаданий і Тичина.

Особливо велику увагу класикові української радянської поезії приділив Людмил Стоянов. Він, за визнанням Петко Атанасова, «мабуть, найкраще знає у нас (в Болгарії. — О. О.) творчість Павла Тичини» ¹⁸, якому, крім перекладів, присвятив не одну статтю. Про своє знайомство і перші зустрічі з видатним українським поетом (в Парижі 1935 р. і під час подорожі на Україну 1936 р.) він розповів болгарським читачам ще в довоєнний період у книгах, виданих в Софії, «Съвременна Европа» (1936) і «Монте срещи» (1938). В післявоєнний період Стоянов виступив у болгарській пресі з рядом критично-літературознавчих праць про нього. Тільки в зв'язку з першим приїздом Тичини в Болгарію (у березні 1945 р.) він опублікував ґрунтовну статтю («Павло Тичина») в газеті «Работническо дело» і виданні Болгарського Слов'янського комітету «Славянски събор» (цього ж року). В ній український поет охарактеризований, як «першокласний майстер вірша», що «поєднує вишуканість форми з глибоким змістом», у якого «вражає... яскрава образність і своєрідна ліричність, які надають його поезії неповторної чарівності, живої правди й людяності» ¹⁹.

На приїзд Тичини до Болгарії відгукнулися й інші болгарські літератори, в тому числі давній його знайомий Крум Кюлявков. Він присвятив українському поетові спеціальну статтю («Павло Тичина»), надруковану в журналі «Изкуство» (1945, № 2—3), і тепло згадав його, як автора «Плуга», в газеті «Літературен фронт» (березень 1945 р.) у статті «Зустріч з братами».

Про Тичину в Болгарії написані цікаві статті С. Каракостовим, А. Димитровим, Б. Димитровим, Д. Пантелеевим та іншими. В цій братній країні широко відзначалося 60-річчя і 70-річчя нашого поета. До його 70-річчя «Літературен фронт» опублікував дві статті (Дори Габе і П. Аджарова) і вірш І. Давидкова «На Павло Тичина». Значна робота проведена в Болгарії і по відзначенню 80-річчя від дня народження Тичини.

Цікаві також висловлювання про українського поета тих болгарських письменників і культурних діячів, які, час від часу навідуючи Тичину і його дружину в Києві, у їх господі, залишили свої записи в аль-

¹⁷ Павло Тичина. Избрани стихотворения. София, 1959, стор. 26.

¹⁸ Петко Атанасов. Запорука розквіту братніх літератур. — «Літературна газета», 1959, 13. XI.

¹⁹ Людмил Стоянов. Павло Тичина. — «Славянски събор», София, 1945, стор. 6 і ін.

бомах Лідії Петрівни²⁰. Ці альбоми велися тільки в післявоєнний час з її ініціативи. В них багато записів саме болгарських друзів (Л. Стоянова, К. Кюлявкова, М. Грубешлієвої, К. Зидарова, А. Тодорова, Д. Братанової, О. Василева, С. Русакієва, П. Атанасова та інших). В цих записах містяться теплі відгуки про Павла Григоровича і його творчість. Наприклад, Крум Кюлявков назвав «світлою і прекрасною поезію Тичини», якою є «світла і прекрасна його батьківщина» (запис від 12 грудня 1948 року), чим висловив високу оцінку творчості поета. Великим і любимим поетом його називають у своїх нотатках Симеон Русакієв (запис від 31 серпня 1956 року), Орлин Василев (2 жовтня 1957 року), Камен Зидаров (19 вересня 1959 року) та інші болгарські літератори. Ангел Тодоров відзначив (19 вересня 1959 року), що Тичину, «нашого любимого друга», вельми добре знають всі болгари, бо «він багато зробив для болгарської літератури», бо його поезія «переповнена добрих почуттів», «виявляє сердечне ставлення радянської людини до всіх людей світу». Про велику роль видатного поета у зміцненні українсько-болгарського єднання говориться і в записі (29 квітня 1960 року) Петка Атанасова, який щиро подякував йому за «увагу до нас, болгарських популяризаторів української літератури і історії в Болгарії».

Все це свідчить про велику популярність Тичини серед болгарського народу і в першу чергу серед його письменників. Цілком закономірно виникає питання про можливість впливу українського поета на болгарських літераторів. І дійсно, він проявляється в ряді випадків, зокрема, за свідченням В. Захаржевської, у творчості Л. Стоянова в трактовці символічного образу вітру, бурі як прояву революційних сил народу²¹. Л. Стоянов, захопившись поезією Тичини і переклавши його «Вітер з України», сам прийшов до нових творчих відкриттів, підказаних йому тичинівським образом-символом вітру, бурі — втіленням революційного перевороту. Про це свідчить такий приклад зі збірки «Земен живот» болгарського поета:

Бурята, която чакам с трепет
и която иде с тътен глух,
с мълни очите ми ще сепне,
ще разгърси моя слух.

И додето бурята се мята
над полето, като бесен бик,
тайно ще подслушам на земята
възродителния вик²².

Вплив творчості Тичини відчутний також у деяких з тих поетів, які більш чи менш систематично перекладають його твори на болгарську мову. Уже сам цей процес уводить поетів-перекладачів у творчу атмосферу великого майстра українського художнього слова, що само собою обумовлює певну орієнтацію на нього.

Як бачимо, Павло Тичина тісно зв'язаний з Болгарією. 12 квітня 1962 р. письменник Стоян Даскалов від імені болгарського народу передав нашому поетові символічний подарунок — коробочку з двома ключами, на якій написано: «На Павло Григорович ключа на София, ключа на българските сърца». Дійсно, своєю безсмертною творчістю, своєю кипучою діяльністю він заслужив ключі від щирих сердець болгар!

Тісний зв'язок Павла Григоровича Тичини з Болгарією, її народом, культурою і особливо літературою є виключно яскравим свідченням тривалості і щирості українсько-болгарського єднання. Взаємини двох братніх слов'янських народів мають давню історію, але тільки в нашу епоху вони повно проявились у всіх сферах життя, в тому числі у духовній сфері, в якій література посідає почесне місце.

²⁰ «Деснянська правда», 1970, 23. X.

²¹ Див.: В. О. Захаржевська. Людмил Стоянов і українська література. — «Слов'янське літературознавство і фольклористика», вип. 1. К., «Наукова думка», 1965, стор. 23—24.

²² Л. Стоянов. Земен живот. Стихове и поеми. 1929—1939. София, 1939, стор. 28.

Л. П. КОЗАК-СЕМЕНОВА

Повість, що стала романом

(«Лето в деревне» — «Отдых в деревне» Марка Вовчка.
До питання художньої майстерності письменниці)

У 70-ті роки XIX ст. в центрі уваги письменників революційно-демократичного табору, як і в минуле десятиліття, була тема викриття відступництва, показного лібералізму великої частини інтелігенції. Ця тема тісно пов'язана з не менш важливою проблемою «нової людини». «Нова людина» 70-х років — це революціонер-народник, який всю свою духовну і фізичну силу прагнув віддати народові, щоб полегшити його становище і розвинути його самосвідомість. Такими є герої Г. Успенського, Н. Арнольді, Ф. Юрковського, О. Осиповича, Степняка-Кравчинського та ін. Це кришталеві чесні, чисті, віддані народові і боротьбі за його щастя люди. Вони є рядовими того загону борців, що продовжували традиції боротьби революціонерів-шестидесятників.

Не дивно, що саме людям цього типу Марко Вовчок, яка до кінця стояла на революційно-демократичних позиціях, віддала свою симпатію. Зробивши їх героями своїх творів, вона художніми засобами митця прагнула викликати у читача таку ж симпатію до них та почуття презирства і огиди до зрадників народних інтересів.

Одним з кращих творів, де зображено діяльність «нової людини», після «Живой души» була повість письменниці «Лето в деревне», що переросла пізніше в роман з дещо зміненням заголовком — «Отдых в деревне». Писати повість Марко Вовчок почала у 1875 р., і вже в перших номерах газети «Молва», що видавалася Жемчужниковим і редагувалася В. Оболенським, письменниця почала публікацію початкових глав. У десяти номерах цієї газети з'явилось неповних 9 глав повісті. Незважаючи на обіцяне в 10-му номері продовження, читач не дочекався його. Лише через 23 роки твір побачив світ у своєму повному обсязі. Та це був уже роман «Отдых в деревне», що увібрав у себе уже згадані глави. Очевидно, повість у 1876 р. так і не була закінчена, проте проблеми, поставлені в ній, були такими злободенними, що Марко Вовчок навіть у 90-ті роки вважала за потрібне повернутися до них.

Роман «Отдых в деревне» був опублікований в I—IV книгах журналу «Русская мысль» за 1899 р. Розгортаючи повість у роман, письменниця внесла деякі зміни в раніше надруковане. Повість була присвячена Г. О. Глазухіній, вчительці, знайомій Марка Вовчка по Тверській губернії, близькій до В. Засулич¹. У романі присвяту авторка зняла. Письменниця змінила прізвища деяких героїв: автор щоденника, головний персо-

¹ Б. Лобач-Жученко. Літопис життя і творчості Марка Вовчка. К., «Дніпро», 1969, стор. 239.

наж повісті, мав надто вже надумане прізвище Прогресов. У романі він — Політаєв. Серафима Павлівна Телеграмова стала в романі Болотніковою. Олена Володимирівна Чудова (в одному місці IV глави повісті вона названа Оленою Константиівною) в романі — Олена Дмитрівна. Відсутній у романі образ слуги, куховарка Євдокія Іванівна стала домоправителькою Політаєва — Євдокією Степанівною. Текстуальні рамки колишніх глав повісті письменниці не змінила, епіграфи до глав залишила попередні. Внесені лише деякі корективи (досить незначні) у самий текст.

За ідейним спрямуванням «Лето в деревне» — «Отдых в деревне» близькі до «Живой души», «Теплого гнездышка», «В глуши». У них продовжено тенденцію викриття лібералізму і зради інтересів народу. Але форма викладу матеріалу у них різна. «Лето в деревне» — «Отдых в деревне» мають форму щоденника. Ця форма приваблювала тим, що давала авторові право і можливість глибше розкрити внутрішній світ героїв.

Оскільки в «Лете в деревне» Марко Вовчок примусила «висповідатися» ренегата-ліберала, це дало їй змогу прослідкувати еволюцію його морального падіння, що в ті часи було особливо важливо.

Необхідно було продовжити і дослідження психології типу «нових людей», який в попередніх творах письменниці в силу цензурних утисків не міг бути по-справжньому відтворений. Та в цьому творі Марку Вовчку теж не вдалося до кінця вирішити це важливе завдання, бо в розповіді ренегата не могло бути й мови про об'єктивне висвітлення фігури «нової людини». Та все ж, завдяки майстерності письменниці, читачі змогли відчувати і те, що було сказано в завуальованій формі.

Основна мета письменниці — прослідкувати хід моральної деградації головного персонажу — зрадника народних інтересів Політаєва. Процес морального падіння висвітлюється нею за допомогою внутрішніх монологів, що допомагають читачеві «підслухати» думки ренегата, які він старанно приховує від інших. Цей засіб дає можливість спостерігати Політаєва «зсередини», бути свідком психологічних процесів, що відбуваються в його душі. За його допомогою читач дізнається про минуле персонажу і, зробивши разом з ним уявний екскурс в це минуле, знайомиться з думками та інтересами зрадника «в дни оны», коли він «много думал о современном упадке общества, о земствах, о пролетариате, о смертности, о страданиях всех людей и народов»².

