

**КРАЇНСЬКЕ
ЛІТЕРАТУРО-
ЗНАВСТВО**

ВИПУСК

16

РЕСПУБЛІКАН-
СЬКИЙ МІЖ-
ВІДОМЧИЙ
ЗБІРНИК

УКРАЇНСЬКЕ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВО

ВИПУСК 16

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
Львів — 1972

У матеріалах збірника (випуск 16) розглядаються проблеми теорії та історії дожовтневої і радянської української літератури, питання художньої майстерності творів, а також міжнаціональних літературних зв'язків. Кілька статей присвячено творчій спадщині Лесі Українки. Серед публікацій читач знайде невідомий варіант вірші про Кирика та невідомий переспів Байронового «Прометей». Бібліографія представлена поетичним вінком Ярославові Галану.

Збірник розрахований на викладачів вузів, середніх шкіл, аспірантів та студентів, на усіх, хто цікавиться українською літературою.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

Неборячок Ф. М. (відповідальний редактор); Мороз О. Н. (заступник відповідального редактора), Халімчук А. М. (відповідальний секретар), Білоштан Я. П., Домницька Г. С., Дорошенко І. І., Дузь І. М., Жук Н. Я., Іщук А. О., Корж П. Я., Кубланов Б. Г., Лесин В. М., Лісовий П. М., Луценко І. А., Рудницький М. І., Федорчук М. С., Федченко П. М., Шаховський С. М., Шолом Ф. Я.



К. Т. КУТКОВЕЦЬ (Львів)

Тема дружби народів в українській радянській поезії

В світі є найбільше диво —
Один одного пізнати.
Нашу дружбу неможливо
Ні спинити, ні перервати.
(П. Тичина).

Дружба між усіма народами і народностями нашої Вітчизни є одним з найважливіших історичних завоювань радянського народу. Вона стала джерелом успіхів у будівництві соціалізму і комунізму, в боротьбі за піднесення авторитету Радянської країни на міжнародній арені. Дружба народів і їх єднання — одна з провідних, за висловом М. Рильського, величних тем української радянської літератури.

В українській радянській літературі немає письменника, у творчості якого не відбилися б мотиви дружби народів. У художніх образах письменники розкривають почуття священної любові до своєї Батьківщини і почуття національної гордості за величні досягнення всіх народів Радянської країни і кожної соціалістичної нації зокрема.

Темі дружби народів присвячено багато творів у різних жанрах української радянської літератури. Провідне місце належить їй і в творчості П. Тичини, М. Рильського, М. Бажана, В. Сосюри, А. Малишка та багатьох інших. Ця тема хвилювала поетів на всіх етапах розвитку української радянської поезії.

Перші твори, в яких оспівувалась дружба народів, з'явилися відразу після Великої Жовтневої соціалістичної революції. В творчості поетів-червоноармійців та професійних поетів особливе місце зайняв образ братнього російського народу, а тема дружніх зв'язків розвивалась як тема бойового побратимства, взаємопідтримки і взаємодопомоги. В 1921 р. В. І. Ленін звернувся до українських селян із закликом допомогти голодуючим Поволжя. Українська радянська поезія відбила настрій українських селян, які всім серцем співчували братам-росіянам. Цей мотив прозвучав у творах М. Йогансена, Я. Савченка, В. Сосюри, І. Кулика та інших.

Українські поети оспівували образ Радянської Росії — країни, що першою стала на шлях соціалістичних перетворень, місто-колицю революції Ленінград, відважних синів російського народу. Образ самовідданого бійця-росіянина, який боровся за радянську владу на Україні, створив П. Усенко у вірші «Минуле».

Поети В. Сосюра, Т. Масенко створили картини й образи з життя інших братніх республік — Білорусії, Грузії, республік Середньої Азії. Захоплений красою білоруської землі, буянням на ній нового життя В. Сосюра у вірші «Білорусь» писав:

Стою й ніяк не надивлюся.
...О моя Білорусь синьоока,
О моя золота Білорусь!

У поезії 20-х років з'являються перші твори про представників різних національностей, які пліч-о-пліч кували перемогу Великої Жовтневої соціалістичної революції («Цень-Цань» М. Терещенка). Ці образи підкреслювали інтернаціональний характер революції. В той же час, сповнені любові до трудящих інших країн, поети пишуть перші твори про тяжке життя трудящих капіталістичних країн, показують назрівання протесту проти експлуататорів («Імобе з Галама» М. Бажана, «Веселий мічман Найл» Ю. Яновського, «Чорна епопея» І. Кулика).

Проте в 20-ті роки тема дружби народів ще не знайшла всебічного художнього розкриття в українській радянській поезії. По-справжньому вона зазвучала в ліриці 30-х років, коли відбулися зміни в сфері національних взаємин, зміцніла дружба народів, в основному завершився процес становлення багатонаціональної радянської літератури.

Великого значення темі дружби народів надавав М. Горький. Питання про взаємозв'язки і взаємозбагачення соціалістичних національних культур, про художнє втілення принципів інтернаціоналізму широко обговорювались на I Всесоюзному з'їзді радянських письменників.

З'являються прекрасні твори, які відзначаються глибиною розкриття теми дружби між народами і справді художньою формою. Поети не уявляють своєї творчості, своєї долі без долі трудящих Країни Рад. М. Рильський, проголошуючи розуміння ролі поета в суспільстві, в своїй «Декларації обов'язків поета і громадянина» писав:

Там де пал,
Де борня за нове будування,
Іншу підношу річ,
Інший кидаю клич,
Чорний здіймаю бич
Проти всіх, чий девіз — бокування.

Рима дешева! Дарма!
Слухайте, слухайте всі!
На руїнах страшної Росії
(«...народів тюрма...»)
Спілка трудящих чоло підійма,
Зерно невидане сіє!

Нове поняття багатонаціональної соціалістичної Батьківщини розкрив поет у відомій оді «Моя Батьківщина»: «Союз непоборний радянських країн — моя Батьківщина».

Поетичне втілення знаходить тема дружби між народами у збірках поезій М. Рильського «Київ», «Літо», «Україна», «Збір винограду», в яких поет оспівує животворну силу дружби, її глибоке коріння. Велику увагу приділяє поет у передвоєнні роки темі дружби російського та українського народів, прагнучи розкрити спільність їх життя і боротьби на протязі багатьох років («Горький», вірші про Пушкіна, «Народам радянської землі»).

Образним, крилатим виразом почуттів дружби став вірш П. Тичини «Чуття єдиної родини», що відкриває однойменну збірку. Поет славить радість людини, яка проймається в своїй діяльності розумінням дружби народів. Розгорнуті образи-алегорії твору розкривають зміст почуття інтернаціонального єднання. Таким є образ сталювого моста, що єднає береги, — як міст із сталі, міцними є почуття дружби між народами; таким є образ грому в горах: як грім прокочується все далі й далі, повторюючись і знаходячи відгомін, так і почуття дружби переходить від народу до народу. Національні за формою культури радянських народів — єдині за своїм соціалістичним змістом:

Хай слово мовлене інакше —
Та суть в ній наша застається.
Бо то не просто мова, звуки,
Не словникові холоди —
В них чути труд, і піг, і муки,
Чуття єдиної родини.

Поетові приносить радість засвоєння мови братніх народів: «чужа — звучить мені, як рідна».

Дружба народів стає провідним мотивом лірики М. Бажана. З'являються його цикли «Грузинські поезії», «Узбекистанські поезії». У них

М. Бажан підносить і звеличує ідею радянського гуманізму, красу і силу людського дерзання, віру в людину. Тільки злившись з колективом, віддавши всі свої сили служінню високій суспільній меті, людина пізнає справжню ціну життя:

І жить — це значить жить чуттям мільйонних сил,
Чуттям себе, помноженого вперше
На солідарність серць, на вільну спільність діл,
На небувалий зміст твоїх сягань і звершень.

(«І сонце таке прозоре»).

М. Бажан збагачує скарбницю образів української поезії надбанням культури народів Радянського Союзу. В його творах живуть імена Шота Руставелі, Церетелі, Чавчавадзе, О. Грибоедова, відчувається велика повага до культурної спадщини інших народів.

З темою дружби в українську радянську поезію входять нові мотиви, образи, барви і тони. Звертаючись до цієї теми, поети глибше вивчали життя братніх народів, їх минуле і сучасне, незмірно поширювали обрії своєї творчості. У ряді поезій А. Малишка, Л. Дмитерка, Ст. Крижанівського, Л. Первомайського, Т. Масенка та інших змальовані картини життя народів Кавказу, Середньої Азії, Сибіру. Поети відтворили красу природи цих країв, особливості побуту, риси національного характеру людей. З особливою силою зазвучала тема дружби у літературі періоду Великої Вітчизняної війни, бо саме дружба радянських народів була однією із запорок перемоги над фашистською Німеччиною. Вона з честю витримала випробування в одній з найстрашніших воєн, які тільки знала історія людства. Вже в перших творах, які з'явилися у газетах і журналах на початку війни, велика увага приділялась темі дружби народів. Одним із них був вірш М. Бажана «Клятва», в якому поет писав:

До бою звелась багатирська дружина —
Радянських народів братів.

Вірш звучав як вняв всенародної клятви, стійкості і незламності в боротьбі з фашизмом. Рефрен «Ніколи, ніколи не буде Вкраїна рабою німецьких катів» вселяв віру в перемогу. Сила українського народу в єднанні з іншими народами. Ця думка проголошувалась і М. Рильським у вірші «Україні»:

Бачиш — руський з тобою, башкир і таджик,
Друзі, браття твої, громоносна лавина.
Свят союз наш, народ непоборен повік,
Нездолання повік його сила лавина.

Віра в перемогу дружньої сім'ї радянських народів над ворогом була провідним мотивом творів українських радянських поетів воєнного часу:

Бо ніхто не в силі перемогти народ.
Де всі серця в битті єдинім
Живуть, і люблять, і горять.
Де українець із грузином,
Вірмен із руським — вряд стоять.

(М. Рильський. Слово гніву).

Великий резонанс мала в роки війни поема-ораторія М. Рильського «Слово про рідну матір», у якій утверджувалась ідея дружби народів. «В сяйві дружби і свободи» бачить поет силу, велич України:

Хіба умерти можна їй,
В гарячій захлинутись крові,
Коли на справедливий бій

Зовуть і дерева в діброві,
Коли живе вона в міцній
Сім'ї, великій, вільній, новій!

Благородними почуттями дружби народів пройняті поезії В. Сосяри, А. Малишка, П. Тичини, П. Воронька, Л. Первомайського, М. На-

гнибиди, С. Крижанівського, М. Шеремета, К. Герасименка та інших. Українські радянські поети увічнили подвиги багатонаціональної Радянської Армії у битвах за Москву, Сталінград, за визволення народів Європи від фашизму. Образ солдата-визволителя, солдата-інтернаціоналіста проходить через кращі твори періоду Великої Вітчизняної війни, яка загартувала і ще більше здружила народи СРСР. Єдиною сім'єю вступили вони у мирне життя. Дружба радянських народів стала запорукою будівництва комунізму.

Поряд із поглибленням теми дружби українського і російського народів, дружби народів СРСР, у літературі післявоєнного періоду розробляється тема дружби з народами інших країн. Згадаємо хоч би «Англійські враження», «Міцкевич в Одесі», «Італійські зустрічі» М. Бажана, «За синім морем» А. Малишка, «Іранський зошит» Я. Шпорти, «Мости», «Далекі небосхили» М. Рильського, в яких ця тема поширюється до філософсько-етичних узагальнень.

Звертаючись до життя інших народів, поети утверджують великі духовні цінності, які вносить кожен народ у світову культуру, і заперечують розтлінне буржуазне мистецтво, фальшиву буржуазну демократію. Наприклад, М. Бажан у циклі поезій «Англійські враження» розрізняє дві Англії — Англію панівних класів і Англію простих людей. Полум'яним інтернаціоналістом виступає М. Бажан у збірці «Італійські зустрічі». Його поезія — це майстерні образки з життя італійських трудящих і в той же час це заклик до міжнародної солідарності. Поет розповідає про те, що знайомство з незнаним досі народом Італії збагачує його. Радістю пройняті спогади М. Бажана про те, як він разом із сардинськими гірниками співає пролетарський гімн:

Хай же в єдиний ритм,
В спільних надій злиття
Вплавиться слово моє!
Світ ще ніколи не знав

Схожого відчуття —
Що у могутті душ
Дужче за його є?

(«В Сардинії»).

З розширенням політичних, економічних, культурних зв'язків радянського народу розширюється тематичний діапазон української літератури у висвітленні дружби між народами. М. Рильський присвятив свої поезії Польщі, Болгарії, Франції. Своєрідним і оригінальним явищем в українській радянській літературі є «Книга про Францію» із збірки поета «Далекі небосхили». Її тематика різноманітна.

У публіцистично-прозовій частині М. Рильський пише про історію дружніх зв'язків Росії і Франції, починаючи від Вольтера і кінчаючи нашими днями, про архітектуру, театральне мистецтво, про зустріч з французькими письменниками, популяризаторами радянської літератури у Франції Луї Арагоном і Ельзою Тріоле, про історію товариства Франція—СРСР. Але «Книга про Францію» — це передусім розповідь про працьовитий, талановитий, героїчний французький народ. У ній публіцистика, проза чергуються з поетичними ліричними відступами, що є мовою схвиленої душі поета. Він захоплюється баченням і водночас тужить за рідним краєм. Цикл «Арлезіанки», написаний після повернення з Франції, сповнений філософських роздумів, навіяних спогадами про місто Арль, Авіньйон, чудесну річку Рону. Життєві враження перетворились у поетичні твори, від конкретного факту поет переходить до філософських узагальнень.

«Роздумуючи — в Києві — про Францію, про Прованс, про Середземне море, про наші моря, — я раптом згадав найчарівніше море, яке я бачив — Адріатичне. Спомин був як блискавка: блакитна вода, білий парус, веселі дружні люди. Привів він мене до однієї із найзапо-

вітніших моїх думок, про єднання слов'ян, про єднання народів»¹. Про що б не писав М. Рильський, він завжди виступав як палкий борець за дружбу, культурні зв'язки між народами.

Дружба народів в українській радянській поезії — проблема надзвичайно широка і багатогранна, висвітлити її у невеликій статті неможливо. Ми лише звернули увагу на певні моменти в історії розкриття українськими радянськими поетами величної теми, яка особливо глибоко розробляється в нашій літературі напередодні знаменної події — 50-річчя утворення СРСР.

¹ М. Рильський. Далекі небосхили. К., «Радянський письменник», 1959, стор. 88.

Історико-революційна тема в творчості Ю. Смолича

Ю. Смолич — письменник широкого діапазону, з своєрідною індивідуальною творчою манерою, невтомний шукач, експериментатор, любитель сміливих психологічних ходів, масштабності й панорамності. До відображення різних життєвих процесів і явищ він підходить як художник-мислитель, намагаючись їх філософськи осмислити і узагальнити. Його творчість відзначається різноманітністю жанрів, багатством тем та ідей.

Ю. Смолич любить показувати життя в боротьбі, зображувати зіткнення двох епох, двох світів, двох ідеологій, підкреслюючи закономірність перемоги гуманізму, правди. Цілком виправданою є та особлива увага, яку письменник приділяє в своїх творах подіям Великої Жовтневої соціалістичної революції та громадянської війни.

Епоха революційних бур близька письменникові ще й тим, що вона мала вирішальне значення для формування його світогляду. Тема революції та громадянської війни уже в довоєнний період стала «його темою». У соціально-психологічному романі-трилогії «Дитинство» — «Наші тайни» — «Вісімнадцятилітні» (1936—1938) митець виявив чималий хист у дослідженні процесу формування характерів юних героїв, представників інтелігенції, зламу в їхній свідомості під впливом двох революцій — 1905 і 1917 років.

У 50-х роках письменник, умудрений досвідом ще однієї війни, знову повертається до «своєї» теми, в розробці якої найповніше виявився його талант реаліста. Але якщо раніше він дивився на ці події очима юнаків-гімназистів, героїв його трилогії, то тепер освітлює їх іншим прожектором, з висоти сучасності, бо, як писав В. І. Ленін, «чим далі відходить від нас цей великий день, тим ясніше стає значення пролетарської революції в Росії»¹.

Великі соціально-психологічні романи-епопеї «Світанок над морем» (1953), «Мир хатам, війна палацам» (1958), «Рече та стогне Дніпр широкий» (1960) — останні два в 1967 р. об'єднані в дилогію «Рік народження 1917» — відзначаються масштабністю й панорамністю відображення жорстокого двобою антагоністичних світів, глибоким розкриттям народного характеру революції та закономірності перемоги трудящих, показом керівної ролі Комуністичної партії у перемозі Жовтня на Україні. Цими романами Ю. Смолич зробив вагомий вклад і до золоті скарбниці української радянської літератури, і до історії, яка, пройнята поглядом сучасності, оживає в його творах.

У романі «Світанок над морем» письменник, не обмежуючись зображенням громадянської війни, висвітлює питання міжнародної дипломатії, зв'язані з подіями на півдні України, значно розширюючи геогра-

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 33, стор. 28.

фічні рамки роману. Він не лакує дійсність, правдиво характеризує співвідношення двох соціальних сил світу. Спершу носії комуністичних ідей, борці за щастя народу становлять меншість, не мають зброї, змушені до того ж добре конспіруватись. Сили імперіалізму, контрреволюції явно переважають і числом, і могутністю, вони діють відкрито, використовують капітали світових банків. Та в ході розвитку історичних подій змінюється співвідношення антагоністичних сил.

Прийом контрасту, який набув досить широкого застосування в радянській літературі як найбільш влучний для показу двох світів та переваги соціалістичного ладу над капіталістичним (згадаймо хоча б «За синім морем» А. Малишка, «Англійські враження» М. Бажана), використано в розгортанні всього сюжету роману «Світанок над морем». Це дає Ю. Смоличу можливість розкрити непримиренність двох світів у Росії і двох антагоністичних світів взагалі, причому зіткнення їх він показує в запеклому двобої, в боротьбі не на життя, а на смерть.

Саме в динаміці письменник всебічно, глибоко характеризує представників обох таборів, підкреслює соціальну зумовленість перемоги Радянської влади над численним могутнім ворогом.

Розгортання сюжету йде двома лініями. Уже на початку твору романіст широко використовує прийом паралелізму, зіставляє й протиставляє діяльність двох людей — консула Енно і Миколи Ласточкина, які одночасно прибули до Одеси. Зразу ж намічається характер їхніх взаємин з людьми. Насторожено зустріли імениті громадяни міста консула Енно. А Микола Ласточкин з першого кроку встановив тісний контакт з комуністами. В обох випадках письменник звертається до одного й того ж прийому — використання невластиво прямої мови, щоб на фоні подібності в деталях чіткіше підкреслити контраст у головному. У романі Ю. Смолич вивів образ сформованого партійного керівника, виразника інтересів трудящих, борця за утвердження нового. Вже в першому виступі Ласточкина на засіданні підпільного обласкому розкривається мудрість і далекоглядність досвідченого підпільника-більшовика.

Романіст акцентує увагу не на зовнішності героя, а на душевній красі, яка розкривається в його ставленні до інших (Сашка, Панфілова, Котовського). У взаєминах Миколи Ласточкина з Котовським глибоко розкриті й суворі вимогливості більшовика-ленінця, якій не заважає любов до відчайдушного експропріатора, і мудре повчання. В уста Котовського письменник вкладає характеристику здібностей Ласточкина-вихователя: «Це він з мене людину зробив! Очі мені відкрив, світ показав...»².

Надзвичайно вдалим є опис одного робочого дня керівника підпілля Ласточкина. Цей день настільки напружений, що вартий, здається, цілого життя. Така насиченість виглядає неправдоподібною, та історичні матеріали й праці підтверджують її достовірність. Взагалі Ю. Смолич, який дуже ретельно вивчив історичні джерела, відтворює діяльність Ласточкина з документальною точністю.

Письменник найповніше розкриває внутрішнє багатство комуніста Ласточкина, показуючи його поведінку на допиті. З того, як працює його думка, як він хвилюється про долю Котовського, про повстання, ми бачимо стійкого, до кінця відданого своїм ідеалам комуніста-борця, далекоглядного керівника, мудрого політика. Він є уособленням могутності й незламності трудового народу. Як і Павло Власов з роману М. Горького, він на допиті виступає обвинувачем, глузує над ворогами, виносить їм від імені народу справедливий вирок.

Характеризуючи ворожий табір, письменник-реаліст розкриває головний, заснований на людиноненавистстві закон капіталізму в дії.

² Ю. Смолич. Світанок над морем. К., ДВХЛ, 1963, стор. 571.

Зображуючи Антанту як головну силу в ганебному поході проти Радянської влади, військову і технічну оснащеність її армії, він загострює увагу на внутрішній гнилої, гендлярській суті цього походу. Інтриги, підступна зрада, продажність, відсутність єдності, висування власних загарбницьких інтересів на перший план, готовність перегризти за них горло конкуренту — ось ті риси, якими наділяє Ю. Смолич «союзників», тимчасово зведених в один табір спільною ненавистю до Радянської влади. Щоправда, надмірне захоплення описом інтриг, перебільшення бруталності ряду представників ворожого табору, спрощеність їх ставлення до національного питання призводить іноді до недооцінки ворога, дещо перешкоджає глибокому відтворенню внутрішніх протиріч ворожого табору.

Крім Антанти, в романі широко представлено інтервентів дрібнішого плану (польські легіонери, війська розбитої Німеччини) і ціле збіговисько представників внутрішніх контрреволюційних сил, які перебувають у повній залежності від іноземного капіталу. Для нищівно-сатиричного висміювання їх письменник майстерно використовує художні деталі, зокрема лаконічні описи обмундирування й зброї. Так, гетьман Скоропадський одягнув своїх сердюків та сірожупанників у німецьку й австрійську уніформу, спорядив англо-американською зброєю. Дружинники генерала Денікіна «виблискували золотом російських погонів на новеньких англійських і американських шинелях»³. Польські легіонери одягнені у французькі шинелі, а муштрували їх бельгійські офіцери...

Ю. Смолич використовує різні прийоми для викриття тих «правителів», яких В. І. Ленін назвав торгівцями Україною, бо вони «вчора продавали її німцям, а нині продають англійцям та французам»⁴. У телефонних розмовах, бесідах, під час зустрічей з представниками Антанти виявляється їх готовність прийняти всі пропозиції, умови, вимоги інтервентів. Тому представники Антанти швидко зрозуміли, що таких «правителів» можна легко приборкати і їх руками загрибати жар.

У дилогії «Рік народження 1917» Ю. Смолич дав панорамне відображення історичних подій 1917—1918 рр. на Україні, з великою майстерністю і переконливістю показав керівну роль Комуністичної партії, великого вождя пролетаріату, воля якого виявляється в думках і вчинках комуністів. Ю. Смолич тут вперше звернувся до відтворення безсмертного образу В. І. Леніна. Як персонаж, В. І. Ленін з'являється лише в кінці першого роману дилогії, але його присутність відчувається на протязі всього твору. Починаючи з повідомлення про «Квітневі тези» Леніна, виступ Ю. П'ятакова проти ленінської лінії, Смолич поступово викарбовує зримий образ вождя. Показу дійовості ленінських ідей, їх впливу на події, на уми і серця людей, змалюванню практичного застосування їх у боротьбі автор підпорядковує все багатство стильових прийомів: заглиблення в психологію дійових осіб, роздуми, внутрішні монологи, діалоги, суперечки, публіцистичну розповідь. Це розширює рамки роману, події в Києві зображуються на фоні загальноісторичного процесу.

Ю. Смоличу вдалось змалювати Комуністичну партію як єдине ціле, як керівника й організатора народних мас, створити цілу галерею образів активних творців революції на Україні. Завдання письменника ускладнювалось тим, що чимало історичних осіб було незаслужено зганьблено, штучно викреслено з історії. Особливо складним було зображення Київської більшовицької організації, яку протягом весни й літа

³ Ю. Смолич. Світанок над морем, стор. 8.

⁴ В. І. Ленін. Твори, т. 28, стор. 100.

1917 р. очолював Ю. П'ятаков. Займаючи антиленінські позиції в національному й селянському питаннях, він завдав чималої шкоди підготовці революції на Україні.

Але Смолич — письменник, якого приваблює наявність труднощів і перспектива їх подолання. Він цілком впорався з своїм завданням, глибоко розкривши такі риси комуністів, як принциповість, критичність і самокритичність, рішучість у викритті недоліків і помилок, непримиренність у класовій боротьбі. Ю. Смолич правдиво висвітлив допомогу В. І. Леніна українським комуністам у їх боротьбі з грубими політичними помилками Ю. П'ятова, оцінку вождем цих помилок, як таких, що були наслідком «придавленості», «заляканості» війною⁵.

Багатий 1917 рік на Україні, і зокрема в Києві, подіями, учасником і вершителем яких був народ. Письменник показав ці події у всій складності, правдиво, з позицій творчого методу соціалістичного реалізму.

Обмежені географічні рамки роману не звужують показу подій. У дилогії, як і в попередніх творах, Ю. Смолич значно розширює обрії, розкриваючи боротьбу київських пролетарів на фоні політичного життя країни, всього світу. Характерним є опис демонстрації протесту київських пролетарів проти ухвали Тимчасового уряду вести війну «до переможного кінця». Київські події є своєрідним обрамленням, вікном, крізь яке ми бачимо міжнародну солідарність трудящих у боротьбі проти війни.

Ідея інтернаціональної єдності трудящих проймає всю дилогію. Вона розкривається і в дружбі робітників різних націй у межах одного заводського колективу, і в єднанні робітників, селян, одягнених у солдатські мундири різних армій: російської, української, австрійської, чеської. Значною мірою це виявляється і в показі згуртованості різнонаціонального складу Київської більшовицької організації. Тут разом діють українці Затонський і Боженко, росіяни Іванов і Смирнов, грузин Картвелішвілі, євреї Горовиць.

Глибоко розкривається дружба народів, особливо українського і російського, їх спільність і взаємодопомога, яку письменник характеризує, виходячи з ленінського вчення про те, що тільки «при єдиній дії пролетарів великоруських і українських вільна Україна можлива, без такої єдності про неї не може бути й мови»⁶.

Заява Ю. Коцюбинського Петлюрі: «Ми, більшовики, вважаємо, що Київ і Петроград повинні боротись разом і за соціальне, і за національне визволення»⁷, — передає впевненість, що комуністи-українці добре розуміють цю істину і діють згідно з нею. Росіяни-робітники київських заводів, авіапарківці — разом з українцями борються в рядах Червоної гвардії за встановлення Радянської влади на Україні.

Тема дружби пов'язана і з зображенням В. І. Леніна, який дає наказ Антонову-Овсієнку допомогти українським більшовикам у боротьбі з Центральною радою. В найкритичнішу хвилину, коли Київський ревком уже змушений був визнати свою поразку, з'явився панцирний поїзд чорноморських моряків-севастопольців, викликаний по телеграфу В. І. Леніним на допомогу Києву. У свій час українці Семеновського полку на чолі з комісаром Ю. Коцюбинським брали участь у штурмі Зимового палацу, виборюючи Радянську владу в Петрограді. Вони ж обороняли Петроград від контрреволюційних військ Керенського та Краснова. Така взаємодія, взаємовиручка триває і на дальших етапах боротьби.

⁵ В. І. Ленін. Твори, т. 23, стор. 12.

⁶ В. І. Ленін. Твори, т. 20, стор. 14.

⁷ Ю. Смолич. Рік народження 1917, кн. 1. К., «Дніпро», 1967, стор. 369.

У діалогі «Рік народження 1917» письменник зображує історичні постаті і тому дотримується історичної достовірності. Однак, змальовуючи позитивних і негативних персонажів з документальною точністю, він передає своє ставлення до них. Якщо позитивні образи романіст змальовує з любов'ю, то негативні творить за принципом політичного плаката. Він дає збірний образ і проводирів Центральної ради, хоч між ними були суттєві відмінності, які й спричинилися згодом до відходу від Петлюри Грушевського, а потім і Винниченка. Однак романіст характеризує їх лише з одного боку, як керівників Центральної ради, підкреслюючи спільну для них рису: заради досягнення мети — утворення буржуазної української держави — вони вдаються до запобігань перед іноземцями, добиваючись у тих визнання України ціною самої України.

Письменник не жаліє викривальних засобів, змальовуючи зустрічі й передаючи розмови Грушевського з мсьє Енно та Шептицьким. Грушевський забуває зустріти іноземного представника з належною гідністю, кидається йому назустріч, а митрополита цілує в руку, назва- жаючи на те, що він іншого віросповідання і взагалі невіруючий. Голова Центральної ради йде на це, поступаючись своїм престижем заради досягнення мети: він прагне, щоб знесилена війною Росія відступила територію України Австро-Угорській імперії. «Нехай під чужою імперією, але ж «соборна», — мислив історик Грушевський»⁸, — таким самовикриттям, не шкодуючи гротеску, доповнює свій публіцистичний висновок Ю. Смолич.

Вбивчого сарказму сповнена картина зустрічі Винниченка з консулом США Дженкінсом. Містер Дженкінс веде себе надзвичайно нахабно, не дбаючи навіть про дотримання міжнародного етикету. Винниченко розуміє це і обурюється, але протест його носить характер «страйку по-італійськи». Він виступає з тих же позицій прохача, який сподівається на милість країн Антанти — визнання ними «самостійної» української держави. Винниченко теж прагне відокремлення України від Росії — «нехай і під протекторат тієї ж Австрії чи Німеччини»⁹.

Ще з більшою гостротою, доводячи сатиру до сарказму, викриває романіст антинародність політики Петлюри. Цього «державного мужа» письменник розвінчує шляхом відтворення його роздумів з приводу Брестського миру та воєнної угоди УНР з Німеччиною: «Гострі язики плещуть, що Петлюра, мовляв... дешево продав Україну. От плетунні й заздрісники! Зате ж буде «самостійна» і Петлюра сидітиме зверху!.. Та й що воно таке продав? Політичний хід!»¹⁰

Щоб наочніше показати залежність правителів Центральної ради від іноземців, романіст, малюючи сцени їх зустрічей, рідко вдається до діалогів. Здебільшого ці «милі бесіди» носять монологічний характер: говорять іноземці, а «самостійники» лише слухають, іноді дивуються, бувають ошелешені, але абсолютно позбавлені права голосу.

З великою майстерністю Ю. Смолич розвінчує зв'язок українського буржуазного націоналізму і релігії. Розкриттям шпигунської діяльності найбільшого з агентів Ватикану — митрополита Шептицького, зображенням його вірних слуг — «смирених католиків» Софії Галечко та Андрія Мельника, показом боротьби французького і німецького масонських орденів за Петлюру, яку (боротьбу) ведуть не духовні особи, а представники військових і дипломатичних кіл, — усім цим письменник-публіцист підкреслює єднання церковної і світської влади.

За допомогою публіцистичних прийомів «лобової атаки» Ю. Смолич досягає граничної сили викриття нікчемності й неспроможності націо-

⁸ Ю. Смолич. Рік народження 1917, кн. I, стор. 104.

⁹ Там же, стор. 283.

¹⁰ Там же, кн. II, стор. 870.

налістичного уряду, зусилля главарів якого увінчалися успіхом: уряди капіталістичних країн визнали Центральну раду. Та не визнав її український народ, одним ударом вибивши ґрунт з-під ніг як внутрішніх, так і іноземних хижаків. Романіст, показуючи, як у представників країн Антанти розгорілись апетити на Україну, як вони один поперед одного спішають заявити про її визнання, іронізує в однаковій мірі і над тими, хто визнає, і над тими, кого визнають. Письменник-реаліст уміє заглянути в суть справи, розкрити корінні причини краху реакційних сил.

Велика заслуга письменника-публіциста в написанні ним історії сучасності, що і є головним завданням публіциста. Він одним з перших серед українських радянських письменників звернувся до художнього осмислення початку складного й бурхливого процесу народження Української радянської держави. І розкрив цей процес із позицій соціалістичного реалізму.

Інтернаціональні мотиви у ранній творчості М. Ірчана

Український письменник-комуніст Мирослав Ірчан (справжнє прізвище — Андрій Бабюк) ще на зорі радянської влади в своїх ранніх творах, написаних у перервах між боями громадянської війни, підносить ідею пролетарської єдності, спільних дій трудящих всього світу в боротьбі з капіталом.

Щиро, з непідробним захопленням пише письменник-боєць у творі «В бур'янах» про свою непохитну любов до трудящих усіх націй. «Більш двадцяти років мене виховували в чаду вузького націоналізму, якогось звірячого шовінізму у відношенні до других націй... І ось, коли я, нарешті, опинився серед інтернаціональної маси червоноармійців, я ніби глибоко і вільно відітхнув. Стало легше. З першого дня я злився з тією масою, і кожний мені рідний брат, не дивлячись якої він нації. Кожний з них розуміє мене, я їх, в них така ж мета, як і в мене, їхній ворог є моїм ворогом. Значить — одні і ті ж самі інтереси. Чи інтереси нації, як нас вчили по тому боці барикад? Ні. Тепер розумію, і знаю, і радію цим пізнанням: інтереси класу!... І лише тепер я ясно зрозумів: різні трудові нації, а один клас працюючих. В робітника і бідняка-селянина, якої б нації він не був, ті ж самі мозолі, те саме горе, ті самі пани, що живуть з його праці»¹.

У «Трагедії Першого травня» письменник показує, як нелегко було бійцям-галичанам сприйняти, зрозуміти більшовицькі ідеї, як вони раділи, коли неясність зникла і приходило розуміння.

У збірці новел і оповідань «Фільми революції» ідея інтернаціоналізму проймає твори «На конгрес», «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по», «Він не поміг», «Напівдорозі».

Невеличкий твір «На конгрес», написаний у квітні 1920 р., є втіленням ідеї братнього єднання робітників усіх країн. Герой твору болгарський робітник Марко Войнович — делегат на Конгрес III Інтернаціоналу. Він має представляти не тільки комуністів своєї країни. Болгарський делегат несе до Москви і резолюції комуністичних партій Америки, Франції, Сербії.

Мокрий, скривавлений, голодний (два дні просидів у комишах без шматка хліба), але радий, що вже серед своїх, що документи, які везе на конгрес, не пошкоджені. Таким постає перед читачем Марко Войнович.

Влучно підібрані художні засоби, стримана, проста, лаконічна розповідь допомогли яскраво відтворити постать революціонера, розкрити його риси — мужність, відданість комуністичній ідеї, відповідальність за доручену справу, нехтування власними інтересами заради громадських, скромність, простоту.

¹ Мирослав Ірчан. Вибрані твори, т. I. К., ДВХЛ, 1958, стор. 310—311.