Використовуючи риторичні запитання, окличні речення, три крапки у монологах, Марко Вовчок психологічно достовірно передає сильні бурі, що лютують у душі Політаєва, який прагне «к нормальному равновесию», але не може відразу розірвати з усіма переконаннями «легкомысленной юности». Особливо характерний у цьому відношенні внутрішній монолог Політаєва у III главі, даній як гострий діалог з самим собою. У ньому відображена боротьба двох психологічних течій у свідомості персонажа, двох «я», одне з яких вимагає поставити нарешті всі крапки над І і припинити «юлить и метаться»: «Скажите, сделайте милость, какое вам дело до этого Григория Иванова? И до тысячи других Григориев Ивановых? Пусть себе стремятся, расшибают лбы, падают, кувыркаются и проч. Отчего вас всегда подмывает ковыляют за ними и волноваться их курбетами? Вы ведь сознали, что вы безумны? Вы отреклись от этого безумия, вы желаете придти в нормальное равновесие? Да или нет? А если да, то чего же вы юлите?»³

² «Молва», 1876, № 1, стор. 19. У романі слова «о земствах», «о смертности» випущені.

³ Марко Вовчок. Твори в семи томах, т. 6. К., «Наукова думка», 1966, стор. 29. Далі посилання на це видання даються в тексті.

Психічний стан Політаєва дуже близький до стану «премудрого піскаря» з однойменної казки Салтикова-Щедріна. В його тяжких роздумах стільки спільного з постійним «тремтінням» щедрінського персонажу, що коли б «Лето в деревне» писалось пізніше казки великого російського сатирика, то логічно було б припустити безпосередній її вплив на повість.

І Марко Вовчок, і Салтиков-Щедрін звертаються до одних і тих же алегоричних образів. Шука і піскар у них — втілення властивостей двох борогуючих сторін, які ведуть боротьбу за існування. Політаєву, якого «неотступно преследовала» думка про «железный закон» експлуататорського суспільства, місцеві буржуа уявлялись «не в естественном своем виде, а или в образе зубастых щук с отверстой пастью, со сверкающими, круглыми, как кольца, глазами, или в образе переполошившихся пескарей, пытающихся юркнуть куда-нибудь в ил, в надежное местечко» (6, 9).

Марко Вовчок показала, що поодинокі спалахи природних людських почуттів у душі Політаєва лякали його так само, як піскаря лякало ненароком висунуте з норки рильце. Як піскар жахався перспективи закінчити своє існування у пащі щуки, так і цей колишній «друг народу» тремтів від думки опинитися «в стране, где козам рога правят».

Важливу роль у розкритті суті Політаєва відіграють у главах повісті, а потім у романі епіграфи. Як і в інших романах Марка Вовчка, вони несуть велике ідейне навантаження, є засобом авторської оцінки зображуваних явищ і фактів. Епіграфи подані до всіх 15-ти глав роману. Одні з них співзвучні переживанням оповідача і стилістично близькі до щоденникових записів Політаєва (гл. III, IX), інші семантично контрастні з матеріалом глави, до якої відносяться. Епіграф до II глави («Друзья мои! Не будем прихотливы, кто льстится много взять, тот часто все терял, одною скромностью желаний мы счастливы!» — В. Жуковский.) виражає авторську насмішку з Політаєва, межею «скромных желаний» якого стало існування в оточенні «уездных кикимор».

Зміст деяких, використаних у ролі епіграфів текстів, семантично переосмислюється, і завдяки зміні тональності, вони звучать глузливо. Наприклад, драматична забарвленість рядків з Катула, поданих як епіграф до III глави, у зіставленні з описаними у цій главі комічними «стражданнями» Політаєва, що покійно плентається з Мефою по дорозі в Чудовку, створює зовсім протилежний ефект. Замість співчуття, епіграф викликає глузливу насмішку.

Всі епіграфи у творі так чи інакше відбивають перипетії духовної еволюції однієї людини — Політаєва. Цей факт свідчить про те, яке велике значення надавала Марко Вовчок розвінчання даного типу.

Письменниця багато зробила для відтворення образу «нової людини», яку всіляко прагнули дискредитувати автори антинігілістичних романів (Вс. Крестовський. «Пангурово стадо», 1869, «Две силы», 1874; Б. Маркевич, «Четверть века назад», 1878; М. Лесков, «На ножах», 1871 та ін.). У «Лете в деревне» — «Отдыхе в деревне» Марко Вовчок не просто протиставляє пародійним образам «нігілістів» своїх сильних, сміливих і чесних «нових людей». Вона вступила в пряму літературну полеміку з одним із творців таких пародійних образів — Гончаровим. Проведена ця полеміка досить оригінально. Створюючи образ Іванова, письменниця навмисно подала його «un Марк Волохов». Схожість із ним весь час підкреслюють негативні персонажі повісті, розповідь про нього веде особа, що люто ненавидить Іванова і Іванових. Тому читач поставлений перед необхідністю самому аналізувати вчинки і вислови Іванова та його друзів і робити висновок про достовірність, життєвість типу Волохова.

Ціла серія лайливих характеристик супроводить Волохова в «Обриві» і Іванова в творі Марка Вовчка. Волохов — «пария, циник, ведущий бродячую цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Моор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, словом, отверженец, «Варрава!»⁴; Іванов — «фанфарон», «грубое двуногое», «безмозглый донкихотишко», «беспардонный разбойник» і т. п.

Здається, на перший погляд, ніби Марко Вовчок іде слідом за Гончаровим і перед читачем окреслюється силует волоховського типу. Зовнішність героя, манера розмовляти з людьми, зневага до умовностей дворянського етикету, грубувата відвертість, яка часто шокувала і примушувала зеленіти від злості повітовий бомонд, — все це нагадувало персонаж Гончарова. Порівнювати Іванова з Волоховим письменниця примушує неодноразово, підкреслюючи у різних місцях роману устами негативних персонажів схожість між ними і акцентуючи на ній увагу читача. Паралельно з цим вона непомітно і досить своєрідно, пласт за пластом знімає з фігури різночинця-демократа накуп антинігілістичної тенденційності, і перед читачем постає привабливий образ юнака-борця. Вчинки героя, любов до нього дітей, захоплений відгук про нього людини, перед якою схиляється навіть Політаєв, — ось ті чинники, якими Марко Вовчок реабілітує Іванова. Він не промовляє гучних промов про любов до людини, а ділом доводить цю любов.

Так, «внутрішньо полемізуючи з автором «Обриву», — як вірно зазначає Н. Є. Крутікова, — письменниця показує гуманність, чесність і велич переконань молодого «нігіліста»⁵.

Марко Вовчок запевняла читача, що «нових людей» стає все більше і більше. Цю думку проводила за допомогою цікавого засобу: людина, що ненавидить «нових людей», стверджувала, що існують «тисячі тисяч других Григориев Ивановых». І це переконувало найбільше: Політаєв зовсім не зацікавлений у перебільшенні явища, існування якого він взагалі не бажав би. Так майстерність митця і переконаність революціонера-демократа допомогли письменниці ствердити те, що прагнули перекреслити автори антинігілістичних творів.

У романі «Отдых в деревне» особливо яскраво виявився талант Марка Вовчка як сатирика. Якщо фігура Політаєва подана в гостро іронічному плані, то при створенні типів повітових «пав» їдка іронія межує з сарказмом.

У попередніх творах письменниці поміщики показані головним чином в їх вчинках, за допомогою автохарактеристик і взаємохарактеристик з деякими іронічними вказівками автора. В «Отдыхе в деревне» сатиричне звучання образів поміщиків посилювалося ще й тим, що вони подавалися через сприйняття людини, яка прагне потрапити до їх кола. Марко Вовчок підкреслювала, що як не намагається Політаєв бути поблажливим до сусідів-дворян, «извиняя их слабости, ценя их добрые качества», нічого з цього не виходить: він сам поступово починає люто ненавидіти їх.

При створенні образу Григорія Іванова письменниця йшла шляхом заперечення негативного, при змалюванні ж поміщиків — шляхом заперечення позитивного. На перший погляд, Бусови, Зверєви і їм подібні здаються добрими, уважними, освіченими людьми, що «за всем следят, работают над разными вопросами». Та поступово авторка конкретно знайомить читача з кожним із цих людей, наділяючи їх їдкими політаєвськими коментарями та оцінками.

⁴ И. Гончаров. Обрыв. М., Гослитиздат, 1955, стор. 419.

⁵ Н. Крутікова. Сторінки творчого життя. К., «Дніпро», стор. 339.

Створюючи негативні типи, Марко Вовчок навмисне згущувала сатиричні фарби у портретних характеристиках. Причому вражає, як ні в одному з творів письменниці, велика кількість порівнянь, об'єктами яких є різноманітні представники флори і фауни. Мефа Павлівна, наприклад, — «безжалостная мартышка», «бестолковый гриб», «походка ее напоминает передвижение окалеченной сороки», біжить вона, «как искалеченная куропатка», у білому платті має вигляд «засушеного грибного корешка в кисейном мешочке». Жодної людської риси, жодної людської деталі!

Розглядаючи порівняння як засіб вираження авторського ставлення до того, що засуджується в творі, Б. М. Мінчин звертає увагу на «притаманне всім революційним просвітителям намагання надати ворожим народів силам, групам, класам знеособлений, низький, примітивний, звірячий і тваринний характер»⁶. У романі Марка Вовчка це прагнення виражене особливо яскраво. Порівняння виступає в творі як один з найголовніших засобів образності, є основою більшості портретних і психологічних характеристик персонажів. Цікаво побудована портретна характеристика Митродори, де не просто акцентується увага на схожості її з конем, а підкреслюються і «конячі» деталі: «стареющая Габриэль д'Эстре, лошадиного роста, с лошадиными глазами, с какими-то грязно-алыми пятнами на увядших щеках, с растрепанными воронными волосами». У відповідності до такої зовнішності вона наділяється і «конячими» жестами: вона робить крутий поворот, «как осаженное дитя табунов».

Оригінально вимальований у творі тип Таранельки. Уже прізвище вказує на те, що його носій — це щось дрібне, не заслуговуюче на увагу. Обіграючи два синоніми — «лаковый», «лакированный», — Марко Вовчок акцентувала увагу читача на двох найяскравіших прикметах зовнішності Таранельки: його завжди блискучих очах і таких же блискучих чоботях. Деталь обличчя і деталь обмундирування справника весь час уперто називаються поряд, ніби мова йде не про живу людину, а про виліплену фігурку. Цей художній елемент логічно вписується у загальний напрямок портретної характеристики Таранельки, навмисне шаржованої авторкою: «Исправник Таранелька, пока сидит в кресле, представляется большим человеком, но когда вскакивает, оказывается ростом немного повыше волшебника Черномора и с своей грудью колесом, огромными усами á la Luis Napoléon, крупным орлиным носом, крупными черными, точно нарисованными, глазами и узкими лаковыми сапожками, блестящими не хуже глаз, напоминает фигурки на крышках старинных фаянсовых кувшинов, которые фабриковали, не задаваясь соразмерностью частей» (6, 182).

Марко Вовчок добре розуміла, що суспільне життя — це перш за все люди, їх переконання, прагнення, звички. Тому вона, узагальнюючи найбільш типові властивості, подавала в своїх героях не лише людські індивідууми, а й певні соціальні типи. Олекса Засенко має цілковиту рацію, зазначивши, що Марко Вовчок, продовжувачка критичного реалізму Гоголя, вміла «живописно виразно показати в зовнішньому вигляді героїв такі деталі, через які розкривається їх внутрішній світ, їх духовні запити і спосіб життя»⁷. Портретна, психологічна і соціальна характеристика персонажу складають у романі нерозривну єдність.

Твір було задумано як повість. Чому ж далі письменниця, трохи змінивши заголовок (а в цьому, на наш погляд, теж є свій сатиричний

⁶ Б. Мінчин. Соціальний роман Марка Вовчка і його місце в історії російської літератури (60—70-і роки XIX ст.). У зб.: «Марко Вовчок. Статті і дослідження». К., Вид-во АН УРСР, 1957, стор. 205.