Вражає, як вдало добирає письменник слова, образи, які чітко передають те чи інше поняття, подію, явище. «Перескочив рівчак і впав до окопу». Саме «впав». У цьому слові — і солдатська спритність, влучка, і величезна втома змученої важким шляхом, голодної людини, і радість, що шлях уже скінчився й скінчився вдало. У влучно підібраному слові, фразі відчуваємо вплив Стефаника. По-степаниківському виразне слово Ірчан подає у коротких, чітких, рубаних фразах. Лаконізм фрази і в той же час її глибокий, точно схоплений, відповідний даному моменту зміст (те, чого вчився Ірчан у великого новеліста) допомогло йому просто і вражаюче розповісти про події, людей, кількома реченнями змалювати цілі картини, відтворити настрої, характер героя. Рубані ж фрази надають більшій динаміки, дієвості, правдивості зображуваним явищам.

Твір «На конгрес» — не нарис про якусь конкретну історичну особу. З матеріалів конгресу бачимо, що ім'я, прізвище героя вигадані. Болгарську делегацію в Москві представляли три діячі — Х. Кабакчиев, Н. Максимов, Н. Шаблін (І. Неделков)². У роботі конгресу брали участь також делегації від комуністів Америки, представники комуністів, соціалістів Франції.

Отже, в дійсності не було потреби, щоб болгарський делегат ніс резолюції цих партій. Письменник-комуніст свідомо домальовує, трансформує якийсь відомий йому факт, випадок, щоб розповісти про те нове, що народилось завдяки перемозі Жовтневої революції, — III Комуністичний Інтернаціонал, взаємодопомогу, зростаючу солідарність пролетарів різних країн. Для нього головне — показати нову людину, представника братньої комуністичної партії, комуніста-інтернаціоналіста, виразника нових відносин між людьми.

В оповіданні «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по» одним з перших в українській радянській літературі М. Ірчан створив образ робітника-китайця, який бере участь у революції.

Головний герой твору — «червоний китаєць» Лі Юнк-шан (як називає його Л. Новиченко), поруч з ним діє китаєць-зрадник, його ж брат. Лі Юнк-шан жорстоко карає свого брата за дворушність і зраду. Зустрівши серед петлюрівців Лі Юнк-по, він задрижав «з ненависті, злості й сорому за брата», і, «як дикий кіт», кинувся на зрадника.

Вірний революції робітник-китаєць віддає згодом своє життя в ім'я щасливого майбутнього всіх народів. Гине герой з думкою: «Чи і в Китаї така велика забастовка, як тут?»

Один характерний момент перед загибеллю героя. На вимогу здатися Лі Юнк-шан, «набиваючи рушницю, відповів спокійно коверканою російщиною: «Сов'єт поставіл, сов'єт вазьмот!»³ В цьому вимовленому з відхиленням від норм російської мови афоризмі — весь характер незламного і вірного революції «червоного китайця».

Серед творів про «червоних китайців» — «Цень Цань» М. Терещенка, «Лі» В. Сосюри, «Бронепоезд 14-69» Вс. Іванова — оповідання Ірчана займає почесне місце, бо письменнику в образі Лі Юнк-шана вдалось змалювати не тільки відданого революції бійця, інтернаціоналіста, але й індивідуалізувати героя, правдиво показати бідного китайського робітника: неосвіченого, темного, дещо наївного, але з доброю, чистою душею, вірним, благородним, здатним на самопожертву в ім'я щастя трударів серцем.

Незмінна відстань відділяє оповідання «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по» від новели Г. Косинки «Голова ході». У Косинки, як підкреслює Л. Но-

² Второй Конгресс Коминтерна, Июль—август 1920 г. М., Партиздат, 1934, стор. 619—624.

³ Мирослав Ірчан. Вибрані твори, т. 2, стор. 27.

виченко, «перейнятий тупою власницькою жадобою, селянин бурмоче, схилившись над черепом китайця, який був бійцем червоного загону: «...Чого він прийшов умирати до нас у степи?» Націоналістичне засліплення затулило перед автором «Голови ході» те, що так яскраво змалював і звеличив М. Ірчан, — силу ідей пролетарської єдності, за яку боролись і вмирали на українській землі сини далекого Китаю»⁴.

Співчутливо зображує Ірчан в оповіданні «Він не поміг» єврейського хлопчика-вихреста Василя—Фроїма, який разом з українцями та росіянами боровся за велику справу, за перемогу революції. Василь гине на білопольському фронті. Наївно сподівався хлопець, що вбереже його від кулі натільний хрестик, з яким він не розлучався після сприйняття нової віри. З гіркою іронією письменник показує, яким оманливим був цей «захист». Ствердження нового відбувалося у складних умовах боротьби із забобонами та уявленнями минулого.

Як бачимо, у творах «На конгрес», «Лі Юнк-шан і Лі Юнк-по», «Він не поміг» письменник не декларує ідею інтернаціоналізму, а підпорядковує зміст, художні засоби, образи розкриттю цієї ідеї.

По-іншому побудовано програмний твір збірки — «Напівдорозі», де заклик до єдності пролетарів, до єдності всіх голодних світу звучить на весь голос. Це продиктовано самим жанром твору, який являє собою романтичну, сповнену ораторськими інтонаціями поему в прозі.

Під прапором пролетарської солідарності на допомогу трудящим капіталістичних країн у їх боротьбі з насильством, гнобленням ідуть визволені революцією народи: «Червоне Сонце котиться зі сходу на захід». Письменник-комуніст вірить, що тільки у спільній боротьбі, тільки з'єднавши свої зусилля, трударі завоюють свободу:

«Ми доживемо ще до вашінгтонської робітничої ради в Білому домі! До часу, коли з лондонської палати лордів зроблять робітничий клуб! З Ватикану — дитячий притулок! З церкви св. Ангела — кінотеатр! А з вежі Ейфеля повіватиме червоний прапор!..

Життя і Майбутнє в руках повстанців-бунтарів! Дітей злиднів, неволі і голоду!»⁵.

Як і його сучасники — поети В. Чумак, В. Блакитний, П. Тичина, — Мирослав Ірчан був переконаний, що прийде час, коли робітник міцним ударом зрушить всі бетонно-світові підпори капіталізму. Він вірив у нові революції, «новий октябрь», у те, що зоря соціалізму засяє над всією землею, для всіх народів.

Письменник-інтернаціоналіст був палким пропагандистом більшовицьких ідей, «одним з перших невтомних глашатаїв правди про свій вільний народ, що жив і творив у своїй Українській радянській суверенній державі»⁶.

Перебуваючи після громадянської війни в Канаді, комуніст Ірчан прагнув, щоб трудящі в цілому світі знали правду про складні, героїчні часи України, знали правду революції, вчилися на важкому досвіді своїх братів. Захоплений комуністичними ідеями, ідеєю інтернаціоналізму, колективної перебудови світу, він бажав і робив усе можливе, щоб ця ідея, яку вороги свободи і революції намагалися спотворити, принизити, висміяти, була зрозумілою, ясною, щоб вона оволодівала умами мільйонів, еднала мільйони і вела їх на штурм капіталу.

⁴ Леонід Новиченко. Мирослав Ірчан. Літературний портрет. К., ДВХЛ, 1958, стор. 70—71.

⁵ Мирослав Ірчан. Вибрані твори, т. 2, стор. 10—11.

⁶ В. Власенко, П. Кравчук. Мирослав Ірчан. Життя і творчість. К., «Радянський письменник», 1960, стор. 148.

Проблема конфлікту й характеру в творчості М. Стельмаха

Конфлікти й характери в художньому творі перебувають у діалектичному взаємозв'язку. Сутність характеру героя виявляється лише в гострих зіткненнях з іншими героями або обставинами. А напружені колізії створюються тільки сильними характерами. «Зображення людини в серйозному життєвому конфлікті (який часом може бути не тільки «зовнішнім», але й «внутрішнім») — найпевніший шлях до художнього виявлення її особистості»¹, — так визначає Л. Новиченко ідейно-естетичну цінність колізій у художньому творі.

Пильна увага до конфліктів у творах мистецтва не випадкова, бо їх джерела — в суперечностях самого життя, тих суперечностях, які, за визначенням В. І. Леніна, є «коренем всякого руху і життєвості»². Письменник-реаліст, уважно вдивляючись у життя, вивчає його протиріччя, намагається пізнати їх суть, причини, рушійні сили, форми вияву тощо. Лише після цього можливе їх відображення в літературному творі.

Але життєві зіткнення не просто переносяться в літературу. Художня колізія не адекватна життєвому конфлікту. Це зумовлено загальними властивостями мистецтва, його специфікою відтворення навколишнього світу: митець не копіює дійсність, а творить нову, художню дійсність із власними законами буття й розвитку. «Художній конфлікт, — наголошує на його специфіці Л. Тимофеев, — це відображення в індивідуальній людській долі боротьби тих чи інших соціальних сил, які визначають собою основні життєві конфлікти»³. Цілком слушну думку про естетичну природу художнього конфлікту знаходимо в І. Массеєва, однак діапазон оцінок конфлікту, без сумніву, ширший, ніж допускає автор⁴.

У характері колізій, як і в характері героїв, завжди відчувається ставлення до них автора, виявляється його ідейно-естетична позиція, від схрещення якої з тенденціями життя народжується ідея твору. Вибір і розв'язання конфлікту, розстановка конфліктуючих сил та розуміння їх життєвої й художньої перспективи — всі ці моменти є складниками художньої правди, за якою в реалістичному мистецтві завжди стоїть правда життя. Через те абсолютну рацію має Й. Кисельов, коли пише, що питання про конфлікт не технологічне, а «суто ідейне, філософське»⁵.

¹ Леонід Новиченко. Не ілюстрація — відкриття! Літературно-критичні нарис і портрети. К., «Радянський письменник», 1967, стор. 202.

² В. І. Ленін. Твори, т. 38, стор. 125.

³ Л. Тимофеев. Советская литература. Метод, стиль, поэтика. М., «Советский писатель», 1964, стор. 256.

⁴ Проблемы эстетики. М., Изд-во АН СССР, 1958, стор. 153.

⁵ Йосип Кисельов. Конфлікти й характери. Проблеми української радянської драматургії. К., «Радянський письменник», 1953, стор. 11.



Отже, весь час пам'ятаючи про життєві витoki художніх конфліктів, розуміємо їх, як специфічні естетичні явища, протікання яких одночасно є процесом розкриття характерів героїв, є одним із засобів вияву авторського розуміння дійсності та втілення ідеї письменника. Під цим кутом зору ми й розглянемо проблему конфлікту й характеру в творчості Михайла Стельмаха.

* * *

У всій творчості М. Стельмаха помітне тяжіння до відтворення важливих періодів у житті нашого народу, сповнених гострих соціальних суперечностей, боротьби ідей, психологій, людських характерів. Вибір переломних моментів зумовлений не так прагненням до напруження дії, як бажанням створити умови для яскравішого виявлення всіх сил і потенціальних можливостей людини. Ті суперечності, протиріччя, «підняті на вершину»⁶, надають творам письменника внутрішньої динамічності, а героям — життєвості. Автор не залишається байдужим у боротьбі, він завжди займає чітко визначену позицію, яку ми класифікуємо, як народну, партійну.

Твори Стельмаха — художні документи нашої епохи. Вони сповнені життєстверджуючої сили, оптимізму й добра, заселені такими чудовими образами радянських людей, як Марко Безсмертний, Свирид Мірошніченко, Дмитро Горицвіт, Юрій Катрич, Данило Бондаренко, Максим Туровець, Богдан Романишин і багато інших, для яких життя — то діяння в ім'я перебудови світу за законами краси, для яких священною є віра в свій народ, у торжество великої ленінської правди.

Відтворюючи складність життя, багатство його суперечностей, М. Стельмах зображує найрізноманітніші зіткнення героїв. Бувають ті конфлікти зовнішні чи внутрішні, проходять приховано чи бурхливо, є тривалими чи короткочасними — письменник завжди прагне виразити в них правду нашого часу.

Про джерела гострих життєвих сутичок М. Стельмах говорить устами героя роману «Правда і кривда» Борисенка: вони будуть неминучі, поки існуватиме «підлість, яку ніщо не може зворушити, ніщо: ні чиста краса життя, ні безмежна любов, ні безмірна скорб, ні материнські сльози, ні дитяче шебетання»⁷. Тут, звичайно, мова йде лише про певну групу протиріч, які можуть і повинні бути подолані в процесі будівництва комунізму в нашій країні. Але суперечності як такі не зникнуть ніколи, бо в них причина руху, розвитку природи, суспільства; бо й комунізм, як писали в праці «Німецька ідеологія» К. Маркс і Ф. Енгельс, не «стан, який повинен бути встановлений», а «дійсний рух»⁸, який теж буде можливий лише завдяки виникненню й подоланню власних суперечностей. Тому думати, що настане час, коли не буде ніяких конфліктів, — значить, ставати на точку зору метафізики. Така позиція в мистецтві нічого не принесла б, крім шкоди. Саме так було з горезвісною «теорією безконфліктності», яка відводила мистецтво від правди й потреб життя, вбивала в ньому художність, виплоджуючи мертві схеми.

Однією з основних колізій у творах Стельмаха є зіткнення справжніх господарів землі, що не знають інших інтересів, крім інтересів народу, людей великого серця й високих ідеалів (Мірошніченко, Безсмертний, дядько Себастьян, Бондаренко, Сірошапка, Туровець та інші)

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

⁷ Михайло Стельмах. Твори в 5-и томах, т. IV. К., ДВХЛ, 1963, стор. 279. Далі посилання на це видання подаватимемо в тексті, зазначаючи в дужках том і сторінку.

⁸ К. Маркс і Ф. Енгельс. Твори, т. 3, стор. 33.

з різного роду «уповноваженими» (Ступач, Хворостенко), егоїстами й кар'єристами (Кульницький, Кисіль, Юхрим Бабенко). Майстерність автора, уважного дослідника життя суспільства, проявляється в тому, що за цими колізіями відчуються важливі соціальні, політичні й моральні проблеми, над розв'язанням яких працюють радянські люди, партія; що через конкретні конфлікти й характери в його творах ми краще пізнаємо життя, його приховані пружини, радянську людину, рідний народ. Зв'язок з життям притаманний реалістичному мистецтву взагалі, чим зумовлена його пізнавальна й естетична цінність. Представники ж різних формалістичних шкіл буржуазного мистецтва лицемірно заперечують зв'язок своєї творчості з оточуючою їх дійсністю, зводячи твір лише до самовиразу душі художника. Ставленням до дійсності, поглядами на людину визначається не тільки мета художньої творчості, а й розмежовується прогресивне та реакційне мистецтво. Якщо буржуазні митці дивляться на людину як на нікчемну, безпомічну істоту серед бурхливих хвиль життя, то радянські письменники, зокрема М. Стельмах, бачать у ній мужнього борця, свідомого творця нового світу.

Гострота протиріч між героями є характерною ознакою Стельмахових творів «Кров людська — не водиця», «Хліб і сіль», «Правда і кривда», «Дума про тебе», «Зачарований вітряк», «На Івана Купала» та інших. Але автор занадто оголює ці протиріччя. А ще Д. Дідро говорив, що «антитеза вирашна, та користуватись нею треба помірно»⁹. Чи не веде таке протиставлення конфліктуючих сторін до думки про полегшене розпізнання зла? У житті ще трапляються й Безбородьки, й Киселі, й Ступачі, й інші негативні типи в найрізноманітніших модифікаціях. Викрити їх не так просто. Позитивні ж герої М. Стельмаха інколи занадто легко розпізнають усіх тих «розкрадачів великої людської віри і скарбів революції» (IV, 281), але й пізнані вони (оті «розкрадачі») продовжують чинити зло. Тому виникає суттєве питання: які явища нашого життя породжують носіїв кривди? Адже не можна ліквідувати наслідок, не усунувши його причини. При зображенні Поцілуйка, Киселя, Чорноволенка, Ступача, Стратилета, Хворостенка письменник торкається їх суспільного генезису, але за частковими причинами не завжди відчутна соціальна основа. Соціологи-теоретики поки що теж не дали задовільного пояснення, що породжує бездушність, зарозумілість, підлість та інші шкідливі явища в нашому житті, бо ще далеко не всі процеси й тенденції соціалістичного суспільства визначені й досліджені. Завдання це складне, але надзвичайно важливе. В його розв'язанні чимала роль належить літературі й мистецтву.

Змальовуючи типові картини дійсності, невідступно йдучи за правдою життя, Стельмах показує, що Ступачам, Киселям, Поцілуйкам, Хворостенкам завжди протидіють Бондаренки, Безсмертні, Туровці. Вони потрібні людям, потрібен їх тверезий розум, потрібна їхня душевність, що виступає синонімом ідейної зрілості, партійності.

Своєрідність конфлікту роману «Кров людська — не водиця» полягає в тому, що він виникає не між двома чи кількома героями, в нього втягнуте все село. Завдяки ж своїй типовості конфлікт твору розширюється до масштабів цілої країни, бо письменник зображує «рух самих мас»¹⁰. М. Стельмах у «зіткненні характерів і великих людських пристрастей розкриває справді народний характер соціалістичної революції»¹¹, — пише про роман «Кров людська — не водиця» К. Волинський.

⁹ Дени Дідро. Избранные произведения. М.—Л., ГИХЛ, 1951, стор. 207.

¹⁰ В. І. Ленін. Твори, т. 18, стор. 13.

¹¹ Кость Волинський. В пошуках героя. Проблема героя в сучасній українській прозі. К., «Радянський письменник», 1964, стор. 82.

Всі події твору виявляють людяність, красу, любов розкутих синів землі — Свирида Мірошніченка, Тимофія Горицвіта, Степана Кушніра, потворність, озвірілість, злобу куркулів Варчука, Січкаря, Денисенка та важкі душевні муки й болючі хитання «людей з роздоріжжя» — Данила Підпригори й Супруна Фесюка. Кожен з цих образів виписаний автором правдиво й оригінально.

У літературознавстві прийнято розрізняти так звані «зовнішні» і «внутрішні» конфлікти. Однак строго відмежовувати їх, мабуть, не можна, бо ті й інші викликані зовнішніми обставинами, ті й інші спонукають героїв до певних дій і вчинків. Характер їх протікання й виявлення має свої особливості. Зовнішні конфлікти — то протиріччя, зіткнення між різними героями на основі протилежних поглядів на життя, ідейних, класових або моральних розходжень, то сутички між різними характерами людей. До цієї категорії належать всі розглянуті вище колізії. Внутрішні конфлікти — то суперечності, боріння, муки, що збурюються в душі людини (хоча й зовнішні зіткнення не проходять безслідно для внутрішнього світу героїв).

Не всякі суперечності й хитання приводять до внутрішнього конфлікту. Він, як правило, виникає тоді, коли перед людиною постає складна, життєво важлива дилема, вирішення якої зв'язане з особистим ризиком, з можливими або неминучими втратами. Дуже часто така дилема включає значні суспільні проблеми, бо переважно виникає на крутих поворотах народної долі. Тоді народжується, як пише В. Щербина, «конфлікт широкого суспільно-філософського значення»¹². Такі конфлікти лежать в основі характерів Григорія Мелехова з «Тихого Дону» М. Шолохова, Рощина з «Ходіння по муках» О. Толстого, Грози й Богutowського зі «Сторінки щоденника» О. Корнійчука, Бріха з роману чеського письменника Яна Отченашека «Громадянин Бріх» і т. д.

У Стельмаха теж зустрічаємо образи подібного звучання. Це — Данило Підпригора, Мирон Оскілко, Мирон Снігурський та деякі інші. На прикладі їх життя письменник простежує тернистий шлях до прозріння людини, що звихнулася на свій путі, проявила нестійкість ідейних позицій у вирішальний момент класових битв. За вихідні моменти взято щось спільне в житті й долі цих персонажів, але, проводячи кожного з них через свої болі й страждання, зумовлені душевними суперечностями, автор показує їх психологічні відмінності, створює яскраві людські характери. Через образи Підпригори, Оскілкі, Снігурського розкриваються, з одного боку, складні шляхи української інтелігенції в революцію, а з другого, — вміння письменника відтворити найменші нюанси почуття. Завдяки цим персонажам М. Стельмаха в нашу літературу повернуто типові постаті тих буремних літ, які були витравлені з неї вульгарними соціологами.

При розгляді внутрішніх конфліктів не можна обминути й таких аспектів питання: чому в більшості позитивних героїв Стельмаха немає внутрішньої боротьби, хитань, суперечливих прагнень, думок? чи не веде це до спрощення людини, її складного внутрішнього світу, її багатогранних стосунків із суспільством, природою?

Справді, душі Безсмертного, Задніпровського, Туровця, Мірошніченка, Сірошапки і багатьох інших героїв не роздирають протиріччя, в них відсутні ідейні хитання. Але хіба їхня стійкість — то недолік? Судити так про цих героїв — значить підходити до них з міркою, не властивою їхнім характерам, їхній природі. У них свій внутрішній світ — прекрасний, благородний, який може бути лише в натур чесних, цільних, що твердо вірять у правоту своєї справи. Це не світ ідилії, а справжня гармонія краси й простоти, любові й добра. З приводу цієї проблеми

¹² «Октябрь», 1956, № 2, стор. 179.

у свій час О. Довженко писав: «Треба боротися з безконфліктністю та банальним лакуванням життя, але не треба боятися показу гармонійних благородних почуттів, бо в них — краса людини»¹³. Саме такою красою відзначаються позитивні герої Стельмаха. Не переживають вони й зіткнень із суспільством, колективом, бо не мислять себе поза своїм народом, з яким їх об'єднує велика спільна мета — будівництво комунізму в нашій країні.

Все ж іноді в побудові й розв'язанні конфліктів Стельмах проявляє непослідовність. Так, боротьба за нове, радянське життя значно полегшена в повісті «Над Черемошем», послаблюється напруженість колізій в останніх частинах «Великої рідні», у фіналі «Правди і кривди» письменник теж поспішив пригасити всі суперечності, зображені в романі з великою силою правди. Закони естетики діють об'єктивно: художні прорахунки негативно відбиваються на характерах героїв, на авторській ідеї, про що свідчать і деякі моменти в названих вище творах: ряд невиразних постатей у повісті «Над Черемошем», статичність характеру Горицвіта в останніх частинах роману-хроніки, невмотивованість вчинків Безсмертного в фінальних сценах твору.

Прозова й драматична творчість М. Стельмаха в основному припадає на післявоєнний час. То незвичайний період в житті нашого суспільства, коли значно зріс авторитет Країни Рад на міжнародній арені, коли виник і згуртувався соціалістичний табір, коли в нас остаточно і повністю переміг соціалізм і успішно будується комунізм. У цей же період нашому народові довелося пережити цілий ряд глибоко драматичних і трагічних сторінок, породжених культом особи. Ні применшувати великої шкоди, матеріальної й духовної, заподіяної народові тим явищем, ні тим більше викреслювати ті сторінки з нашої історії не маємо права. На цьому наголошувалося і в звітній доповіді ЦК КПРС XXIV з'їздові Комуністичної партії Радянського Союзу: «Досвід минулих років переконливо підтвердив, що подолання наслідків культу особи, а також суб'єктивістських помилок благотворно вплинуло на загальнополітичну і насамперед ідеологічну обстановку в країні»¹⁴.

Всі ті процеси не були ні простими, ні прямолінійними. Суперечності, викликані ними, складні й глибокі. М. Стельмах вміло проникає в ті конфлікти й протиріччя, уважно досліджує складні процеси життя народного й черпає звідти матеріал для своїх творів. Постійний інтерес до проблем доби, прагнення дати відповідь на насувні питання сьогодення — то привабливі риси творчості цього оригінального художника.

Чи пише Стельмах про тривалий процес перевиховання колишнього дрібного власника Дмитра Горицвіта в нову людину колгоспного ладу, чи про народні рухи часів першої російської революції, чи про встановлення нового життя на західноукраїнських землях, чи про складності життя в повоєнний час, чи про формування молодого радянського інтелігента Богдана Романишина, — за тими колізіями й людськими характеристиками завжди б'ється думка сучасника, людини, що дивиться на все з вершини полудня двадцятого, комуністичного віку. У цьому одне з джерел високої ідейності творів Стельмаха.

«Досвід історії літератури показує, що істинно оригінальними були лише ті письменники, талант яких умів угадати свою генеральну художню ідею в головному конфлікті свого часу»¹⁵, — так розкриває М. Шамота зв'язок художньої ідеї з конфліктами часу. У чому ж полягає

¹³ Олександр Довженко. Твори в 3-х томах, т. III. К., ДВХЛ, 1960, стор. 8.

¹⁴ «Правда», 1971, 31. III.

¹⁵ Микола Шамота. Випадки з практики. Статті. К., «Радянський письменник», 1957, стор. 194.

«головний конфлікт» нашого часу? Яка «генеральна художня ідея» Стельмаха?

У найзагальнішому вигляді їх можна визначити так. Основний конфлікт нашого часу — то боротьба паростків комунізму, що проби-вають собі дорогу в усіх сферах буття — від матеріальної до психічної, з найрізноманітнішими перешкодами політичного, соціального, ідеоло-гічного, морального характеру. Боротьба ця неминуча й тривала. Вона зумовлена як зовнішніми факторами міжнародного порядку, так і внут-рішніми законами розвитку нашого суспільства. На неминучість її вка-зував В. І. Ленін. «Дивно було б, — писав він, — коли б здійснення нової форми демократії історія подарувала нам без ряду супереч-ностей»¹⁶.

А головна художня ідея Стельмаха, на нашу думку, полягає в утвердженні ленінських принципів життя й діяння людей, утвердженні народного ідеалу людини — людини-громадянина, людини-комуніста. Цією ідеєю зумовлені в Стельмаха і вибір героїв та конфліктів, і позиція автора щодо зображуваної боротьби та її наслідків, і художня реалі-зація задумів, тем, конкретних проблем, і стиль письменника. Наскрізна художня ідея Стельмаха якнайтісніше пов'язана з провідною ідеєю всієї радянської літератури. Але оригінальність його тем, концепції людини, стилю робить оригінальною і його художню ідею.

М. Стельмах правдиво показує складність і протиріччя нашої дійс-ності, бачить у ній реальні сили добра й людяності, шукає й знаходить справжнього героя життя, який своєю щоденною працею завойовує право бути героєм літератури.

* * *

У наш час, коли точиться гостра ідеологічна боротьба між двома світами, дуже важливим для митця є чітке визначення свого місця в тій боротьбі. Байдужість або хитання в ній завжди є поступкою перед во-рожою ідеологією. «Ніколи не можна забувати, — сказано в звітній доповіді Центрального Комітету XXIV з'їздові Комуністичної партії України, — що слово письменника і митця, пензель художника, різець скульптора — це гострий меч, котрий повинен завжди несхибно захища-ти інтереси соціалістичної країни, свого народу і завдавати нищівних ударів нашим класовим ворогам»¹⁷.

До таких письменників, які в своїй творчості мають ідейно чіткі орієнтири, завжди залишаються вірними правді життя, інтересам рід-ного народу, належить і Михайло Стельмах. Знаходячись на бистрині народного життя, письменник досліджує його глибинні процеси, за всіма суперечностями бачить його справжні перспективи. Своім гарячим серцем, гострим і вагомим словом Стельмах захищає комуністичні ідеали, звеличує радянську людину-творця, героя нашого часу, бореться проти будь-якого зла, будь-якої кривди, що стоять на шляху до велико-го народного щастя.

¹⁶ В. І. Ленін. Твори, т. 29, стор. 272.

¹⁷ «Радянська Україна», 1971, 18. III.

Наукова подорож І. І. Срезневського в Західну Україну

За словами академіка О. Шахматова, Ізмаїл Іванович Срезневський «належить до видатних діячів науки, які прославили та зміцнили її розвиток»¹. Значною була діяльність вченого у справі налагодження міжслов'янських зв'язків. Він сприяв згуртуванню прогресивних сил Західної та Східної України, зокрема під час подорожі по західноукраїнських землях у 1842 році. Про цю сторінку діяльності І. Срезневського писалось не раз. Із дореволюційних праць заслуговують уваги нарис В. О. Францева «Обзор главных изучений Угорской Руси»², праці І. С. Свенціцького³, спогади Я. Головацького⁴, а з сучасних досліджень — дві монографії Г. Ю. Гербільського⁵ і стаття Т. В. Полянної⁶. Але матеріал про роль І. Срезневського у міжслов'янських відносинах, його спілкування з західноукраїнськими діячами, поширення ним серед галичан та закарпатських українців ідеї російсько-українських зв'язків ще далеко не вичерпаний.

Нагадаємо, що І. І. Срезневський народився в 1812 р. в Ярославлі, але молоді роки провів на Україні, яка, за його словами, стала для нього «другою батьківщиною»⁷. Після закінчення у 1829 р. Харківського університету, І. І. Срезневський працював на різних посадах, разом з тим готуючись до здобуття наукового звання.

Навколо молодого дослідника утворився гурток, який у літературі називають гуртком харківських романтиків. Незважаючи на певну різницю у поглядах, членів гуртка об'єднувало захоплення фольклором, історією, українською мовою і літературою.

В роки миколаївської реакції І. І. Срезневський виступає на захист української мови. У 1834 р. в «Ученых записках Московского университета» з'явилась його стаття, написана у вигляді листа до професора І. Снегірьова, в якій Срезневський писав: «Ця мова... — мова поетична,

¹ Памяти И. И. Срезневского, кн. 1, Пг., 1916, стор. V.

² Русский филологический вестник, 1901.

³ И. С. Свенцицкий. Сношения Карпатской Руси с Россией в 1-й половине XIX века. — У зб.: Материалы по истории возрождения Карпатской Руси (далі — Сношения...), Львов, 1906; його ж. Обзор сношений Карпатской Руси с Россией в 1-й половине XIX века. — Известия ОРЯС Академии Наук (далі — Обзор...), т. XI, кн. 3, СПб, 1906.

⁴ Науковий збірник. Львів, 1885.

⁵ Г. Ю. Гербільський. Передова суспільна думка в Галичині. Львів, 1959; його ж. Розвиток прогресивних ідей в Галичині у першій половині XIX століття. Львів, 1964.

⁶ Т. В. Полянина. Из истории взаимоотношений И. И. Срезневского и Я. Головацкого. — «Вопросы русской литературы», вып. 3(15). Изд-во Львовского ун-та, 1970, стор. 90—97.

⁷ В. И. Срезневский. Краткий очерк жизни и деятельности И. И. Срезневского. Пг., 1916, стор. 4.

мелодійна, мальовнича», вона «одна з найбагатіших мов слов'янських»⁸.

Наслідком фольклористичної діяльності І. І. Срезневського в цей період було видання з 1833 по 1838 р. шести випусків «Запорожской старины». Збіркою захоплювався М. В. Гоголь, зачитувався молодий Тарас Шевченко, їй дав досить високу оцінку В. Белінський. Проте як за часів І. І. Срезневського, так і тепер однастайності в її оцінці не було і немає: поряд з позитивними відгуками зустрічаємо прямі звинувачення у фальсифікації⁹.

З від'їздом І. І. Срезневського у 1839 р. за кордон закінчується його перший період наукової і літературної діяльності. Наукова подорож видатного вченого і його колег¹⁰, на думку видатного славіста Олександра Пипіна, стала «зламом в усій історико-філологічній науці... почалось перше правильне і багатостороннє вивчення слов'янства»¹¹.

Срезневський не залишив поза увагою народну творчість жодного слов'янського народу. Багато зробив він у вивченні літератури, етнографії, історії українців Галичини. На жаль, вчений не подав жодного повного опису своєї подорожі. Про неї нам відомо з його офіційного звіту міністрові освіти¹², статті «Русь Угорская»¹³, багато цікавих деталей знаходимо в листах до матері¹⁴, друзів і знайомих¹⁵. Більшість матеріалу, що зберігається в архівах, досі не вивчена¹⁶. Лише незначна частина записів Срезневського побачила світ в окремих статтях, які він друкував у журналах.

Подорож тривала 3 роки. Повертався Срезневський до Росії через Західну Україну, яка входила в той час до складу Австро-Угорщини.

І. І. Срезневський звернув увагу на важкий соціальний гніт, якого зазнавали трудящі австрійської колонії: «Народ тут надзвичайно бідний... селянин хліба не їсть», бо змушений продавати його, «щоб сплатити данину, яка вириває останній шматок з рота»¹⁷.

Всього, за підрахунками Срезневського, під владою Австрії проживало 4,5 мільйона «руських»¹⁸, які зазнавали насильницької асиміляції, бо пани, шовіністи за мовчазною згодою цісарського уряду робили все, щоб онімечити, ополячити, мадяризувати українське населення.

⁸ И. И. Срезневский. Взгляд на памятники украинской народной словесности. Письмо профессору И. Снегиреву. — Ученые записки Московского университета, 1834, ч. VI, № 4, стор. 134—135.

⁹ Н. Костомаров. Историческая поэзия и ее новые материалы. — «Вестник Европы», 1874, № 12, стор. 611—629; Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. А. Антоновича и М. Драгоманова, т. I К., 1874, стор. 20; А. П. Пипин. Подделка рукописей и народных песен в «Памятниках древней письменности», т. 127. СПб, 1898, стор. 19; О. Романець. Чи фальсифікат «Запорожская старина»? — «Народна творчість та етнографія», 1967, № 1.

¹⁰ Крім І. І. Срезневського, в наукову подорож по слов'янських землях посилались О. М. Бодянский, Т. Прейс, В. І. Григорович.

¹¹ А. Пипин. И. И. Срезневский. Некролог. — «Вестник Европы», т. II. 1880, стор. 448.

¹² Донесение адъюнкт-профессора Срезневского министру народного просвещения. Донесение 5-е из Кракова, от 2 августа 1842 года (далі — Донесение...). — «Журнал Министерства Народного Просвещения», 1843, ч. XXXVII, стор. 46—74.

¹³ И. И. Срезневский. Русь Угорская. — Вестник Русского Географического общества, 1872, т. IV, кн. I.

¹⁴ Путевые письма Измаила Ивановича Срезневского из славянских земель (1839—1842) (далі — Путевые письма...), СПб, 1859.

¹⁵ Материалы из славянских земель. Издал В. А. Францев. Варшава, 1905.

¹⁶ Це стосується головним чином записних книжок і рукописів статей І. І. Срезневського (ЦДАЛМ, ф. Срезневського І. І., № 436).

¹⁷ Путевые письма... стор. 304.

¹⁸ Так І. І. Срезневський називає українців Галичини (див. ЦДАЛМ, ф. 436, оп. I, од. зб. 701, арк. I).

Проте, незважаючи на такі несприятливі умови історичного і культурного розвитку, зазначає І. Срезневський, місцеве населення пам'ятає своє походження, прості люди з гордістю називають себе слов'янами¹⁹. Вчений зауважує, що тут зберігаються національні риси, мова усієї України: «Городянин з Харкова може розмовляти з городянином Ужгороду, як розмовляє москвич з коломенцем»²⁰.