⁷ Олекса Засенко. Марко Вовчок. Життя, творчість, місце в історії літератури. К., Вид-во АН УРСР, 1964, стор. 437.

сенса: невиразне «лето» замінилось багатозначним і іронічним «отдых», словом, яке після знайомства з романом читач може сприймати як написане в лапках), змінила і жанр твору? Треба думати, що в процесі роботи вона відчула, що обраний жанр повісті затісний для втілення її задуму. Питання, поставлені у творі (а їх теж забагато для повісті), потребували переконливого освітлення, художні типи — глибокого психологічного дослідження. Для цього роман давав більше можливостей, ніж повість.

Марко Вовчок як письменниця літератури критичного реалізму бачила своє завдання у правдивому відтворенні явищ суспільного розвитку. Зображені нею типи, події проходять, незважаючи на своєрідність форми викладу в романі «Отдых в деревне», через авторське сприйняття дійсності і несуть, таким чином, на собі відбиток авторського переконання. Це стало можливим завдяки багатству засобів творчої лабораторії письменниці, що в «Отдыхе в деревне» досягла як романістка свого найвищого рівня.

Пейзаж у новелах О. Кобилянської

У новелах О. Кобилянської пейзаж становить значну частину художнього полотна, інколи виступає єдиним елементом загальної композиції. Ще сучасники письменниці відзначали високу майстерність та оригінальність її як живописця. В статтях і листах О. Маковея, Лесі Українки, Г. Хоткевича та інших знаходимо перші спроби відкрити секрети естетичної магічності, властивої пейзажам Кобилянської. Чи не найкраще це вдалося Г. Хоткевичу, який у дослідженні про «Землю» зазначив, що вражаюча сила картин природи в цьому творі закладена в антропоморфізації, ліризмі, відповідній ритмічності описів¹. Радянські дослідники творчості Кобилянської у своїх працях теж принагідно звертали увагу на пейзажі, проте спеціального дослідження (окрім цікавої статті про новелу «Битва»²) ще немає. Мета цієї розвідки — розкрити функції пейзажу в малій прозі письменниці, а через них і деякі особливості мислення художниці.

У житті письменниці природа була дуже важливим фактором, який впливав на формування темпераменту, світогляду, естетичних смаків. Сама О. Кобилянська зізнавалась: «Прекрасна і сильна, дико-романтична природа моєї батьківщини стала яким-то світом моїм, котрий голубив і годував zarazом голодну душу мою»³.

Тому природа увійшла і в художню уяву письменниці, визначила оригінальність того аспекту, в якому вона зображувала життя.

Новели Кобилянської в залежності від ролі, яку відіграє в них пейзаж, можна поділити на кілька циклів. Одну групу становлять твори «Природа», «Жебрачка», «Некультурна», «Impromptu phantasie», «Час». До другої — слід віднести «На полях», «Під голим небом», «Віщуни». Неповторна, особлива функція пейзажу в новелі «Битва». У значній кількості творів подибуємо лише елементи пейзажу («У св. Івана», «Банк рустикальний», «Юда», «За готар»), схожі за своєю функцією. Своєрідна роль картин і явищ природи в новелах «Місяць», «Лісова мати». Як правило, у творах, віднесених до однієї групи, пейзажі мають схоже сюжетне навантаження, але відрізняються ракурсом зображення.

У новелах першого циклу, написаних у 80-х і початку 90-х років, Кобилянська малює пейзажні картини з метою показу благотворного впливу природи на людину. В деяких із них («Жебрачка», «Час») письменниця робить це прямолінійно, не досягаючи художнього втілення своєї ідеї: герої самі розповідають про значення природи для їх духов-

¹ Гнат Хоткевич. Земля. Повість Ольги Кобилянської. Зб. «Ольга Кобилянська в критиці та спогадах». К., Держлітвидав, 1963, стор. 111—113.

² Б. І. Мельничук. Битва за красу. Зб. «Ольга Кобилянська». Вінницьке книжково-газетне видавництво, 1963.

³ О. Кобилянська. Твори в п'яти томах, т. 5. К., Держлітвидав, 1963, стор. 216. Далі посилання на це видання даються в тексті.

ного зростання. В інших («Impromptu phantasie», «Природа») — Кобилянська, показуючи, як природа формує характер і душу людини, знаходить нові ракурси змалювання пейзажів. У новелі «Природа» розглядаються, так би мовити, два зразки такого впливу: на представницю заможної родини і на гуцула. Образ героїні — непересічної особи, яка жадібно дихала повітрям Карпат, вбирала в себе їх таємниці, барви і звуки, розкривається в авторській об'єктивній розповіді. В такий спосіб О. Кобилянська досягає більшої переконливості в доведенні своєї ідеї, ніж у новелах «Жебрачка» і «Час». Але письменниця-початківець робить це переважно у формі коментаря, апріорно накидаючи свою думку про те, що всім кращим у собі героїня завдячує чудодійному впливові природи і кривим зв'язкам з гуцулами, а всім поганим — вихованню в багатій родині, відірваній від народу. Тому ця небуденна натура така суперечлива, негармонійна: її не задовольняє родинний спокій ситого достатку, але жадаючи чогось незвичайного, вона не здатна бути діяльною, щоб красою заповнити своє життя.

Другий герой твору, гуцул, значною мірою теж характеризується через його ставлення до природи. Син гір, частинка цього дикого світу, він по-своєму розуміє його закони, дотримується їх, зневажаючи цивілізоване суспільство, бо воно для нього панське, вороже. Гуцул не помічає того, що шукає в природі дівчина з міста. Хоча він і не байдужий до краси, але у нього насамперед утилітарний, господарський підхід до природи, яка визначила спосіб його життя, а відтак і звичаї й вірування. Звільнений із в'язниці, парубок відчув себе безпечно лише тоді, коли вийшов з міста і ступив на гірську стежку. Рідне оточення підказало йому й розгадку чорноволосої дівчини: почувши з річки проказане йому на прощання «Мусиш мене шукати», забобонний гуцул вирішив, що незнайомка — відьма. В цей момент усі ворожі сили природи, які, на його думку, діють поряд з добрими, готові були завдати парубкові лиха за те, що він спізнався з нечистою силою.

«Що се таке?

Озирнувся і вдивився у воду... відти роздалися слова так голосно і так виразно...

Та ніщо не рухалося. Хвилі йдуть одна за одною, не надто швидко, але й не помалу, все нові й нові. Смерека впала була в воду, а хвилі знімали її на свої хребти поволі й поважно і маєстатично з собою унесли.

Усе інше було тихо-тихо, немовби ждало чогось... Дерево на березі, ба й увесь ліс — усе немовби так мусило бути, аби щось побачити.

Хвилі вилискувалися на місячній світлі, а над ним тяглися голубаві облачні постаті, ні, ні, вони були скрізь, вони зібралися, немов би хотіли все задушити й перемогти.

Від божевільного того переляку вхопила його дрож, і він був би ревнув, гей звір, та раптом погадав на бога» (1, 422—423).

Ця картина чи не найбільш вдала у творі. Не в авторському поясненні, а через суб'єктивізований пейзаж розкриваються не тільки стосунки людини з природою; а й душевний стан її в певний момент. Такий засіб виявився найбільш ефективним для здійснення задуму твору.

Пошуки письменниці в розробці теми — природа і людина, теми, яка її полонила, на цьому не припинилися. Вона пише новелу «Некультурна», в якій намалювала яскраву постать гордої, сильної і разом з тим забобонної гуцулки, вдало використавши серед інших засобів типізації й суб'єктивізований пейзаж. Коли Параска розповідає про свої блукання в незнайомих місцях, в її пам'яті відновлюються не тільки вигляд незайманого лісу, яким ішла в пошуках неіснуючого млина, а й почуття, думки, що їх викликали страшні краєвиди:

«З гір, між котрими ішла сама-самісінька, не здивавши і одної душі людської, вийшла нараз в ліс. І не був се ліс, як той, що покриває Магуру або Рунга, веселий, доступний, але такий, якби його засіяла сама рука бога святого, коли творила світ. Старий, густий, як сито, а темний... ей боже! Його шум заливає воздух і голосний такий, що таки падай і молися, щоби що нечисте не вхопило...» (11, 342). Цим суб'єктивізованим пейзажем письменниця досягає глибокого розкриття душі і світу уявлень героїні.

В «Некультурній» є й інший аспект зображення природи. В експозиції твору змальовано той куточок Карпат, де живе Параска. Цей пейзаж відіграє роль типових обставин, в яких сформувався характер «некультурної», її світовідчуження, проте значення його виходить за рамки сюжетної функції. Як відзначала ще Леся Українка, в цьому творі природа виступає самотійним персонажем⁴.

Письменниці вдається внутрішнє одухотворення незайманої природи, заглиблення в її сховані від поверхового ока процеси. Природа у неї не тільки живе, а й мислить, відчуває.

Цікава композиція пейзажу. Велике полотно, панорама поступово складається в просторі і в часі із окремих етюдів: описи гір Магури і Рунга, потоку між ними, простору над ними, краєвидів під час сходу сонця і в полудень. Всі частини виписані однаково виразно, яскраво. Кожен етюд (виділений графічно в окремий абзац, період) має певне настроєве наповнення. До сходу сонця Магура — «похмура» і «стрімка», Рунг — «гарний велет, високий і широкий». А в полудень обидві гори освітленими частинами «спадали лагідно і майже злучалися, купалися вже обое в сонці», і вода в потоці «обезсилена до м'якості, розсипалася вже лагідно і майже нечутно по камінню та перемінювалася незаметно в миготяче золото...» (2, 323).

Загальна урочиста тональність полотна створюється насамперед антропоморфізацією природи. Багатокрапковість, якою кінчаються окремі етюди, підсилює враження величі і безперервності цього світу і тих змін, що відбуваються в ньому. Засоби, якими пише художниця, своєрідні. Як ніхто інший, вона майстерно малює дотиковими і зорово-дотиковими образами. Домінуючий троп в мовнообразній системі авторки — епітет, часто метафоризований, він переважно стоїть в препозиції.

Художниця володіє широкою палітрою барв, які в неї переливаються, набувають різних відтінків: «ніжна синява», «темнозелений ліс», «срібна густа сітка», «холодна зелена глибін», «блідолілієві дзвінки і рожеві будяки», «миготяче золото», «чорно-золотиста гадина». Дотикові і звукові враження часто відтворені з допомогою конкретизуючих або підсилюючих епітетів: «піднімався л а г і д н о вгору», «потік зростаючий ж а д і б н о», «далеко чутні голоси», «гордо прибрана в сосни».

А загалом вся панорама сприймається як програма для симфонії, основною темою якої є оспівування краси і вічності природи, життя.

Змалювання природи як самотійного персонажу, мислячого і глибоко вразливого, стає питомою рисою Кобилянської-пейзажиста. І в цьому насамперед виявляється своєрідність її світосприймання і художнього мислення. В «Intermezzo» Коцюбинського природа теж виступає дійовою особою, проте не настільки самотійною. Всі пейзажі цього твору подані через сприйняття героя і служать рушійною силою внутрішнього конфлікту, що його переживає митець. Уособлення природи здійснюється через уяву діючої особи, а не незалежно від неї.

Тенденція Кобилянської малювати природу як самотійний компонент сюжету, як певний образ зі своєю психологічною характеристикою

⁴ Леся У к р а ї н к а. Твори в 10 томах, т. 8. К., «Дніпро», 1965, стор. 76.

«своєрідно виявилася у творах другої групи — «На полях», «Під голим небом», «Віщуни», написаних зрілим майстром. Це новели про трагічні людські долі, які відтворені не шляхом розгортання подій чи змін у внутрішніх почуттях героїв, а за допомогою картин природи.

В новелі «На полях» пейзажі становлять початковий і заключний розділи. Контрастні за своєю тональністю, вони становлять кінцеві елементи сюжету: експозицію й розв'язку. На початку твору — картина весняного поля:

«Так вчасно настала весна і так лагідно!