Під час подорожі по Західній Україні Срезневський побував у більшості значних міст, у великій кількості сіл і монастирів. Йому дуже сподобались чисті зелені міста Ужгород і Мукачево, гостинність місцевої інтелігенції. Перебування в Ужгороді вчений використав для знайомства з краєм, архітектурою міста. Він багато працював у єпископській і семінарській бібліотеках, «полюючи» за старовинними рукописами. І. Срезневський цікавився літературним і науковим життям. Високо цинив фольклористичну діяльність М. Лучкая, але його граматиною залишився незадоволений²¹.

Записні книжки, чернетки статей, листування, офіційний звіт міністру дають можливість досить точно визначити наукові плани І. Срезневського. Вчений збирав матеріал для історико-географічного нарису про Галичину. В його архівах є матеріали про національний і соціальний склад місцевого населення, малюнки і описи краю²². Окремого нарису Срезневський так і не написав, але частину матеріалів використав у статті «Русь Угорская», виданій 1852 року.

У ряді праць і заміток Срезневський стверджує, що українці жили в Карпатах ще до мадярського поневолення²³. Ці висновки збігаються з думками видатного дослідника Закарпаття О. В. Духновича, але виникли незалежно, хоч майже одночасно²⁴. Винятково цінні його зауваження щодо походження, стану «галицького наречія» та його спорідненості з українською мовою. У маловідомій статті «Галицкое наречие» вчений прийшов до висновку, що у галичан і східних українців мова одна, причому мова самостійна, не діалект російської чи іншої²⁵. Це був удар по теоріях як угорських, так і російських шовіністів. Для лінгвіста в цій статті є цікавим порівняльний аналіз місцевого діалекту з російською, польською, чеською мовами.

Срезневський цікавився багаточисельними городищами. Згадка про їх відвідування проходить через все «Донесение». Вчений описав городища навколо Стрия, Золочева, Мукачівський замок. Та більшу увагу він приділив питанням етнографії, фольклористики і літератури. Срезневський дав виразну картину побуту і звичаїв місцевого населення, описав обряди, національний одяг, записав зразки пісень і приказок, відзначив подібність вбрання гуцулок і словачок, навіть зробив кілька малюнків²⁶.

Чи не головною причиною подорожі Срезневського до Львова було його бажання познайомитись з місцевими прибічниками «слов'янської єдності», з їх участю в літературній діяльності. У записній книжці вченого ми знаходимо прізвища І. Вагилевича, Я. Головацького, В. За-

¹⁹ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 1043, арк. 87.

²⁰ Донесение, стор. 47.

²¹ Там же, стор. 49.

²² ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 699, 703, 711 та інші.

²³ З них видана лише «Русь Угорская», зберігаються не надруковані у ЦДАЛМ, у ф. Срезневського статті «Галицкое наречие» (оп. 1, од. зб. 701), «Закарпатская Русь» (оп. 1, од. зб. 703), замітки (оп. 1, од. зб. 45, 46, 47 та інші).

²⁴ Ф. Ф. Аристов. «Истинная история карпаторуссов» А. В. Духновича. Значение А. В. Духновича, как угро-русского историка. — «Русский архив», № 5, кн. 2. М., 1914, стор. 144—155.

²⁵ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 701, арк. 3.

²⁶ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 47, арк. 6—13.

леського та інших²⁷, про яких він чув і дещо знав. З Іваном Головацьким, братом Якова Головацького, Срезневський познайомився під час перебування у Відні. З цього часу почалось їх листування, яке свідчить про спільність поглядів на історію розвитку українського народу.

Срезневський пробув у Львові 10 днів²⁸. Відвідування вченим міста розглядалось місцевою інтелігенцією, як важлива подія. Його прагнення сіяти зерно любові до історії і фольклору, мови й літератури знайшли підтримку з боку діячів «Руської Трійці», які влаштували йому теплий прийом.

Срезневський був у захопленні від своєрідної архітектури великого міста, яке, на його думку, красою не поступається Пешту або Трієсту. Знайомство з Яном Камінським, директором Львівського театру, дало можливість Срезневському пізнати театральні кола. Камінський запросив його на виставу власної комедії. Театр сподобався Срезневському: він вважав його «одним з кращих у всій Австрійській імперії». А комедія не сподобалась, особливо музика і пісні²⁹.

Цікавими є думки І. Срезневського з приводу тогочасних літературних течій, окремих літературознавців та істориків Галичини. У своїх «Путевых письмах...» та «Донесенні...» він охарактеризував останні західноукраїнські літературні видання, писав про вплив на молодь наукової діяльності В. Залеського та І. Левицького, яка збуджує цікавість до вивчення української мови. Срезневський зумів побачити причини занепаду місцевої тогочасної української літератури. Справа не в тому, писав він, що тут нема здібних письменників, такі люди є, і «вони могли б зробити багато корисного», але умови, при яких на українських землях Галичини «польська мова пануюча... а німецькою розмовляють чиновники», не можуть сприяти розвитку української літератури³⁰.

Велику роль у збудженні інтересу до вивчення слов'янства, в налагожденні міжслов'янських наукових та літературних взаємин, на думку Срезневського, відіграла діяльність «Руської Трійці» і видання нею альманаха «Русалка Дністровая». Здійснення цього видання вчений розцінював як «бажання літераторів галицьких працювати спільно»³¹. До речі, саме про це писав Я. Головацький у вірші «Руський з руським пострічався», який присвятив Срезневському³².

Фольклористична та етнографічна діяльність І. І. Срезневського мала значний вплив на діячів «Руської Трійці». Це визнавали як вони самі, так і дослідники. Галицькі літератори були в захопленні від вченого з Росії і зберігали це захоплення довгий час. Навіть через багато років, коли з'явилися наукові праці І. Срезневського, вони пересилали їх один одному³³.

І. Срезневський сприяв популяризації в Росії як прогресивних ідей членів «Руської Трійці», так і їх наукових та літературних робіт і творів, зокрема він намагався допомогти видати праці І. Вагилевича та Я. Головацького³⁴. Його «Донесення...» було певним внеском у справу озна-

²⁷ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 47, арк. 15.

²⁸ Путевые письма..., стор. 324. Свенціцький помилково вважав, що Срезневський був у Львові 19 днів (див.: Обзор..., стор. 71).

²⁹ Путевые письма..., стор. 321—328.

³⁰ Донесення..., стор. 55; Путевые письма..., стор. 321.

³¹ Донесення..., стор. 57.

³² Рукопис вірша Я. Головацького І. Срезневському зберігається в ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 109, арк. 1.

³³ Збірник філологічної секції Наукового Товариства ім. Шевченка, т. VIII—IX. Львів, 1905, стор. 108, 229, 379 (листування братів Головацьких).

³⁴ З таким проханням 27 квітня 1843 р. Срезневський звертався до Погодіна (див.: Державна бібліотека ім. В. І. Леніна. Відділ рукописів, ф. 231, р. 2, п. 31, од. зб. 14).

йомлення російського та українського читача з історією, етнографією, літературним життям і культурою західних земель України, в тому числі з іменами та працями видавців «Русалки Дністрової».

Теплі взаємини І. Срезневського з членами «Руської Трійці», які склались у нього під час перебування у Львові, не припинились і пізніше. Особливо інтенсивним було листування Срезневського з західноукраїнськими діячами до його переїзду з Харкова у Петербург. І. Вагилевич, Я. Головацький повідомляли І. Срезневського про свої літературні плани, посилали йому записи пісень, обрядів і т. д. Через І. Срезневського вони знайомились із російськими вченими та культурними діячами³⁵.

Не можна погодитись з І. С. Свенціцьким, який писав: «Ці короткочасні взаємини руських галичан з Срезневським припинились після 1844 року. Я. Головацький залишив Львів, І. Вагилевич поступив у бібліотеку Оссолінських, а І. Головацького поглинуло турбування про хліб і видання «Вінка». Та й у Срезневського не залишилося стільки часу, щоб слідкувати за тихим галицько-руським життям»³⁶.

Листування між діячами «Трійці» та І. Срезневським, щоправда з перервами, продовжувалось і після 1844 року. Останні листи, які нам вдалося виявити в архіві І. Срезневського, датуються 1877 роком³⁷.

Минав час, але ставлення І. Срезневського до членів знаменитої «Руської Трійці» не змінилось. У 1873 р., наприклад, вчений писав про І. М. Вагилевича як про одного з активних культурних діячів України. Така оцінка діяча «Руської Трійці», за словами Г. Гербільського, розкриває «ставлення Ізмаїла Івановича до передової української думки в 30—40 роках XIX століття»³⁸.

Подорож по прикарпатських місцях і знайомство з галицькою та закарпатською українською інтелігенцією справили хороше враження на І. Срезневського. Про це свідчить його лист до чеського письменника В. Ганки, в якому він писав: «У подорожі своїй я був щасливий... тут є безцінний матеріал для історика, етнографа, філолога»³⁹.

Особисті контакти між східноукраїнськими та західноукраїнськими вченими завжди мали величезне значення. А спілкування І. Срезневського з діячами «Руської Трійці» та іншими письменниками, видавцями газет, журналів і збірників слід оцінити особливо високо, бо воно відіграло першорядну роль у підтримці і розвитку міжслов'янських взаємин взагалі.

³⁵ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 1447, арк. 1—4.

³⁶ Обзор..., стор. 73.

³⁷ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 1184, арк. 1.

³⁸ Г. Ю. Гербільський. Розвиток прогресивних ідей в Галичині у першій половині XIX століття, стор. 203.

³⁹ ЦДАЛМ, ф. 436, оп. 1, од. зб. 1043, арк. 87.

Філарет Колесса — дослідник фольклорних джерел поезії Шевченка

Питання про фольклорну першооснову поезії Шевченка поставлено давно, ще в рік виходу першого «Кобзаря». З того часу воно не втрачає своєї актуальності, постійно привертає увагу літераторів. Ще сучасники Шевченка, захоплюючись незвичайністю поетичного мислення, колоритною образністю, вбачали в творах нового поета оживлення народнопоетичних традицій. Так, М. Костомаров підкреслював, що устами Шевченка заговорив сам народ, але заговорив так, як він ще ніколи перед тим не говорив¹. А П. Куліш відзначав: «Узяв він (Шевченко. — Т. К.) голос і склад своєї речі високої од тих пісень і дум, що вже тільки ми, хуторяни, слухали і серцем розуміли: душа поезії нашої народної неписьменної стала душою його музи»².

Твердження, що народні пісні були для Шевченка «за єдиний взірць тону й смаку», підкреслене в деяких пізніших дослідженнях, сприймалось апріорно, як щось доказане, що не потребує перевірки.

Заслуга Ф. Колесси полягає в тому, що він перший спробував відійти від цієї усталеної традиційної думки і поставити під сумнів правдивість подібних суджень. Його праця «Фольклорний елемент в поезії Т. Шевченка», що увійшла до книги «Студії над поетичною творчістю Шевченка», яка з'явилася в 125-літній ювілей Шевченка, поклала початок нового етапу у дослідженні цієї проблеми. Вона була наслідком колосальної роботи по виявленню у багатющій духовній скарбниці народу тих мотивів і тем, які могли живити творчу фантазію Шевченка. Широка філологічна та народознавча ерудиція, непересічне розуміння своєрідностей художнього бачення «колективного автора», тонке відчуття ритміки і мелодики народної пісні дало можливість ученому зробити цілий ряд ґрунтовних незаперечних висновків. У його праці наведені численні паралелі, зроблено тисячі зіставлень, які мали засвідчити характер зв'язку Шевченка з народною традицією, ступінь відповідності його поезії формам і стилю народної пісні.

«Студії над поетичною творчістю Шевченка» були першим спеціальним синтетичним дослідженням, у якому, проте, не тільки констатувались певні факти, не тільки говорилось про специфічні грані зв'язків поета з фольклором, а й зроблено спробу виявити закономірності цих взаємин, збагнути психоідеологію поета.

Ф. Колесса зосередив свою увагу навколо трьох проблем — 1) народна пісня в житті й творчості, 2) теми і мотиви народної творчості у віршовій спадщині, 3) ознаки народнописаного стилю в поетичній мові. Опираючись на здобутки тогочасної літературознавчої науки, дослідник досяг вершин у розробці поставлених проблем. Запропоно-

¹ Н. Костомаров. Воспоминание о двух малярах. — «Основа», 1861, апрель, стор. 54.

² Твори Пантелеймона Куліша, т. VII. У Львові, 1910, стор. 489.

вана ним концепція дослідження фольклорних джерел творчості Шевченка була не тільки новаторською для його часів. Значення її далеко більше: вона в якійсь мірі визначала дальші наукові пошуки. Згодом з'явилися нові праці, які збагачували порівняльний матеріал, доповнювали, уточнювали твердження Ф. Колесси.

У науковій концепції Ф. Колесси одним із першорядних є питання ролі середовища, літературного оточення, школи у формуванні Шевченкових поглядів, зацікавлень, уподобань. Романтизм, на думку дослідника, збудив захоплення народною поезією. Появилися перші фольклорні збірники. В пошуках засобів до оновлення української літератури «наші романтики в першій мірі звертають увагу на твори народної словесності»³. Молоді українські поети, отже, не тільки виробляють романтичний стиль, але й утверджують його зв'язок з українською народною поезією. Так був «підготовлений ґрунт до епохального звороту, якого довершив Шевченко» (10).

Ф. Колесса розвивав погляди Франка, який висловив думку, що поява Шевченка, цього феномена не лише в українській, а й світовій літературі, була закономірною, наслідком інтенсивного духовного життя українського народу. Любов до рідного народу і його мови, до його поезії, яка колись примусила Котляревського писати по-українськи, «не з неба впала, ані через ніч виросла»⁴.

Романтизм, на думку Ф. Колесси, відіграв велику роль у підготовці ґрунту для появи Шевченка, утвердив загальний поворот до джерел народної поезії. Але разом з тим Ф. Колесса добре розумів, що справа не тільки в літературних традиціях. Традиції можуть допомогти або перешкодити визріванню якогось внутрішнього імпульсу; традиції підхоплюються і розвиваються, якщо вони сприяють розвиткові внутрішніх, психологічних задатків, коли допомагають глибокому розкриттю творчої індивідуальності. Шевченко виявив, влучно зауважує вчений, «бистрий орієнтаційний змисл», як ніхто відчув нові літературні подихи. І не випадково: він «цілим своїм вихованням був предиспонований до сприймання нового напрямку» (11, підкреслення мое. — Т. К.). Для Шевченка «народні пісні були чимось більше, ніж сухим етнографічним матеріалом, чи предметом естетичної насолоди» (13). Любов до народної пісні він виніс із «рідного села, з-під мужицької стріхи», в ній він шукав розради у важкі хвилини життя (16).

Багато письменників у різні часи звертались до фольклорних традицій. Ф. Колесса дотримується тієї думки, що народна творчість постійно живила митців слова, протягом віків давала неоцінний матеріал для найвизначніших художників. Але серед багатьох захоплень народною поезією, які мали місце в світовій літературі, Шевченкове захоплення є особливим, неповторним, феноменальним. «Шевченка особливо близько до народної стихії ставив його кровний зв'язок із народною масою» (16, підкреслення Ф. Колесси. — Т. К.). Літературна традиція, етнографізм українських романтиків санкціонували тільки те, що було закладено в його творчій психоідеології (16).

Дослідження фольклорних джерел поезії Шевченка у праці Ф. Колесси здійснюється за їх жанровими ознаками. Такий спосіб дав можливість, з одного боку, показати спільність тем і мотивів між окремими фольклорними і Шевченковими творами одного і того ж жанру, а з другого боку, що особливо цінно, — зробити ряд цікавих спостережень щодо жанрових особливостей віршів великого поета, які в багатьох випадках залежали від дії жанрової специфіки українського фольклору. Але разом

³ Філарет Колесса. Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка. Львів—Київ, 1939, стор. 9. Далі при посиланні на це видання в тексті вказується тільки сторінка.

⁴ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVII. К., ДВХЛ, 1955, стор. 43.

з тим Ф. Колесса далекий від тверджень про безособове вираження настрою народної маси, про механічне перенесення жанрових особливостей народної пісні на поезію Шевченка.

Говорячи про тісні контакти Шевченкової лірики з народною піснею, яка була для поета своєрідним підґрунтям, Ф. Колесса справедливо критикує тих літераторів, які в Шевченковій ліриці бачили тільки відгомін народно-поетичних мотивів та настроїв. Так, відомий вчений і письменник К. Чуковський у 1911 р. виступив із статтею, в якій зауважив, що Шевченко в своїх поезіях постійно скаржився на своє сирітство й самоту, хоч мав багато приятелів і в Петербурзі, і на Україні, що скарги ті не впливають із обставин його життя, більше того — суперечать життєвим даним і пояснюються впливом українських народних пісень, у яких переважають мотиви сирітства, розлуки, журби й туги. На думку К. Чуковського, джерелом тих мотивів були народні пісні, а не особисті переживання поета. Ось чому в Шевченковій поезії не знаходимо, мовляв, нічого характерного тільки для нього одного, ні однієї особистої, індивідуальної рисочки: все, що говорить поет про себе, відноситься і до його народу, і навпаки⁵. «Шевченкова лірика, — пише з цього приводу Ф. Колесса, — щира й безпосередня, не має ані крихітки чогось штучного, підроблюваного та водночас виявляє сильну й оригінальну творчу індивідуальність, що доцільно і дуже вдатно розпоряжає засобами народнопісенного стилю. Зводить жалі Шевченка на сирітство, чужину, лиху долю до літературної манери й наслідування народних пісень, значило б — зрікатися глибшого розуміння Шевченкової поезії» (25).

Досліджуючи мотиви народних пісень і дум у Шевченкових історичних поемах, Ф. Колесса відзначав, що розвиткові цього жанру «сприяла особливо велика живучість історичної традиції й надзвичайне багатство народних історичних пісень і дум» (41). Шевченко, на його думку, чимало взяв із цієї народної традиції, сприйняв погляди народу на ряд історичних явищ і подій. Навіть ті історичні поеми, до яких не наведено конкретних паралелей із поетичної скарбниці народу, «перейняті духом народної поезії, відбивають погляди народних мас на історичні події, освітлюють їх із становища народних низів» (49). Завдяки цьому органічному зв'язку з народним середовищем, яке витворило і зберегло історичну поетичну традицію, Шевченко зумів «відтворити живий суцільний образ історичної доби та вірно передати її характер» (48).

Щодо інших Шевченкових творів розповідного характеру, зокрема балад, то вони, як і поезії ліричні та історичні, своїми мотивами, поетичною формою і стилем наближаються до аналогічних груп українських народних пісень. Ф. Колесса виходить із тези, що найтісніший зв'язок Шевченка з фольклором виявляється в тих групах його творів, які за жанровими ознаками відповідають аналогічним формам народної поезії. Але цього, на думку дослідника, «не можна сказати про поетичні повісті⁶, що далеко відбігають від народних пісень своєю величиною і формою» (66). Це твори більших розмірів і відрізняються від пісень: 1) своєю «стихічною будовою із часто вживаними переносами (enjambement-ами) у протилежність до строфічної форми пісень», яка домінує у згаданих групах Шевченкових поезій; 2) «широким розповідним описовим стилем», який виявляється у повнішій характеристиці осіб, у докладнішому мотивуванні подій та в освітленні психічних процесів — «у протилежність до зв'язкого й уривчастого пісенного стилю,

⁵ «Русская мысль», 1911, кн. IV—V, стор. 106—110.

⁶ До поетичних повістей Ф. Колесса зараховує ті Шевченкові поеми, в яких широко змальовані картини з суспільно-побутовим та історичним підкладом.

що в характеристиках і описах обмежується, звичайно, до кількох маркантних штрихів» (66).

Це твердження Ф. Колесси правильне, як нам здається, в тій частині, яка стосується зауважень щодо жанрової відмінності народних пісень і Шевченкових поем, бо аналогій великих розповідних форм справді немає в українському фольклорі. Але мотивами і образами, як показали пізніші дослідження, вони глибоко сягають у фольклорну традицію.

Закінчуючи огляд тем і мотивів українських пісень і дум у Шевченковій поезії, Ф. Колесса прийшов до висновку, що вони, ці мотиви, «увіходять глибоко у зміст Шевченкових творів, навіть у психологічний підклад, сплітаються й амальгамуються з оригінальними Шевченковими помислами» (89). Шевченко завжди і скрізь був оригінальним, задуми його і їх втілення вражають своєю неповторністю. «Навіть тема, — твердить дослідник, — взята з народної пісні, була для Шевченка тільки посівним зерном, стимулом до оригінальної творчості, щось таке, як музичний мотив під рукою геніального композитора» (101).

Процес органічної сполуки, як стверджує Ф. Колесса, не вичерпується запозиченням теми чи мотиву, він захоплює мовну і стилістичну сторону Шевченкової поезії. У народних піснях і думах Шевченко знаходив також «невичерпні засоби до творення поетичної мови, такої колоритної і багатой на поетичні образи» (92).

Ф. Колесса зробив багато цікавих, що не втрачають своєї наукової вартості й нині, спостережень над поетичним стилем Шевченка, вбачаючи в ньому яскраво виражені фольклорні елементи. Народнопісенні ознаки Шевченкового поетичного стилю він зводить до таких моментів: 1) епітети; 2) порівняння; 3) символи; 4) метафори; 5) синоніми й тавтологічні вислови; 6) риторичні рими (синтаксичний паралелізм); 7) образний паралелізм (поширене порівняння або антитеза); 8) конкатенація (ланцюгова сполука чи композиційний стик); 9) зачини.

Вказані ознаки, на думку Ф. Колесси, далеко не вичерпують усього багатства Шевченкового стилю, але вони наочно показують, що поет назавжди зв'язав його «з рідним ґрунтом», що поетова літературна підготовка обіймала «також засвоєння народних пісень і дум з усіх доступних йому джерел». «Здобуті таким способом засоби вислову збагачував поет на протязі усього свого життя, виявляючи завсідни живий, неослабний інтерес для української народної поезії й фольклору взагалі» (99).

Фундаментальна праця Ф. Колесси «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка» в цілому позитивно оцінена радянським літературознавством. Але коли йдеться про окремі положення, висновки, то не завжди вони сприймаються беззастережно. І не тому, що вони помилкові, а тому, що неправильно, інколи зумисне неправильно трактуються. Так, відомий дослідник поезії Шевченка Є. Шабліовський безпідставно зараховує працю Ф. Колесси до таких, у яких на противагу тенденції зведення всієї поезії Шевченка тільки до фольклорних джерел, робиться «наголос винятково на «індивідуальній» майстерності», відривається «поета від народної основи». «Обидві ці концепції, — зауважує Є. Шабліовський, — однобічні, а тому й хибні»⁷. (Насправді цієї другої концепції ніколи не існувало, вона вигадана автором, очевидно, для загострення полеміки). А далі йде підсумок, який на диво, збігається з твердженням академіка Ф. Колесси: «В творчості Шевченка маємо органічне поєднання народності й могутньої індивідуальності»⁸.

⁷ Є. Шабліовський. Народ і слово Шевченка. К., Вид-во АН УРСР, 1961, стор. 304—305.

⁸ Там же, стор. 305.

Думку Є. Шабліовського, правда, в трохи пом'якшеній формі повторила В. Юзвенко у статті, що відкриває збірку праць Ф. Колесси, — «Ф. Колесса — дослідник народної творчості»⁹. Виходячи з неправильної тези про існування двох діаметрально протилежних точок зору на проблему зв'язків творчості Шевченка з фольклором («одні дослідники зводили поезію Шевченка тільки до фольклорних джерел (зокрема П. Куліш), інші відривали поета від народної основи, посиляючись на його «індивідуальну» майстерність»¹⁰), В. Юзвенко пише: «Ф. Колесса теж частково приєднався до тієї думки, що із зростанням творчого таланту Шевченка, а саме «виразно з 1847 р. — вплив народної поезії очевидячки меншає»¹¹. І далі: «Як видно, Колесса тут невірною розуміє органічне поєднання народності і могутньої індивідуальності»¹².

Приводом до критики концепції Ф. Колесси послужили слова із заключної частини його «Студій»: «Переважаюча частина поетичних творів Шевченка не виявляє майже ніяких зв'язків із народними піснями й думами, бо обертається в сфері, недоступній для народної поезії й підноситься над її рівень цілим своїм складом, ідеологічним підкладом і доспособленням до того висловом. Сюди належать: 1) саме найцінніші, найглибші змістом ліричні поезії Шевченка, зложені переважно чотиростоповим ямбом, головню в часі арешту й заслання; 2) майже всі політичні поеми Шевченка; 3) поетичні повісті Шевченка (переважно)» (102).

Для неупередженого читача є очевидним — названі групи поезій Шевченка своїми темами і мотивами виходять поза межі фольклору, в них ставляться такі проблеми, які не могли ставитись у народній пісні. Доречно тут згадати статтю І. Франка «Відповідь критикові «Перебенді», де він, відповідаючи своєму опонентові, який доводив, що Шевченко майже не виходив поза межі впливу «великої школи народних пісень», твердив, що у «виробленню політичних, національних і суспільних ідей» Шевченко не міг опиратися тільки на народну традицію, бо «з уст народу українського таких ідей Шевченко в ту пору не міг набратися»¹³. У Шевченковій поезії фольклорні елементи набирають індивідуальної окраски і не тільки розширюються та поглиблюються відомі теми і мотиви, а й розвиваються ідеї, які оволодівають масами, стають їхнім надбанням і впливають на рівень соціальної свідомості. Але, пише далі Ф. Колесса (цього чомусь не цитують його критики), «одно, що зв'язує усі групи Шевченкових поезій — це його поетична мова, оригінальний Шевченків стиль, що вже в першому «Кобзарі» виступає в повнім блиску; на витворення того стилю мусіли мати безперечно великий вплив народні пісні й думи, як показують перейняті з них образні вислови й звороти» (102).

У примітках до праці Ф. Колесси, що увійшла до видання 1970 р., говориться, що дослідник не збагнув «всієї складності й багатогранності досить значного впливу романтизму на формування творчості Шевченка», що він «не розкриває тієї різниці, яка існувала в ідейно-творчих шуканнях романтиків — Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Маркевича, з одного боку, і Т. Шевченка, А. Міцкевича, поетів-декабристів, з другого боку»¹⁴.

Важко погодитися з таким закидом. Автор приміток посиляється на вже згадувану працю Є. Шабліовського як зразок чіткості у роз-

⁹ Ф. М. Колесса. Фольклористичні праці. К., «Наукова думка», 1970, стор. 314.

¹⁰ Там же, стор. 12.

¹¹ Там же, стор. 12—13.

¹² Там же, стор. 13.

¹³ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVII, стор. 64.

¹⁴ Ф. М. Колесса. Фольклористичні праці, стор. 406.

критті тієї різниці. На одній із сторінок читаємо: «Якщо у романтиків (попередників Шевченка) підносилося найбільше етнографічна сторона, виразно виступала стилізація під народну творчість, апологетичне переймання фольклорних образів, а сама «народна словесність» цікавила їх переважно як матеріал, сповнений легенд і повір'їв (соціальні ж мотиви народної творчості були здебільшого поза їх увагою), — то у Шевченка романтичні, зокрема фольклорні, образи завжди виступають у виразному соціальному аспекті»¹⁵.

Ф. Колесса, можливо, й не піднявся до такого рівня узагальнення, але, тим не менше, він добре розумів різницю між фольклоризмом Шевченка і українських романтиків. Віддаючи їм належне у наближенні літератури до фольклору, до народних поетичних форм і образів, він, разом з тим, писав: «Користуючись мотивами й темами народних пісень і дум та засобами народно-пісенної поетики, Шевченко завсіди умів бути оригінальним, ніколи не знижувався до наслідування, до переспівування народних пісень, як було в його попередників і сучасників, напр., у Боровиковського, Куліша» (101). Кровний зв'язок із народом «позволив поетові краще вживатися в народне середовище й перейнятися духом народної поезії» (16), відобразити життя «із становища народних низів» (49). «Перейнявшись духом і стилем української народної поезії, Шевченко своїми творами поклав тривкі підвалини під дальший розвиток української літературної мови, тієї найсильнішої основи нашого національного об'єднання» (103). Те, що Шевченкова поезія «сильно промовляла до душі українського народу», єднала розрізнені його частини від Карпат до Кавказу, протягом довгих років тяжких утисків російського царизму «не втратила своєї живучості й величю впливу», — можна пояснити тісним зв'язком поета з рідним ґрунтом, з українською народною поезією, «тим вицвітом довговікової культури рідного слова серед широких мас українського народу» (103).

За способом дослідження «Студії над поетичною творчістю Т. Шевченка» належать до праць фактографічного характеру, в яких автор класично застосував порівняльний метод. Сам Ф. Колесса так визначив мету своєї роботи: «Найпильнішою справою досліду... вважаємо зібрання фактичного матеріалу, а саме вказання тем і засобів поетичної образної мови, перейнятих Шевченком із народної поезії». Це основа дальших наукових студій, які й вияснять, «наскільки і як саме користувався поет народнопісенними» зразками (8). Учений цілком ясно усвідомлював, що не скрізь можна було «глибше входити в питання, яку роль відіграли ці мотиви в композиції поодиноких поезій Шевченка, в їх генезі». Для цього треба підняти такі проблеми, вивчення яких вимагає проведення широких комплексних досліджень — біографії, світогляду, літературних взаємин тощо. Усе це й залишилось поза межами цієї «підготовчої студії» (99—100).

Праця Ф. Колесси, отже, є першою спробою створення міцної бази для дальших наукових пошуків і визначає різні аспекти проблеми творчих взаємин поета з фольклором. Вона є тим першорядним дослідженням, яке ставить її автора в число найвизначніших дослідників поетичної спадщини Шевченка.

¹⁵ Є. Шабліовський. Народ і слово Шевченка, стор. 288—289.

Леся Українка про об'єктивне та суб'єктивне в ліриці

Проблема специфіки лірики не може бути розв'язана без участі поетів, без їх свідчень і пояснень. Особливо авторитетними, цінними є висловлювання тих художників слова, які водночас були й теоретиками, бо вони могли осмислити, проаналізувати сам процес ліричної творчості, відкрити деякі секрети, невидимі для дослідників. Леся Українка і є таким поетом, хоча загалом теоретична праця не посідала в її житті стільки місця, скільки у Франка.

Лесину теорію можна скласти на підставі її листів, писаних протягом 1891—1905 рр. до О. Маковея, А. Кримського, І. Франка та інших, і статей, у яких аналізується творчість поетів, — «Два напрямлення в новейшій італійській літературі» і «Заметки о новейшей польской литературе». Якоїсь еволюції в поглядах Лесі Українки на лірику не можна помітити, проте власна художня практика поетеси та, напевне, й літературно-критичні праці Франка поглиблювали і зміцнювали її розуміння цього типу словесно-мистецької творчості.

Двадцятирічна поетеса має чітке уявлення про характер та можливості епосу й лірики. Епічні твори, на її думку, виникають у результаті вивчення і художнього узагальнення явищ об'єктивної дійсності, які безпосередньо не зв'язані з автором, авторське «я» в них наявне лише в оцінках, в ідейній спрямованості. А лірика — це вплив суб'єктивних думок і почуттів поета. Молодій письменниці навіть здалося, що серйозний реаліст, а значить і вона, не може обмежитися лише цією сферою поетичної творчості, він мусить виходити на шлях ширших узагальнень об'єктивних життєвих явищ. У 1891 р., ведучи розмову з М. Павликом про свій прозовий твір «Жаль» і пояснюючи, що головна героїня повісті не вигадана, подібних людей вона «знає чимало і бачить дуже зблизька», Леся Українка зауважує про причину звернення до епосу: «На самих ліричних віршах вже не втриматись — тісно робиться! хоч се не значить, ніби їх зовсім покинути маю, — того, певне, ніколи не буде»¹.

Леся Українка усвідомлювала, що у змісті художніх творів обов'язково міститься суб'єктивний елемент, який несе на собі відбиток письменницької особистості, і задумувалася над тим, як і в якій мірі виявляється суто авторське, суб'єктивне. Читаючи якийсь, за її словами «глуповатий роман» Бурже, вона приділила йому увагу тому, що «там поставлено цікаве питання про те, наскільки справжня моральна особа артиста може і повинна одбиватись у його творах». Проаналізувавши роман, Леся з'ясовує авторську позицію: «Вопреет рішає, що у справжнього таланта його твір мусить бути антитезою його біографії, бо, творячи, він завжди вільний від свого щоденного «я» (IX, 343).

¹ Леся Українка, Твори в 10-ти томах, т. IX, К., «Дніпро», 1965, стор. 66. Далі посилаємось на це видання, вказуючи в тексті том і сторінку.

Леся не дає своєї оцінки цій тезі, але, беручи до уваги відсутність найменшої іронії у її словах і тодішній стан письменниці (вона саме лежала в лікарні в Берліні), можна гадати, що думка Бурже їй імпонувала. Фізично розбита, Леся зайвий раз себе упевняла в тому, що з її творів повинна поставати постать борця, активного учасника громадського життя, тієї людини, якою вона хотіла б, але не могла бути.

Разом з тим письменниця усвідомлювала: твір може бути антитезою біографії автора, проте ні в якому разі не може суперечити його світоглядним переконанням, моральним оцінкам та емоційному ставленню до зображуваного. А в ліриці, безперечно, «моральна особа артиста», індивідуальні риси його вдачі, темперамент виявляються найповніше. І на початку 90-х років, і значно пізніше, говорячи про свої твори чи аналізуючи вірші інших авторів, поетеса завжди кваліфікує їх зміст як об'єктивацію всього того, що пережив, відчув, перестраждав, передумав митець. У них його радощі і горе, надії і сумніви, роздуми і мрії, ідеали і «натура» (вроджені риси характеру, темперамент). Наприклад, у листі до А. Кримського Леся дивується, що йому, людині, якій «одкрите ціле море світової поезії», «могли так припасти до серця» її вірші, і називає їх «мої друковані і недруковані думи і мрії» (X, 12).

В ліриці, вважала поетеса, духовне обличчя автора дістає багатогранне і чітке вираження. Їй здавалося, що навіть у фольклорній поезії, якщо «можна добачити вдачу народу, то се скоріше в ліричних піснях та в коломийках... ніж в баладах та піснях історичних» (IX, 96).

Лесине розуміння суб'єктивності ліричних творів не має нічого спільного із твердженням декадентів, які зміст лірики зводили до «голої душі» поета, до копирсання в закутках душі, ізольованої від життя. У тлумаченні письменниці художня творчість — це інтенсивна праця інтелекту і духовної сфери митця, а поштовх до неї дає об'єктивна дійсність; думки і настрої поета — це безпосередня реакція на явища суспільного та особистого життя. Так, вірші Ади Негрі виникли на реальному ґрунті: «Поразившие ее факты возбуждают внезапно ее мысль и чувство. Она не гоняется за новыми ощущениями, каждому налетевшему чувству она отдается со страстью, беззаветно» (VIII, 40). Об'єктивуючись у вірші, ці пристрасні думки та почуття перетворюються в «иль крик, иль стрелу».

Дуже далеко стоїть Леся Українка і від тих сучасних їй буржуазних критиків, які, сприйнявши біографічний метод аналізу французького теоретика Іпполіта Тена, ліричний доробок будь-якого письменника кваліфікували як автобіографію в поетичній формі і тому вважали за потрібне дошукуватися тих конкретних подій, фактів, обставин, що спричинилися до виникнення чи не кожного вірша.

На цій позиції стояв один із перших Лесиних критиків — Осип Маковей. У 1893 р. з виходом збірки «На крилах пісень» і відгуком О. Маковея в «Зорі» між поетесою і рецензентом зав'язалася розмова про специфіку лірики. Критик сприйняв твори поетеси як пряме відображення фізичної недуги її і намагався дізнатися про конкретні факти виникнення окремих віршів. Лесині поезії громадянського змісту О. Маковей називав особистими «голосіннями» автора, користі від яких, мовляв, нікому ніякої. В інших віршах відзначав високу майстерність форми, джерело мінорного змісту їх вбачав у хворобі автора. Настрої в поезіях, акцентував рецензент, тужливі, всі думки «оповиті сумом і пригнобленням», бо «здоровля нема»². Пізніше І. Франко спростував це твердження О. Маковея, довівши, що настроєва тональність думок і почуттів Лесі набагато ширша і що не хвороба є причиною мінору, бо поетеса змогла «відрізнити власне горе від загального порядку фактів.

² «Зоря», 1893, № 12, стор. 239.

і ідей, не попасти в чорний песимізм під впливом власного страждання»³. Таким аналізом І. Франко відкинув критерії, з якими підходив О. Маковей до лірики взагалі, до Лесини зокрема. Відкинула їх і сама поетеса. У своїй відповіді О. Маковею, не заперечуючи суб'єктивності лірики, вона категорично не погоджувалася з тим, щоб автори давали біографічні пояснення до своїх творів. Її аргументи такі. По-перше, не кожен вірш є «сторінка з автобіографії, бо часто в таких поезіях займенник Я вживається тільки для більшої виразності. Звичайне, що се не завжди так є, але треба пам'ятати, що так буває» (IX, 124).

По-друге, творчість поета-лірика — дуже своєрідна, не завжди можна встановити прямий зв'язок між життєвим фактом і змістом твору, не завжди «можна на підставі біографії перевірити чи вірш написаний широко, чи ні? ...Бо часто вірш ліричний залежить від настрою, а чим же перевірити, чи був у автора певний настрій, чи ні?» (IX, 135).

Леся Українка виступила проти біографічного методу аналізу, проти критики «стосовно людини», стосовно автора, критики у висвітленні якої творчість лірика поставала б під кутом зору однієї особливої обставини його життя. Поетеса вимагала, щоб оцінювалися самі твори, бо «не в тім сила, чи поет молодий, чи старий, хворий чи здоровий, оптиміст чи песиміст у своєму житті, від того вірші його ні кращі, ні гірші» (IX, 125). Обставини життя так чи інакше накладають відбиток на творчість, але не його треба шукати, а розкривати об'єктивне значення змісту ліричних поезій. Щодо самої себе, то Леся Українка вважала: недуга не ослабила її таланту. Матері, яка, зрозуміло, найболючіше переживала хворобу дочки, вона писала: «Коли у мене справді є талант, то він не загине, — то не талант, що помирає від туберкульозу чи істерії! Нехай і заважають мені сі лиха, але зате, хто знає, чи не кують вони мені такої зброї, якої нема в інших, здорових людей» (IX, 304).

В полеміці з О. Маковеем Леся Українка вказує на шкідливість біографічного методу аналізу. Коли поет житиме постійно під дамокловим мечем такої критики, яка дошукується автобіографічної основи кожного твору, то він не зможе бути правдивим, безпосереднім у вираженні своїх думок і почуттів, не зможе писати «без брехні». «Я певна, — зауважує Леся своєму опонентові, — що тоді ніхто не писав би віршів по «щирості», бо прийшлося би пам'ятати щохвилини про суворий «аналіз психологічний» неблаганної критики. А вже з такою думкою писати, то все одно, що з каменем на шиї через річку плисти» (IX, 134—135).

Леся Українка виявляла тут не тільки людську діткливість, не тільки небажання бути виставленим «на позорище», відстояти «право боронити свою душу й серце, щоб не вривалися туди силоміць чужі люди, немов у свою хату, принаймні поки живе господар тієї хати» (IX, 134). Це було і розходження з О. Маковеем у розумінні специфіки лірики. Хоча ліричні твори, за твердим переконанням Лесі Українки, за змістом є суб'єктивними, вони набувають ширшого значення, із явищ автобіографічних перетворюються в явища загальнолюдські. Розповідаючи І. Франкові про своє сприйняття його глибоко інтимного твору «Із дневника», поетеса пише: «Я не знаю, що було з Вами в ту страшну дату, якою позначені вірші, тільки тямлю, бо *чую виразно*, що вона була страшна, і я розумію Ваші вірші широко — може, занадто широко, скажете Ви, але пам'ятайте, що я шукаю завжди у творах поета не автобіографії (надто коли він не хоче мені її дати), а такого чогось, що не його одного обходило б» (X, 103).

У визначенні об'єктивної сутності лірики Леся Українка йшла ще далі. Як і Франко, вона встановлювала органічний зв'язок між ідейно-

³ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVII. К., ДВХЛ, 1955, стор. 248.

емоційним змістом творчості поета і життям того класу, з яким його зв'язала доля чи воля самого митця. Художник для неї насамперед є одиницею суспільства, представником певної соціальної сили. Твори Ади Негрі, д'Анунціо та найсуб'єктивніших польських модерністів Леся Українка аналізує з погляду їх об'єктивної вартості: бере до уваги соціальну біографію поета, а його лірику прочитує як втілення дум і почуттів, ідеалів і прагнень того класу, з яким зв'язаний поет. Вона відмовляється «вриватися в частну жизнь» Ади Негрі і в тогочасному її художньому доробку бачить вияв «точки зрения обманутого великим подъемом и обездоленного пролетария», а у творах д'Анунціо відкриває «точку зрения лишенного привилегий, выброшенного за борт «за ненадобностью» аристократа...» (VIII, 60).

Леся Українка вітала тих поетів, які усвідомлювали суспільну вагомість своїх ліричних переживань, які без особливої принуки мислили і відчували згідно з потребами прогресу. Вона підкреслювала як дуже важливу і цінну якість те, що Ада Негрі «чувствует призвание быть выразительницей стремлений рабочих масс, ее преследуют жалобы побежденных, ее воодушевляют порывы сильных, ей кажется, что они сами зовут ее на служение их делу» (VIII, 62).

Це злиття особистого життя із життям і потребами пригнобленого класу надає живогворної сили поету, збагачує духовно, не дає впасти в песимізм, зневіритись у майбутньому. Стаючи виразником інтересів робітничого класу, Ада Негрі зберігає яскраву самобутність лірики, бо її твори забарвлені неповторною авторською особистістю. А суб'єктивістські вірші декадентів, які кричать про право поета «вливати» лише самого себе як індивідуума, не тільки суспільно шкідливі, а й нецікаві, не містять того суб'єктивного, що могло б надати творам естетичної принадності, бо, «хто нікчемну душу має, то така ж у нього й мова» (I, 378). У доробку польських поетів-декадентів, послідовників Пшибишевського, Леся Українка побачила «трагические маски, созданные космополитической мировой скорбью» (VIII, 119).

Віддаючи перевагу політичній ліриці, дочка Прометея визнавала за письменником право на інтимну поезію, зміст якої є об'єктивацією суто авторських почуттів і переживань. Не писати її не може навіть митець з високою громадянською свідомістю, бо, за свідченням Лесі, душевна організація художника-лірика дуже тонка, відчуває він надзвичайно інтенсивно. І в моменти творчого горіння, коли перед ним постає дилема «або луснути, або перетравити горе і вилити його шумовину на папір» (X, 108), на думку поетеси, треба робити друге, виливати найінтимніші переживання у словесно-мистецькі образи і не соромитися їх. Правда, в житті поетеси були моменти, коли вона боялася давати до друку твори, автобіографічність яких була явна. Так, у 1899 р. в листі до родички Леся Українка писала про себе в третій особі: «його найкраща лірика (він все-таки лірик par excellence) не видана в світ, та, може, і не буде видана. Через що? Через брак одваги, бо інакше слід би видати, коли вже видавались далеко гірші речі. Тільки замість, брак одваги не горожанської, а — як би се сказати? — одваги стати «на торжищі» і виложити все, що маєш. По-моєму, сей автор по-дурному робить: або зовсім сховай свою лірику, або май одвагу стати з нею вище «суда глупца» і будь вільний в своїй пісні, як музикант, що вважає тільки на серйозну критику. Наш автор повинен ще добре подумати над сим» (IX, 343).

У таких настроях була винна тогочасна критика «стосовно людини». Та Леся Українка знаходила в собі сили стати над нею, хоча поезій, породжених смертю С. Мержинського, не віддавала до друку. Вона не визнавала слушності поведінки І. Франка та А. Кримського, які в передмовах до своїх збірок «Зів'яле листя» та «Пальмове гілля» нама-

гались відмежувати себе від ліричних героїв. А. Кримському Леся зауважувала: «І Ви, і Франко... робите кепські прецеденти всім нам, писателям-суб'єктивістам, неначе ми обов'язані здавати справу «кому о том ведать надлежит», як ми заряджуємо нашим власним матеріалом автобіографічним» (X, 196).

До речі, І. Франко відчув неспроможність свого пояснення і в другому виданні «Зів'ялого листа» зізнався у фіктивності самогубця, щоденником якого він нібито скористався. Водночас він порадив і Кримському не заперечувати автобіографічності своєї лірики.

Леся Українка вважала, що не варто приховувати від читача суб'єктивність ліричних поезій, як і не треба топити в собі «ненароджених дітей», тобто притлумлювати дуже пристрасні почуття і думки, які просилися вилитися в художнє слово. Роздумуючи з приводу Франкового «Із дневника», вона пише: «Та вже хоч гніваймось, хоч ні на себе, що не вміємо терпіти мовчки, «як мужеві пристало», але такий вже фатум над поетами, що *мусять* гукати на майданах і «проризати, аки одержимі», в той час, коли б хотіли в землю увійти від туги і замовкнути навіки» (X, 108). Тут фатум є синонімом обов'язку громадянина, бо далі поетеса зауважує, що над тими поетами, хто тільки «базикає собі», він не висить. Розвиваючи свою думку далі, Леся Українка говорить І. Франкові: «Зате, правда, наші слова стають нашими ділами і судять нас люди «по ділах наших» (X, 108). «Наші діла» — це той суспільний резонанс, який дістають твори поета, це ті думки і настрої, які вони викликають у своїх читачів. Суб'єктивне, авторське входить у життя інших людей, стає явищем суспільного порядку.

Лесине розуміння лірики, поєднання суб'єктивного й об'єктивного в ній, наближається до Франкової теорії лірики. Каменяр приділив цій проблемі більше уваги. Заглибившись у психологію художньої творчості, він розкрив і механізм перетворення суб'єктивного в об'єктивне, вказав на ті фактори, від яких залежить естетична сила і суспільна вагомість ліричного слова. Але в головному — в тлумаченні лірики як явища, що є породженням оригінального таланту і небуденної особистості митця, проте набирає значення об'єктивного, — І. Франко і Леся Українка були однодумцями.

Леся Українка про соціалістичний ідеал

Леся Українка належала до табору «нової революційної демократії», тієї демократії, яка, за визначенням В. І. Леніна, була в «найтіснішому союзі з пролетаріатом»¹ і разом з ним боролася за краще майбутнє. У її поезії, публіцистиці та епістолярній спадщині знайшла своє широке відображення споконвічна мрія людства про справедливий суспільний лад. Позитивно сприймаючи вчення класиків марксизму про закономірність переходу суспільства від капіталізму до соціалізму, Леся Українка нещадно критикувала самодержавний лад, була співцем волелюбних прагнень нескореного народу, його боротьби за революційну перебудову суспільства, його мрії про соціалістичний лад. Вираження цієї мрії постесою зазнало певної еволюції.

У ранній творчості вона виявляється в досить загальній, абстрактній, романтично невиразній алегоричній формі. Поетеса бажає бачити «золоту зорю», «владу світлу», братерство, рівність, «волю гошу»². В поемі «Роберт Брюс, король шотландський» трудящий люд, вигнавши англійських загарбників із своєї країни, мріє про вільне, щасливе життя при обраному ним ідеальному керівникові — королі, який мусить вірно служити народові, виконувати накази, відстоювати його інтереси: не загарбувати чужих земель і чужого добра, «не продавати люд свій панам», боронити «честь і волю народу свого» (II, 51).

В уривку незакінченого твору, що починається словами «От вона, тая жадана рівність...», ліричний герой, не знайшовши в світі «ні волі, ні рівності, ні братерства» (VII, 309), впадає в розпач, але «ясна зоря» світлого ідеалу врятувала його і багатьох людей. Леся Українка образно передала це в такій алегоричній картині: «Он чоловік у терновому вінці, лице йому кров'ю залите, він конає, але очі його все дивляться на небо. «Зоре, зоре!» — шепчуть його бліді уста. Онде нещаслива жінка, вона тоне в болоті, болото її засмоктує, і ні одна милосердна рука не простягається рятувати її, вона гине... Але жінка зводить несмілий погляд на зорю, не зважаючи покликнути до неї, і раптом виходить з того болота біла та ясна з усміхом на устах... Ясно сіяє зоря. І незчисленний люд здіймає до неї руки і погляди. Одні зовуть її своєю надією, другі правдою, інші своїм ідеалом» (VII, 309—310).

У легенді «Щастя» стверджується думка, що перетворення пустелі в країну квітучих садів та золотого збіжжя, багатство і розквіт мистецтва — це справа праці і генія людини. Новостворений щасливий світ, який сіяв чудовою красою, був для людей найдорожчим за все. «Хто раз бачив його, той не забував його до смерті. Пекельний вогонь про-

¹ В. І. Ленін. Твори, т. 25, стор. 328.

² Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. I. К., ДВХЛ, 1963, стор. 87. Далі, посилаючись на це видання, після цитати у дужках позначаємо римською цифрою том, арабською — сторінку.

кинувся в душах всіх людей. Всі шукали щастя, всі хотіли мати його ціле в своїх руках» (VII, 106).

Зв'язок Лесі Українки з соціал-демократичним визвольним рухом, студіювання і переклади творів класиків марксизму, особиста дружба з членами РСДРП (С. Мержинським, П. Тучапським, В. Крижановською-Тучапською) та участь у підпільному розповсюдженні марксистської літератури благотворно вплинули на формування її суспільно-політичних поглядів, сприяли тому, що на зміну абстрактного міркування про волю приходять чіткі думки і мрії про соціальне і національне визволення трудящих революційним шляхом, про визначну роль пролетаріату в боротьбі за визволення. Оця віра в революційні можливості робітничого класу і його революційно-перетворюючу роль відрізняє Лесю Українку від соціалістів-утопістів і від її великих попередників, революціонерів-демократів. У творчості Лесі Українки знайшли своє відображення актуальні проблеми суспільного життя кінця XIX—початку XX ст., визвольна боротьба трудящих, їх настрої, мрії і прагнення, позитивний суспільний ідеал.

У статті «Утопія в белетристиці» письменниця висловила думку про роль і завдання утопічного роману, що виростає із життя, втілює людські прагнення і мрії, накреслює шляхи в майбутнє:

«Коли така літературна «утопія» талановита або геніальна, то в ній завжди є хоч зерно чогось тривкого, здатного до життя, чогось такого, що доповняє наукову теорію, дає їй нову барву або хоч новий відтінок. Белетристична утопія єсть або принаймні повинна бути тим «барвистим деревом життя», що помагає нам оцінити психологічну вартість «сірої теорії» для часів майбутніх» (VIII, 134).

Борці за краще майбутнє, як твердить Леся Українка, хочуть бачити його живий образ, хочуть знати, які будуть ті майбутні люди, яким вони рівняють шлях.

Леся Українка критикує багатьох авторів утопічних романів за те, що вони намалювали майбутній соціалістичний лад лише як сите, безтурботне райське життя, де немає ніяких конфліктів, боротьби, мрій, нових ідеалів. «Ми тямимо, — заявляє вона, — що це не життя, а повільне вмирання від щастя, від безцільного, непотрібного добробуту. Ті люди п'ють, їдять, працюють, навіть любляться, все те робиться в їх гарно, вибірно, але при тому життя справжнього нема. Нема боротьби, цієї конечної умови життя, нема трагедії, що дає глибину і зміст життю» (VIII, 167—168).

Леся Українка розуміла, що на шляху до здійснення ідеалів буде завзята й кривава боротьба не на життя, а на смерть, боротьба ідей і пристрастей, будуть великі труднощі і трагедії. У своїй творчості вона прагнула відобразити боротьбу трудящих в усій її багатогранності, дати образи повнокровних, живих людей сучасного і майбутнього з їх змаганнями, прагненнями, ідеалами.

Захищаючи велич і чистоту соціалістичного ідеалу від ідеологів буржуазії в політиці і літературі, Леся Українка писала: «Ідеал соціалістичний профанується плиткою, чисто буржуазною тенденцією комфорту для комфорту, проведеною у Белламі. Профанується він і дрібним політиканством таких «утопістів», як Шпронк, Моклер або Галеві... Утопіст Уеллс лякає, що визволений пролетаріат здичавіє так, аж поїсть усіх позосталих аристократів, і людськість загине від канібальства... Ми не можемо згодитись з Анатолем Франсом, немов у цих утопіях відбився щирий песимізм душ, опанованих «світовою тугою», нам чується в них просто старече гдирання підупалої групи і бажання залякати читачів вигаданим страхіттям соціалізму» (VIII, 171). Поетеса бажає бачити такого полум'яного співця майбутнього, який узагальнив би все те, що було створено його попередниками — митцями-уто-

пістами і дав би життєво вірний образ майбутнього у зв'язку з сучасністю.

Леся Українка закликає народ до завоювання політичної влади революційним шляхом і створення нового справедливого суспільного ладу («Державний лад», «Не так тії вороги, як добрії люди», додаток до книги Дікштейна «Хто з чого жие», «Оцінка «Нарису програми української партії соціалістичної», «Замітки з приводу статті «Політика і етика»).

Активно виступаючи за єднання революційних сил пригнобленої нації з революційним пролетаріатом гноблячої нації, Леся Українка була палким поборником соціалістичного ідеалу. В додатку до українського перекладу книжки Дікштейна «Хто з чого жие» вона закликає свідомих робітників усіх країн до об'єднання для спільної боротьби проти спільного ворога: «Свідомі свого стану робітники не повинні вважати на те, хто з них до якої віри чи народу належить (робітник німець, наприклад, не повинен вважати себе ліпшим від поляка, поляк від москаля, москаль від українця і т. д.), а повинні триматися спільно, одностайно, бо у всіх у них один ворог — стан багатців, капіталістів, що користає з робітницької праці. Тим-то повинні бути для кожного робітника святими ці слова: «Робітники з усіх країн, єднайтеся!» (VIII, 26).

Щоб добитися перемоги зі зброєю в руках, робітники повинні створити свою партію, в якій «всі мають бути межи собою, як рівний з рівним, вільний з вільним» (VIII, 27). Коли зросте свідомість робітничого класу, тоді настане час «повного визволення всіх робітників з неволі» (VIII, 28). У листі до М. І. Павлика від 7 червня 1899 р. Леся Українка зазначає, що соціал-демократичний рух — «се занадто універсальний рух для того, щоб могла українська нація обійтись без нього»; «...Сей напрямок таки прокинеться згодом вільний від решток національно-духовної неволі...» (IX, 362).

Активна участь поетеси у пролетарському визвольному русі, у виданні марксистської літератури, переклад на українську мову творів Маркса й Енгельса, зокрема «Маніфесту Комуністичної партії», зв'язки з агентами «Искры» і партійним підпіллям, співробітництво в журналі «Жизнь», у якому друкувались В. І. Ленін і О. М. Горький, відіграли величезну роль у ідейно-творчому зростанні Лесі Українки. У її творах боротьба за щасливе майбутнє органічно пов'язана з революційною боротьбою трудящих проти експлуататорів, з авангардною роллю робітничого класу на чолі з його пролетарською партією. Не забуває поетеса і про роль народної інтелігенції та революціонерів-професіоналів. Як на зразок, указує на таких діячів, як К. Маркс і Ф. Енгельс.

В оповіданні «Помилка» ув'язнений за революційну діяльність письменник висловлює свої думки в листах до коханої дівчини Галі — революціонерки, друга, однодумця. Галя — це ідеал свідомого революціонера-професіонала. Про неї арештований пише: «Мені здається, що якби ти мала літературний талант, ти б утворила на сій основі щось палкіше, ніж Ада Негрі, щось сильніше, ніж Герцен, щось таке, «світ руйнуюче, світ будууюче», якого ти хотіла від моєї нещасної публіцистики» (VII, 273).

У неї батько революціонер 60-х років XIX ст.; і вона сама вихована на славних традиціях революціонерів-демократів. Зразком мужності для Галі був Рахметов — герой роману «Що робити?» М. Чернишевського. Галя віддана справі революції, дисциплінована, розумна, вольова, уміє підпорядкувати своє особисте життя великому ідеалові. Своім розумом, чистими почуттями, «енергійною, твердою вдачею», «незламністю», «цілим, неущербним світлом, яке мов «ясна зоря» допомагає кожному, «хто заблудить з дороги... знайти праву путь», вона зачаро-

вує і переконує читача, переконує і свого коханого друга, що особисте щастя в щасті громадському.

У вірші «Коли втомлюся я життям щоденним» поетеса, засудивши хижацькі закони капіталізму з його людиноненависницькою буржуазною мораллю (кайданами неволі, гнітом, братовбивчими загарбницькими війнами, деспотизмом і шовінізмом), оспівала безкласове суспільство і його щасливих людей, які не відчуватимуть страхіть капіталістичного рабства. Утверджуючи соціалістичний ідеал майбутнього, Леся Українка закликала активно боротися за «владу світлу», за те, щоб на руїнах старого експлуатагорського ладу, на руїнах страшного лихоліття був створений такий лад, в якому буяло б нове й вільне життя. Вустами хлопця-сучасника поетеса заявила:

...В просторі бачу я країну
Осяйну, наче світло ідеалу,
Неначе світло правди... о дідусю!

В нас на землі нема такого раю!
Питаєш ти, що бачу я в просторі!
Прийдешисть бачу я, віки потомні! (I, 98).

Пасивне мрійництво було чужим Лесі Українці. Вона прагнула палким, огнистим словом розбудити народ, підняти його на боротьбу проти самодержавства. У казці «Про велета» поетеса віщувала наближення революції, виражала віру в той час, коли народ-велетень пробується, повстане і порве кайдани:

І встане велетень з землі,
Розправить руки грізні,
І вмиг розірве на собі
Усі драти залізні (II, 127).

Леся Українка вірила в прихід нового суспільного ладу, який забезпечить соціальне і національне визволення людини, її всебічний розвиток і духовний розквіт. Тоді й буде можлива гармонія громадського й особистого. І за це, на думку Лесі Українки, варто боротися, єднати всіх пригноблених під червоний прапор.

Здалека вабить, мріє те верхів'я,
що так палає золотим пожаром!
Непереможно прагну я поставити
там високо червону короовку...
де й сам орел гнізда не сміє звить! (I, 250—251)

Лесині образи бурі, грому, блискавиці співзвучні образам Горького («Буревісник») і відповідають настроям революційного передгроззя.

Гей, блискавице, громова сестрице,
Де ти? Розбий злії чари!
Хай ми хоч раз заговоримо громом
Так, як весняні хмари! (I, 295)

Подібні картини, виражені в них настрої і весь арсенал поетичних засобів («зброї полиск», «повстання гуде», «на приступ іде») нагадують картини повстання, революції.

У вірші «Гострим полиском хвилі спалахують...» поетеса відтворює силу, «що руйнує й будує світ». Цю силу письменниця бачить у революції, подих якої уже відчувається.

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

Піднесений бойовий настрій, радісні мрії про завоювання нового суспільного ладу посилились у період революції 1905—1907 рр., знайшли своє відображення в багатьох творах («Осінь казка», «В катакомбах», «Пісні про волю», «Мріє, не зрадь»).

Цикл поезій «Пісні про волю» пройнятий пафосом революційної боротьби. Демонстранти з червоними прапорами в руках, з революційною піснею і жагучою ненавистю до ворогів ідуть на штурм самодер-

жавства, щоб були «розірвані всі пути» і «тиран вже з трону влав» (I, 345), і щоб було всі «розбито каземати в царській твердині віковій» (I, 346).

І в епоху революційних боїв, і в період реакції 900-х років Леся Українка була вірним і відданим бійцем за інтереси трудового народу, за ствердження його прекрасних ідеалів. «Будемо жити, — писала вона, — не тільки в минулому й теперішньому, але й у прийдешньому, але й у вічності, наскільки може сягнути у неї наша фантазія» (VIII, 181). Мрія про прийдешнє полонила поетесу:

Мріє, не зрадь! Ти ж так довго лила свої чари
в серце жадібне моє, сповнилось серце ущерт,
вже ж тепера мене не одіб'ють від тебе примари,
не зляка ні страждання, ні горе, ні смерть.

Тільки — життя за життя! Мріє, станься живою! (I, 348)

Леся Українка вірила, що соціалізм прийде на зміну капіталізму і що він із мрії про майбутнє перетвориться в насущні завдання всенародної революційної боротьби.

Леся Українка уже в 1901 р. писала про необхідність об'єднання робітників під керівництвом робітничої партії, про існуючі «робітничі гуртки в російській державі» (VIII, 28). «Нехай тим часом вони собі, — зазначає поетеса, — збираються й крадькома, — перше буде тайно, а потім буде явно; буде явно тоді, коли настане слухний час, а той слухний час настане тоді, коли робітники тямитимуть себе, і своє право, і свою єдність, і свою силу, — той слухний час не за горами, коли ми поможемо йому прийти» (VIII, 28).

Революціонери, керівники РСДРП, більшовицькі пропагандисти часто використовували твори Лесі Українки в агітаційно-пропагандистській роботі. В 1902 р. оргкомітет по підготовці II з'їзду РСДРП випустив прокламації, в яких, поряд з закликм «Пролетарии всех стран, соединяйтесь!», були надруковані в російському перекладі такі слова Лесі Українки з вірша «Слово, чому ти не твердая криця?»:

Звякнет клинок о железо цепей,
Эхо пройдет по твердыням царей.
Встретится звяканье многих мечей
С гулом иных, не тюремных речей³.

Леся Українка померла в 1913 р., не доживши кілька років до соціалістичної революції. Проте її творчий шлях освітлений досвітніми огнями революції. За визначенням більшовицької газети «Рабочая правда» поетеса, «стоячи близько до визвольного громадського руху взагалі і пролетарського зокрема, віддавала йому всі сили, сіяла розумне, добре, вічне», стала другом робітників, співачкою нового пролетарського етапу визвольної боротьби, уславила красу і велич революціонера і революційної боротьби, утверджувала соціалістичний ідеал, викривала ворожі буржуазно-націоналістичні та буржуазно-декадентські теорії. Участь поетеси у пролетарському визвольному русі, вплив на неї революційної теорії марксизму дали їй крила для орлиного злету, зробили її творцем «Досвітніх огнів» і «Пісень про волю», «Камінного господаря», «Осінньої казки» і «Лісової пісні».

³ «Красный архив», т. 59 (Центральный архив РСФСР). М., Соцэкгиз, 1933, стор. 15.

Василь Стефаник і білоруська література

Як блискучий і оригінальний майстер соціально-психологічної новели Василь Стефаник займає почесне місце в історії світової літератури. За виняткову художню своєрідність і глибоке знання народної психології його високо цінували такі видатні сучасники, як Іван Франко, Леся Українка, Михайло Коцюбинський, Максим Горький, Максим Богданович. Для пізніших поколінь стало цілком очевидним світове значення доробку цього талановитого письменника. Не випадково 100-річчя від дня його народження (1871 р.) відзначалося, за постановою ЮНЕСКО, в усьому світі.

Твори Василя Стефаника швидко здобули широку популярність за межами України, насамперед у Росії, а також у Білорусії¹. Вони тут стали помітним фактором розвитку національних літератур, насамперед літератури білоруської².

В ознайомленні білоруських читачів з творчістю Стефаника найпомітнішу роль відіграв Ромуальд Земкевич. Він добре знав українську літературу, зокрема цікавився питаннями українсько-білоруських літературних зв'язків, що засвідчують його статті про Тараса Шевченка та білорусів і про Яна Борщевського, надруковані в газеті «Наша ніва» за 1911 рік. Земкевич непогано знав і українську мову, яку мав змогу вивчати практично, коли деякий час навчався (в 900-х роках) у Львівській Політехніці. Тоді, очевидно, він звернув увагу і на новели Стефаника, які згодом став перекладати на білоруську мову.

Переклади новел Стефаника Ромуальд Земкевич друкував у «Нашай ніве» в 1909—1911 роках. Він брав головним чином ті твори українського письменника, в яких найяскравіше відтворені страждання сільської бідноти і переживання самого автора: «Скін» («Смерць»), «Вечірня година» («Змярканне»), «Синя книжечка» («Синяя книжечка»), «Виводили з села» («Выводзілі з сяла»), «Сама-саміська» («Сама-самюсенська»), «Лист» («Ліст»), «Ангел» («Анёл»), «Катруся» («Кацярынка»), «Сон», «Дорога» («Дарога»).

Переклади новел Стефаника для свого часу виконані Ромуальдом Земкевичем вправно. Все ж у них, хоч і не часто, зустрічаються й більш-менш помітні недоліки та неточності, особливо в передачі діалектизмів³. Це стосується складних творів, зокрема поезії в прозі «Дорога» («Дарога»)⁴.

¹ П. Ахрименка. Даўняе знаёмства. — «Літаратура і мастацтва», 1961, 12. V.

² В. М. Лесін. Пра ўплыў Васіля Стэфаніка на Змітрака Бядулю. — Матэрыялы першай навуковай канферэнцыі на вывучэнню беларуска-ўкраінскіх літаратурных і фальклорных сувязей. Гомель, 1969, стор. 59—63.

³ Т. В. Кобрицька. Україністика в «Нашай ніве». — «Українське літературознавство», вип. 6. Вид-во Львівського ун-ту, 1969, стор. 98.

⁴ Там же, стор. 93—100.

Перекладав Ромуальд Земкевич твори Стефаника в цілому творчо, вдало підбираючи відповідники в білоруській мові. Для прикладу можна порівняти початок новели «Скін» з його перекладом.

У В. Стефаника: «Як глуха осінь настала, як з ліса все листя опало, як чорні ворони поле вкрили, та тоді до старого Леся прийшла смерть.

Умирати би кожному, смерть не страшна, але довга лежа — ото мука. І Леся мучився. Серед своєї муки він то западався в якийсь другий світ, то виринав з нього. А той другий світ був болючо дивний. І нічим Леся не міг спертися тому світові, лише одними очима. І тому він ними, блискучими, змученими, так ловився маленького каганця. В'язався очима, держався його і все мав страх, що повіки запруться, а він стрімголов у невидінний світ звалиться»⁵.

У перекладі Р. Земкевича: «Калі падыйшла глухая восень, калі з лесу лісці апалі, а поле пакрылася чорнымі варонамі, — тагды к старому Лесю смерць прыйшла.

Паміраць трэба кожнаму; смерць не страшна, але доўга ляжаць — мука. І Леся мучыўся. Хворая думка ўнасіла яго ў нейкі новы свет і зноў выкідала яго адтуль. А той новы свет быў вельмі дзіўны. І нічым Леся не мог вырабіцца з таго свету, толькі аднымі вачыма. Дык гэтымі бліскучымі, змучанымі вачамі хватаўся ён маленькай газнічкі. Хватаўся яе, трымаўся і заўсягды баяўся, што векі замкнуцца, а ён скоціцца ў бяздонную пропасць»⁶.

У наведеному прикладі (як і багатьох інших) Ромуальдом Земкевичем вдало відтворений оригінал. Переклад звучить так натурально, що сприймається як білоруський твір. У ньому нема калёк і буквализмів. Заміна початкових як на калі, а далі — виразів типу *серед своєї муки на хворая думка ўнасіла яго, невидінний світ на бяздонную пропасць* і т. п. надає перекладу саме білоруського колориту, що в той же час відповідає сенсу українського оригіналу.

Як правило, Ромуальд Земкевич при перекладі головну увагу звертав на зміст і в меншій мірі на художню форму новел Стефаника, що для того часу було прийнятним. Іноді, щоб максимально донести до білоруських читачів сутність творів українського письменника, він вносив у свої переклади деякі білорусизми. Це стосується головним чином власних імен (Іван—Янук, Марійка—Мариля, Тимко—Томаш), господарських і побутових понять (кукурудза—бульба) тощо. Крім того, з цензурних міркувань Земкевич у окремих новелах Стефаника або знімав, або додавав «промовисті» підзаголовки (так, до перекладу «Выводзілі з сяла» він дописав «нейтральний» підзаголовок «З даўнейшага жыцця»), щоб у якійсь мірі зашифрувати — в розрахунку на цензуру — їх гострий соціальний зміст.

Зміст новел Стефаника, які в значній своїй кількості стали здобутком білоруської літератури початку ХХ ст., був дуже близьким і зрозумілим демократичним читачам братнього народу, бо життя трудящих уярмленої Галичини, співцем яких виступав український письменник, було дуже подібним до життя трудящих дорядянської Білорусії. Не випадково «Наша ніва», в якій друкувалися переклади творів Стефаника, згодом почала публікувати оригінальні оповідання, що багато в чому нагадують його новели⁷. Це стосується насамперед новел і оповідань Змітрока Бядулі, який, ідучи за Янкою Купалою і Якубом

⁵ Василь Стефаник. Твори, К., «Дніпро», 1964, стор. 116.

⁶ «Наша ніва», 1909, № 16, стор. 231.

⁷ Э. М. Мартынова. Некоторые рысы блізкасці і своеасаблівасці развіцця беларускай і ўкраінскай літаратур початку ХХ ст. — У зб.: Старонкі літаратурных сувязей. Мінськ, 1970, стор. 205.

Коласом, на початку свого творчого шляху в значній мірі орієнтувався і на Стефаника.