З теплим вітром, сонячним промінням і блискучим дощем, що ледве можна було замітити, як сніг зійшов із землі, і вона осталася без пок-ривала.

І з тим було їй добре...» (3, 317).

Призначення цього пейзажу — не лише вказати на час, з якого почнуться тривоги селянської родини. Він має підтекст: весна—початок роботи в полі, важкої, але радісної, життєво потрібної для селянина, що багаторічною кривавою працею здобув шматок власної землі. І в цей момент над родиною нависає загроза втратити єдині сильні і дбайливі руки старшого сина — його збирають у жовніри.

Письменниця не розповідає, як батько продав воли, які робилися інші спроби врятувати сина, не зображує самих проводів, а малює картину селянської садиби по відході сина в армію.

«Потім настала осінь.

Закутана в мряку, з супроводом зимних вітрів, і з сумними сірими вечорами, з хлипанням безнастанних дощів...

Тихо й пусто всюди, але неспокійно.

Було щось, що мучило... гризло... щось, що, себе під'їдаючи, ширилось без відпочинку і спокою.

Се була туга.

За молодого, здоровою, жвавою силою, що потяглася кудись, лишаючи все ще сліди по собі, тут і там, мов літо...

...Земля лежала сумна.

Щось сильне, здорове не могла вона сотворити без молодого сили. Мусила ждати.

І з самого початку, від першої хвилини його відходу, — все ждало...» (3, 323).

Цей пейзаж складається не з деталей оточення, головне в ньому — настрої, психологічний стан розпуки і безпорадності. Малюнок вміщує в собі і горе батьків, і руйнацію господарства, і авторську оцінку соціального лиха — солдатчини. Така глибока ідейно-естетична наснаженість картини робить зайвою детальну розповідь про саме нещастя, забезпечує лаконізм письма. Проте, замінюючи найтрагічніші сцени описом картин природи, Кобилянська до певної міри приглушує трагізм розповіді. Цю рису помітили сучасники письменниці, але по-різному оцінювали її. Зокрема В. Стефаник з приводу новели «На полях» зауважував авторці: «Вже то Ви умієте писати так, що, прочитавши Вашу роботу, у мене очі добріють, як у дитини, і я гляджу навперед себе без крихітки злості на світ і людей. Всі вістря, що могли би ранити людей. Ви ховаєте у себе, всі прості лінії, що вибігали би поза гармонію, Ви нагинаєте своїми делікатними руками. Я з-поза кожної поезії виджу поета. Як читаю Ваші твори, то Ви дивитеся на мене смутно і лагідно як та матір божя, що має в серцю мечі, а на лиці любов до всіх»⁵.

Не сказавши прямо письменниці, Стефаник у листах до своїх друзів заявляв, що новела йому не сподобалася⁶. Зрозуміло, співцеві мужиць-

⁵ В. Стефаник. Твори в трьох томах, т. 3. К., Вид-во АН УРСР, 1954, стор. 160.

⁶ В. Стефаник. Твори, т. 3, стор. 157.

кої розпуки більше імпонувало б те, якби Кобилянська зображувала життєві трагедії без опосередкованості, не пом'якшуючи їх. Гостро негативно оцінював твір Маковей. І тільки Гнат Хоткевич у цій «м'якості» побачив «жіночість різця», «особливість жіночого ласкавого пера»⁷, своєрідність світосприймання жінки-художниці.

Коцюбинський і Стефаник теж тяжіли до лаконізму, проте не за рахунок найдраматичніших сцен. Крім того, самі пейзажі вони малювали інакше. У них картини природи невід'ємні від людини і є засобом зображення людини. Символічну картину пізньої осені («Ідуть дощі...»), яка відтворювала безвихідне становище безземельного селянства, М. Коцюбинський «олюднює», закінчуючи її побутовою сценою у хаті Воликів, однієї родини із численної армії безземельних. Або його лаконічний етюд, зовні схожий за принципом змалювання на пейзаж осені в новелі «На полях»: «А панська нива дрімає, як море у сірозеленій мряці, і сниться їй серп». Він не існує як окрема самостійна частина твору, а є завершенням діалогічних сцен, в яких односельчани Хоми Гудзя вирішують страйкувати.

Якщо зіставити картини природи із видами живопису, то в Коцюбинського маємо жанрові картини, а в Кобилянської, так би мовити, — чистий пейзаж. Те, що в письменниці пейзаж повністю замінюють сцени з людьми, обумовлюється своєрідністю її світосприймання. Вона пояснювала: «Я любила народ, і люблю його до сьогоднішньої хвили, і дивлюся на нього тими самими очима, що на деревину, цвіт і всю живучу часть природи» (5, 239). В цьому зізнанні виявляється і певна світоглядна обмеженість письменниці і джерело оригінальності її художнього мислення. Тільки враховуючи це, можна зрозуміти специфічні сюжети новел «Під голим небом», «Віщуни». У першій розповідається про загибель цілої родини, а головними дійовими особами виступають коняка і хуртовина. У другій герой в оточенні побачив і відчув прихід своєї смерті.

Новели «На полях» і «Під голим небом» мають ще одну спільну рису. Пейзажами, які конденсують в собі суть трагедій, що відбулися, але безпосередньо не зображувалися, твори не закінчуються. Після них є ще невеличкі пейзажні розділи, які письменниця називала *schlußakkord*'ами і яким надавала великого значення. Вона, наприклад, була невдоволена, що в німецькій публікації новели «На полях» *schlußakkord* було вилучено (5, 341). Функція цих заключних малюнків своєрідна.

У М. Коцюбинського, наприклад, фінальні пейзажі («У грішний світ», «В путях шайтана», «На камені»), відтворюючи локальні краєвиди, докидають останню думку до ідеї твору. В Кобилянської заключні картини природи містять звуковий образ, певну мелодію, яка розвиває («Під голим небом») або підсилює («На полях», «За готар») загальний трагічний мотив новели. Ці елементи сюжетів свідчать, що письменниця майстерно вміла відтворювати не тільки предметні зорово-дотикові картини, а й слухові, що мислення музичними образами — особливість її таланту.

У ряді новел письменниця не малює розгорнутих картин природи, а вкрапляє лише елементи пейзажу. У творах про селян: «У св. Івана», «За готар», «Банк рустикальний» — вони служать якоюсь уточнюючою або підсилюючою деталлю обставин. Ось, наприклад, «Банк рустикальний». Убогий селянин, батько чотирьох дітей, дізнається, що його господарство мають ліщувати за родичів

«Тихий, серце роздираючий стогін виривався з його грудей...

Відтак прокинувся, вхопив шапку, махнув рукою, немов відрікався всього, і пішов.

⁷ Ольга Кобилянська в критиці та спогадах. К., Держлітвидав, 1963, стор. 112.

Надворі стояв пізній осінній вечір, і зимний острій вітер гнав і вив полями. Далеко й широко виднілася лише свіжорозорана земля, і десь-не-десь мала сільська хатина.

Пішов». (1, 478).

Деталізуючи пору року, якої відбудеться ліцитація селянина, що на зиму залишиться навіть без хати, авторка глибше розкриває антинародний характер рустикального банку.

В художньому пізнанні природи Кобилянська зазнала й прикрих невдач. Це траплялося тоді, коли у тлумаченні життєвих явищ, зображуваних поза соціальними обставинами, давалися знаки протиріччя світогляду письменниці. Наприклад, новела «Місяць». Розповівши про вбивство, що сталося місячної ночі, авторка відтворює психологічний стан вбивці, який боїться зради свідка — місяця. Місяць стає символом неминучої розплати за гріх. У кінцівці твору заарештований вбивця говорить дітям: «Моліться за мене. Моліться ясними, білими ночами, як місяць уповні стане. Ви моліться. Може, це через вас господь простить мені. Ніхто не бачив, не чув мого гріха. Він один його через місяць заздрів. Моліться, він почує, бо до вас я більше не верну. Місяць розлучив нас...» (4, 369).

Віра в неминуче покарання богом грішника, звичайно, була притаманна забобонному селянинові, але письменниця не повинна була обмежуватися лише констатацією цього явища. Таке ж об'єктивістське зображення народної темноти в новелі «Лісова мати» спричиняється до того, що природа в ній набирає містичного значення, твір наснажується реакційними ідеями. На щастя, таких творів у спадщині Кобилянської небагато.

Пейзажі Кобилянської неповторні не тільки за своєю ідейно-естетичною функцією, а й засобами письма. Шедевром у цьому відношенні є новела «Битва». Широко користуючись епітетом, письменниця створює яскраві синтезовані образи, в яких поєднуються враження дотику, слуху, зору або одні відчуття передаються через інші образи: «Півголосне шемрання гірської ріки, котра вилискувалася недалеко з-під темені лісу, проносилося м'яко й вникливо сюди»; місяць «блідий, і тихий, і нерухомий, мовби був цілком утомлений з смутку, і мовби йому легшало, коли розпускав свої промені в синявопрозорих мряках ночі або купав їх тут і там у темній глибині води», «м'яка темнота ночі», «туга лагідна, мов оксамитовий плащ», «тиша, що зросталася з темнотою».

Музичний характер твору підсилюється тим, що письменниця дбала й про ритміку окремих частин, керуючись принципом: «в складанні речень... прячеться також якогось роду музика» (5, 158). Одиницями ритму у цьому творі, як і в «Некультурній», виступають періоди. Кожен період — образ. Графічно виділений, він не тільки підсилює увагу до себе, а разом з іншими створює ширшу картину, складену з чітко виписаних деталей.

Ритміка різних новел розмаїта, вона відповідає внутрішньому змістові картини. Так, у творі «Під голим небом» в картинах непогоди письменниця досягає надзвичайного динамізму не тільки антропоморфізацією лихої стихії, а й енергійним ритмом фрази, різкою і швидкою зміною зорово-слухових образів, якими намальовані картини природи. «Хмари снігу кидалися зміями на себе, клубилися й розбивалися завзято; інші знов металася серпанками сполохано на всі сторони, розпинали широко свої крила, відпирали напір дикого вихру. Але він, сильний і розбішений, рвав їх із собою, кидав до землі, а опісля, знявши їх угору, розносив з подібним свистом по широкій рівнині» (3, 330).

Відповідно до цього темпу для відтворення руху, змін авторка обирає не ту міру ритму, яка характерна для пейзажів попередніх творів.

Вона нанизує приблизно однакові за розміром і тональністю короткі прості речення або частини довших, в яких уникає підрядних зв'язків. У кожній частині логічний наголос робиться на дії.

Важливу естетичну функцію у творах Кобилянської, зокрема в «Битві» виконують звукові повтори і така синтаксична фігура, як багатокрапковість. Перші поглиблюють загальний мінор твору («Несказаний сум розіслався горами, якийсь передсмертний настрій...»), а друга урізноманітнює інтонаційне звучання окремих частин і цілої картини. Ось, напр., уривок з опису лісу після винищення людьми молодих дерев.

«Так прибиралися вони до бою зі столітніми...

Врешті, прийшла черга й на тих.

Ніч перед тим... се була світлом упоєна ніч... місяць збільшився у великий матовочервоний круг.

В тишині, що зросталася з темнотою, здавалися гори з своїми темними безмежними лісами пристановиськом для стоїчного спокою. Місячне світло пронизувало ніжносиняві нічні мряки, розсвічувало далечину й неначе уділялося верхам дерев, що стояли на найвищих шпильях гір. Дерев зміннилися в його саяві і, здавалося, в нім розпливалися...»

Перша багатокрапковість показує протяжність дії в часі. В другому випадку уривчастість відбиває «психологічний стан» живих дерев перед загибеллю, а в третьому — багатокрапковістю створюється враження ілюзорності того, що дерева ще живі.

Цей аспект аналізу пейзажів засвідчує, яким великим майстром була письменниця, як вправно володіла вона своїм інструментом — словом.