Безумовно, у дожовтневій творчості Змітрока Бядулі і в Стефаника є чимало типологічних спільностей, але їхню очевидну близькість як новелістів не можна пояснювати тільки нею, як це роблять (хоча й з певними застереженнями) деякі дослідники⁸. Ця близькість і в тематиці, і в мотивах, і в образах, і в художніх прийомах у ряді випадків така разюча⁹, що сумніватися в наявності прямого впливу Стефаника на Бядулю не доводиться, на що вперше переконливо вказав В. Лесін¹⁰. Це стверджується порівняльним аналізом відповідних новел Бядулі («Сымон», «Тулягі», «Сцёпка», «Бондар», «Ашчаслівіла», «Без споведзі») і Стефаника («Синя книжечка», «Катруся», «Лесева фамілія», «Майстер», «Новина», «Шкода»).

Слід підкреслити, що навчання Змітрока Бядулі (тоді ще молодого прозаїка) у Стефаника було творчим і благотворним. Воно допомогло білоруському письменникові виробити свій оригінальний метод і стиль, впевнено стати на шлях реалізму. Це слід сказати і про деяких інших білоруських прозаїків переджовтневого часу, які виступали, зокрема, у «Нашай ніве».

Білоруські письменники початку ХХ ст., в тому числі Змітрок Бядуля, могли знайомитись з творчістю Стефаника не лише з перекладів Р. Земкевича, а й з інших джерел. Їм були доступні новели українського письменника і в оригіналах (що видавалися не тільки на Україні, а й у Петербурзі), і в російських перекладах. До речі, деякі тогочасні білоруські письменники перекладали окремі твори Стефаника російською мовою. Так, Максиму Богдановичу належать переклади новел «Кленові листки» («Кленовые листочки») і «Скін» («Смерть»), які були надруковані 1916 року в ярославській газеті «Голос» (№№ 129 і 137)¹¹. Цей білоруський письменник вважав Стефаника одним з найвидатніших майстрів українського художнього слова (див. брошуру «Червонная Русь», М., 1914), а також звертав увагу на переклади його творів російською мовою (у статті «Образы Галиции в художественной литературе», опублікованій у першому номері журналу «Русский экскурсант» за 1915 рік). Богданович сприяв популяризації українського письменника, в тому числі й серед білоруських читачів.

За радянського часу в Білорусії цікавість до творчості Василя Стефаника дещо знизилась. Все ж до неї епізодично звертались, особливо у 20-х роках. Останнє стосується перш за все відомого білоруського прозаїка-класика Кузьми Чорного.

1928 року Кузьма Чорний виступив із рецензією на «Твори» Стефаника, щойно випущені в світ Державним Видавництвом України. В цій рецензії, надрукованій у журналі «Узвышша», насамперед підкреслена спільність історичної долі України і Білорусії, яка обумовила їх тісне культурно-літературне спілкування. Цим пояснюється і те, що доробок Стефаника — «творця психологічної новели», «поета замученого віками селянства»¹² — став рідним для білоруських читачів. Твори цього «найвидатнішого художника», за оцінкою Кузьми Чорного, який виступив від імені читачів-земляків, «нам зрозумілі і близькі, бо в їх

⁸ Э. М. Мартынава. Некоторые рысы блізкасці..., стор. 205, 213.

⁹ Приклади цього див. там же (стор. 205—213), а також у книжці М. Смолкіна «Змітрок Бядуля» (Мінськ, 1961, стор. 41—43) і згаданий статті В. Лесіна (стор. 61—62).

¹⁰ Матэрыялы першай навуковай канферэнцыі па вывучэнню беларуска-ўкраінскіх літаратурных і фальклорных сувязей, стор. 59—63.

¹¹ В чорновіках М. Богдановіча зберігся ще початок перекладу «Синьой книжечки».

¹² «Узвышша», 1928, № 5, стор. 193.

ми можемо побачити свою Білорусію — і під царською Расією, і теперішню Західну під Польщею. Це все нам знайоме... Книга Василя Стефаника — повна художньої правди — є великим протестом проти соціальної нерівності, проти панування одних і неволі інших»¹³. Його твори, робить справедливий висновок рецензент, «пробуджують нестримне бажання протестувати»¹⁴, в чому й криється їх велике і громадське, і художнє значення.

У тому ж 1928 р. Кузьма Чорний переклав на білоруську мову одну з найкращих новел Стефаника — «Кленові листки». Свій переклад під назвою «Кляновае лісцейка» він опублікував у журналі «Чырвоны сейбіт»¹⁵, який у свій час користувався великою популярністю серед білоруських читачів-селян.

Переклад Кузьми Чорного виконаний на високому рівні. Талановитий майстер білоруського художнього слова з максимальною точністю передав майже всі особливості новели Стефаника — одного з найбільш поважаних ним письменників, які справили на нього відповідний вплив.

Можливо, не без впливу Кузьми Чорного до творчості Стефаника звернувся ще один письменник Радянської Білорусії — Володимир Хадики. Він переклав оповідання «Злодій» («Злодзеі») і опублікував свій переклад теж у журналі «Чырвоны сейбіт»¹⁶.

Переклад В. Хадики в цілому вправний, але не бездоганний. У ньому успішно відтворені зміст і характерні художні властивості «Злодія» Стефаника, але окремі вирази цього оповідання передані приблизно (наприклад: «То меш з нами горівку пити, але не вівкай, бо спарю»¹⁷ — «Дык будзеш з намі гарэлку піць, але не плач, бо біць не буду»¹⁸), а також зроблено чимало дрібних пропусків (особливо таких діалектизмів, як «газда», «хіба би-с дух спусти», «закі вліз си до хати» і т. п.). Однак ці недоліки для білорусів не відчутні.

Переклади «Кленових листків» і «Злодія» дещо збагатили уявлення білоруських читачів про творчість Стефаника. На жаль, нових перекладів його новел на білоруську мову не з'являлось кілька десятиліть. Тільки в зв'язку з 100-річчям від дня народження письменника в журналі «Полымя» опубліковані «Синя книжечка» («Сіняя кніжачка»), «Катруся» і «Камінний хрест» («Каменны крыж») ¹⁹. Переклади виконані (останній з них — вперше) літератором Янкою Саламевичем з достатньою вправністю і належним знанням творчості та особливостей мови Стефаника. Про це ж свідчить і вступна стаття перекладача «Майстер новели»²⁰, яка допоможе читачам глибше розібратися в творчості українського письменника.

Значення Василя Стефаника для білоруської літератури стало в основному здобутком історії, хоча наслідки впливу на неї цього «найвидатнішого художника» в новелістиці відчутні у певній мірі і в наші дні. Це зобов'язує глибше дослідити роль Стефаника у розвитку білоруського письменства, а його твори в нових перекладах зробити доступними масовому читачеві Радянської Білорусії.

¹³ «Узвышша», 1928, № 5, стор. 194.

¹⁴ Там же.

¹⁵ «Чырвоны сейбіт», 1928, № 6—7, стор. 2—6.

¹⁶ «Чырвоны сейбіт», 1928, № 9, стор. 10—14.

¹⁷ Василь Стефаник. Твори, стор. 168.

¹⁸ «Чырвоны сейбіт», 1928, № 9, стор. 12.

¹⁹ «Полымя», 1971, № 5, стор. 127—137.

²⁰ Там же, стор. 126—127.

Співець героїки й боротьби

(Життєвий і творчий шлях Кліма Ткача)

Після окупації західноукраїнських земель панською Польщею трудящі маси, керовані Комуністичною партією Західної України, вели активну боротьбу за соціальне й національне визволення, за возз'єднання з Радянським Союзом.

Значний вклад у справу боротьби за торжество ленінських ідей внесли революційні письменники Західної України, об'єднані навколо журналу «Вікна», — С. Тудор, В. Бобинський, О. Гаврилюк, Я. Кондра, Я. Галан, П. Козланюк, К. Пелехатий, В. Мизинець, А. Іванчук.

До цієї мужньої когорти революційних письменників належав і співець героїки й боротьби Клим Ткач, чийе життя було символом вірності ідеям Великого Жовтня, ідеям ленінізму, Радянській Вітчизні.

Клим Автомонович¹ Ткач народився 21 жовтня 1882 р. в с. Сичівці Уманського району Черкаської області в родині селянина-бідняка. В 1893 р. 184 сім'ї безземельних селян, серед них і сім'я Ткачів, переселилися з Уманщини на Полісся з надією вибитися із злиднів, купивши під Сарнами в поміщиці Катерини Баркової 1200 десятин вкритої лісами й чагарниками землі. Тут виросло поселення, назване в честь «благодійниці»-визискувачки Катеринівкою. З ним і пов'язане життя Ткача.

Переселення не принесло полегшення, селяни продовжували бідувати, відвойовуючи кожен шматок землі в лісів, чагарників, боліт. З малих років займався непосильною працею й Клим. Він рано зрозумів соціальну несправедливість у класовому суспільстві. Вчився обдарований хлопча самотужки, улюбленими його письменниками на все життя стали Пушкін, Некрасов, Шевченко, Франко, Леся Українка, Тичина, Сосюра.

У роки першої світової війни Ткач був мобілізований у царську армію й відправлений на фронт. За героїзм і мужність рядовий солдат нагороджений Георгіївським хрестом II, III й IV ступенів і возведений в прапорщики. Повернувшись у зв'язку з хворобою в Катеринівку, Ткач включається в активне політичне життя, згуртовує односельчан для боротьби з кайзерівськими загарбниками. Перебуваючи під впливом солдата Базарного, Ткач усвідомлює контрреволюційну суть Тимчасового уряду, пропагує більшовицькі ідеї, стає переконаним борцем за торжество ленінізму на західноукраїнських землях, бореться з націоналістичним охвістям та іншими ворогами трудового народу. Після звільнення Сарненщини від петлюрівців Ткача в 1920 р. односельчани обирають головою Немовицького ревкому, делегують у Житомир на губернський з'їзд народних представників. Поет веде активну боротьбу за встановлення Радянської влади на Сарненщині.

В цей час у боях з білополяками була тяжко поранена дівчина-санітарка, борець Червоної Армії. В селі Катеринівка молода героїня

¹ У бібліографічному довіднику «Письменники Радянської України» (К., 1970, стор. 433) неправильно вказано по батькові «Антонович».

померла від ран. Ткач разом із односельчанами поховав дівчину в лісі, встановив скромний пам'ятник з п'ятикутною зіркою і, незважаючи на переслідування польською поліцією, тримав могилу відважного бійця в зразковому стані.

Після загарбання панською Польщею Західної України Ткач продовжує вести активну боротьбу з фашизмом, за возз'єднання з Радянською Україною. В поемі «Поліщуки» автор досить влучно викрив політику фашистських пілсудчиків на Західній Україні:

Кращі землі розхватили
Біля нас осадники,
Де родились й пращували
Від віків поліщуки.

Поет у своїх віршах викривав колонізаторську діяльність осадників на західноукраїнських землях, зрадинську суть українських буржуазних націоналістів, поетизував боротьбу трудящих за возз'єднання з Радянською Україною. Прогресивна діяльність Ткача не сподобалася пілсудчикам, за поетом був встановлений постійний поліцейський нагляд. Комендант постерунку Йосип Котович інформував своє начальство: «Клим Ткач вже в 1926 році вважався як особа підозріла. Він отримує різні українські газети, пише до редакцій свої твори. Має значний вплив серед населення. За ним було встановлено спостереження. Вияснено, що він підтримує зв'язки з редакціями газет у Львові і Холмі. В 1930 році під час виборів проводив агітацію за «Сельроб». Син Петро за діяльність у лавах КПЗБ засуджений до 5 років тюрми».

Поліцейські служачки підкреслювали, що всі друковані видання, які надходили на ім'я поета, «просякнуті ідеєю матеріалістичного розуміння історії розвитку суспільства» й містили «виразну більшовицьку тенденцію».

У 1932 році профашистський уряд панської Польщі, ліквідовуючи залишки буржуазних свобод, створив страшну катівню для політичних ув'язнених — Березу Картузку, куди кинув таких відомих письменників, як О. Гаврилюк, А. Іванчук та інших, розгромив усі революційні угруповання та їх друковані органи, ув'язнивши редакторів, видавців та кореспондентів прогресивних видань. Поліцейські переслідування не обминули й Ткача. Заарештувавши поета, поліція намагалася сфальсифікувати суд над С. Тудором, П. Козланюком і К. Ткачем за революційну діяльність, редагування журналу «Вікна» й газети «Сила», боротьбу за возз'єднання з УРСР. Ставка робилася на речові докази, знайдені при обшуку квартир письменників — підшивки російських та українських радянських журналів «Література мировой революції», «На литературном посту», «Більшовик України», «Життя і революція», Конституції СРСР та УРСР, комуністичні німецькі та польські видання.

Почалося цькування й Ткача. Приводом став лист поета від 21 квітня 1933 р. до свого знайомого в Донбас. У цій великій кореспонденції² Ткач із болем у серці описував усі жахи життя в профашистській Польщі: «Мені залишилось тільки заздрити Вам... У нас тепер таким особам, як я, жити майже неможливо: безробіття довело мою родину до повної катастрофи».

За поетом невідступно стежить дефензива, «сина Петра засудили на 5 років тяжкої в'язниці з позбавленням усіх громадських прав — за комуністичну діяльність... посилюються репресії на мою літературну діяльність». Поет вирішив переїхати «на Радянську Україну, щоб врятувати від загибелі свої літературні здібності, врятувати від передчасної смерті свою особу і родину». Ткач просить свого радянського друга,

² Оригінал листа знаходиться в Ровенському держоблархіві, ф. 33, оп. 1., од. зб. 449, арк. 37—38.

щоб він опублікував лист поета в пресі й звернувся до відповідних кіл з проханням дозволити Ткачу переїхати до Радянського Союзу.

Лист поета не дійшов до адресата, осівши в сейфах дефензиви. 6 травня 1933 р. в будинку Ткача проведено обшук, конфісковано радянські журнали, газети й книги, а також рукописи поетичного циклу «Селянсько-робітничі ритми», вірші якого в свій час друкувалися в журналі «Вікна» та інших прогресивних виданнях Західної України й Польщі.

Заарештувавши поета й інкримінувавши йому «зраду», польські власті намагалися дискредитувати ім'я Ткача серед односельчан і широкої громадськості, але з цієї провокації нічого не вийшло.

З величезною радістю, як давно вимріяне й очікуване щастя зустрів Ткач день 17 вересня 1939 року — день звільнення Радянською Армією Західної України від польської окупації. Незважаючи на похилий вік, поет поринає в активну громадсько-політичну діяльність. Його обирають головою виконкому Немовицької волосної Ради депутатів трудящих, депутатом Народних Зборів Західної України, які прийняли історичне рішення про возз'єднання Західної України з УРСР. Ткач узяв активну участь в організації катеринівського колгоспу «Червона зірка».

З початку Великої Вітчизняної війни поет проводив антифашистську діяльність, вселяв віру односельчан у неминучу перемогу над ворогом, чим викликав злобу в гітлерівських наймитів — бандерівців, які в ніч на 13 вересня 1943 р. вдерлися в будинок поета, пограбували й спалили його. Самого Ткача та його побратима Федора Карпенка забрали з собою і замордували. Тільки на третій день пастухи знайшли в лісі могилу. Коли вони розкопали її, то побачили жахливу картину: мужні борці за возз'єднання з УРСР були зв'язані колючим дротом, на тілі й обличчях залишились сліди нелюдських катувань.

Могила Ткача знаходилась поруч із домовиною похованої ним санитарки-героїні, яка загинула в роки громадянської війни в боях з білополяками. В 1963 р. останки поета-героя були перенесені в Сарни й урочисто поховані на міському кладовищі поряд із звитязцями-воїнами, які віддали своє життя за Радянську Вітчизну в роки Великої Вітчизняної війни.

* * *

Літературну діяльність Ткач розпочав, будучи солдатом царської армії. В газеті «Русское чтение» надруковані під псевдонімом *Жгучий* два сатиричні вірші поета-початківця. На сторінках цієї ж газети вміщений і фейлетон Ткача «Безобразия», спрямований проти непорядків у царській армії. В роки громадянської війни вірші Ткача друкувалися в журналі «Родная страна».

Із встановленням на західноукраїнських землях профашистських, білопольських порядків поет служить своїм поетичним словом справі боротьби трудящих за соціальне і національне визволення, за возз'єднання з Радянським Союзом, налагоджує тісні контакти із львівським літературним угрупованням «Горно» та його друкованим органом — журналом «Вікна». Щоб поїхати у Львів, поет не мав коштів, тому пройшов цей маршрут в обидва кінці пішки (близько 700 км). У «Вікнах» друкуються поетичні й прозові твори Ткача. Поет зближується із Я. Галаном. Про це свідчить, зокрема, лист Галана від 6 березня 1931 р., написаний на бланку редакції журналу «Вікна»:

«Шановний товаришу! Ваша «Екзекуція» вже складена, але задля браку місця вона піде в квітневому числі в порядку конкурсних творів. Інші Ваші оповідання на перегляді в тов. Пасанта.

Поему присилайте, переглянемо й оцінимо, чи можна післати на конкурс у Харків.

З пролетарським поздоровленням.

Я. Галан»³.

Ткач друкувався також у журналі «Нове життя» та інших прогресивних виданнях Західної України.

Основними темами творчості Ткача є: боротьба з соціальним і національним гнобленням трудящих у фашистській Польщі, з націоналістичними безбатченками, їх продажністю, за возз'єднання західноукраїнських земель з УРСР.

Вірш «Невідома санітарка» присвячений подвигів бійця Червоної Армії, дівчині, яка віддала своє життя за торжество ідей ленінізму. Поет глузує з націоналістичних бандитів, які допомагали польським осадникам експлуатувати трудящих, твердо вірить у возз'єднання всіх українських земель з Радянським Союзом:

Зі Сходу гріє грізний грім,
Розіб'є в прах тяжкі кайдани.
Це вам розплата буде всім,
Жовтоблакитні, злі тирани.

А після грому засіє
Кремлівська зіронька ясна.
І пісня вільна залунає,
Розквітне вільності весна.

Гострим політичним спрямуванням відзначається сатирична поема «Поліський месія», в якій дефензива небезпідставно вбачала «антипольську й антидержавну тенденцію»⁴. У творі викривалася колонізаторська діяльність пілсудчиків, схвалювалась ідея трудящих про возз'єднання з Радянським Союзом. Ткач з обуренням писав про польських фашистів:

...Більш «санацію» скрепили
І признали неутішних
Злидарів за дуже грішних,
За якусь масову зграю.

Що не жде на небі раю
На землі щось хоче мати,
Щоб у злиднях не амірати.

Поет був переконаний, що недалекий час возз'єднання, що осадники одержать по заслугі:

Нехай люта сваволя
До міри повної чаші.
Прийде наш час — народная воля
Осудить гніти і в глуші⁵.

Гостро картає поет польських фашистів, які тримають у темряві й злиднях трудящих, і в поемі «Поліщуки», де змальовується типова картина масового зубожіння селян, їх злиденне життя:

Ідуть з порожніми торбами
Лісним шляхом поліщуки.
Ідуть болотом і бродами,
Несуть верчі і личаки...
Порвались їх брудні онучі,
В коліна мокрі їм штани.

Кульгають декотрі, ідучи,
Від прілих ран ті горюни...
Нині панської сваволі
Роз'ятрилися чиряки,
І від них нестерпні болі
Терплять бідні сіряки.

Особливо гострою сатирою на пансько-шляхетський гніт була поезія Ткача «Собачий лемент». Епіграфом до неї поет взяв такі дошкульно-промовисті слова: «Деякі повітові сеймики оподаткували собак». Вірш побудований у формі розповіді собаки про важкі для нього дні, коли через запопадливих охоронців порядку — пілсудчиків — доводиться ризикувати життям невинній тварині. Гнівисто-іронічно звучать слова пса:

Панський собака сміється: «Гав-гав!
Пан мій податок за мене віддав!»
Хлопи ж не можуть податку платити...

³ Оригінал цього листа Я. Галана до К. Ткача знаходиться у фондах Ровенського історико-краєзнавчого музею.

⁴ Ровенський облдержархів, ф. 33, оп. 1, од. зб. 449, арк. 36.

⁵ Там же.

Стали подвір'я скрізь хлопські німі —
Гавкати хлопн вже мусять самі.
Гавкніть, собачі брати, в один раз.
Буде це гаслом свободи для нас!

Почуттям класової ненависті до експлуататорів та їх дипломованих лакеїв-«піїтів» відзначається вірш Ткача «Акорди класових лір». З принципових партійних позицій заперечує автор буржуазне мистецтво, твердо вірить у те, що

Пройде ваш час, нічні поети, —
Вже тихіє ваших лір акорд.
Ось-ось прокинуться пролетн
І зборють ваш кумирний зброд...

У вірші «Заклик» поет співає хвалу класовій боротьбі, возвеличує її героїв, закликаючи до грізного, останнього бою з експлуататорами:

Товариші, двигнемось збитою лавою
І враз розламаємо чорний граніт:
На чорних фортецях, твердих барикадах
Втрамбуєм румовищем вільний прохід.

Закликом до боротьби з соціальним і національним гнітом, до возз'єднання з Радянською Україною пройнятий і вірш Ткача «Розгортається сила», де поет констатує:

З-під хижацьких і жадібних зисків,
та з-під їх оборони, з-під тисків,
із запроданих юдами піль,
з-під болючих зітхань і терпінь,

із-під стріх на убогих хатинах,
із-під стель у вогких сутеринах —
вириваються гнівом на гніт
одчайдушні протести у світ.

Поет з радістю спостерігає, як

Розгортається сила все ж вперта,
неподолана, грізна, одверта...
Та сила зростає в мінутах,
розтрощить надірвані пута!

Вірш Ткача «Церковний дзвін» спрямований проти релігійної облуки, проти лицемірства служителів культу. Поет заперечує релігію, викриває її експлуататорський, антинародний характер, закликає не вірити в бога, одностайно піднятися проти світських і духовних експлуататорів. Закінчується вірш твердою вірою в неминучість торжества справедливості й загибелі старого світу:

...Дзвінних століть останній день
відірве в дзвоні телепень,
а мідь на тракторні заводи

ліде в користь синам свободи.
і в честь їх праць й мозольних рук
живий оркестр заграє звук!

У вірші К. Ткача «Січнева пісня ріки» в образі зими-лиходійки викривається польський колоніальний режим, його безсилість перед наступаючим рухом вперед, бажанням трудящих до возз'єднання з УРСР.

Творчість поета-революціонера мала важливе ідейно-виховне й естетичне значення. Ткач збагатив строфіку й метрику революційної поезії Західної України. В історію української літератури він увійшов як пристрасний борець з капіталістичним гнітом, як співець возз'єднання, активний борець за утвердження Радянської влади на західноукраїнських землях.

Н. М. БАЖАН (Київ)

Михайло Коцюбинський — перекладач Ф. М. Достоевського

Серед відомих перекладів Михайла Коцюбинського, зроблених ним на початку 90-х років, є один, несправедливо забутий, — переклад різдвяного оповідання Ф. М. Достоевського. Оpubлікований вперше у № 24 львівського журналу «Дзвінок» за 1890 р., він передруковувався лише один раз, у збірці «Оповідання» М. Коцюбинського, виданій так само у Львові 1900 року. Якщо вся перекладацька діяльність письменника досліджена ще недостатньо, то ця праця зовсім випала з поля зору вчених.

Упорядники останнього і досі найповнішого шеститомного видання творів М. М. Коцюбинського вмістили в ньому всі переклади письменника (в тому числі й ті, що залишилися тільки в рукописах), крім перекладу з Достоевського — «Святий вечір у Христа». У примітці читаємо: «Окремі ж з них (перекладів. — Н. Б.) не становлять особливого інтересу, оскільки зроблені з слабих в ідейно-художньому відношенні творів»¹. Отже, творам популярних белетристів Г. Потапенка та М. Вагнера, переклади яких передруковано у 4-му томі, віддано перевагу перед оповіданням Ф. Достоевського.

Проте дослідники творчості Ф. Достоевського дотримуються іншої думки. Л. П. Гроссман, наприклад, пише: «За жанром «Мальчик у Христа на елке» — різдвяне оповідання, написане за звичними канонами цього виду: напередодні різдва, у величезному місті з яскравими вітринами, замерзає на задньому дворі бідний хлопчик, якому перед смертю ввижається райська ялинка. В цю звичну схему великий художник дитячої душі зумів вкласти величезну силу муки й співчуття»². Як бачимо, майже водночас радянські літературознавці дають творові Достоевського протилежні оцінки.

Перекладацька діяльність М. Коцюбинського належить до раннього періоду творчості письменника, коли він пробує свої сили як прозаїк, поет, журналіст, перекладач поезії і прози. М. Коцюбинський вчиться літературної майстерності так, як піаніст вчиться грати: пробує те й інше, дещо відкидає, потім знов повертається до нього, але не залишає своїх упертих студій. Його захоплює сам процес роботи над словом. Після вдалого перекладу балади А. Міцкевича «Поворот тата», надрукованого в журналі «Дзвінок», М. Коцюбинський одержує від редактора В. Шухевича листа з проханням надіслати в журнал для дітей та юнацтва щось різдвяне, «можна і з російського»³. Можливо,

¹ М. Коцюбинський. Твори в 6-ти томах, т. IV. К., Вид-во АН УРСР, 1962, стор. 267.

² Ф. М. Достоевський. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. X. М., Гослитиздат, 1958, стор. 514. Далі при посиланні на це видання в дужках вказується тільки сторінка.

³ Чернігівський літературно-меморіальний музей М. М. Коцюбинського, ф. 1934.

Шухевич мав на увазі навіть конкретне російське оповідання — «Мальчик у Христа на елке», оскільки воно набуло величезної популярності. Надруковане в останні роки життя Достоевського в «Щоденнику письменника», воно відразу стає найвідомішим різдвяним оповіданням, виходить окремою книжкою, перевидається багато разів і перекладається всіма європейськими мовами. Невдовзі Коцюбинський відповідає Шухевичу, що він знайшов річ потрібної тематики для святкового номера «Дзвінка».

Можна припустити, що перекладати таких другорядних письменників, як Потапенко й Вагнер, М. Коцюбинський став завдяки значній популярності їх творів у той час. Знайомлячи галицьких читачів з оповіданнями цих літераторів, молодий український прозаїк водночас набував практичних навичок художнього перекладу. Але навряд чи Коцюбинський тільки з таких міркувань звернувся до творчості Ф. Достоевського. Сила художнього слова, яким великий російський письменник яскраво змальовує і гнівно картає той несправедливий соціальний лад, що морально калічить одних його героїв і фізично винищує інших, глибина співчуття до зневажених і скривджених не могли не приваблювати Коцюбинського.

З-поміж відомих опрацювань простого й трагічного сюжету загибелі бідної малої дитини в холодну зимову ніч — від «Дівчинки з сірниками» Г.-Х. Андерсена до «Морозенка» Панаса Мирного — саме викривальне звучання оповідання Достоевського привернуло увагу Коцюбинського. І тому не здається парадоксальним, що прогресивний, революційно настроєний письменник-атеїст обрав для перекладу різдвяне оповідання. М. Коцюбинський зумів прочитати його саме так, як хотів Достоевський, що додав наприкінці твору: «І навіть я вигадав таку історію, що так не пасує до звичайного, розумного щоденника, а надто письменника? А ще обіцяв оповідання переважно про події реальні! А втім-то й річ, мені все здається й увижається, що все це могло статися реально, тобто те, що відбувалося в підвалі і за дровами, а там про ялинку в Христа вже й не знаю, як вам сказати, чи могло воно статися, чи ні? Для того я й романіст, щоб вигадувати»⁴ (364). Своїм прикінцевим скептичним зауваженням Достоевський сам перекреслює фантастичну, релігійну специфіку жанру різдвяного оповідання. І не дивно, що М. Коцюбинський побачив у ньому цілком реальні картини життя Росії, страшні й ганебні.

Згадаймо будову оригіналу. Перша частина оповідання — «Мальчик с ручкой» — це ніби філософська ремарка про суспільні причини бідності та жебрацтва, про соціальне коріння злочинності й розпусти. Це роздуми Достоевського про «дітей підвалів», перед якими закрито всі шляхи в житті. Форма цієї частини оповідання — запис від першої особи у щоденнику. Друга частина — «Мальчик у Христа на елке». Перший її абзац і стилем, і змістом пов'язаний з попереднім розгорнутим філософським вступом. Цей перший абзац своєю ідеєю і формою перегукується з цитованим вище закінченням і утворює кільце, в яке взято власне художню частину оповідання. І на початку, і наприкінці її Достоевський підкреслює, що трагедія маленького хлопчика, хоч ним і вигадана, все ж «десь і колись» сталася «в *якомусь* величезному місті» (360). Це натяк на столицю імперії і найбільше місто її — Санкт-Петербург. Широкий публіцистичний вступ і своєрідна композиція твору руйнують традиційну схему різдвяного оповідання, і смерть безіменної дитини — просто собі «хлопчика» — сприймається вже в іншому масштабі і звучить протестом проти ганебного існуючого ладу: якби навіть

⁴ Переклад мій. У скороченому перекладі М. Коцюбинського цей уривок відсутній.

хлопчик не замерз тієї ночі, смерть все одно задушила б його хворобами або голодом.

Діти та підлітки, читачі «Дзвінка», ясна річ, не могли самостійно розібратися в складних соціальних явищах, про які міркує Ф. Достоевський, зрозуміти натяки, розсіяні в тексті оповідання (наприклад, в оригіналі ніде прямо не названо Петербург, а Коцюбинський вводить цю назву у свій переклад), сприйняти поєднання двох стилістично відмінних форм оповіді — від першої особи у вступі і від третьої особи в художній частині. Це спричинилося до істотного скорочення тексту, внаслідок якого ми маємо переклад, адаптований М. Коцюбинським.

Порівняння рукопису перекладу, його журнального варіанту і тексту оригіналу розкриває перед нами творчу лабораторію молодого белетриста, показує його наполегливі пошуки найбільш точного й виразного відповідника, свідоме прагнення «вирівняти», дещо спростити в окремих місцях стиль Достоевського для того, щоб оповідання сприймалося як найкраще. Коцюбинський уважно прислухається до звучання перекладу, неодноразово виправляє немілозвучні поєднання слів. Водночас порівняльний аналіз виявляє деякі недогляди перекладача-початківця. М. Коцюбинський іноді недосить глибоко проникає в образну систему і стиль оригіналу. Все ж ґрунтовне знання обох мов — російської і української, безперечно обдарованість перекладача допомогли йому довести до читача схвильоване слово російського письменника, дати досить повне уявлення про оригінал.

М. Коцюбинський-перекладач не копіює оригіналу, не боїться відступити від букви першотвору. Він наближає український переклад до найприроднішого звучання. Це помітно вже з перших слів перекладу. Ф. Достоевський пише: «Мерещится мне, был в подвале мальчик, но еще очень маленький, лет шести или даже менее» (361). У рукописі перекладу знаходимо два варіанти. В першому з них М. Коцюбинський перекладає так: «Привиджується мені хлопчик, дуже маленький хлопчик, літ шести...» У другому, перекресливши останні слова, пише: «Привиджується мені хлопчик, дуже маленький хлопчик. Було йому років шість, а може й менше» (1)⁵. Перекладач робить часткову адаптацію тексту, викидає слова «был в подвале», бо вже в наступному реченні Достоевський знову називає це місце дії і спрощує синтаксис, вважаючи, що твір для дитячого журналу повинен бути написаний чітко, просто.

Перекладаючи наступне речення, М. Коцюбинський уникає незвичного в даному контексті слова: «Одет он был в халатик и дрожал» (361) — «Зодягнений в якусь *лиху одержину*, він дрижав з холоду» (1). Переробка цілком обґрунтована. «Халатик» був ніби уніформою жебраків. Власне, через це їх і називали «халатниками». Перенести з російського тексту в переклад відоме і на Україні слово «халатик» було неможливо, бо воно сприймалося б насамперед як назва жіночого одягу⁶. Прагнучи правильно передати характеристику одягу — нікчемного, холодного, драного, М. Коцюбинський перекладає: «лиха одежина». Він не малює конкретного вигляду її, а дає загальний обрис.

Але не всі відхилення від тексту першотвору можна вважати обґрунтованими. Так, у Достоевського хлопчик «несколько раз *с утра* подходил к нарам» (361), де лежала його мертва мати. Це часове уточнення тут особливо вагоме, оскільки підкреслює, що пройшов цілий

⁵ Тут і далі цифри при цитатах з перекладу М. Коцюбинського позначають сторінки рукопису, що зберігається у фондах Чернігівського літературно-меморіального музею М. М. Коцюбинського. Од. зб. р-9.

⁶ Див.: Словарь української мови, за ред. Б. Грінченка, т. IV.

день, протягом якого ніхто так і не поцікавився ні маленьким хлопчиком, ні покійницею — його матір'ю. У перекладі ж цього уточнення нема, отже, враження про тривалість події губиться.

Жахливим постає у змалюванні Достоевського темний підвал з його мешканцями: «Хозяйку углов захватили еще два дня тому в полицию; жильцы разбрелись, дело праздничное, а оставшийся один халатник уже целые сутки лежал мертво пьяный, не дождавшись и праздника. В другом углу комнаты стонала от ревматизма какая-то восьмидесятилетняя старушонка, жившая когда-то и где-то в няньках, а теперь помиравшая одиноко, охая, брюзжа и ворча на мальчика, так что он уже стал бояться подходить к ее углу близко» (361). Коцюбинський не включає в переклад цієї трагічної картини, надто страшної не тільки для дітей. До того ж слова *халатник* та *ревматизм* навряд чи добре сприймалися б малими читачами.

Коцюбинський іноді логізує розповідь, заміняє розмовні інверсії на прямий порядок слів, властивий літературній мові. Так, він зближує частини складеного присудка. У Достоевського: «Напиться-то он где-то достал в сенях...» (361). Перекладач свій перший варіант, який конструктивно не відрізняється від оригіналу («Напитися він десь дістав у сінях...»), виправляє так: «Напитися дістав він десь у сінях...» (2). Але у другій половині цього ж таки речення він навмисне зберігає розмовний тон, залишає, як і в першотворі, поряд різновидові дієслова: *нашел, подходил* (361) — *знайшов, підходив* (2). І все ж, прагнучи якомога точніше передати оповідання Достоевського, Коцюбинський припускає помилку. В оригіналі показано момент дії: «раз в десятый уже подходил» (361). У перекладі ж маємо узагальнений підсумок минулих дій: «разів з десять підходив» (2).

Працюючи над художнім перекладом, М. Коцюбинський пильно вдивлявся в слово у його контекстуальних зв'язках. Якщо в оригінальній творчості автор має можливість обминути якусь деталь, що не піддається зображенню, то перекладач зобов'язаний відтворити всі істотні складники першотвору. Наприклад, вислів «ощупью *пошел* из подвала» (361) М. Коцюбинський передав спочатку так: «...напомацки *вишов* з підвала» (2). Але з контексту ясно, що хлопчик залишив підвал пізніше, коли прослизнув повз собаку, піднявся східцями і знайшов вихід на вулицю. Тому перекладач закреслює свій перший запис, подаючи інший, точніший варіант: «напомацки *пішов* з підвала» (2).

Як відомо, складний, нервовий стиль російського письменника⁷ вимагає від перекладачів його творів особливо уважного ставлення до оригіналу, солідної філологічної підготовки, а також художньої інтуїції, без якої, очевидно, немислимий жоден справді талановитий переклад. Молодий Коцюбинський має неабиякі здібності до такої роботи, проте не завжди з належною глибиною проникає в оригінальний спосіб письма Достоевського. Так, у російському тексті оповідання ми 18 разів подибуємо слово *вдруг*. Чим ближче до кульмінації, тим це слово трапляється частіше, іноді навіть по кілька разів в одному реченні: «Присел он и скорчился, а сам отдышаться не может со страху, и *вдруг*, совсем *вдруг*, стало ему так хорошо: ручки и ножки *вдруг* перестали болеть и стало так тепло...» (363). Після найвищого моменту розповіді — смерті хлопчика — слово «вдруг» зникає зовсім.

М. Коцюбинський не вловив невинності вживання цього слова автором оригіналу. Тому він нерідко опускає його, часом урізноманітнює виклад синонімічними замінами, не враховуючи того, що цей засіб

⁷ Про це не раз писали дослідники творчості Достоевського. Одна з останніх праць на цю тему: С. В. Белов. О художественном мастерстве Ф. М. Достоевского. — «Русская речь», 1971, № 5.

відтворення схвильованого характеру оповіді є дуже активним елементом стилю, що він вносить прояв надриву, ламає стрункість і послідовність цієї оповіді. Зовні слово *вдруг* у багатьох реченнях справді виглядає трохи дивно. Мабуть, орієнтуючись на те, яке враження воно справить на читача перекладу — дитину й підлітка, М. Коцюбинський вирівняв стиль. У цьому теж є своя логіка. Отже, в перекладі замість настирливого повтору *вдруг* знаходимо і *вмить*, і *враз*, і *в одну хвилину*, й *і от*. Цитоване вище речення перекладено так: «Сидить він, а сам і дихнути не сміє від страху, і *вмить*, *в одну хвилину* зробилося йому так добре: ручки та ніжки перестали боліти і зробилось так тепло, мов на печі» (5). Один раз тут слово «вдруг» випущено, у двох інших випадках замінено синонімами. Так спрощується і стишується звучання розповіді, що ніби підганялася щоразу цим коротким прислівником⁸.

Цікаві знахідки й часткові втрати чергуються і в подальшому тексті перекладу. Виразні прикмети невластиві прямої мови хлопчика — просторічні слівця *откуда* та *кабы* — стерто, бо замість них у перекладі виступають літературні *звідки* та *коли б*. Іноді, відчуваючи певне послаблення енергії вислову в перекладі порівняно з оригіналом, Коцюбинський прагне тут же виправити становище. Так, у Достоевського читаємо: «Мерзлый пар *валят* от загнанных лошадей, из *жарко* дышащих морд их» (362). У перекладі більш експресивне дієслово *валит* замінено нейтральним *йде*, проте замість прислівника *жарко*, що прямо визначає дію, перекладач вживає троп: *вогнем дихаючих морд їх* (3).

Випадки відхилень перекладу від тексту оригіналу здебільшого пояснюються свідомим прагненням М. Коцюбинського адаптувати твір для майбутніх читачів різдвяного номера «Дзвінка». Так, він знімає характерну для нервової, схвильованої мови Достоевського гіперболу, яку діти, можливо, сприйняли б у її буквальному значенні: «сотні та тисячі їх (собак. — Н. Б.) виють ще й брешуть до рання» (3). Перечитуючи переклад, Коцюбинський викреслює цю неймовірну картину.

І в інших місцях М. Коцюбинський виступає як переконаний противник дослівного перекладу. Так, багатозначне російське слово *стекло* він перекладає — відповідно до контексту — то як *шибка*, то як *вікно*, то як *шкло*. Це стосується і фразеології. М. Коцюбинський не калькує російського вислову *пойти на елку*, оскільки назва породи дерева не входить до найменування зимового свята. *Христову елку* М. Коцюбинський називає *Христова різдвяна смерічка*, вживаючи поширене на Західній Україні слово на означення ялини.

Чимало клопоту завдали Коцюбинському й реалії оповідання Достоевського, слова, що втілюють у собі виразні прикмети місця дії. Змалювану в оригіналі російську дійсність, характерні ознаки російського побуту треба було зробити в перекладі зрозумілими для юних читачів Західної України, яка в той час входила до складу Австро-Угорської імперії. Тому Коцюбинський, наприклад, у першому варіанті перекладу *копеечку* називає *крейцаром*. Але, мабуть, помітивши невідповідність між місцем дії — столицею Росії Петербургом і австрійською грошовою одиницею, він переправляє *крейцар* на *копієчку*.

Певне ускладнення виникло й у зв'язку з потребою конкретно визначити одяг хлопчика. На початку оповідання, вперше знайомлячи з хлопчиком читача, М. Коцюбинський міг ужити замість *халатика* узагальнену назву *лиха одєжина*. Проте згодом, при змалюванні конкретної ситуації, повторити це широке визначення вже не можна було:

⁸ Це слово настільки характерне для стилю Ф. Достоевського, що воно стало предметом спеціального дослідження Л. Гроссмана: «Вдруг» у Достоевського» («Книга и революция», 1921, кн. XX).

воно звучало б штучно. Це змусило перекладача звернутися до назви широко вживаного на Україні одягу — *свитка*: «Хтось ззаду сіпнув його за *свитку*» (6). Іноді, коли заміна реалії неможлива, М. Коцюбинський уникає її. Так, він пропускає слово *чухонка*, яке в оригіналі сприяє створенню місцевого петербурзького колориту, і ставить на його місце зрозуміле для читачів «Дзвінка» слово *мамка*. Так само конкретну вказівку Достоевського на *самарський голод* — масову загибель поволзького селянства — М. Коцюбинський замінює узагальненням висловом *голодний рік*.

Але, крім змін чи скорочень, які М. Коцюбинський зробив для того, щоб наблизити петербурзьку дійсність до юних галицьких читачів, є в його перекладі й такі, які пояснюються розбіжністю ідейних засад автора оригіналу і перекладача. Художня частина оповідання «Мальчик у Христа на елке» закінчується так: «А внизу наутро дворники пашли маленький трупик забежавшего и замерзшего за дровами мальчика; разыскали и его маму... Та умерла еще прежде его; оба свидетели у господ бога в небе» (364). Останнього речення М. Коцюбинський не перекладає. Перекопаний атеїст, що вже простудіював твори соціалістів-утопістів, захоплювався гострим критичним словом революційних демократів і поділяв їх матеріалістичний світогляд, — М. Коцюбинський не міг сприяти своїм перекладом поширенню висловлювань, прийнятих духом релігійної покорності.

З тих же міркувань М. Коцюбинський знімає епітет *грішні*, вжитий Достоевським на адресу матерів. Тут доречно згадати, що й у перекладі балади А. Міцкевича «Поворот тата», надрукованому в «Дзвінку» кількома номерами раніше, М. Коцюбинський цілком свідомо викидає назви молитов, церковних свят, предметів християнського культу⁹. Отже, Коцюбинський-перекладач так само, як і Коцюбинський-автор оригінальних творів, послідовно виступає проти будь-яких проявів шанобливого ставлення до релігії. Зрозуміло, що в перекладах він не міг прямо висловлювати власні переконання, бо це призвело б до істотних порушень змісту першотворів. Тому український письменник обмежується пропуском окремих деталей, які не визначають ідейно-художньої суті оригіналу (якби ці деталі мали вирішальне значення, то, певна річ, М. Коцюбинський таких творів не перекладав би).

І все ж таки переклад оповідання Ф. Достоевського побачив світ не в такому вигляді, як його подав у редакцію М. Коцюбинський. Редактор «Дзвінка» В. Шухевич (або хтось інший) зробив свою «адаптацію». Соціально загострені, критичні місця твору, збережені в рукописі перекладу Коцюбинського, не потрапили на сторінки поміркованого галицького часопису. Ось Коцюбинський слідом за автором першотвору називає причини ранньої смертності дітей, характерні не тільки для імператорської Росії, але й для цісарської Австро-Угорщини: «...одні замерзли ще в своїх кошиках, в котрих підкинули їх на сходах під двері петербурзьких урядників, другі, віддані на мамки, померли (у першому варіанті — *подушились*. — Н. Б.) так, треті сконали на висхлих грудях матері в голодний рік, четверті задушились від смороду в вагонах третьої класи залізниці» (8).

У журнальному варіанті перекладу читаємо: «...одні замерзли ще в своїх кошиках, в холодній хаті, другі померли так, треті сконали на висхлих грудях матері в голодний рік, четверті задушились від смороду хатнього» (8)¹⁰. Зрозуміло, що після такого ретушування в цьому місці перекладу не залишилося майже нічого від продиктованого ледве

⁹ Пор., наприклад, IV та V строфи балади А. Міцкевича, що рясніють лексикою релігійного вживання, з перекладом М. Коцюбинського.

¹⁰ «Дзвінок», 1890, № 24, стор. 8.

стримуванім гнівом обвинувального акту Достоевського проти капіталістичного суспільства. Втративши на сторінках «Дзвінка» свою конкретно-історичну гостроту, цей похмурий перелік злочинів капіталізму набув якоїсь «загальнолюдської» абстрактності. Різдвяної благопристойності було дотримано.

Несправедливо забутий переклад Михайла Коцюбинського з Ф. М. Достоевського, як бачимо, є не тільки фактом історії українсько-російських літературних зв'язків, але й свідченням вдумливої праці молодого Коцюбинського над художнім словом, свідченням безкомпромісності його ідейних переконань.

Вплив марксистської літератури на науково-публіцистичний стиль Лесі Українки

У листі до Михайла Драгоманова від 22 серпня 1891 р. Леся Українка писала: «У нас люди звикли, що наука та публіцистика мусять говорити мовою сухих, безстрасних мумій, а не живою мовою певної в своїх поглядах людини»¹.

Науково-публіцистичний стиль хвилює Лесю Українку як призма класової ідеології художника, через яку він відображає об'єктивну дійсність. Заслуга Лесі Українки, «певної в своїх поглядах людини», в розвитку наукового стилю української мови полягає насамперед у використанні великої кількості суспільно-політичних лексем із власне українських джерел та інтернаціонального фонду, в тлумаченні окремих із цих лексем і тим самим кодифікації суспільно-політичної лексики в науковому й публіцистичному мовленні.

У виробленні науково-публіцистичного стилю Лесі Українки першочергове значення мало її знайомство з марксистською літературою, широке популяризування ідей марксизму на Україні, а відповідно й популяризування суспільно-політичних термінів — виразників марксистських понять.

Вплив ідей марксизму на Лесю Українку найбільш виявився у «Додатку від впорядчика до українського перекладу книжки «Хто з чого жие», написаному в 1901 р., коли письменниця була вже широко обізнана з найвизначнішими працями Маркса та Енгельса, з першим досвідом соціал-демократичних організацій у Росії. Про переклад названої праці Дікштейна, як і про переклад праць Маркса та Енгельса, Леся Українка говорить у листі до І. Я. Франка від 20 вересня 1901 р.: «Як приїде Ганкевич, скажіть йому, що я гірко жалую об тій хвилині, коли передала йому ті злополучні рукописи, але вже «сталосся», отже, вимагаю тепер від нього, щоб він зробив відбитку окрему перекладу Дікштейна «Хто з чого жие», надрукованого в «Волі». Решту перекладів (Лабріола, Енгельс, Маніфест комуністичний), коли він ще не почав друкувати, то нехай і не друкує, а віддасть Вам. Ви ж, будьте ласкаві, відішліть їх Василю Сімовичеві»².

Завдання, яке ставила перед собою Леся Українка, перекладаючи марксистську літературу, — популяризувати марксистські ідеї, знайомити трудящих України з робітничим життям країн Європи, роз'яснювати політичне життя своєї країни. Про це вона пише в статті «Державний лад», про це ж говорить і в «Додатку від впорядчика»: «Слід би було, щоб люди тямущі написали хоч про найважливіші закони так, щоб кожний міг розібрати»³. «З таких людей найбільше вславився

¹ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. X. К., «Дніпро», 1965, стор. 82. Далі посилаємось на це видання.

² Леся Українка. Твори, т. X, стор. 56.

³ Леся Українка. Державний лад. — Твори, т. VIII, стор. 196.

Карл Маркс, німецький учений, та його ученик і товариш, теж німець, Фрідріх Енгельс, що багато навчали робітників словом та понаписували книжки, де зовсім інше викладена політична економія і де приведені думки, подібні до тих, що тут, у сій книжечці, тільки достотніше доведені та ученіше вимовлені»⁴.

Наведені слова Лесі Українки є прекрасною ілюстрацією твердження К. Маркса, що «істина загальна, вона не належить мені одному, вона належить всім, вона володіє мною, а не я нею. Моє надбання — це форма, яка становить мою духовну індивідуальність»⁵. Оця творча індивідуальність Лесі Українки у викладі марксистських положень виходить із популяризаторських міркувань, із намагання дохідливо розкрити суть того чи іншого суспільно-політичного поняття. Це і певні повчання типу: «Тим-то повинні бути для кожного робітника святими ці слова: робітники з усіх країн, єднайтесь»⁶. І виклад у формі питань-відповідей: «Але ж світ великий, та ще й мови на ньому різні, що не народ, то й інша мова, то як же його на таким просторі поєднати та порозуміти? — От хоч би так...»⁷. І своєрідні повторення, тавтологічні звороти: «Всі мають бути межи собою як рівний з рівним, вільний з вільним, бо коли робітники будуть неволити один одного, то поки світа сонця — не визволяться з неволі»⁸. І своєрідна градація змісту: «Нехай тим часом вони собі збираються й крадькома, — перше буде тайно, а потім буде явно; буде явно тоді, коли настане слухний час, а той слухний час настане тоді, коли робітники тямитимуть себе, і своє право, і свою єдність, і свою силу, — той слухний час не за горами, коли ми поможемо йому прийти»⁹.

Особливої уваги заслуговує дослідження суспільно-політичних термінів у публіцистиці Лесі Українки як атрибута її науково-публіцистичного стилю. Саме тут найбільше виявився вплив марксистських ідей, вплив досконалої марксистської політичної термінологіки на формування системи українських термінів — виразників марксистських понять. Леся Українка намагається розкрити суть кожного терміна, яким оперує, і тим самим ввести даний термін в активне вживання широкого кола читачів. Наприклад, у статті «Державний лад» вона пояснює терміни *політика, політичний устрій, державний лад, автономія, держава* тощо. Наведемо окремі тлумачення названих термінів: «Тут пишеться тільки про ті закони, що належать до *державного ладу*, або, як кажуть вчені люди, до *політичного устрою*. *Політика* — то слово грецьке і значить воно *горожанство*, бо колись було, та й тепер воно здебільшого так є, що в городах складались закони, а села мусили тільки слухати їх, отож усякий заведений по закону лад межи людьми через те звуть *горожанським ладом*, або *політичним строєм*, хоч воно було б краще назвати *громадським* або *державним ладом*, бо не в тім сила, чи в городі, чи в селі видумано його перше, а в тім, що він вкоренився у великій громаді людей, що він стався законом для цілої держави. Думаючи так, ми і назвали оцю книжку «Державний лад». Так от, говориться тут про *громадський лад* або *політичний устрій*»¹⁰ (підкреслення наші. — Т. П.).

⁴ Леся Українка. Додаток від впорядчика до українського перекладу «Хто з чого жне». — Твори, т. VIII, стор. 25.

⁵ К. Маркс, Ф. Енгельс. Замітки про найновішу пруську цензурну інструкцію. — Твори. Вид. 2. т. 1, стор. 6.

⁶ Леся Українка. Додаток від впорядчика..., стор. 26.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стор. 27.

⁹ Там же, стор. 29.

¹⁰ Леся Українка. Державний лад..., стор. 196.

Ці роздуми Лесі Українки про відповідність терміна суті означуваного поняття перегукуються з думками І. Я. Франка про те, що «учений, викладаючи нам здобутки науки, мусить послуговуватися мовою, і то не якоюсь абстрактною, а тою звичайною, витвореною історично, привичною для нас...», і про «конечність витворювати наукову термінологію»¹¹. Вони свідчать про прагнення Лесі Українки вживати терміни, які б найточніше передавали суть означуваних понять. З другого боку, наведені слова Лесі Українки свідчать про неусталеність тогочасної термінології, яка виявляється насамперед у дублетності (*політичний устрій — державний лад — горожанський лад — політичний стрій — громадський лад*). Термін *політика* Леся Українка трактує на основі його етимології. Звичайно, з таким трактуванням погодитися не можна. По-перше, уже в Греції під словом *politikē* розуміли не тільки *горожанство*, а й *мистецтво керівництва державою*. Саме з таким значенням увійшов цей термін у європейські мови й узвичаївся ними (відповідно маємо термін *політичний лад*). По-друге, одна справа — первісні значення слів, інша — ті значення, яких вони набувають «шляхом історичного розвитку їх дійсного вжитку»¹².

Популярно пояснює Леся Українка і терміни *державна*, *автономія*, *громадські права*, бажаючи донести суть означуваних ними понять до широкого читача: «*Державою* зветься кожна така сторона, де над усіма людьми править один цар або один уряд» (стор. 197). «*Людські права* се ті, які належать кожній людині окремо, а *громадські* ті, що стосуються до цілої громади людей (стор. 202). «*Автономія* — слово грецьке і значить по-нашому власний закон, своє право» (стор. 198). Напрошується зіставлення, як тлумачить іншомовні терміни Леся Українка з поясненням іншомовних термінів у праці В. І. Леніна «Матеріалізм і емпіріокритицизм» (вперше праця вийшла в 1909 р.). Взяти хоча б тлумачення слова *агностик*: «*Агностик* — слово грецьке: *а* значить по-грецькому *не*; *gnosis* — *знання*»¹³. Напередодні революції, в час пробудження громадської свідомості, таке пояснення суспільних термінів відігравало, звичайно, важливу пропагандистську роль.

Період, у який творила Леся Українка, був періодом організації робітників у гуртки. На Україну проникли назви різних політичних робітничих об'єднань із російської мови та з мов Західної Європи. Про це яскраво свідчать хоч би такі слова Лесі Українки, висловлені в «Додатку від впорядчика»: «Таке покидання роботи зветься в Росії *стачка* чи *забастовка*, а скрізь в інших сторонах *страйк*, чи то *стрейк*, чи *штрайк*» (стор. 27).

Той факт, що Леся Українка подає термін *страйк* у кількох фонетичних варіантах, говорить про його новизну в тодішній суспільній літературі. Вивчена нами суспільна література того часу підтверджує його незвичність, неуживаність. У російську мову термін *страйк* не увійшов, закріпився національний термін *стачка*. Праці Лесі Українки, звичайно, сприяли засвоєнню даного іншомовного терміна українською мовою. Нерозповсюдженими в той час були й терміни *робітнича партія* та *організація*. Невипадково Леся Українка трактує дані терміни, подає їх як відповідники уживаних на той час українських термінів, що носили деякий відтінок побутовізму і не відзначалися чіткою терміною семантикою: «Потім би такі громадки поєднались би межі собою в більшій гуртки, а ті знов у великі товариства (в більшій й меншій організації,

¹¹ І. Франко. Із секретів поетичної творчості. К., «Радянський письменник», 1969, стор. 67—68.

¹² Ф. Енгельс. Людвіг Фейєрбах і кінець класичної німецької філософії. К., Політвидав, 1964, стор. 25.

¹³ В. І. Ленін. Матеріалізм і емпіріокритицизм. К., 1947, стор. 112.

говорячи з письменства), то з тих товариств було б уже ціле *робітницьке сторонництво (партія)*¹⁴. Поруч знаходимо терміне словосполучення *всесвітня робітницька партія*: «Таким способом повстає *всесвітня робітницька партія*, зложена з краєвих партій різних сторін, і в тій великій партії не має якесь одно більше товариство утискати інші, менші...»

Відповідно до іншомовного терміна *організація* Леся Українка вживає в «Додатку від впорядчика...» термінний прикметник *організований* як відповідник українського прикметника *поєднаний*: «*поєднані (організовані) робітники*» (стор. 27). Термін *організація* Леся Українка подає як відповідник українського слова *товариство*, причому *товариство* «добре впорядковане». «А почали там робітники визволятися тим способом, що стали єднатись у громадки, гуртки, й *товариства* добре впорядковані (в *організації*, як кажуть по-книжному)» (стор. 25). Ці слова письменниці свідчать про те, що поява «робітницьких товариств» різного типу (з певною програмою, впорядкованістю) вимагала і точної для цих товариств назви. Українська мова пішла шляхом засвоєння іншомовного слова *organisation* (*організація*), яке, говорячи словами І. Франка, «позбавлене будь-якої поетичної сугестії».

У публіцистичних працях Лесі Українки, в її перекладах марксистської літератури знаходить свій вияв процес формування системи української суспільно-політичної термінологіки, зокрема процес «підведення» під окремі політекономічні терміни марксистських визначень, процес уніфікації й стабілізації термінологіки та збагачення її новими виразниками марксистських понять.

Зупинимось на стабілізації термінів *доход* і *прибуток (зиск)*, які набувають чіткого значення в другій половині XIX ст., коли появляються перші економічні праці, написані українською мовою, зокрема праці В. Навроцького, О. Терлецького, Т. Рильського, С. Подолінського, в яких дається визначення економічних понять, позначуваних цими термінами. Набувши термінного значення внаслідок семантичного звуження і термінної спеціалізації, слова *доход* і *зиск* спочатку не завжди відповідали вимогам однозначності й чіткої диференціації, тому що колишня багатозначність нерідко давала себе знати. Тим більше, у загальнонародній мові вони й надалі побутували в своїх первісних значеннях.

Різницю між термінами *зиск* і *доход*, мабуть, вперше робить В. Навроцький у праці «Що нас коштує пропінація» (Львів, 1876), де він показує, що *зиск* є лише там, де є визискування: «Бо бажане легкого зиску, *sacra augi fames*, чи вона дибає на чужу мошонку в начій формі лихварства, чи прибирається в шляхетну маску газарда (газард вимагає надзвичайного зиску, а де є *зиск*, там мусять бути визискувані) — всюди вона витісняє уцтиву працю» (стор. 8). У такому ж значенні виступає цей термін і в працях О. Терлецького¹⁵. Неусталеність термінів *доход* і *зиск* в економічній літературі XIX ст. яскраво ілюструють праці відомого популяризатора ідей марксизму на Україні С. Подолінського, в яких поруч із цими двома термінами знаходимо і термін *бариш*. Наприклад: «Таким робом, *бариш* хазяїна складається із здобутків додаточної праці, т. ї. тої праці, котру він робить зверх потрібної для його власного життя»¹⁶. Наведений приклад говорить, що під термін *зиск* уже в XIX ст. було «підведене» марксистське визначення політекономічного поняття. Однак термін *бариш* О. Подолінський вживає і в інших значеннях: «Правда, він за гроші усе купити може і все пере-

¹⁴ Леся Українка. Додаток від впорядчика..., стор. 26.

¹⁵ Див. О. Терлецький. Робітницька плата і рух робітницький в Австрії в останніх часах. — «Світ», 1881, № 4, стор. 63.

¹⁶ С. Подолінський. Ремесла і фабрики на Україні. Женева, 1880, стор. 25.

продати з *баришем* (процентом)»¹⁷. «Правда, якби всі робітники послабли чи повмирали, то і заводи (фабрики) поставали б і фабриканти не мали б ніякого *баришу* (доходу)»¹⁸. «Хазяїни наші тільки і дивляться, щоб мати з нас найбільше *доходу* (бариша)»¹⁹. Наукова спадщина С. Подолінського дає підстави говорити, що, хоч термін *бариш* у його працях відзначається багатозначністю, вживання його в марксистському розумінні переважає. Термін *доход* С. Подолінський уживає і в значенні *бариш*, про що свідчить вищенаведений приклад, і в значенні *доход* взагалі.

У наукових працях І. Франка терміни *доход* і *зиск* набувають дальшої конкретизації, причому термінові *зиск* дається марксистське тлумачення. Чітку диференціацію термінів *доход* і *зиск* бачимо у Франковому перекладі розділу «Капіталу» К. Маркса. Німецький термін *der Profit* Франко послідовно передає терміном *зиск*, термін *gewinn* — терміном *дохід*. Наведемо приклад: «Те, що урвано робітниками на платі, побільшувало орендовий *зиск*»²⁰. «Сила феодального пана, як і сила кожного короля, полягала не в великості його *доходів*, а в многості його підданих»²¹.

Здійснюючи переклад праці Дікштейна «Хто з чого жие» на українську мову (Львів, 1902 р.), Леся Українка чи не вперше вводить у систему суспільно-політичної термінології термін *прибуток*. У цій праці знаходимо терміни *дохід*, *прибуток* і *зиск*. Терміни *прибуток* і *зиск* виступають як синонімічні, термін *дохід* — як назва родового поняття у відношенні до термінів *прибуток* і *зиск*. «*Прибуток* фабриканта зменшився. Частина його *прибутку* перейшла до купецької кишені, але зате в кишені фабриканта дзвонять тепер чисті грошки. Купець заробив на цьому ділі 700 руб. Яким способом дістав він сей *дохід*? Може, з власної праці? Очевидно, ні, його заробок то є тільки частина зиску фабриканта і через те є частина неоплаченої праці робітників, неоплаченої надвартості» (стор. 34). В іншій тогочасній суспільно-політичній літературі терміна *прибуток* не знаходимо.

Не знаходимо його, зокрема, ні в перекладі праці «Хто з чого жие» (Львів, 1905 р.), ні в «Словарику» Доманіцького (Київ, 1906 р.), який фіксує «чужі та не дуже зрозумілі слова, що найчастіше зустрічаються по книжках, газетах та журналах» (стор. 3). Знаходимо термін *прибуток* лише в окремих працях, виданих у перші роки після Жовтневої революції, зокрема в праці теоретика кооперації М. І. Тугана-Барановського «Кооперація, її природа та мета» (К., 1919 р.), де він уживає термін *прибуток* навіть у дещо вужчому значенні, як термін *зиск*, підкреслюючи, що під цим терміном розуміється *зиск*, який носить власне нетрудовий характер: «Власне цей нетрудовий характер і робить *зиск* капіталістичного підприємства *прибутком*» (стор. 8).

Отже, термінізація слів *доход* і *зиск*, яка відбулася в 2-й половині XIX ст., призвела до того, що вони стали виразниками різних за своїм обсягом понять (*дохід* — родового, *зиск* — видового). Термін *прибуток*, зафіксований вперше в Лесиному перекладі праці Дікштейна, поступово витіснив синонімічний йому термін *зиск*. Одна з причин такого «витіснення» — тенденція термінних систем споріднених мов до зближення (рос. *прибыль*, білор. *прыбытак*).

У перекладі праці «Хто з чого жие», який здійснила Леся Українка, вперше знаходимо і термін *надвартість*. Уживається він паралельно

¹⁷ С. Подолінський. Розмова про бідність. Відень, 1872, стор. 15.

¹⁸ Там же, стор. 14.

¹⁹ Там же.

²⁰ К. Маркс. Так зване первісне нагромадження. [Розділ з «Капіталу» К. Маркса, перекладений І. Франком]. — «Культура», 1926, № 3—4, стор. 85.

²¹ Там же, стор. 64.

із своїм синонімом — терміним словосполученням *додаткова вартість*: «*Надвартість* — це та вартість, котру робітники докладають до виробу після того, як виробляють свою робочу плату; значить — це є неоплачена праця робітника» (стор. 23). «Тепер вже він знатиме, що і як довше, як треба, працюватиме у фабриці, то *надвартість* (*додаткова вартість, додаткова праця*) піде на всіх» (стор. 47).

Базою для утворення слова *надвартість* стало, очевидно, приєднання словосполучення *над вартість*, з яким зустрічаємося в творах українських економістів XIX ст., зокрема в праці С. Подолинського «Ремесла і фабрики на Україні»: «Вартість його в більше число росте *по над вартість* заробочної плати робітника» (стор. 143). Зразком для утворення терміна *надвартість* став для Лесі Українки, мабуть, російський термін *сверхстоимость* — творча калька німецького терміна *Mehrwert*.

До складу російської політекономічної термінології термін *сверхстоимость* увійшов після перекладу «Капіталу» К. Маркса на російську мову, здійсненого в 1885 році. На це вказують передмови до першого та другого томів першого російського видання «Капіталу». У передмові до першого тому, виданого в 1872 р., читаємо: «Основна трудність полягала в передачі створеної автором економічної термінології: відносна нерухомість російської мови, порівняно з німецькою, в багатьох випадках не дозволяє передавати німецькі терміни найбільш відповідними російськими висловами, прикладом чого може бути німецьке слово *Mehrwert*» (стор. 105). У першому томі «Капіталу», перекладеного на російську мову в 1872 р., еквівалентом німецького терміна *Mehrwert* виступає лише термін *прибавочная стоимость*, за зразком якого в українській мові утворений термін *додаткова вартість*. У другому томі першого російського видання «Капіталу» К. Маркса поряд з терміном *прибавочная стоимость* знаходимо термін *сверхстоимость*, з приводу введення якого в передмові читаємо пояснення: «Терміни ми, звичайно, залишили ті ж. Тільки слово *Mehrwert* ми передавали байдуже висловами *сверхстоимость* и *прибавочная стоимость*, даючи перевагу першому, як одному складному двом простим» (стор. XV—XVI).

Вважаємо, що до складу української суспільно-політичної термінології термін *надвартість* увійшов разом із українським перекладом праці «Хто з чого живе», здійсненим Л. Українкою і надрукованим у газеті «Воля» в 1901 р. та окремою брошурою в 1902 р., бо ні словники, ні наукова література XIX ст. цього терміна не фіксують. Цілком можливо, що саме Леся Українка вперше вжила й термін *надпродукція*, зафіксований нами в «Маніфесті Комуністичної партії» (1902 р.), у підготовці до друку якого Леся Українка брала безпосередню участь, про що свідчить її лист до І. Франка від 20 вересня 1901 року.

Якщо говорити про терміне словосполучення *додаткова вартість*, то з атрибутом *додатковий* воно також вперше вжите в названому перекладі — відповідно маємо і терміне словосполучення *додаткова праця* (стор. 47). У 2-й половині XIX ст. на означення поняття *додаткової вартості* вживалися словосполучення *додаточна вартість, лишня вартість, надвишка вартості*. Зокрема, С. Подолинський, цитуючи «Капітал» К. Маркса у власному перекладі, німецький термін *Mehrwert* передає синонімічними словосполученнями *додаточна вартість* і *лишня вартість* (відповідно в нього знаходимо словосполучення *додаточна праця*). Цитуємо: «...Ця праця кріпосного на хазяїна буде *додаточною працею*, а увесь її здобуток — *додаточною вартістю*»²², «Усе, що він (чоловік. — Т. П.) виробляв більше над свій заробок, уся лишня вартість его праці іде в кишеню хазяїна («Розмова про бід-

²² С. Подолинський. Ремесла і фабрики на Україні, стор. 25.

ність», стор. 12). І. Франко, перекладаючи «Капітал», передає термін *Mehrwert* як *надвишка вартості* (відповідно — *надвишка праці*): «Сі відкриття (відкриття К. Маркса. — Т. П.), се матеріалістичне розуміння історії і вияснення тайни капіталістичної продукції через усталене поняття *надвишка вартості* (*Mehrwert*)...»²³

Із синонімічних термінів *надвишка вартості*, *додаточна вартість*, *лишня вартість* і *додаткова вартість*, що ними Леся калькує німецький термін *Mehrwert*, узвичаївся термін *додаткова вартість* як такий, що найбільш відповідає структурі української мови.

Більшість термінів, які вживає Леся Українка в перекладі праці «Хто з чого жие», входить до складу сучасної української суспільно-політичної термінології. Це терміни *податок* (стор. 7), *товар* (стор. 16), *уряд* (стор. 14), *процент* (стор. 25), *ринок* (стор. 5), *продаж* (стор. 7), *праця* (стор. 4), *вартість* (стор. 7), *рента* (стор. 34) тощо і термінів словосполучення *робоча сила* (стор. 16), *робочий день* (стор. 50), *спільна власність* (стор. 47), *політична економія* (стор. 3), *чистий прибуток* (стор. 35), *міра надвартості* (стор. 28) тощо. До речі, термінне словосполучення *міра надвартості* як калька німецького *Maß des Mehrwerts* — також новотвір Лесі Українки, що почав широко вживатися лише після Жовтня (у перекладі праці «Хто з чого жие», здійсненому в 1905 р., маємо *стопа надвартості* — стор. 26).

Знаходимо, однак, у аналізованому перекладі Лесі Українки і ряд термінів, які пізніше витіснилися більш вдалим відповідниками як щодо структури, так і щодо семантики. Зокрема, термін *виріб* Леся Українка вживає в двох значеннях — результат праці і процес праці. Порівняємо: «Тепер багато, дуже багато потрібних *виробів*» (стор. 44). «Він (ткач. — Т. П.) сто раз, а може, більше мусів би стратити часу на *виріб* того, що може за поміччю машини зробити за годину» (стор. 44). У першому реченні термін *виріб* означає результат праці. У цьому значенні він уживається і в сучасній суспільно-політичній термінології. У другому реченні термін *виріб* означає процес праці, і в цьому значенні він витіснений терміном *виробництво*. Словосполучення *робітницька праця* уже в перекладі 1905 р. замінене на *робітничу праця* (стор. 33). Словосполучення *конечна праця* (стор. 53) замінене на *необхідна праця*.

Паралельно вживає Леся Українка терміни *зарібна плата* (стор. 35), *плата за роботу* (стор. 51), *робоча плата* (стор. 50), що показує тогочасну неусталеність терміна на означення поняття *заробітна плата*. До речі, у науковій спадщині І. Франка, зокрема в його перекладі «Капіталу», знаходимо паралельне вживання термінів *плата за роботу* (стор. 34), *робоча плата* (стор. 86), *робітницька плата* (стор. 104), у праці С. Подолинського «Ремесла і фабрики на Україні — *робоча плата, заробоча плата* (стор. 142). Така дублетність у вживанні термінів свідчить про намагання Лесі Українки, як і інших тогочасних суспільних діячів, знайти якнайкращий відповідник німецького терміна *der Arbeitslohn*.