Прочитання певної групи новел Кобилянської дає можливість побачити своєрідність її світобачення, деякі грані таланту й методу. Почавши із показу природи як середовища, що духовно збагачує людину, письменниця прийшла до змалювання пейзажів як самостійних персонажів твору. Через антропоморфізований рослинний і тваринний світ вона зобразила деякі соціальні конфлікти («Битва», «На полях», «Юда»), відтворила цілу низку людських трагедій, характерних для її доби, відбила свої переконання й погляди. Самобутній ідейно-естетичний зміст пейзажів у кожному творі письменниці, розмаїтість функцій спростовують твердження націоналіста С. Єфремова про «одноманітність», «набридливість»⁸ намальованих нею картин природи.

І. Франко, відносячи найвидатніших українських новелістів кінця XIX—початку XX ст. до однієї ідейно-стильової течії, вказував на спільні риси їх творів: психологізм, ліризм і музикальність. Ці типологічні ознаки у кожного письменника проявлялися по-різному. Кобилянська досягала психологізму своїх пейзажів антропоморфізацією явищ природи, принципом давно відомим у художній практиці народу і піднесеним нею на якісно новий ступінь. Джерело ліризму у самій вдачі письменниці: вона не могла бути безпристрасним художником-обсерватором, у зображуванні картини обов'язково вкладала свою оцінку, свій настрій. Музичність новел, зокрема пейзажів, — у засобах письма, в їх барвах і звуках, в композиції, в ритмізованій мові описів.

⁸ «Киевская старина», 1902, т. 79, стор. 267.

Деякі особливості оповідання Марка Черемшини „На боже“

Оповідання «На боже» не належить до числа найбільш значущих у творчості Марка Черемшини. Але воно несе на собі ряд характерних ознак художньої манери письменника, тому заслуговує на більш пильну увагу дослідника, ніж було до цього часу. Зупинимось на деяких особливостях змісту і форми цього невеличкого (на 2,5 сторінки) твору.

Варто передусім звернутися до загальних рис ідейного змісту, зупинитися на істотних моментах художньо-логічного та психологічного лацюга твору, що допоможе зрозуміти особливості постановки проблеми, ідейної спрямованості, авторського задуму, дістати в результаті цього можливість підійти до аналізу художніх засобів, використаних митцем.

У творі йдеться про молебінь у сільській церкві. З-поміж селянського загалу автор виділяє постать вдови Семенихи, котра молиться з особливим завзяттям. Розкриттю цієї постаті і присвячений твір. Єдиний син вдови взятий у солдати. Семениха ж наслухалася від бувалих бадіків чимало недоброго про цісарську службу, уява малює страхіття, які підстерігають солдата. Тому просить сили небесні «за синове здоров'я, аби у воську кулі його обминали, аби не умер тамки». У свідомості жінки доля сина пов'язується з добрим чи лихим настроєм австрійського монарха, і уява Семенихи лине вже в інший бік — до цісаря, який здається селянці всевладним, багатим і примхливим.

Коли ж у церковній відправі настав момент давати «на боже» (наймає молебінь), стара Семениха дає гроші на молебінь... за цісаря. Назва оповідання вказує на його смисловий «епіцентр». Акція вдови — подання грошей на молитву не за родичів, як це було прийнято, не за близьких, навіть не за сина, а за дуже мало відому їй особу, котру називають цісарем, — становить суть проблеми, головне питання, на яке відповідає письменник своїм твором. Лише при поверховому, побіжному погляді вчинок вдови може видатися свідченням почуттів вірнопідданості, любові до цісаря. Насправді ж все виглядає інакше. Не з великої любові до «найяснішого цісаря», а з великої любові до єдиного сина наймає вдова молебінь. Доля сина-солдата залежить від цісаря, і Семениха хоче ублажити церковною службою цю напівміфічну в її очах істоту.

Уява старої гуцулки малює монарха і його оточення: «Десь така палата, як церква велика, десь у цій палаті від срібла-злата мовч'я б'є. Ліхтарі як стоги високі, свічки снопами горять. Десь вітвар великий, золотом кований, срібними гаками до землі прибитий. Луна від світла йде, на стінах трясеться. На вітварі тісар сидить, найясніший тато. Як він так сидить, то муха не сміє летіти. Навкруг нього восько рядами клінчить, на розказ чекає. То як тісар письмо собі не злюбить, то ніхто його не зіпре, баталію зробить. Лиш пальцем кивне. Як у письмі стоїть не по правді, то каліцтво буде. Але на того мир бога просить, аби

кривди не було, аби тісареві файно жилося. Аби тісарська земля пишно родила, аби тісарська маржинка дужа була, аби в хаті лежі не було»¹.

Наведений уривок містить в собі обґрунтування Семенишиного «на боже», її розуміння цісаря, його влади та мотивів, якими він керується, приймаючи відповідальні, державної ваги рішення. Цитоване місце оповідання є в ідейно-проблемному відношенні дуже важливим для розуміння цілого твору, бо в першу чергу воно прояснює зміст Семенишиного вчинку, котрий у свою чергу розкриває одну з істотних граней її образу. Без включення в оповідання цього уривка була б неясною причина, що спонукала вдову дати важко зароблені грейцарі на молебінь «за здоровле» цісаря, «за тісарську землю...» і т. д. Тому є потреба зупинитися на цьому детальніше.

В основі картини, яку творить уява вдови, лежать три джерела: 1) реальні, звичні для селянки-гуцулки поняття про предметний світ, який її оточує; 2) казково-пісенне уявлення про царів і загалом можновладців; 3) відомості, поширювані офіційною австрійською пропагандою про «найяснішого тата». З реального світу, який оточує вдову у щоденному житті, йдуть такі, наприклад, порівняння: «палата, як церква велика»², «ліхтарі як стоги високі», «свічки снопами горять». Від казково-пісенних, фольклорних джерел йде уявлення про монарший трон, котрий Семенисі здається «звітарем великим, золотом кованим, срібними гаками до землі прибитим». Від того ж, що поширювала офіційна державна пропаганда і в чому вона намагалася переконати селянина, йде думка про правдолюбство цісаря: «як у письмі стоїть не по правді, то каліцтво буде». Це правдолюбство глави австрійської держави виглядає в картині, створеній фантазією вдови, як щось інородне, наносне, бо не в'яжеться органічно з усіма іншими рисами образу цісаря, суперечить їм. Справді, придивімося до того, яким уявляється гуцулці цісар. Він любить розкоші, багатство. Про це свідчить золотий трон, срібні гаки. Монарх — властолюбивий і має необмежену владу, в застосуванні якої примхливий, ні на кого не зважає, ні з ким не радиться: «як він так сидить, то муха не сміє летіти. Навкруги нього восько клінчить, на розказ чекає. То як тісар письмо не злюбить, то ніхто його не зіпре, баталію зробить. Лиш пальцем кивне». Щоб цісар не робив народів зла, не гнав на загибель селянських синів, необхідно ту напівміфічну, напівреальну істоту ублажити, задовольнити її примхи. Дуже характерно, що «мир (селяни — В. П.) бога просить... аби тісареві файно жилося», і ще просить, «аби тісарська земля пишно родила, аби тісарська маржинка дужа була, аби в хаті лежі не було». Все те, як бачимо, стосується цісаря як приватної, індивідуальної особи, і немає нічого, що позитивно пов'язувало б його в уяві Семенихи з народом, свідчило б про обов'язки перед підданими, про його прагнення бути корисним країні. Тому вжиті у творі поняття «правда», «кривда» несуть у собі не загальнонародний, державний смисл, а стосуються монарха як індивідуальної особи. Правда — це те, що влаштовує його особисто, кривда — те, що не подобається йому особисто. Безвідносно до інтересів народу, держави. Так розуміє цісаря селянка.

Образ цісаря, створений фантазією вдови-гуцулки, істотно відрізняється від образу царя, що існує, наприклад, в уяві Семена Ворона з оповідання «Ціпов'яз» М. Коцюбинського. Для Семена Ворона цар — втілення державної мудрості і справедливості, від якого пани ховають правду. Для Семенихи ж цісар — могутня, примхлива і небезпечна сила, котра може принести зло, якщо їй не догодити. Лише задоволення власних потреб здатне нейтралізувати цю силу. Вдова дуже далека від того,

¹ Тут і далі цитати з оповідання «На боже» подаємо за книгою: Марко Черемшнін а. Вибрані твори. К., ДВХЛ, 1962.

² Підкреслення скрізь наші — В. П.

щоб критично ставитися до цісаря, оцінювати правильність чи неправильність його діяльності. Просто у її ставленні до монарха проглядає відчуття фатальності, неминучості, нездоланності. Звідси — не протест, а молитва.

У такий спосіб Марко Черемшина ставить і вирішує у цьому творі проблему — українське селянство і австрійська держава, де перше уособлює Семениха, другу — цісар. В оповіданні «На боже» розкривається нова, порівняно із «Святим Николаєм» і «Основами», грань спільної для цих творів проблеми. Коли в оповіданнях «Святий Николай у гарті» та «Основи» держава виступає переважно як економічний бич селянства, то у творі «На боже» австрійська держава показана такою, що несе народові зло через солдатчину.

Поставлена письменником проблема реалізується в оповіданні «На боже» через того ж персонажа — вдову Семениху. Цей образ-характер твориться за допомогою кількох художніх прийомів, але в першу чергу розкривається через сюжетну деталь-вчинок. Семениха дає дякові гроші на службу божу «за тісарську землю...» і т. д. Ця деталь є своєрідним центром, навколо якого зосереджуються всі інші характеризуючі художні засоби твору, пояснюють і мотивують вчинок Семенихи або творять фон обставини. Говорячи образно, акція гуцулки є тим «композиційним цвяхом», котрий держить на собі всю зображену письменником картину молебню у сільській церкві. Ради цього факту писався твір. І треба одразу ж відзначити, що в композиційному відношенні оповідання «На боже» закрое не добре.

Семениха постає як цілком сформований характер, котрий в оповіданні лише розкривається. Образ вдови не подається всебічно: для цього у невеличкому образку немає ні можливостей, ні потреби. Автор різко виділяє з багатьох можливих рис одну — ставлення до цісаря, держави. На своєрідність такого ставлення вже вказувалося. Зазначена риса образу, будучи задумана як головна, не взята Черемшиною ізольовано від деяких інших рис характеру вдови. Вказівка на такі риси є допоміжною у розкритті ідейної суті твору. Виявлення цих рис, як правило, перебуває на периферії зображення, але становить органічну єдність з показом головної для оповідання риси персонажа (ставлення до цісаря, держави), «обслуговує» цей показ, обґрунтовує, пояснює його, примушує характеризуючий вдову вчинок виступати у певному, бажаному для автора світлі через підкреслення психологічних та соціальних аспектів образу.

Семениха перш за все любляча мати. Цю якість вважаємо основною, визначальною психологічною рисою її характеру. І коли про вдову говориться — «ой, молилася, до землі припадала, землю цілувала, опадами завертала», то це тому, що просила бога про найдорожче, що у неї є — про сина. Коли віддає останні мідні гроші на службу божу за цісаря, то робить це за тієї ж причини — з любові до єдиного сина. Коли приймає близько до серця розповіді односельців про солдатчину, то з тієї ж причини. Коли автор фіксує увагу на роздумах Семенихи, то в центрі роздумів — син.

Семениха — вдова і до того ж бідна. Бідність бентежить цю жінку в першу чергу тому, що не могла дати синові грошей, коли йшов до війська. («Якби був покійничок дьидя жив, то була б лиш на сина прятала, бідна вдовиця що дасть?»). Коли село виряджало новообранців, то «багачі плакали, синам у руки сороківці тицькали, в коршмі у горівці купалися...», а «вона збоку дивилася, приступу не мала». Тому й молиться так гаряче «за синове здоров'я, аби у воську кулі його обминали, аби не вмер тамки», бо молитва — єдине, що може дарувати синові бідна і темна вдова-гуцулка. Бог, — ця химерна ілюзія забитої жінки, — єдине пристановище, єдина сила, на допомогу якої сподівається.

Принагідно звертає увагу Марко Черемшина і на те, з якою міркою підходить вдова до явищ, речей, котрих не бачила, але з якими у той чи інший спосіб стикає її життя. Так, пробуючи уявити собі житло цісаря, шукає у власному життєвому досвіді речей для співставлення. Письменник показує, що співставлення відповідають соціальному станові, попередньому досвідові, рівневі культури, духовного розвитку персонажа. Семениха, звичайно, багато чула про цісаря. І те, що чула, не могло бути достовірним у своїй конкретності, бо колишні солдати-односельці, які розповідали вдові про цісаря, не могли бачити ні його самого, ні його житла. Коли ж вдова пробує уявити конкретно того, хто уособлює найвищу владу в країні, вона може спертися лише на власний життєвий досвід. Жінці, цілком природно, здається, що житло цісаря мусить бути перш за все великим за розміром: вона добре знає, що багатий селянин будує хату більшу, ніж бідний, а пан має будинок більший, ніж багатий селянин. Але цісар мусить бути найбагатшим у всій країні, отже, його житло має бути відповідного розміру. Вдова чула й те, що будинки великих панів називають «палатами», тому й житло «найяснішого тата» також палата. Але з чим порівняти таку палату? Найбільша споруда, яку бачила у селі, — церква. Проте розуміє, що цісарева палата повинна бути більшою, ніж звичайна сільська церква. Звідси народжується думка, що у цісаря «десь така палата, як церква велика». Іншою ознакою багатства з давніх давен є золото, срібло. Благородні метали мусять прикрашати монаршу палату. Там, у цісаря в палаті, «від срібла-злата мовня б'є». Семениха, крім того, бачила у церкві багате освітлення. У цісаря в палаті світла має бути значно більше. Вона знову кількісно збільшує бачене в церкві, і з надр її фантазії з'являється таке: «Ліхтарі як стоги високі, свічки снопами горять». У церкві найпочесніше місце — вівтар. Звідси у цісаря «вівтар великий, золотом кований, срібними гаками до землі прибитий». На цьому найпочеснішому місці «тісар сидить».

Таким чином, опорним пунктом для Семенишиної уяви є бачене нею у церкві — обсяг приміщення, блиск прикрас, свічки, вівтар — і те, що бачила в щоденному трудовому житті, — стоги, снопи. Через речі, через своєрідні Семенишині асоціації письменник скупко, але в достатній мірі виразно вказує на особливості бачення світу гуцулкою. Те, як ця жінка уявляє собі житло цісаря, здається нам і смішним, і наївним, і зрештою таким, що не відповідає дійсності. Але, з другого боку, показово, що Семениха у своєму фантазуванні не виходить за межі реально можливого. Тут немає чогось надприродного. Більше того, образ самого цісаря Семениха у ряді суттєвих рис творить за своїм, тобто селянським, образом і подобою. Блиск золота і срібла спокійно уживається з думкою про те, що цісареві буде добре житися, коли «тісарська земля» буде «пишно родити», коли «тісарська маржинка дужа» буде, коли у цісаря «в хаті (уже хата, а не палата! — В. П.) лежі не буде». Отже, цісар і необмежений, примхливий, властолюбивий правитель, якого «ніхто... не зіпре» і який може «баталію зробити», «лиш пальцем кивне», і, поруч з цим, цісар — звичайний «газда», у якого є земля, маржинка. Він реальна людина, в хаті якої може бути «лежа» (хвороба).

Так в основному розкривається зміст образу Семенихи. Це єдиний індивідуалізований образ оповідання. Про інших людей, присутніх на богослужінні, говориться сумарно — «бадіки», «жінки» тощо. Що ж до художньо-композиційних засобів, використаних автором при створенні образу гуцулки, то їх переплітається кілька. Насамперед персонаж показаний через дію. Зрозуміло, що невеличкий твір дозволив письменникові лише дуже скупко використати названий художній прийом. З цієї причини деталь-дія подається у творі без широкої фіксації подробиць. Перша за порядком розгортання опису деталь такого роду стосується

розповіді про молитву Семенихи: «до землі припала, землю цілувала». В іншому місці ця деталь доповнюється подробицями: «Хрестилася і біла в груди, всі розп'яття обцілувала». Жінка хоче дати своє «на боже», а тому «пхалася д'якові лавці і кінець хустки розв'язувала зубами» (діставала гроші — В. П.). Наведені і ненаведені тут подробиці вчинків Семенихи стосуються її молитви та подання «на боже» за цісаря і несуть на собі яскраво виявлену характеризуючу функцію.

Іншим прийомом творення образу-персонажа є розкриття його внутрішнього світу не об'єктивно, тобто показом у дії, описом зовнішності тощо, а через безпосереднє вираження душевного стану жінки. Це — включення в оповідання роздумів та спогадів вдови, її уявлення. Подібне завдання може, як відомо здійснюватися засобами внутрішнього монолога, внутрішнього діалога, невласне прямої мови. Особливої ваги набуває при цьому синтаксична та інтонаційна організація тексту, робота над пунктуацією, великим і чутливим майстром якої був, наприклад, Михайло Коцюбинський. Такого роду робота — одне з вельми важливих (і вдячних) завдань прозаїка. Воно потребує тонкої, ювелірної праці. Було б перебільшенням твердити, що Марко Черемшина виявив тут високу майстерність. Подібною оцінкою зовсім не збираємося наголошувати, що авторові безпосереднє розкриття внутрішнього світу Семенихи не вдалося. Але в цій роботі він не виходить за межі вельми середнього рівня. Вже наводився приклад засобу такого роду: перед Семенишиною уявою постає цісар і його житло. Проте за своєю мовною структурою виклад Семенишиних роздумів мало чим відрізняється від авторського викладу, і тому читач не одразу може зрозуміти, що знайомиться з роздумами вдови, а не з розповіддю про цісаря самого письменника.

Наведений факт у Черемшини не поодинокий. Одну з причин такої невідтіненості мови персонажа вбачаємо у тому, що мова самого письменника занадто обтяжена діалектизмами (лексика, фонетика, морфологія, манера будувати фразу, частково — тропи та фігури). Крім того, дає себе знати недостатня мовна індивідуалізація персонажів у більшості творів. Мовні партії у Черемшини (там, де їх можна виділити як виразні художньо-композиційні компоненти) завжди несуть на собі ознаки місцевого говору, тобто віддиференційовуються щодо загальноукраїнської літературної мови, але в абсолютній більшості оповідань важко буває сказати, чим же мова одного персонажа відрізняється від мови іншого, що саме становить індивідуальну, неповторну особливість мови такого-то героя. Іноді письменникові вдається показати таку різницю, коли герої належать до різних соціальних верств («Святий Николай у гарті»), і тоді спостерігаємо хороший художній ефект, багатше і більш тонке розкриття змісту. Але такі випадки не бувають частими. Слід уточнити: коли говоримо про недостатню мовну індивідуалізуючу диференціацію, маємо на увазі селянські образи, котрі становлять у Черемшини величезну більшість. Власне, представники інших соціальних верств у цього письменника становлять невеличку групу.

Л. І. Тимофеев правильно твердить, що літераторові найважче передати за допомогою писаного слова інтонацію, цю, на його думку, надзвичайної ваги якість мови, котра в дуже багатьох випадках визначає справжній смисл сказаного, його істотні відтінки. Проф. Тимофеев настільки песимістично дивиться на письмові можливості для словесного мистецтва передавати синтаксичними та іншими засобами експресивну інтонацію, що деякі сторони інтонації вважає такими, котрі загалом залишаються «в межах лише усної мови»³. І все ж певні можливості

³ Л. И. Тимофеев. Очерки теории и истории русского стиха. М., ГИХЛ, 1958, стор. 27—28.

для вираження інтонаційних особливостей мовної партії персонажа література має. Багато письменників майстерно використовує, зокрема, засоби пунктуації (наприклад, М. Коцюбинський). Марко Черемшина не розробляє достатньо багатой пунктуації, котра давала б більш широкі можливості для використання таких інтонаційних засобів, як темп, пауза, мелодика та ін. при конструюванні мовних партій персонажів. Тому читач майже не відрізняє мови Семенихи від авторської.

Особливістю художньої манери автора оповідання «На боже» слід вважати й те, що персонажі його оповідань більше типізовані, ніж індивідуалізовані, як конкретні і неповторні особистості. Це виявляється і у мовних партіях, і у сприйнятті персонажами світу, в описі обставин, речей, які оточують персонажів, часто — у відсутності портретних характеристик. Так, Семениха зовсім позбавлена зовнішньої портретної характеристики. Вона, як і герої ряду інших творів цього письменника, виразно окреслена як певний соціальний тип, але як індивідуальність мало чим відрізняється від персонажів інших творів.

У зв'язку із згадкою про нечасте застосування письменником портрету як художньо-композиційного засобу необхідно вказати й на таку особливість: Марко Черемшина не дуже схильний використовувати «малярські» засоби у словесному мистецтві. Не для всіх творів це характерно в однаковій мірі, але хіба не підтверджує нашої думки той факт, що у всьому оповіданні «На боже» вжито лише два слова на означення кольору («синій» і «блідий»). Проаналізувавши інші твори письменника, побачимо, що питома вага слів такого роду майже ніколи не буває значною. Не говоримо вже про таке виключно масове їх застосування, до якого вдається, наприклад, М. Коцюбинський в оповіданні «Сон». Це ще одна риса творчої манери Марка Черемшини.

І все ж у Черемшини є прийоми, розраховані на зорове сприйняття описуваного. Вони використовуються досить широко. Та коли співставляти (при всій відносності такого співставлення) Черемшинине слово з образотворчими, тобто до зору зверненими, мистецтвами, то ближчою тут є, мабуть, скульптура. Візьмемо для прикладу одне місце з оповідання «На боже», яке виразно подає читачеві «скульптурні групи» селян: «Попід великими образами купки скавулених бадіків на колінах молилися. Поперекладали голови на плечі і простягненими руками світців за все просили або поскладали на грудях долоні, гей дощечки, до купи, попідпирали ними похнюплені лиця». Не бачимо тут кольорів, але виразними, промовистими є поза і жест, характерні для скульптури.

Важко підібрати назву чи співставлення іншому, не «скульптурному», але також до зору зверненому прийомові, що його застосовує письменник в оповіданні «На боже». Від автора (чи персонажа) про предмети і явища говориться так, що вони сприймаються саме зоровим відчуттям. Це вирази типу: «Світла в церкві горіли, до святих крізь ладан кліпали...». Або: «Відси хмара й відти хмара, самі сині кабати, самі людські діти..., шаблями проколюють, кров потічиною тече...». І ще: «Вози покачалися, прірва людей прірвалася, туча візків розлилася», «гострі багнети полискували, як дзеркала».

Помітне місце у творенні картини молебню займають засоби, розраховані на слухове сприйняття. Далеко не завжди при цьому використовується звуконаслідування. Не однакова, звичайно, і міра конкретної відчутності предмета чи явища. Прикладами можуть бути такі вирази: «жалібними голосами відговорювали уривками оченаші», «дяк по ширості відгалакував...», «дзвони гуділи, ревіли, дзеленькали».

Зрідка зустрічаємося з використанням засобів, розрахованих на зоровий та слуховий ефект одночасно. Про селян, які молилися, автор говорить: «А як у яким важнім пункті світців просили, то тріскали доло-

нями, гей терлицями...». Семениха уявляє, як солдати «одні на одних стріляють».