Леся Українка-письменниця не абстрагується від Лесі Українки-публіциста, трибуна, перекладача. Перекладаючи з інших мов, насамперед марксистську літературу, вона намагалася вживати якнайточніші відповідники німецьких термінів — виразників марксистських суспільно-політичних понять.

Публіцистична практика письменниці, що зазнала безпосереднього впливу марксистської літератури, в першу чергу, в способі викладу, роз'яснення важливих суспільно-політичних питань та в галузі термінології, без сумніву, сприяла виробленню публіцистичного стилю української мови.

²³ І. Франко. До історії соціалістичного руху. — ЛНВ, т. XXIV, кн. 3, 1904, стор. 139.

„Метелик“ Лесі Українки і „Attalea princeps“ В. М. Гаршина

При виявленні деяких типологічно спільних рис двох прозових творів Лесі Українки та В. М. Гаршина необхідно пам'ятати про одну істотну обставину: в біографічній літературі немає даних відносно якихось особистих контактів між цими письменниками. Відомо лише, що в листі до брата М. П. Косача від 26—28 листопада 1889 р., перераховуючи західноєвропейських і російських авторів, твори яких збиралися перекласти на українську мову члени київського літературного гуртка «Плеяда», Леся Українка двічі згадує і В. М. Гаршина, «Красный цветок» якого хотіла перекласти сама¹.

Зазначений лист, між іншим, дає виразне уявлення про ідейно-політичну спрямованість поглядів вісімнадцятирічної письменниці, що вважала за необхідне перекласти на українську мову, окрім В. М. Гаршина, також М. О. Некрасова, В. Г. Короленка, Г. О. Мачтета, С. Я. Надсона та інших. Невідомо, однак, чи здійснила свій задум Леся Українка, та все ж можна вважати, що твори російського письменника — популярного у 80-і роки — були добре їй відомі. Більше того, в таких творах В. М. Гаршина, як «Attalea princeps», «Красный цветок», «Сказка о жабе и розе», Леся Українка, без сумніву, могла відчувати близькі й зрозумілі настрої і мотиви. І не випадково в тому ж 1889 р. вона пише казку «Метелик»², співзвучну за своїми ідейно-тематичними та художніми компонентами з гаршинською «Attalea princeps».

Отже, маємо, хоч і непрямої, доказ впливу В. М. Гаршина на Лесю Українку. Проте термін «вплив» у даному випадку вживається не в категоричному розумінні, а лише як ознака типологічного зв'язку літературних явищ, бо, встановлюючи риси спорідненості «Метелика» і «Attalea princeps», мабуть, необхідно говорити не стільки про вплив, скільки про історичну співвіднесеність письменницьких дол, пов'язаних насамперед специфікою визвольної боротьби 80-х років. То була епоха трагічного єдиноборства невеличкої кількості народовольців з царським самодержавством. Боротьба ця, як відомо, завершилася поразкою самовідданих одинаків; у країні встановилася жорстока реакція, що привело в літературі до широкого розповсюдження ідей безвихідності та песимізму.

Однак це не означає, що боротьба революціонерів, які належали до організації «Народна воля», була марною, як помилково твердилося у вітчизняних історичних та літературознавчих працях ще років

¹ Леся Українка. Твори в 10-и томах, т. X. К., «Дніпро», 1965, стор. 26, 29. Далі посилаємось на це видання.

² Прозаїчна спадщина Лесі Українки на відміну від поетичної до цього часу вивчена надто поверхово. (Див.: О. Бабишкін. Проза Лесі Українки. — «Жовтень», 1951, № 1, стор. 80—92; О. Бабишкін. Леся Українка — прозаїк. — У кн.: Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження. Вип. I. К., Вид-во АН УРСР, 1954, стор. 256—278).

п'ятнадцять тому. Методологічною базою для оцінки діяльності народовольців завжди повинні бути слова В. І. Леніна: «Вони проявили величезну самопожертву і своїм героїчним терористичним методом боротьби викликали подив усього світу. Без сумніву, ці жертви полягли не даремно, без сумніву, вони сприяли — прямо чи посередньо — дальшому революційному вихованню російського народу. Але своєї безпосередньої мети, пробудження народної революції, вони не досягли і не могли досягти»³.

«Attalea princeps» В. М. Гаршина і «Метелик» Лесі Українки й відбили в художній формі героїку і трагізм революційної боротьби 70—80 років. Щоправда, ні В. М. Гаршин, ні Леся Українка в революційно-народницькому русі участі не брали. Більше того, В. М. Гаршин, виступаючи проти всякого насильства при вирішенні соціальних питань, зовсім не був прихильником революційної боротьби. А Леся Українка, співчуючи революційним народникам, захоплюючись їхньою героїчною самопожертвою, не сприйняла їх ідей і звернула свій погляд до пролетаріату. Але це не означає, що самовіддана боротьба революційних народників зовсім не вплинула на художню творчість В. М. Гаршина та Лесі Українки.

Істотне значення тут мають їхні особисті стосунки з багатьма видатними революціонерами кінця 70-х—початку 80-х років. Так, В. М. Гаршин був зв'язаний узами тісної дружби з такими відомими народовольцями, як І. І. Попов, А. К. Пресняков, П. П. Якубович⁴. Сучасники свідчать, що, не поділяючи терористичних методів народовольців, В. М. Гаршин гаряче їм співчував і тяжко переживав їхню трагедію⁵. «Attalea princeps» була створена саме тоді (1879 р.), коли письменник втратив багатьох друзів і знайомих, заарештованих за участь у терористичній діяльності «Народної волі».

В ідейному і творчому змужнінні Лесі Українки також значну роль відіграли героїчні подвиги революційних народників. Не випадково в одному з листів до М. І. Павлика вона з гордістю писала про те, що в її родині були «радикали-засланці»⁶. Йдеться про тітку Лесі Українки, відому революціонерку Олену Косач, арештовану в 1879 р. в Петербурзі у зв'язку з замахом на жандарма Дрентельна і через рік заслану в Сибір. Під сильним враженням від цієї розправи дев'ятирічна Леся написала свій перший у житті вірш «Надія», пройнятий теплим співчуттям до революціонерки. Те, що поетичний дебют геніальної поетеси був викликаний саме епізодом революційно-народницької боротьби, здається вельми значущим. Образ другої тітки Лесі Українки — Олександри Косач, також активної учасниці революційно-народницького руху — змальовано, як не без підстав гадають дослідники, в поезії «Забуті слова»⁷. Відомо також, що Леся Українка була добре знайома з поетом революційного народництва Г. О. Мачтетом, революціонеркою М. П. Воронцовою (Ковалевською), «київським бунтарем» В. К. Дебагорієм-Мокрієвичем та іншими. Високо цінувала вона книгу П. П. Якубовича «В мире отверженных»⁸.

³ В. І. Ленін. Твори, т. 23, стор. 223.

⁴ И. И. Попов. Минувшее и пережитое. Воспоминания за 50 лет, ч. 1. Л., «Колос», 1924, стор. 31—37.

⁵ А. А. Абрамов. Всеволод Михайлович Гаршин (Материалы для биографии). — У зб.: Памяти В. М. Гаршина, СПб, 1889, стор. 31; С. Степняк-Кравчинский. Сочинения в 2-х томах, т. II. М., ГИХЛ, 1958, стор. 528.

⁶ Леся Українка. Твори, т. X, стор. 146.

⁷ Олег Бабишкін, Варвара Курашова. Леся Українка. Життя і творчість. К., Держлітвидав України, 1955, стор. 15.

⁸ Див. лист до О. П. Косач (матері), від 21 січня 1898 р. — Леся Українка. Твори, т. X, стор. 296.

Про стійкий інтерес Лесі Українки до революційних народників свідчить цікавий епізод з історії її взаємин із І. Франком. У 1896 р. І. Франко надрукував у журналі «Житє і слово» статтю, в якій помилково трактував роль народовольців А. І. Желябова та М. І. Кибальчича, українців за походженням, у російському визвольному русі⁹. І. Франко вважав, що ці видатні революціонери були зобов'язані виявити себе перш за все в національно-визвольній боротьбі на Україні. Леся Українка відразу ж відгукнулася на виступ І. Франка статтею «Не так тії вороги, як добрії люди»¹⁰, в якій піддала гострій критиці його позицію. На думку письменниці, всі народи багатонаціональної Росії повинні були спільно боротися саме проти царату, винуватця і гніту національного¹¹. Та все ж пам'ятаймо, що ідейно до табору революційного народництва ані В. М. Гаршин, ані Леся Українка не належали. І це, звичайно, позначилося на їхній творчості. Різниця полягає лише в тому, що В. М. Гаршин намагався розв'язати суспільні проблеми лише в сфері етичній, а Леся Українка напружено шукала нових, відмінних від народовольських, революційних шляхів визволення народу від соціального гноблення. Ці риси типологічної спільності та істотної відмінності в світогляді В. М. Гаршина та Лесі Українки виразно виявляються при порівняльному аналізі ідейно-художньої структури «Attalea princeps» і «Метелика»¹².

Розгляд одного із творів Лесі Українки співвідносно з аналогічним явищем російської літератури не має на меті виявити елементарні переклики, наслідування тощо. Це, на перший погляд, часткове зіставлення може бути плідним, якщо піти шляхом більш широких і водночас більш поглиблених структурно-типологічних аналогій та відмін¹³.

«Attalea princeps» з'явилася друком саме в розпал народовольської боротьби¹⁴. «Метелик» був написаний у 1889 р.¹⁵, тобто тоді, коли народовольці остаточно вичерпали себе і першочерговим завданням російської, а також української революційної думки було вироблення правильної теорії. Ці моменти принципово важливі для загальної характеристики ідейно-художньої структури творів.

Гаршинській гордій і прекрасній пальмі, яка знемагає в оранжереї і поривається будь-що здобути волю (відбиття в алегоричній формі народовольської боротьби), у творі Лесі Українки типологічно відповідає метелик, який довгий час жив у темному погребі і тепер прагне до світла (у символічному плані — це також втілення ідеї революційної боротьби, але вже кінця 80-х—початку 90-х років і в більш широкому її аспекті). Ця попередня і, звичайно, досить загальна вказівка на типологічну спорідненість та відміну, яка пояснюється рівнем світоглядних позицій письменників, більш чітко простежується під час конкретного аналізу творів.

⁹ Іван Франко. З кінцем року — «Житє і слово», 1896, т. V, стор. 401—407.

¹⁰ «Житє і слово», 1897, т. VI, стор. 244—250. (Стаття підписана криптонімом Н. С. Ж.).

¹¹ Як відомо, згодом І. Франко зрозумів велике значення українців-народовольців у загальноновизвольній боротьбі, про що свідчить, зокрема, його рецензія на одну із брошур М. П. Драгоманова та передмову до неї М. І. Павлика. Рецензію було написано в 1909 р. (Опублікована зовсім недавно І. І. Басом. Див. Неопублікована рецензія І. Франка. — «Радянське літературознавство», 1958, № 3, стор. 110—112).

¹² Вперше на типологічне наближення казок Лесі Українки і В. М. Гаршина вказав О. І. Білецький (див.: Зібрання праць у 5-ти томах, т. IV. К., «Наукова думка», 1966, стор. 613).

¹³ Аналіз структури визначається сучасною наукою найголовнішим чинником розуміння природи окремого художнього твору, а також вихідним моментом типологічного дослідження. Такий одноставний висновок учасників дискусії про типологічні проблеми російського реалізму (див.: Проблемы типологии русского реализма. М., «Наука», 1969, стор. 138—139).

¹⁴ «Русское богатство», 1880, № 1, стор. 142—150.

¹⁵ «Дзвінок», 1890, № 14, стор. 106.

В «Attalea princeps» описано величезну скляну оранжерею, в якій нудиться безліч рослин. В. М. Гаршин називає їх «зневоленими»¹⁶, відразу підкреслюючи алегоричний смисл казки і далі ще більше посилюючи його: садівничі безжалісно «обрізали гілки, підв'язували дротом листя, щоб воно не могло рости куди хоче»¹⁷, а рослинам із жарких країн потрібен простір і воля¹⁸. У цьому контексті пристрасне бажання бразильської пальми зламати скляну стелю тюрми і вийти на волю, без сумніву, викликало у читача уявлення про героїв «Народної волі». Це уявлення підсилювалося сатирично змальованим оточенням пальми, тобто рослинами, які змирилися зі своїм становищем ув'язнених (череватий кактус, кориця, сагова пальма) і сперечаються, що їй заважає їм, на думку пальми, вийти на волю: «Краще облиште ваші суперечки і подумайте про діло... ростіть вище й швидше, розкидайте гілки, нати-скайте на рами й шибки, наша оранжерея розпадеться на друзки, і ми вийдемо на волю»¹⁹. У відповідь attalea чує слова недовіри: «Дурниці! ...Нездійснена мрія! ...Нісенітниця, безглуздя!»²⁰ Пальму не підтримує обмежена більшість. І все ж вона відважується здійснити свій подвиг.

Ця символічна картина нагадує тогочасне політичне становище, коли революціонери, заклики яких до спільної боротьби ігнорувались боягузливою ліберальною масою, приречені були на трагічне єдиноборство з царизмом. Самотність пальми тут ніби соціально детермінована, як визначив це Г. А. Бялий²¹. Показово, що фінал казки — загибель пальми — поданий В. М. Гаршиним у двох площинах. Це і перемога — оскільки пальмі вдається досягти мети, і, водночас, поразка — оскільки героїню чекає тяжке розчарування: побачивши осіннє небо і дрібний дощ зі снігом, вона болісно вигукує: «Тільки й того?... І це все з-за чого я мучилась і страждала так довго?»²² Отже, письменник В. М. Гаршин піднявся до справжнього апофеозу в зображенні народовольської боротьби. Але в даному епізоді він показав і невдоволеність переможниці, що могло б негативно вплинути на читачів-революціонерів. Не випадково М. Є. Салтиков-Шчедрін вважав мотив «Тільки й того» надто підкресленим у «Attalea princeps» і рішуче відмовився помістити казку в «Отечественных записках»²³.

«Метелик» Лесі Українки відбив характерну особливість тих часів: наприкінці 80-х років залишки народовольців були остаточно знищені і в громадському житті запанувала жорстока реакція. Ставлення Лесі Українки до народовольців не було однозначним, хоча вона й бачила безперспективність їхньої тактики. На відміну від В. М. Гаршина, що так і залишився в полоні моралізаторства, їй притаманна позиція активного сприйняття проблем визвольної боротьби. За своїм типом природа подвигу метелика співзвучна наскрізному мотивові творчості Лесі Українки, яка утверджувала героїчне подвижництво борців, зламаних фізично, але не морально, тих, що до кінця стоять на принциповій позиції: «Убий — не здамся!».

Метелик живе разом із лиликом (кажаном) у темному сирому погребі. Лилик цілком задоволений своїм життям. Метелик, навпаки,

¹⁶ В. М. Гаршин. Твори. К., ДВХЛ, 1955, стор. 69. (Переклад І. Сенченка). Далі посилаємось на це видання.

¹⁷ Там же.

¹⁸ Спостереження належить Г. А. Бялому. Див. його книгу «Всеволод Михайлович Гаршин». (Л., «Просвещение», 1969, стор. 56).

¹⁹ В. М. Гаршин. Твори, стор. 72.

²⁰ Там же.

²¹ Г. А. Бялий. Всеволод Михайлович Гаршин, стор. 57.

²² В. М. Гаршин. Твори, стор. 75.

²³ Див. про це: Н. Златовратский. Из литературных воспоминаний. Тургенев, Салтыков и Гаршин. — У зб.: Братская помощь пострадавшим в Турции армянам. М., 1897, стор. 401—402.

інтуїтивно відчував, що є десь світ веселіший за це похмуре житло. Але летіти назустріч цьому світу він не наважувався, та й не мав достатніх фізичних сил, а лилик надихнути його не міг, бо «ні за чим він не жалкував, та нічого й не бажав, хіба тільки кутка ще темнішого»²⁴. Нарешті, випадок допоміг метеликові: на нього справило таке велике враження мерехтіння свічки служниці, яка спустилася в погріб, щоб набрати капусти, що він знайшов у собі потрібну силу й відвагу і полетів за свічкою.

«Аж ось він опинився у великій кімнаті — там сиділо за столом велике товариство. На столі була ясна-ясна лампа, — метелик аж оторопів від того блискучого проміння і безсильний впав на стіл, тріпочучи крильцями. Хтось із товариства хотів його прогнати з стола, але він, опам'ятавшись, знов зірвався і почав кружляти понад лампою, що раз, то меншими й меншими кружками: хотів він бачити якнайближче те ясне сонце, яким йому здавалась лампа. Чи думав же він, що там життя стратить? Хто ж бачить смерть у сяєві? Воно горить, миготить, міниться, — там світло, там тепло, там життя! Метелик летить все ближче, ближче до згубливого світла. Ох, то ж його згуба! Даремно всі відганяли його від світла. І от — метелик влетів у самий полум'я. Трісь! отсе ж йому й смерть! Лампа спалахнула, а далі знов почала горіти з такою самою ясністю, як і перше. «Дурне сотворіння! — мовив дехто з товариства. — Хто велів йому летіти на вогонь? і женуть його, так ні, таки лізе! дурному дурна й смерть!»

А хіба розумніша була б його смерть, якби він навіки заснув у темнім льоху? Те світло спалило його, — але він рвався на простір! Він шукав світла!»²⁵.

На думку письменниці, непереборне підсвідоме прагнення метелика до світла, огида до темряви і вогкості заглушили в ньому інстинкт самозбереження. Метелик вважає за краще вмерти в сяєві вогню, аніж животіти в темряві. І письменниця гаряче звеличує цей героїчний вчинок. Більше того, вона пристрасно полемізує з думкою: «дурному дурна й смерть!» Не важко помітити, що саме в риторичному запитанні: «А хіба розумніша була б його смерть, якби він заснув у темнім льоху?» — міститься принципова різниця фіналу «Метелика» від фіналу «Attalea princeps» з її здивованим викриком: «Тільки й того?!»

Отже, казка Лесі Українки об'єктивно має в собі елементи полемічної спрямованості проти дещо песимістичного гаршинського мотиву. Але на цій підставі не треба, звичайно, модернізувати ідейну позицію письменниці, як це спостерігається, наприклад, у монографії І. М. Куликова²⁶. Наприкінці 80-х років Леся Українка багато в чому знаходилася під владою абстрактних ідеалів добра і зла²⁷ і не могла, певна річ, пропонувати якихось конкретних рішень. Лише через деякий час вона напише свій програмний твір «Досвітні вогні», в якому вперше підніметься до рівня соціал-демократичного світогляду. Та це ні в якому разі не принижує функціонального значення «Метелика». Дослідники вже відзначали, що казка Лесі Українки в типологічному плані є предтечею «Пісні про Сокола» М. Горького, передвісником теми «безумства хоробрих».

Таким чином, «Attalea princeps» В. М. Гаршина і «Метелик» Лесі Українки споріднюють принципи відображення дійсності і перш

²⁴ Леся Українка. Твори, т. VII, стор. 14.

²⁵ Там же, стор. 15.

²⁶ І. М. Куликов. Леся Українка — видатний український мислитель-революціонер. Харків, ки. вид-во, 1962, стор. 42—60. (Див. рец.: О. Ф. Ставицький. У полоні домислів. — «Радянське літературознавство», 1963, № 4, стор. 142—145).

²⁷ Зауважив це Арсен Іщук. Див. його книгу «Леся Українка». (К.. Держлітвидав України, 1950, стор. 10).

за все романтичне начало як прояв романтизму революційно-народницької боротьби з її невиразними, розпливчастими цілями. Звідси властива цим творам алегорична форма (фантастика, екзотика, символика). Але оскільки революційна боротьба народовольців породжувала у В. М. Гаршина не лише почуття захоплення, а й настрої розпачу і безвихідності, його творчі принципи треба, мабуть, зіставляти з пасивним відтінком романтизму як художнього методу. Одна з ідейно-художніх особливостей творчості Лесі Українки полягає в настійних шуканнях радикальних шляхів перетворення дійсності. Отже, її метод іде в руслі романтизму активного або революційного. Як уже підкреслювалося, «*Attalea princeps*» притаманний (у відповідності з загальним духом епохи) сумний і навіть трагічний колорит, а в казці «Метелик», написаній напередодні масового пролетарського руху, виразно вічувається оптимістичний акцент²⁸.

Зазначена принципова відмінність пояснюється й іншими обставинами. Відомо, що за вдачею В. М. Гаршин був людиною слабкою; характер же Лесі Українки був сильним і мужнім. Ось чому тема героїзму в творі Лесі Українки звучить більш окреслено і чітко. Вона немовби переборює гаршинський фаталізм. Треба визнати, що художня інтерпретація спільної теми стоїть у Лесі Українки на більш високому, ніж у В. М. Гаршина, рівні.

Отже, типологічна подібність і відмінність «*Attalea princeps*» і «Метелика» не є випадковими, так би мовити, спорадичними: вони соціально детерміновані загостреними суперечностями епохи 80-х років і знайшли своє втілення в художній і психологічній завершеності, що свідчить про високу естетичну цінність цих творів.

²⁸ Життєстверджуючий настрій «Метелика» доповнюється й тим, що в ньому майже немає екзотики, властивої «*Attalea princeps*», а також відчуттям тісного зв'язку з фольклором і взагалі з народним життям. Внаслідок цього узагальнення, дане в алегоричній формі, сповнене у творі Лесі Українки глибокого змісту.

Про один переклад Лесі Українки з Гюго

Твір В. Гюго «Легенда віків» написаний з пристрасстю, любов'ю до того, що світле й благородне, ненавистю до того, що підле й мерзенне. Тут поет розкриває перед читачем свій внутрішній світ: свої погляди й уподобання, свої сподівання, свої змагання й перемоги.

Леся Українка, яка вважала себе неоромантиком, розуміючи неоромантизм як поєднання романтизму з реалізмом, цінувала великого французького поета за елементи реалізму в його творах. В. Гюго був близьким Лесі Українці своїми демократичними поглядами й характером свого таланту; в їх творчості є багато спільного. «Легенда віків» своїм ліризмом привернула увагу Лесі Українки настільки, що вона переклала на українську мову одну поему з цього циклу, а саме «Бідні люди» («*Pauvres gens*»). Ця поема, що дає зображення благородних людей з народу, написана могутнім мелодійним віршем, завжди пристосованим до характеру сюжету, могла сподобатися Лесі Українці своїм змістом і своєю формою.

Поема «Бідні люди» складається з десяти частин. Кожна частина характеризується певними стилістичними рисами, відповідними її змістові, чудово відтвореними в перекладі Лесі Українки, що дала йому назву «Сірома».

В першій частині показано інтер'єр бідної рибальської хати. П'ятеро малих дітей сплять, а їх мати вся віддається думкам про чоловіка, що пливе десь у морі, тоді як шаленіє буря.

Вже з самого початку В. Гюго захоплює нас своїми оригінальними метафорами. Купку сплячих дітей названо «гніздом душ», а спінений океан, мов жива істота, кидає своє ридання небу й сповитій туманом землі.

Леся Українка передає піднесений тон оригіналу, відтворює його образи здебільшого без значних змін. І так образне слово *nid*—*гніздо* зберігається як метафоричне порівняння, а епітет *d'âmes*—*душ* випускається як слово, позбавлене реального змісту:

Et cinq petits enfants, *nid d'âmes*, y sommeillent¹. —

П'ять маленьких діток сплять, в кубелечку наче².

Поетика В. Гюго характеризується багатством мінливих образів, що базуються на проникливому сприйманні дійсності, бувають справжніми галюцинаціями з побільшеними й спотвореними обрисами³, або завуальовуються таємничістю⁴, зв'язаною часто з релігійними леген-

¹ Victor Hugo. Oeuvres complètes, Poésie, X. Paris, стор. 149. Далі цитуємо за цим виданням.

² Леся Українка. Твори. Поезії — переклади, т. 2. К., ДВХЛ, 1963, стор. 283. Далі цитуємо за цим виданням.

³ E. Rigal. Victor Hugo, poète épique. Paris, стор. 246.

⁴ Там же, стор. 253.

дами й міфами. Леся Українка, що стояла на більш реалістичних позиціях⁵ і мала атеїстичні погляди⁶, не могла все ж не врахувати цю особливість стилю В. Гюго, тобто його таємні образи й дивовижні візії, які вона намагалася зробити більш виразними, пропускаючи те, що надто фантастичне або належить до релігійних передсудів, так як це мало місце в попередньому випадку.

Образ уособленого океану залишається без змін в перекладі, що звучить так само мелодійно, як і оригінал:

C'est la mère. Elle est seule. Et dehors, blanc d'écume,
Au ciel, aux vents, aux rocs, à la nuit, à la brume,
Le sinistre océan jette son noir sanglot (стор. 150).

То їх мати. Сама. Надворі десь, ревучи,
Вітру, небові, ночі, туманові, кручі
Кида чорне ридання страшний океан (стор. 283).

Далі ми довідуємося, що героїня називається Жанна, а її муж вибрався на ловлю риби. Жанна лагодить рибальську сіть, підготовляє гачки, але всі її думки звернені до мужа. Жанна, а разом з нею В. Гюго, захоплюються вмінням неосвіченого рибалки орієнтуватися в океані, робити підрахунки та вдаватися до спритних прийомів, щоб виграти боротьбу з ним.

Вслухуючись у шум океану, Жанна звертається до нього, щоб він віддав їй мужа. Розбушований океан, бідний рибалка, загублений в ньому, мов мала цяточка, зображені письменником досить виразно і без перебільшення⁷. Проте в сполученні *les lames en démente* — збожеволілі хвилі автор вживає яскравий метафоричний епітет *en démente*, який перекладач замінює порівнянням мов гори, даючи більш конкретний образ. Бездонний океан, самотній рибалка, що пливе по ньому серед тьми, змальовані адекватно в перекладі:

Il s'en va dans l'abîme et s'en va dans la nuit (стор. 150).

Він пливе по безодні понурій, — скрізь тьма... (стор. 254).

Відтворюючи хатні заняття Жанны, Леся Українка звертає увагу на деталі, які краще знає жінка, ніж чоловічина. У В. Гюго Жанна доглядала вогнище, де кипить рибний суп, в Лесі Українки вона приставляла горшки до вогню:

Surveillait l'âtre où bout la soupe. (стор. 150). —

Приставляла в печі до багаття горшки (стор. 284).

У В. Гюго: діти заснули самі, в Лесі Українки: мати їх приспала.

Леся Українка пропускає епітет *divins* — божеські в словосполученні *divins oiseaux du coeur* — божеські серця пташки. Пропуск цього епітета не знімає краси такого зіставлення конкретного і абстрактного, а звільняє поему від зайвого уявлення:

Et Jeannie en pleurant l'appelle et leurs pensées
Se croisent dans la nuit, *divins oiseaux du coeur* (стор. 151). —

А Жанна його кличе і плаче: стріває

Думка думку у тьмі: Думки — серця пташки! (стор. 284)⁸.

Леся Українка вміло підбирає слова і синоніми, що нерідко роблять більш виразними поняття, думки та образи оригіналу.

⁵ І. Головаха. Суспільно-політичні і філософські погляди Лесі Українки. К., 1953, стор. 140.

⁶ В. С. Барулін. До питання про атеїстичні погляди Лесі Українки. — Леся Українка. Збірник статей. К., 1957, стор. 26—35.

⁷ J. K. Ditchy. La mer dans l'oeuvre littéraire de Victor Hugo. Paris, 1925, стор. 135.

⁸ І. Журавська. Леся Українка та зарубіжні літератури. К., 1963, стор. 211.

Вдалим вважаємо підбір слова *геречь* замість *битва* у вірші:

L'homme est en mer. Depuis l'enfance matelot,
Il livre au hasard sombre une rude *bataille* (стор. 150).

Чоловік десь на морі. Він в бурю, в туман,
Йде на *геречь* затято: рибалка він зроду! (стор. 283).

Слово *геречь* підкреслює, що рибалка сам змагався з сильнішим за себе океаном, увиразнює його хоробрість.

Неспокійні думки не покидають Жанну, що в оригіналі висловлено дієсловами *songer, rêver*, а в перекладі фольклорним словосполученням *думати-гадати*:

Elle *songe*, el'e *rêve* et tant de pauvreté.
Les petits vont pieds nus l'hiver comme l'été (стор. 151). —

Вона *думає-гадає*, ох, злидні як! —
Ходять босі і літо і зиму дітки (стор. 284).

І. Журавська вважає, що *думає-гадає* краще передає стан Жанни, ніж слова В. Гюго⁹. Таке твердження можливе тому, що слова *elle rêve* — вона *мріє* не змальовують хвилювання Жанни, лише підкреслюють її задумливість.

Далі автор розкриває думку про змінність людської долі, вводячи символічний образ годинника. В оригіналі й перекладі годинник — уособлення часу — з кожним стуком змінює все: дні, пори року, щастя й нещастя:

A байдужний дзигар б'є, мов кров тая в жилі, —
Кида в вічність таємну хвиля по хвилі
Доби, дні; то весна, то зима настава;
Кожний стук той в безмірних світах одкрива
Людам, — зграї шулік: голубок, — без вину
То колись одним, то другим домовину... (стор. 284).

Поетеса зберігає будову речень оригіналу і таким чином досягає подібного враження; ми відчуваємо мінливість часу, природи і людської долі.

Перекладач точно відтворює оригінальні образи, зроджені в уяві Жанни, яка вже бачить, що її чоловік близький смерті: це не хвиля, а північ, грізний розбійник, кидає бідного рибалку до величезної скелі, що появляється раптом і розстрошує його:

Et c'est l'heure où minuit, brigand mystérieux
Voilà d'ombre et de pluie et le front dans la bise
Prend un pauvre marin frissonnant et le brise
aux rochers monstrueux apparus brusquement (стор. 152). —

Північ, мовби таємний розбійник, іде, —
Чоло вкрито дощем, вітром, бурею-мглою, —
Схопить бідну тремтячу людину рукою,
Брязне раптом об скелю, об бескид страшний (стор. 285).

Жах, який огортає Жанну при її думках, підкреслений в оригіналі імітативною гармонією, що впливає з відповідного добору голосних і приголосних. У першому вірші вищенаведеного уривку оригіналу й перекладу маємо чотири голосні *i*; в другому вірші оригіналу зустрічаємо групи приголосних: *br, pl, fr*, а перекладу — *вкр, тр, мгл* і т. п.

В другому вірші цієї цитати-перекладу вжите словосполучення «бурею-мглою», складене з двох іменників, з яких другий формально у функції прикладки характеризує перший як означення, додаючи новий відтінок значення. Прийом цей характерний як для В. Гюго¹⁰, так і для Лесі Українки¹¹.

⁹ І. Ю. Журавська, *Леся Українка та зарубіжні літератури*. К., 1963, стор. 211.

¹⁰ E. Rigal. Victor Hugo, poète épique. Paris, стор. 263.

¹¹ І. К. Білодід, *Курс історії української літературної мови*. Вип. XII. Мова творів Лесі Українки. К., «Радянська школа», 1956, стор. 28.

Перед близькістю смерті, на розгойданих хвилях, рибалка згадує кільце на березі, до якого він міг би прив'язати човен, що врятувало б йому життя. Образ оригінальний і виразний, мов сюжет для художника. У Лесі Українки цей образ стирається до деякої міри, тому що словосполучення *anneau de fer* — *залізне кільце* замінене більш загальним *свій причал*, але зате слово *рідний* в словосполученні *беріг рідний* передає тугу рибалки за життєдайною землею:

I sent s'ouvrir sous lui l'ombre et l'abîme, et songe
Au vieil anneau de fer du quai plein de soleil! (стор. 152) —

Тьма й безодня — розкриті... і він споминає
Свій причал і у промінні беріг рідний! (стор. 285).

У вищенаведеному уривку В. Гюго підкреслює трагічне становище рибалки протиставленням світла і тіні, тьми океану і осяяного сонцем берега, засобом так характерним для нього¹². Антитеза передана чітко і в перекладі.

Залишивши на хвилину рибалку в завзятому змаганні з розбурханою стихією, автор звертається до рибальських жінок, долі яких він співчуває: їх рідні постійно перебувають на зрадливих хвилях зловорожого океану, а їх серця самі не знають кого з них більше жаліти. Це звернення звучить тужливо й мелодійно в оригіналі і в перекладі.

Знову думками автор переноситься до Жанни, що стомлена даремним очікуванням, вирішує вийти на берег. Жанна думає, що їй доведеться бігти по камінчиках і кричати до холодної хвилі: «Віддай мені мужа!». Леся Українка відтворює цю картину, тільки замінює слова «бігти по камінчиках» більш узагальнюючими «вибігати на беріг». Однак у перекладача зустрічаємо чіткіше, ніж в оригіналі, намагання зобразити реальні явища, надаючи їм правдивішої подоби. Наприклад, у В. Гюго вітер носить довгу косу, якою змітає все, тоді як у Лесі Українки це хлопець з буйною чуприною, як у народній творчості.

Вже світає, коли Жанна накидає плащ, бере ліхтар та прямує на берег в надії, що зустріне чоловіка або перевірить, чи працює сигнальний маяк.

День представлений як жива істота: що тремтить і сумнівається — у В. Гюго, що тремтить і боїться — в Лесі Українки. Такий переклад вводить читача в сферу відчуттів.

Коли Жанна зупиняється перед хатиною убогої вдови, то двері, в які вона стукає, відчиняються самі. Хатина уособлена в перекладі, так як і в оригіналі. Епітет *morne*, що стосується *la porte* — *двері*, перекладається правильно: як *сумні*, а не як *понури*, тому що їх жаль і смуток, злиті в одне, готують нас до трагічного видовища, яке розкриється перед Жанною, коли вона увійде в хату.

Тут Лесі Українці вдається передати французькі бездієслівні речення номінативними й неповними реченнями української мови, що важко зробити, тому що українська мова менше вживає цей тип речень. Наприклад: *personne ne répond*—*ані гуку*. (стор. 154); *rien*—*нічого нігде* (стор. 286).

Увійшовши в хату, Жанна побачила мертву вдову, простягнену на ліжку, а біля неї двоє живих малих діточок.

Леся Українка повністю передає різкий контраст, що утворюють мертва, посиніла жінка і двоє усміхнених в колісці малих:

Близько ліжка своєї умерлої неньки
І дівчатко, й хлоп'яточко, дітки маленькі,
Усміхаючись спали в колісці удвох (стор. 287).

¹² E. Huguet. La couleur, la lumière et l'ombre dans les métaphores de V. Hugo. Paris, 1905.