Теоретична наука говорить про два види відчуттів людини, які мають здатність естетичного сприйняття, — зір і слух. До них і звернене все мистецтво. Інші — нюх, дотик, смак — практично не несуть на собі такої естетичної здатності і виконують лише свої прямі, визначені їх природою, обов'язки. Проте ці «німі» в естетичному відношенні відчуття людини подекуди, хоч порівняно й дуже рідко, проникають і в «благородну» духовну сферу естетичного. Зустрічаємося з двома-трьома випадками такого роду і в оповіданні «На боже». Це відчуття дотикові. Звернення письменника до них вмонтовано в систему художньої образності твору дуже вдало. Важко замінити зоровим чи слуховим образом, наприклад, таке: «Дзвони гули, ревіли і дзеленькали, Семениху легоньким гребенем по голові чесали». Або такий, побудований вже на іншій асоціації, образ: «Гострі багнети полискували, як зеркала, чесатися об них можна було б». Образ, як бачимо, цікавий, оригінальний, хоч і більш штучний, менш природний, ніж попередній. І останній приклад: «В церкві заклекотіло, від молебних стогнів вітер повіяв». Всі ці образи будуються у розрахунок на дотиковий ефект.

Вже зазначалося, що Марко Черемшина мало використовує засоби інтонаційної індивідуалізації мови персонажів. Це не означає, що письменник зовсім не приділяє уваги інтонації. Навпаки. Подекуди автор піклується про інтонаційну виразність свого тексту більше, ніж інші письменники. Це виявляємо зокрема в образку «На боже». Можна говорити про те, що Черемшинин текст має виразну і оригінальну, йому лише властиву інтонаційну, точніше—інтонаційно-ритмічну структуру. Таке твердження зовсім не суперечить думці, що художник при цьому мало дбає про інтонаційно-ритмічну індивідуалізацію мови персонажів. Слід говорити про інтонацію і ритмічність в першу чергу авторської оповіді, а не мови персонажів, бо коли у мові дійових осіб зустрічаємо названі особливості, то вони принципово нічим не відрізняються від того, що знаходимо в авторській мові, тобто не мають індивідуалізуючих властивостей.

У плані наведеного пояснення й слід розглядати такі експресивні особливості мови оповідання «На боже», як інтонація, пауза, ритмічність, рима. Ці якості яскраво виявляються не у всіх творах письменника (не підкреслені, наприклад, в оповіданні «Святий Николай у гарті»), але зустрічаються у багатьох, вживаються досить широко і можуть становити предмет окремого дослідження.

Поема Іллі Чавчавадзе „Відлюдник“ в українському перекладі

Загальновідомо, що високомайстерний твір художньої літератури одного народу, повноцінно перекладений мовою іншого народу, стає його духовним надбанням.

Переклад допомагає народам зблизитися між собою, і, таким чином, він стає своєрідним мостом дружби і братерства між цими народами. Безумовно, цим і пояснюється дедалі більший інтерес до теорії і практики перекладу. Широко висвітлюється і проблематика перекладу. Загальновизнано і те, що художній переклад — це ніщо інше, як мистецький витвір. Саме тому постає питання про художність твору, що вміщує в собі відповідність оригіналові, під якою ми уявляємо єдність форми та змісту.

Для того, щоб у поетичних перекладах дійсність оригінала відбилася повністю, найперше потрібно перенести ритм, інтонацію, а це не є легким завданням. Питання це завжди було і залишається дискусійною проблемою в теорії перекладу. Але ж для повноцінного рішення цього питання необхідно вивчити характерні риси твору, що перекладається, треба вивчити систему і структуру, національні якості тієї мови, з якої перекладається той чи інший твір. Крім цього, треба встановити різницю між двома системами віршування і тільки після цього у перекладача буде можливість використати ті чи інші ритмічні одиниці.

Таким чином, перед нами постає потреба співставлення систем віршування різних мов. Ми можемо навести такий приклад: до російської мови за своїм складом дуже близька українська та польська мови, але перенести метр більш далекої німецької мови в російський переклад легше, аніж з польської мови. Причиною цього виступає силабізм польської мови. Важливу роль відіграє також закономірність розміщення наголосів.

Кожна система віршування, як відомо, характеризується властивими їй якостями, що ґрунтуються на фонетиці і синтаксисі тієї чи іншої мови. Безперечно, що рима, метр, строфіка не стоять окремо від створення загального образу. Вони входять до спільної поетичної системи. Намагання прямого перенесення інтонації з однієї мови в іншу мову марне, бо граматичний, фонетичний та синтаксичний склад різних мов не збігається.

Першим завданням перекладача є перенесення інтонації. Для цього потрібно відшукати ритм відповідної функції, розмір та синтаксичні засоби. Цей момент не повинен суперечити змістові і не повинен залишатися поза віршем.

Відшукування відповідних функцій грузинського вірша, пов'язане з певними труднощами. Грузинський вірш силабо-тонічний, але більш тяжіє до силабічної системи. Це дуже відрізняє його від українського вірша. Але грузинський вірш характеризується також і легким наголо-

сом, що його відрізняє від силабізму французького і польського вірша. Немає сумніву в тому, що слабкий наголос в грузинському вірші за своїми функціями відрізняється від функції наголосу в українській мові. Наголошений склад в грузинській мові під час протяжної розмови іноді дає не дуже помітну різницю від ненаголошеного складу, але це не дає нам можливості зняти питання наголосу в грузинській мові. Це є тим моментом, що зближує грузинський вірш з силабічною системою. Виходячи з цього, не завжди можна надати розмірові вірша вирішального значення. В грузинському вірші можна знайти такі моменти, коли варіації одного й того ж метру, що опинилися в колі одного і того ж розміру відрізняються один від одного більше, ніж варіації, утворені неоднаковими розмірами.

Ця різниця в першу чергу викликана якостями ритмічного складу. В науковій літературі висловлена думка, що основною одиницею грузинського вірша є рядок. У створенні рядка беруть участь його зміст, ритм, цезура, рима та інше. Грузинський вірш в основному характеризується ізометрією. Остаточне вивчення рядка грузинського вірша дасть можливість розкрити його внутрішню природу і прояснити «необхідність визначити ту основну побудову, яка так сильно відрізняє один від одного вірші, створені однаковим розміром»¹.

В колі одного й того ж розміру ритмічну багатобарвність створює особлива побудова, вільна комбінація тієї чи іншої стопи. Іноді серед хорея і пеона з'являється дактиль або навпаки. У восьмискладовому низькому грузинському шаїрі зустрічаються такі побудови: 1) хорей—дактиль—дактиль; 2) дактиль—хорей—дактиль. Але коли створюється варіант — дактиль—дактиль—хорей, створюється і нова варіація².

Виходячи з цього, основним розміром грузинського вірша виступає рядок, а стопа є засобом ритмічної варіації, засобом структурної організації і багатства вірша. Не можна залишити поза увагою також ті великі ритмічні зміни, яких досягають перестановкою стоп. Велике значення має також і цезура, яка відіграє певну роль у створенні ритмічних варіацій. Не можна пройти і мимо клаузули.

Ось в основному ті моменти, на які треба звертати увагу під час перенесення інтонації грузинського вірша. Але ясно, що тільки ці моменти не можуть до кінця вирішити питання повноцінності переносу. Треба ще звернути увагу на інструментовку і поетичний синтаксис грузинського вірша, що дуже відрізняється від синтаксису українського. Вивчення і аналіз поетичного синтаксису в даному разі необхідне, бо основним розміром грузинського вірша ми вважаємо рядок. Загальновідомо, що кожний великий письменник відрізняється від іншого також своїм стилем, тобто природою особистого стилю, великою культурою слова, гнучкістю і самобутністю фрази. Ми не відокремлюємо всі ці моменти від змісту, розуміючи їх як художні засоби відображеного змісту.

Предметом нашої статті є розгляд лише одного грузинського твору, перекладеного українською мовою, де основну увагу під час розгляду ми звертаємо на питання стилю.

З багатьох поем І. Чавчавадзе на українську мову перекладено лише «Відлюдник». Переклав її О. Новицький. Ця поема в творчості І. Чавчавадзе займає особливе місце. В ній поет поставив загальнолюдську проблематику, яку він розв'язав по-своєму. В поемі поставлено питання боротьби проти аскетизму, поет у поемі доводить, що переможе лише тутешнє, земне життя.

В цій поемі І. Чавчавадзе поетичними образами передав ту концепцію, яку висловив колись у прозаїчному творі «Записки мандрівника»,

¹ А. Хінтібідзе. Питання грузинського віршування, Тб., 1965, стор. 107.

² Там же, стор. 110.

де він підкреслював, що «рух і тільки рух є основою життя на цьому світі». Своєю працею людина завжди повинна намагатись якомога краще перебудувати життя на благо всіх.

Високе ім'я — Людина — це міцний зв'язок з людьми; загубити зв'язок з людьми, втекти від них — означає втратити самого себе. Той, хто втече від людей, завжди переможений. Метою твору є правдиве сприйняття життя, щоб змістом життя для людини — органічно невіддільної частини суспільства — став справедливий рух вперед. Людина повинна керуватись у житті принципом: «І тому, що ти є Людина, син країни, ти повинен йти за нею і слухати її». Втекти від неї — загибель. Шукання втішного солодкого життя в тому світі — абсурд. Це в перекладі сказано добре.

В поемі дано образи ченця-відлюдника, аскета і молодой життєрадісної дівчини-пастушки.

Навіщо зрікся ти життя і люду?
Та ж Всесвіт повен радості і втіх!
Тут — смерть панує, там життя усюди,
Тут — сум, а там веселощі і сміх.

Представлені в поемі ці два різні образи з різними міркуваннями про життя, з різними характерами і вдачами. Кожен з них розв'язує призначення життя по-своєму. Вони протистоять один одному в питанні сприйняття життя. Кожний з них наводить свої аргументи, з яких ми бачимо філософський сенс поеми, а також вселюдсько-філософську проблематику.

Щоб передати, відобразити все це відповідно до оригіналу, треба обережно підійти не тільки до змісту поеми, до її композиційно-сюжетної побудови, а, насамперед, до стилю першотвору, до його словесних образів, що відтворюють художню дійсність.

В поемі «Відлюдник» Ілля Чавчавадзе використовує архаїзми, за допомогою яких поет може показати живу картину життя відлюдника, монастирського життя. Як відзначає професор Г. Шаламберідзе, використання архаїзмів у І. Чавчавадзе покликане передати «винятковий колорит, урочисту обстановку, спокійний і величний тон, створити збуджений настрій, надати висловленій думці більшого значення, поваги, пошани...»³.

Як бачимо, архаїзми в поемі І. Чавчавадзе мають стилістичну функцію, вони виконують роль синонімів до сучасної поетові мови. Використана тут лексика, граматичні форми відповідають життю монастиря, де панує глибокий спокій, умиротвореність, неземна тиша; так само манера поеми гармоніює з самою природою відлюдника, з його світовідчуттям. Тому відтворення архаїчних елементів, наявних у поемі, вимагає від перекладача величезної майстерності і такту, вони не повинні бути бар'єром для читача.

Використані в поемі архаїзми залишають урочисте, величне враження. Вони виконують у творі «підвищувальну» патетичну функцію, надають йому емоційної тональності, малюють, як було вже сказано, живу картину монастирського життя і надають обличчю відлюдника святих неземних рис. Це — дуже сильний засіб для зображення віддаленого від епохи І. Чавчавадзе життя.

Розглянемо портрет відлюдника. І. Чавчавадзе знаходить такі форми, таку лексику, що відповідають епосі, часові відлюдника, який знаходить свою мету лише в тиші монастиря.

³ Г. Шаламберідзе. Мова І. Чавчавадзе. Тб., 1966, стор. 114 (грузинською мовою).

Знесилений плоттю від молитов і постів,
Він був схожий на святого мученика.
Незчисленними муками мучився,
Але муки він переміг і звеличився.

(Підрядник)

Використаними архаїзмами поет дуже реально малює портрет відлюдника. Фрази дуже рухливі і вільні — їх треба передати засобами поетичного синтаксису, щоб зберегти реалістичність портрету. В той же час перекладач повинен відшукати архаїчну лексику, лексику особливої енергійності, використати в міру можливостей архаїчну конструкцію фрази.

О. Новицький перекладає:

Знесилений молитвами й постами,
Монах здавався мучеником тим,
Що повсякчас, мордований катами,
Він духом возвеличувався своїм.

«Хорц — удзлур кмнили» (знесилений плоттю) перекладено як «знесилений», «цамебули» — «мученик», «цминдани» — «монах», «гандидебули» — «возвеличений», «возвеличувався». Як бачимо, є намагання передати функцію архаїчної лексики. Але це розв'язання не зовсім успішне: в оригіналі знайдені слова величного звучання, а вислів «мордований катами», хоч і використаний перекладачем заради посилення контрасту («мирські болі» — незламність мученика; страждання плоті — «велич духу»), проте настільки чужий у цьому стилі, що звучить зовсім глухо.

Своєрідного звучання надають в оригіналі специфічні комплексні приголосні — р, х, л: хорц — удзлур — кмнили — знесилений плоттю, ці епітети несуть основне смислове навантаження образу. В оригіналі ж маємо одне скупе слово «знесилений», а вказані вище моменти зовсім не помічені перекладачем.

В багатьох випадках Новицькому вдається передати високу тональність (звучання) оригіналу:

В прадавній час служителі бога
Вирубали тут монастир (архаїзми).

(Підрядник)

Святі ченці там вирубали в скелі
Глибокий скит в давноминулий час.

(Переклад Новицького)

Відійшов я від цього скороминущого світу
Навіщо мені рахувати плин часу?

(Підрядник)

Навіщо ж літа рахувать, дитино,
Як я забув скороминучий світ.

(Переклад Новицького)

І. Чавчавадзе широко використовує у своїй поемі інверсію. В багатьох випадках інверсія надає думці більшої експресії, логічний наголос виділяє переставлене слово, зміна місця, на якому воно стоїть, відіграє не тільки смислову, але й емоційну роль:

Прислане небом схоже було на божу погрозу.
Ніби господь карає грішний світ.

(Підрядник)

Що день настане того страшного суду,
Коли господь прийде цей світ судить.

(Переклад Новицького)

Інверсія в оригіналі створює багату інтонацію і надає віршеві великої зображувальної сили, яка, на жаль, утрачена в перекладі поеми. З наведених прикладів видно, як нехтування прийомом інверсії надає українським фразам дещо прозаїчного ладу.

Лише інколи перекладачеві вдається відтворити українською мовою багатство поетичної фрази І. Чавчавадзе, її сильну динаміку та високу гармонійність.

Удень і вночі зітхання та крики (моління)
Покривали льодовики скель,
І не висихали ручаї сліз,
(Народжених) молитвою та печаллю (тугою).
(Підрядник)

І день, і ніч молитви не стихали,
Лунали на вершинах крижаних,
І сльози в час молитви не висихали,
Мов срібні бризки ручаїв гірських.
(Переклад Новицького)

Часто використовує у своїй поемі І. Чавчавадзе і синонімічні вислови, які служать для вираження багатства думки, для посилення враження.

За допомогою синонімів, різних поетичних повторів, І. Чавчавадзе створює моменти градації. Ними поет підносить, напружено малює ту чи іншу картину, позначену емоційністю та напруженістю. Синоніми ніби зливаються, обертаються в одному колі, підштовхують фразу. Інколи за допомогою градації поет досягає величезного драматизму, майстерно малює складні психологічні картини:

І зі страхом, із жахом озирнувся навколо,
Нікого не було — жінка ще спала,
Стояв — і раптом, тремтячи трепетно,
Впав на коліна перед іконою святої богоматері.
Але що йому допоможе (зарадить)?

Він мучився.
Мучив його трепет, страх, жах!
І не спинається, не стихає
Злісний сміх проклятих.
(Підрядник)

Він озирнувся, та навкруги — нікого,
Лиш дівчина лежала горілиць,
О мати божа, укажи дорогу!..
Сказав і впав до аналою ниць,

Але молитва вже не допоможе,
І не вгамує совісті монах,
Не тихне реготання зловороже,
Не гасне трепет, не минає страх.
(Переклад Новицького)

В перекладі знижена градація, не видно руху дієслів, лавини синонімів, стишена динаміка рядків, і нарешті, немає тієї емоційної тональності, яка характеризує оригінал. І взагалі, треба зазначити, що перекладач не зрозумів стилю поеми, не прочитав її правильно, а правильне прочитання тексту, разом із майстерністю перекладача — головна запорука успішного розв'язання завдань перекладу.

Синоніми, різні поетичні образи націлюють читача на круг поетової думки, творять особливий фокус уваги — якраз остання особливість оригіналу зникла в перекладі. Зникли всі якісні риси, яких надавали першотворові синоніми: градація, посилення враження, драматизм.

За словами проф. Зандукелі, у творах І. Чавчавадзе «інтонація природно в'яжеться, як розповідь». Перекладач на це не завжди зважає.

І. Чавчавадзе широко використовує порівняння, епітети, метафори, гіперболи, персоніфікацію, малюючи безліч високохудожніх поетичних картин і, разом з тим, уникає картинності.

Особливо часто застосовує поет метафоричні образи, які допомагають читачеві розкривати предмет або явище, надають чіткість думці.

Рухалася сильна, велетенська
По небу розпласталася, розкрилася,
І, наче з ворогом зіткнувшись,
Блискавками, громом загриміла,

Розхиталось небо і весь світ
Тими блискавками і тим громом
Небеса змішалися, потемніли раптом
І з шипінням сипонув град.

(Підрядник)

Вона повзла, весь небокрай заславши,
Страшна й велична поглядом своїм,
І раптом, мов на ворога напавши,
Метнула блискавки, жбуриула грім,

І небо, і земля задвиготіли
Від гуркотіння яросних громів,
Померкло скрізь. І хмари градом били
І в гніві грім розлючено гримів.

(Переклад Новицького)

Немає сумніву, що в перекладі дещо втрачена пластичність і різноколірність малюнку.

В основному добре передає Новицький епітети оригіналу, знаходячи відповідні якісні риси. Проте інколи це йому не вдається:

...Неначе саме кохання
Залишило на ній свої ніжні поцілунки.
(Підрядник)

Лиш глянуть на вуста її, здавалось,
Їх цілувала лиш сама любов.
(Переклад Новицького)

Скажи, хто на цьому світі погляне
На забутого, відлюдного ченця.
(Підрядник)

Хто б міг в таку грозу до мене лізти,
Тож не дивуйсь, що видалось ченцю.
(Переклад Новицького)

В перекладі стиль поеми важкий, книжний, десь зник розмах фрази Іллі Чавчавадзе, зникли її спокій та урочистість.

Перекладаючи поему «Відлюдник», О. Новицький використовує нерівномірну (гетерометричну) строфіку. Кожний непарний рядок — 11-складовий, парний — 10-складовий:

○ ○ ○ 1 ○ ○ ○ 1 ○ 1 ○
○ 1 ○ ○ ○ 1 ○ ○ ○ 1

Такі закономірності зміни рядків становлять систему в поемі. Перехід від довгих до коротших рядків і навпаки створює своєрідний ритм, цей ритм у багатьох випадках багатий і виправданий. Зрозуміло, що така зміна ритмів дуже відмінна від ритму першотвору, який, таким чином, не змінюється, але це ще не означає, що використаний ритм не годиться. Зміна використаного ритму не суперечить розмаїтості ритму оригіналу, який відповідає змістові твору, власне високому образіві святої душі відлюдника. Інтонація твору позначена впливом агіографічної літератури; в цілому ж переклад повинен бути виконаний на основі ліро-епічної інтонації. Все це буде передане тільки тоді, коли перекладач оволодіє загальним стилем поета і даного твору в кожному конкретному випадку. Тому перекладачеві необхідно віднайти в українській мові (шесабамиси) відповідний ритм, інтонацію, за допомогою яких можна передати зміст першотвору. Для цього в знайдений ритм треба вкласти поетичну плоть оригіналу. Все це вимагає від перекладача дуже тонкого і уважного підходу до поетичної семантики та поетичної стилістики — їх треба відтворити різними способами, бо вони повністю служать розкриттю змісту твору. Художня фраза чи слово допомагає не тільки ясному рухові (течії) думки, але й служить створенню інтонації — кожне слово має значення для інтонації художнього образу. Неправильний переклад слова часто викликає не просто викривлення смислового ладу оригіналу: в багатьох випадках він веде за собою порушення або й руйнування стилю та інтонації твору.

З М І С Т

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Ф. М. Білецький. (Дніпропетровськ). В. І. Ленін про сатиру як викривальну зброю	3
Р. Т. Гром'як. (Донецьк). Жанр у творчому процесі	10

У ВІНОК ЛЕСІ УКРАЇНЦІ

Л. Г. Марченко. (Ужгород). Тема народу та особи в ліриці Лесі Українки	15
О. Д. Кравецька. (Суми). Леся Українка і література для дітей	23
П. М. Лісовий. (Ужгород). Леся Українка і Закарпаття	29
С. Г. Ісаков. (Тарту, Естонської РСР). Леся Українка й Естонія	36
О. А. Домбровський. (Львів). До генези поезії Лесі Українки «Забута тінь»	43
О. І. Грибовська. (Львів). Леся Українка про польську літературу	49
О. П. Хрустовська. (Одеса). Іван Франко і Леся Українка на ниві перекладацької роботи	56
П. П. Пономарьов. (Ужгород). Дожовтєва українська критика про творчість Лесі Українки	62
М. І. Домницький. (Дрогобич). Максим Рильський про Лесю Українку	69

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

П. М. Кирничок. (Сімферополь). До історії створення, переслідування і заборони царською цензурою п'єси М. Л. Кропивницького «Доки сонце зійде, роса очі виїсть»	74
Л. М. Скирда. (Київ). Про роман Євгена Плужника «Недуга»	81
Л. Я. Малинська. (Київ). До питання про творчу історію п'єси І. Микитенка «Диктатура»	87
О. Г. Охріменко. (Гомель, Білоруської РСР). П. Г. Тичина і Болгарія	93

ПИТАННЯ ХУДОЖНЬОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

Л. П. Козак-Семінова. (Донецьк). Повість, що стала романом («Лето в деревне» — «Отдых в деревне» Марка Вовчка. До питання художньої майстерності письменниці)	100
Ф. Д. Пустова. (Донецьк). Пейзаж у новелах О. Кобилянської	106
В. О. Пасічний. (Харків). Деякі особливості оповідання Марка Черемшини «На боже»	113
Н. М. Вердзадзе. (Київ). Поема Іллі Чавчавадзе «Відлюдник» в українському перекладі	120

Республиканский межведомственный сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Выпуск 15
(на украинском языке)

Физ. печ. л. 8. Прив. печ. л. 11,2. Тираж 1250.
Цена 1 руб. 07 коп. Зак. 2918.
Издательство Львовского университета. Львов, Университетская, 1.
Областная книжная типография Львовского областного управления по печати. Львов, Стефанька, 11.

Редактор С. С. Паливода
Технічний редактор Т. В. Саранюк
Коректор М. Т. Ломеха

БГ 10590. Здано до набору 18. X 1971 р. Підписано до друку 10. VII 1972 р. Формат 70X108^{1/16}. Папір № 2. Папер. арк. 4. Умовн. друк. арк. 11,2. Обл.-вид. арк. 10,7. Тираж 1250. Ціна 1 крб. 07 коп. Зам. 2918.

Видавництво Львівського університету. Львів, Університетська, 1.
Обласна книжкова друкарня Львівського обласного управління по пресі. Львів, Стефанька, 11.

1 крб. 07 коп.



ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1972