Звичайно Леся Українка відтворює синтаксичні особливості оригіналу. Іноді доводиться їй робити незначні відхилення, як у вищенаведеному уривку, де вона спрощує важкувату фразу оригіналу з двома реченнями мети в сполучниковому способі, вдаючись до непрямої мови і таким чином досягає легкості стилю. Наводимо обидві фрази:

La mère, se sentant mourir, leur avail mis
La mante sur les pieds et sur le corps sa robe,
Afin que, dans cette ombre où la mort nous dérobe,
Ils ne sentissent plus la tiédeur qui décroît,
Et pour qu'ils eussent chaud pendant qu'elle aurait froid (стор. 156).

Мати, чуючи смерть, їх укрила обох;
Ноги вкрила плащем; фартушиною тіло;
Вже саму її смертною тінню покрило, —
Хай не чують вони, як зникає тепло.
Похолоне вона, — їм щоб тепло було (стор. 287).

Жанна розмірковує над померлою вдовою і долею її дітей. А хвиля шумить, аж дзвонить, наче б'є тривогу. Це оригінальне, образне порівняння, що має виразити співчуття природи до людини, характерне для романтичних творів, знаходимо також в перекладі:

La vague sonne ainsi qu'une cloche d'alarme. (156). —
Гудуть хвилі, мов дзвони, віщуючі лихо (стор. 287).

Автор сумує разом з Жанною і висловлює скорботні міркування про короткотривалість людського життя, що прекрасно відтворено в перекладі. Рядки, якими передано радощі життя, сповнені ясних тонів, а вірш, що змальовує смерть — понурих тонів. Особливо два рядки, де різні види голосного е чергуються з іншими голосними, відзначаються яскравими тембрами:

Hélas! aimez, vivez, cueillez les primevères,
Dansez, riez, brûlez vos coeurs, videz vos verres (стор. 157).

В українській версії голосна е в паралельних віршах є також домінуючою:

О, живіте, кохайтесь, первістки зривайте,
Розкошуйте, танцюйте, вино наливайте (стор. 288).

Увага автора зосереджується на центральному персонажі, чарівній Жанні. За допомогою низки питань, які містяться у вісьмох віршах, автор дає нам зрозуміти, що Жанна взяла щось з хати померлої вдови і поспіхом віднесла додому. Ми, звичайно, догадуємося, що йдеться про дітей. Леся Українка також використовує форму питань як засіб створення таємничості довкола поступку Жанни. Однак у В. Гюго вірш менш монотонний, тому що тут є подвійні форми запитань *що?* і *чому?* (див.: оригінал, стор. 157; переклад, стор. 287).

Вдома Жанна розмірковує тривожно над тим, як муж поставиться до її вчинку. Надворі біліють вже скелі. А океан бушує безперестанно. Цей шум зображений в оригіналі як гнів хвиль і вітру, в перекладі лютує тільки вітер і б'ють прибої.

Тривога Жанни розвивається з поверненням мужа додому. Сцену повернення рибалки додому В. Гюго змалював сміливо й виразно, мов справжню картину, написану в стилі художника Бютена. Таке слушне порівняння приходить на думку Е. Рігалю¹³. В. Гюго проникливо спостерігає дійсність та вміло відтворює всякі враження пережиті або уявні. Його образи та ескізи можна прирівнювати до полотен художника, в них тут і там автор залюбки позначає свавільну гру світла і тіней. Рибалка, відкривши жваво двері, впустив в хату промінь денного світла, що осяяв його струменіючу сіль. Леся Українка не пропустила цієї важливої деталі:

¹³ E. Rigal. Victor Hugo, poète épique, op.р. 248.

La porte tout à coup s'ouvrit, bruyante et claire,
Et fîet dans la cabane entrer un rayon blanc;
Et le pêcheur, trainant son filet ruisselant,
Joyeux, parut au seuil, et dit: C'est la marinel (стор. 159).

Раптом гучно відкрилися двері яснії;
І в хатину з дверей промінь білий упав;
На порозі рибалка із неводом став;
Сіть — як хлюща! «От влови!» — веселий мовляє (стор. 289).

Настає розв'язка. Рибалка розповідає про свої пригоди в океані, з яких найбільш трагічним було те, що йому здавалося, що прив'язний канат урвався. Слово *a cassé*—*урвався* в оригіналі виділене в окремий рядок: —

Quelle nuit; Un moment, dans tout ce tintamarre,
J'ai cru que le bateau se couchait, et l'amarre
A cassé (стор. 159).

Леся Українка робить також перенесення, але з кількох слів, не менш важливих:

Що за ніч! просто пекло якесь! Я боявся,
Що мій човен потоне, бо й шнур перервався! (стор. 289).

На питання чоловіка, що вона робила вдома, Жанна спершу замовчує пригоду з дітьми померлої вдови; потім вона відважується говорити про це, а справу з'ясовує так дипломатично, що чоловік сам пропонує прийняти цих дітей, хоч йому важко прогодувати п'ятеро своїх.

Говорячи про дітей, Леся Українка вживає більш інтимні слова, ніж В. Гюго. Він змушує рибалку назвати їх *chiffons*—*кляті*; Леся Українка підбрала для них більш ніжну назву *пискалята*, що краще личить живим істотам. У В. Гюго зустрічаємо для них назви *enfants* і *petits*, Леся Українка дає більше синонімів: *дітки*, *малята*, *малі*, *малеча*; для *ce petit garçon*—*теє хлоп'яточко*, *теє хлоп'я*, для *l'un*—*хлопчик*, *Madeleine*—*мале немовлятко*.

Ці здрібнілі слова сприяють створенню навколо дітей атмосфери прихильності й співчуття.

В цілому переклад Лесі Українки дуже близький до оригіналу й дорівнює йому як майстерністю відтворення образів, так і прозорою музикальністю вірша. Якщо поетеса відходить іноді від оригіналу, то для того, щоб наблизити до реальності яскраво-фантастичні образи та уявлення В. Гюго.

Леся Українка досягає в своєму перекладі такої легкості стилю, що, незважаючи на відмінність між обома мовами — українською і французькою і системами віршування, він викликає в нас ті самі враження, що й оригінал; читаючи цю милозвучну поему на українській мові, ми захоплюємося майстерністю, з якою Леся Українка відтворила змальовані В. Гюго образи простих людей, щиросердечних і благородних, та співчуваємо їх незavidній долі.

Лексичні діалектизми у прозових творах Лесі Українки

Серед багатожанрової спадщини Лесі Українки, поряд з її віршами, поемами, драмами, публіцистичними та критичними працями, визначне місце посідає проза. Для багатьох із своїх прозових творів Леся Українка брала сюжети з життя волинського села. Вона глибоко вивчила звичаї, говірки селян, пісенну творчість і майстерно використала у своїх творах. Великий знавець багатьох мов світу, вона не протиставляла літературну мову діалектам, а дотримувалася тієї думки, «що літературна мова мусить витворитись з усіх діалектів, без жодного насильства, сварки й колотнечі»¹.

У мові української літератури й до Лесі Українки побутували діалектизми, але іноді вони були випадковими, носили характер фотографії місцевої говірки. Діалектизми у творах Лесі Українки обов'язково підпорядковані певній меті. Найчастіше вони служать для того, щоб надати творах місцевого колориту, чіткіше охарактеризувати дійові особи, ввести окремі говіркові слова в літературну мову і т. д. Поетеса відшукувала в народній мовній скарбниці найгарніші і найпотрібніші слова, особливо тоді, коли вважала, що вони можуть збагатити й освіжити літературну мову.

Леся Українка «пішла не уторованою дорогою використання діалектних особливостей виключно південно-східного типу, українську мову вона черпнула багато глибше, захопивши і говори знайомого та дорогого їй Волинського Полісся і взагалі Волині, які до неї в літературній мові майже не вживалися»². Поетеса розширила мовну базу діалектизмів, їх добір.

В українському мовознавстві є праці про мову творів Лесі Українки³, але спеціального дослідження про лексичні діалектизми у прозових творах письменниці, де вони дуже яскраво виявлені, немає. Часте вживання лексичних діалектизмів спостерігається в оповіданнях «Приязнь», «З людської намови», у повісті «Одинок» та інших. У листі до О. Кобилянської Леся Українка до деякої міри обґрунтовує використання діалектизмів. Вона говорить, що, крім оповідання «Голосні струни», можна було б перекласти ще й повість «Одинок», але заважає

¹ Леся Українка. Твори в 5-ти томах, т. V, К., ДВХЛ, 1956, стор. 126.

² В. Ф. Покальчук. «Волинізми» у творах Лесі Українки. — У кн.: Леся Українка, Луцьк, 1957, стор. 61.

³ П. Д. Тимошенко. Мовно-стилістичні (лексичні) засоби Лесі Українки. — «Українська мова в школі», 1953, № 4; В. Ф. Покальчук. «Волинізми» у творах Лесі Українки; розділ «Мова творів Лесі Українки» в «Курсі української літературної мови». За ред. І. К. Білодіда. Т. 1, К., Вид-во АН УРСР, 1958; А. В. Кабайда. До питання вивчення лексичного складу «Лісової пісні» Лесі Українки. — У кн.: Доповіді та повідомлення, вип. 8, ч. I, Львів, 1958; П. Д. Тимошенко. Мовна майстерність Лесі Українки. — «Мовознавство», 1971, № 1.

кілька причин. І головною серед них є те, що вона «зовсім не в стані віддати нашого волинського народного стилю по-німецьки, виходить якось смішно, певне для сього треба знати німецькі діалекти, тоді б можна вибрати якийсь відповідний, а літературний не вистачає»⁴.

Основу лексичного складу прозових творів Лесі Українки становить, звичайно, загальноновживана лексика, на фоні якої виділяються окремі діалектизми. Досконале знання живої народної мови та селянського побуту дало можливість Лесі Українці використовувати побутові діалектизми, а саме: слова, що означають загальні назви одягу (*строї, шмаття, хустя*), назви тканин (*димка, жичка*), назви верхнього одягу («*барханка*»⁵, «*набиванка*») та окремих його деталей (*застяжки, крайка*). Лексеми *строї, хустя, шмаття* ще й зараз побутують у волинсько-поліських говірках як загальноновживані, без будь-якого емоційного забарвлення.

Леся Українка *строї* і *хустя* теж вживає як емоційно нейтральні: «Ще буду мати час до справляння *строїв*»⁶ («Жаль», 505); «Панове не розуміються на *строях*» («Приязнь», 675); «Потім якесь пацання чимось плесковатим, наче хто *хустя* прав» («Екбаль-ганем», 713). Але в оповіданні «Над морем» діалектизм *шмаття* в устах знервованої панночки набуває відтінку зневаги до цілком пристойного одягу: «...Обридло вже в сьому *шматті* сидіти, — вона показала на своє батистове матроське вбрання» (600). Як просторічне слово використовує Леся Українка діалектизм *димка* (грубе, майже не вибілене полотно) в оповіданні «Приязнь». Його персонажі Юзя і Дарка зростають, і між ними втрачається той міцний дух спільних дитячих інтересів, який ще не так давно майже ріднив їх, натомість приходить відчуженість і навіть неприязнь, викликані соціальною нерівністю героїнь, яка проявлялася у всьому, в тому числі і в одязі. Дарка й досі не має вимріяної з дитинства такої спідниці, яка була в Юзі.

— Слухай, Дарко, чи ти вже собі справила таку спідницю, як то була в мене, пам'ятаєш?

Ей, де там! Мати з *димки* пошили — та й вже (652).

Леся Українка у своїх творах не вдається до фотографування етнографічних даних тієї місцевості, про яку пише, а лише деякими деталями, вживанням діалектизмів відтворює необхідний колорит. Наприклад, даючи опис танців, які були поширені тоді на селі, вона ніби між іншим говорить про одяг тих, хто танцював: «Далі світло гасло в осінніх темних кольорах чоловічих шапок та *серм'яг* і поринало в старечих брунатних каптанах, «*барханках*» та «*набиванках*» («Приязнь», 670).

Усі виділені слова означають у волинсько-поліських говірках *верхній чоловічий та жіночий одяг*, але семантично вони різняться, бо *серм'яга* і «*набиванка*» виготовлялися із домотканої тканини, а «*барханка*» — з фабричної.

Леся Українка дуже добре знала селянський одяг, тому, змальовуючи його, не обмежується загальною назвою, а й подає деталі. На відміну від одягу панянок щоденне вбрання сільських дівчат просте, деталі бувають тільки задля необхідності: «Дарка тим часом розперезувала *крайку*» («Приязнь», 643). І зараз у волинсько-поліських говірках *крайка* — *різнокольоровий пояс для підперезування спідниці*. Лексему *застяжки* (стрічки для зав'язування коміра) вжито як назву

⁴ Леся Українка. Твори, т. V, стор. 276—277.

⁵ Ті слова, що Леся Українка сама вважала діалектними, у творах взяті в лапки. Виділення слів у прикладах наше.

⁶ Цит. за: Леся Українка. Твори, т. III. Далі в дужках дається назва твору і сторінка.

деталі до святкового одягу дівчат: «Там, кажуть, такі хороші *з а с т я ж с к и* даватимуть...» («Приязнь», 674).

Отже, Леся Українка діалектизми на позначення одягу використала як для опису місцевого одягу волинських селян, так і для змалювання соціального контрасту, який не тільки зумовлює різну поведінку головних героїнь Дарки і Юзі в оповіданні «Приязнь», але й усіх селян і їх багатих господарів.

Іншою групою слів-діалектизмів, які вживає Леся Українка, є назви будівель, хатніх речей, їжі тощо. Приміщення, куди звозять снопи для обмолоту, у волинсько-поліських говірках мають паралельні назви — *клуня* і *стодола*. Обидва синоніми є і в прозі Лесі Українки, але перший вона вважала літературним, а другий — діалектним. Тому в мові селянки Мартохи зустрічаємо слово *стодола*: «Занеси-но її до батька, онде до *с т о д о л и*» («Приязнь», 637), а в авторській мові слово *клуня*: «Так він і заночував у *к л у н і*...» («Приязнь», 638).

Так само у мові персонажів та в авторській мові виступають говіркові назви хатніх речей. В оповіданні «Приязнь» Леся Українка вживає діалектизми *порція* і *порційка* у різній формі, з різною семантикою і емоційним навантаженням: «Та ще кажуть старим та хлопцям по *л о р ц і ї* дадуть» («Приязнь», 663); «Ось-ось-о, прошу пана, *п о р ц і й-к а*» («Приязнь», 673). Лексема *порція* у волинсько-поліських говірках означає *чітко не визначену міру горілки, яку дають робітникам перед обідом, або просто міру горілки, яку п'ють з якоїсь нагоди*. Леся Українка, вживаючи слово *порційка* із зменшувальним суфіксом, з іронією ще раз підкреслила не дуже велику щедрість панів. Селяни, очевидно, сподівалися на більше пригощання, коли одна з героїнь оповідання сповістила, що мають з нагоди іменин панночки «*порції*» давати.

У деяких прозових творах Лесі Українки є діалектизми, що не мають чітко вираженого емоційного навантаження, наприклад: *обрус* (*скатертину*), *дзигар* (*годинник*), *пуделочко* (*невелика коробочка*), *запалки* (*сірники*). Вони вжиті у мові автора як звичайні літературні лексеми без будь-якого натяку на побутування їх тільки у говірках: «На столі як сніг *о б р у с...*» («Святий вечір», 472); «*Д з и г а р* ударив раз і замовк» («Пізно», 591); «А ось, певне, вона у цьому *п у д е л о ч к у*» («Чашка», 486); «То солі нам тра купити, то *з а п а л о к*» («Приязнь», 643).

Усі названі діалектизми, відповідно фонетично і морфологічно оформившись, засвоїлися волинсько-поліськими говірками з польської мови. Побутують вони у цих говірках здавна. Леся Українка, очевидно, намагалась утвердити їх в українській літературній мові. Щодо вживання подібних слів вона висловила свою думку так: «Що мені до того, що вони були колись польські?... Тепер їх вживає український народ на Волині і то вже здавна, вони вже наші, гарні, мені подобаються і тому я їх уживаю»⁷.

Леся Українка для назви їжі в оповіданні «Жаль» використовує лексему *потрави*, замість *страви*, щоб підкреслити панування у родині Турковських західних манер життя: «*П о т р а в и* подаються нашвидко» (496).

У волинсько-поліських говірках велика рогата худоба називається *бидло*, а свині — *дробина*. Обидві виділені лексеми побутують у прозі Лесі Українки. Ці слова не несуть у собі якогось експресивного навантаження, а вжиті як нейтральні: «Ярині припала черга пасти *б и д л о*» («Приязнь», 639); «...вона глядить *д р о б и н и*» («Беруть у двір Євцю», 736). Діалектизм *дробина* є і в «Лісовій пісні» (227). В обох випадках

⁷ Цит. за: В. Ф. Покальчук. «Волинізми» у творах Лесі Українки, стор. 65.

ці лексеми виступають у мові автора і передають мовний колорит волинсько-поліського села.

У «Лісовій пісні» Лесі Українки є велика група найменувань спорідненості і свояцтва⁸. У прозових творах такі діалектні назви зустрічаються рідко. Лексеми *братиця* (близька подруга) і *мизиночка* (найменша дочка) Леся Українка вживає як пестливі найменування дуже близьких людей: «Слухай-но, *братице*, що я тобі скажу...» («З людської намови», 738); «Мартоха голосно поцілувала свою *мизиночку*» («Приязнь», 675). З негативним відтінком подані у мові діалектизми *верисько* і *вериско*: «А то од чого ж, дурне *верисько*!» («Приязнь», 632), «Ото ще *вериско*!» («З людської намови», 740). В обох випадках вони мають відтінок згрубілості, у першому — це ще більше підкреслюється словом дурне. Суфікси *-иц-*, *-ин-*, *-инчк-*, *-иськ-*, *-иск-* передають різні відтінки емоціонального насичення або, як зауважив у свій час академік В. В. Виноградов, згущують експресивні барви у творі⁹.

До речі, усі діалектизми цієї групи є словотворчими, тобто вони утворені від загальноновживаних слів української мови за допомогою відповідних суфіксів. Такими ж словотворчими діалектизмами є *схованка* (гра), *«крутях»* (волинський танець), *«запоїни»* (сватання), *пастовень* (обгороджене місце для пасовиська), *смітисько* (смітник), *заметня* (метушня) та інші. Ці лексеми виступають як у мові автора, так і у мові персонажів: «...витинали *«крутяха»* пара молоденьких дівчат...» («Приязнь», 670); «Адже *«запоїни»* вже були?» («З людської намови», 739); «Юзі вже не вільно було побігати з Даркою в ліс або на *пастовень*...» («Приязнь», 640); «На тісному брудному дворі, що видавався наче *смітисько*, стояв гурт людей...» («Одинок», 335); «Все більше гомін та *заметня*» («Одинок», 559). Лексеми *пастовень* і *заметня* вживаються у прозових творах Лесі Українки як нейтральні. Усі ж інші слова введені автором у оповідання з певною стилістичною забарвленістю.

В оповіданні «Приязнь» Леся Українка подає діалектні назви дуже поширеної колись на Поліссі малярії. У волинсько-поліських говірках ця хвороба ще й зараз має кілька назв: *шіпля*, *тряця*, *пропасниця*, *тітка* та інші. Перші три є у прозових творах Лесі Українки: «...Поки знов її *тряця* не вхопить» (632); «...В неї почався напад *пропасниці*» (635); «Дарка вже подолала *«шіплю»*» (664). Лексеми *тряця* і *пропасниця* автором не взяті в лапки, хоч перша вживається як згрубіла у мові персонажа, а друга як нейтральна — в авторській мові. Ці слова, мабуть, Леся Українка вважала загальноновживаними, бо як локальне поліське в лапках подане тільки слово «*шіпля*».

Одні й ті ж діалектизми зустрічаються і в мові персонажів, і в авторській мові. В останній вони подаються Лесею Українкою у лапках: «Після вчорашніх *«запоїн»* йому таки конечне треба було похмелитись...» («Приязнь», 668) і «Адже *«запоїни»* вже були?» («З людської намови», 739).

Леся Українка у прозових творах подекуди вживає діалектизми, що означають процеси праці, дію, стан тощо. Для цього вона підбирає ті дієслова, які найбільш тонко передають характерні риси місцевої говірки. Наприклад: *громадити* (гребти), *грасувати* (сікти сапою), *бавитися* (баритися), *відати* (знати), *з'юрдитись* (зігнутися, згорбитися), *гдирати* (перебирати), *злоститись* (бути злим): «...Гралися, по смітнику *громадили*» («Біда навчить», 480); «...я буду стежки *грасувати*,

⁸ Див. А. В. Кабайда. До питання про вивчення лексичного складу «Лісової пісні» Лесі Українки, стор. 151.

⁹ В. В. Виноградов. Русский язык. М.—Л., 1947, стор. 9.

а ти замітати» («Приязнь», 637); «Не бався ж, доню, — мовила мати услід» («Одинок», 563); «Я відки відав...» («Беруть у двір Євцю», 734); «...сидить мале дівча з'юрдившись» («Приязнь», 632); «Зоня не плакала, як мама, не *гдирала*, як бабуня, не *злостилась*, як Дарка» («Приязнь», 649). Діалектні лексеми «гдирала» і «злостилась» Леся Українка зуміла використати для змалювання рис характерів героїнь, формування яких відбувалося в різних соціальних умовах.

Інокли дієслівні діалектизми, вжиті письменницею, мають негативний відтінок. Вони, як правило, виступають у мові персонажів, вказуючи на погані риси характеру людей. Наприклад: *настрембучити* (підняти вгору волосся), *догинати* (дорікати), *тичіти* (стояти над головою, скрізь вмішуватись): «...Нащо-то завжди *настрембучувать* тее волосся?» («Жаль», 500); «Що вона має мені *догинати*?» («Приязнь», 637); «Ні, теща не буде *тичіти* над головою» («Беруть у двір Євцю», 735).

Серед лексем, що показують стан дійової особи, її характерні риси, зустрічаються діалектизми: *слаба* (хвора), *нездалий* (поганий, недужий), *напрасна* (раптова, велика, надтоїдлива): «Ти б сказала матері.., що ти *слаба*» («Приязнь», 633); «...Я став хворий і *нездалий*» («Сліпець», 624); «Який чорт тебе різатиме, бідо *напрасна*» («Одинок», 554). Словосполучення «біда *напрасна*» зустрічається і в «Лісовій пісні».

У прозових творах Лесі Українки є окремі найбільш характерні діалектизми без якихось експресивних рис. Вони введені у твір, щоб локалізувати мову персонажів, передати специфіку волинсько-поліських говірок. Це *вдух* (дуже швидко), *пощо* (нащо), *почім* (звідки), а також слова *безмаль*, *гонде*, *відай*, що не мають лексичного значення, а вживаються як своєрідні частки: «Та добре, прошу пані, я *вдух*...» («Приязнь», 636); «*По що* ж ти ходив, коли так?..» («Жаль», 498); «*Почім* я знаю?..» («Розмова», 708); «А я вже безмаль і так набридла йому...» («Одинок», 654); «...Та через мене *гонде* і невістки ще й рази не плакали...» («З людської намови», 757); «Така вже, *відай*, моя натура» («Одинок», 566).

Фразеологічні місцеві вирази сприяють також типізації персонажів, локалізації їх мови, наприклад: «...Ти в мене лавки не просиділа, ти мого хліба не переїла» («З людської намови», 736); «Родичі не одважаться підвертати під корито Дарку» («Беруть у двір Євцю», 734); «...А з тобою трудна рада» («З людської намови», 739); «Має господарство, якої їй ще хвороби?» («Беруть у двір Євцю», 735); «Якої ж ти напасті з Петром засваталась?» («Якби пам'ятав, то хоч би раз письмо до тебе подав, чи вже там поклона прислав» («З людської намови», 739).

Майже всі наведені фразеологізми зустрічаються в незакінчених творах Лесі Українки, у закінчених їх значно менше. В оповіданні «Приязнь» вжиті місцеві фразеологізми у вигляді прокльонів, щоб індивідуалізувати дуже колоритний образ Мартохи: «Та цить ти, бодай ти скопотіла! Цить, нех ти скиснеш!» (667); «Сама здорова, як кобила, та ще й клене, бодай тебе заглумила!» (667).

Багато місцевих слів у прозових творах Лесі Українки мають літературні відповідники, але це не означає, що кожний діалектизм потребує спеціального (підрядкового) пояснення. Велика письменницька майстерність їх використання зумовлює сприйняття цих слів без додаткових пояснень, бо вони стають зрозумілими з контексту. Такі діалектизми органічно зплітаються в тканину твору, не порушують норми художнього стилю, роблять твір переконливішим і ближчим до читача.

Леся Українка з місцевих говірок не робить «діалектних фотографій» чи «натуралістичних копій», які засуджуються лінгвістами¹⁰, а бере тільки окремі найбільш специфічні риси говірки. Особливо показовими щодо цього є оповідання «Приязнь», «З людської намови», повість «Одинак» та інші.

Діалектизми, використані у прозі Лесі Українки, — це народна мова в її волинсько-поліському варіанті. Леся Українка була вірна своєму принципу творити літературну мову з усіх діалектів і творила її з тих, які добре знала і любила, тобто з волинсько-поліських говірок.

¹⁰ Див. Л. В. Щерба, Современный русский литературный язык. — «Русский язык в школе», 1939, № 4, стор. 22; В. В. Виноградов, К изучению языка и стиля пушкинской прозы. — «Русский язык в школе», 1949, № 3, стор. 29; Л. А. Булаховский, Курс русского литературного языка, т. V, К., 1952, стор. 71; Ф. Т. Жилко, Проблема діалектизмів в українській літературній мові доби імперіалізму... — «Наукові записки Київського державного педагогічного інституту ім. О. М. Горького», т. VII, вип. 2, 1948, стор. 34; Б. В. Кобилянський, Діалект і літературна мова, К., 1960, стор. 46—47.

Ідейна та естетична роль образу оповідача у фейлетонах Петра Козланюка

До 1939 р. Петро Козланюк, якому довелося розпочати творчий шлях в умовах поневолення західноукраїнських земель буржуазною Польщею, підписував усі свої сатиричні твори не власним іменем, а псевдонімами — *Прутовий*, *Мережка*, *Емка*, *Панько Кризусовий* та іншими. У радянський час письменник зовсім відмовився від будь-яких псевдонімів і почав ставити під фейлетонами, опублікованими у пресі, власне прізвище. Вже сам цей факт свідчить про те, що письменник використовував псевдоніми не лише з чисто літературних міркувань. Поява ряду псевдонімів у демократичній і комуністичній західноукраїнській пресі була викликана необхідністю конспірації авторів, і це не може викликати сумніву.

Однак не слід думати, що псевдоніми Петра Козланюка відіграють лише цю, захисну роль. Один з найпопулярніших псевдонімів Козланюка як фейлетоніста — *Мережка*, безумовно, виник також з потреби знайти найбільш дійову форму спілкування з читачем. Використання Козланюком постійного псевдоніма, який уособлював просту трудову людину, що добре знає і розуміє потреби трудящих, завжди готова прийти їм на допомогу, подавши добру раду, пояснивши незрозуміле, вказавши, як треба діяти у складних обставинах, — використання такого псевдоніма, безперечно, сприяло більшій дохідливості фейлетонів, а разом з тим і більшому впливу їх на маси, що й було основним творчим завданням письменника.

Незважаючи на те, що відомо кілька псевдонімів Петра Козланюка, якими він підписував свої фейлетони, є, як нам здається, всі підстави говорити фактично про один усталений псевдонім, характерний для сатиричної публіцистики письменника, а саме псевдонім *Мережка*, і відповідно — про певний тип оповідача фейлетонів, який асоціюється в нашій уяві з цим псевдонімом.

Дійсно, псевдоніми Козланюка-сатирика нерівнозначні і за тією роллю, яку вони відігравали, і за частотою вживання.

Перші чотири фейлетони Петра Козланюка, опубліковані в 1925 р. у газеті «Громадський голос», були підписані псевдонімом *Прутовий* (від назви ріки Прут, поблизу якої народився і жив автор фейлетонів). Пізніше, однак, письменник більше ніколи не звертався до цього псевдоніма.

Розпочавши у 1927 р. працю в газеті «Сель-Роб» (1927—1932 рр.) на посаді штатного фейлетоніста, Петро Козланюк знаходить для своїх сатиричних матеріалів новий підпис-псевдонім — *Мережка*. Він і стає постійним для фейлетонів письменника, що публікувалися на сторінках «Сель-Роба». У наступні роки Козланюк широко використовував його не лише у «Сель-Робі», але й у газеті «Сила» (1930—1932 рр.), «Ілю-

строваній газеті» (1933 р. — тут з конспіративних міркувань¹ підпис *Мережка* скорочується до *М-а, М.*), а також у прогресивних канадських періодичних виданнях, що виходили українською мовою.

З 1930 р., коли основна робота Козланюка як журналіста була пов'язана з газетою «Сила», одним з організаторів і відповідальним редактором якої він був близько двох років, під його фейлетонами досить часто з'являється ще один псевдонім — *Емка*. Однак вживання його було обмежене однією газетою «Сила», і сам цей псевдонім виник, як здається, з необхідності якось розмежувати фейлетони письменника, що друкувалися одночасно і в «Сель-Робі» (за підписом *Мережка*), і в «Силі» (за підписом *Емка*)². Крім того, можна припустити, що етимологічно псевдонім *Емка* тісно зв'язаний з псевдонімом *Мережка* — це, очевидно, той самий псевдонім, тільки скорочений до початкової і кінцевих літер (*М-ка*) і прочитаний вголос (криптонім *М-ка*, до речі, стояв у наступні роки під багатьма фейлетонами Петра Козланюка)³.

У 1931 і 1932 рр. Петро Козланюк і в «Силі» найчастіше вдається до псевдоніма *Мережка*. Ряд інших підписів Козланюка, які з'являлися під його фейлетонами в «Силі» та «Ілюстрованій газеті» (*Мер., М-ка, -ка, М-а, М.*), — це, по суті, різні скорочені форми одного й того самого псевдоніма *Мережка*. Псевдоніми *Панько Кризусовий* (газета «Праця») і *П. Перерівський* (газета «Гарт») зустрічаємо тільки у поодиноких випадках.

Таким чином, *Мережка* — найбільш часто вживаний і найбільш постійний псевдонім Козланюка-фейлетоніста. Причому це не звичайний літературний псевдонім, використаний лише для маскування особи автора, яким був, скажімо, інший псевдонім Петра Козланюка — *Прутовий*. За псевдонімом *Мережка* ховається й певний літературний образ. Це вигаданий оповідач фейлетонів, який в окремих випадках (фейлетони «Що писати?», «Поезія в прозі») виступає одним з персонажів твору. Це створена уявою автора постать, використовувана ним з метою сатиричного засудження буржуазної дійсності.

Важлива композиційна роль образу *Мережки* у фейлетонах Петра Козланюка виявилася насамперед у тому, що основною їх формою став

¹ Підтвердження такої думки можна знайти в неопублікованих споминах Петра Козланюка, написаних ним на прохання П. Т. Цюха — автора монографії «Комуністична преса Західної України. (Роль друкованої пропаганди в ідеологічній діяльності КПЗУ). 1919—1939 рр.» (Львів, 1966). На стор. 187 цієї книги читаємо: «На обох газетах — «Ілюстрована газета» та «Гарт» не було ніяких даних — чім органом вони є, для кого видаються. В редакції працювали люди, які не були відомі поліції. Та вони, власне, були і мало поінформовані про те, як робиться газета, бо виконували суто технічні справи. Основні матеріали, згадував П. Козланюк, писалися за стінами редакції, і авторів їх ніхто з штатних працівників газети не знав. Фактичними редакторами і співробітниками були відомі революційні журналісти, яким вдалося або як якийсь час уникнути арешту, або вирватися з-за тюремних ґрат... Матеріали, як правило, друкувалися без підпису або підписувалися новими, невідомими ще цензурі псевдонімами».

² Цікаво, що на сторінках «Сили» вперше з'явився і новий псевдонім Кузьми Пелехатого — *Максим Стріха*. До цього часу Кузьма Пелехатий друкував свої віршовані і римовані прозаїчні фейлетони (в тому числі й у «Сель-Робі») за підписом *Кузьма Бездомний*. Очевидно, поява у творчості Петра Козланюка і Кузьми Пелехатого нових псевдонімів була зумовлена, зокрема, потребою публікації фейлетонів у новоутвореній газеті, яка мала знайти власні форми спілкування з читачем, створити «своїх» постійних авторів, оповідачів, яких знали б і любили читачі.

³ На таку думку наставляє й те, що аналогічним способом створено ще один псевдонім Козланюка — *Капе*, використаний лише одного разу в газеті «Сель-Роб» під матеріалом «На відтинку» (1932 р.). Публіцистичні твори несатиричних жанрів, які друкувалися у підцензурних періодичних виданнях, письменник на відміну від фейлетонів підписував не псевдонімами, а криптонімами, утвореними від власного імені, — *К-к, П. К., К. П.* Від останнього криптоніма і походить, безумовно, псевдонім *Капе*: легко помітити, що подібно до псевдоніма *Емка* псевдонім *Капе* складається з названих вголос літер, у даному випадку *К* і *П* — ініціалів автора.

фейлетон-бесіда, написаний від імені постійного оповідача, «співбесідника» читача.

Побудова сатиричних творів письменника як бесід, що ведуться конкретною, названою автором особою, обумовлювала загальний стиль фейлетонів, композиційні прийоми, систему літературних засобів, характер образності. Наявність оповідача об'єднує, цементує між собою фейлетони, написані в 1925—1935 рр., надаючи їм ознак, що відрізняють їх від фейлетонів, створених письменником у пізніші роки.

Фейлетон-бесіда, фейлетон-звертання, фейлетон, побудований як монолог автора, розрахований на уявного співбесідника, — ці форми найбільш характерні для сатиричної публіцистики Петра Козланюка дорадянського періоду.

Бесіди автора з читачами газети ніби продовжують, доповнюють одна одну. Вони ведуться з короткими перервами — від одного номера газети до другого, часто пов'язані між собою тематично. У багатьох фейлетонах, надрукованих у різних номерах однієї й тієї ж газети, згадується про факти, що наводилися у раніше опублікованих творах, як про вже добре відомі читачеві.

Завдяки тому, що різні за темою і формою фейлетони об'єднує спільна для них постать постійного оповідача, фейлетони Козланюка набирають вигляду своєрідних циклів бесід, вміщуваних газетою з розрахунку на певну читачську аудиторію. Вони друкуються під сталою рубрикою («Малий фейлетон» у «Сель-Робі», «Зизом на світ» у «Силі»), відзначаються тематичною та ідейною близькістю, мають спільні об'єкти сатиричного висміювання.

Автор-оповідач фейлетонів 1925—1935 рр. постає перед своєю аудиторією як конкретна людина з притаманними лише їй рисами характеру, з яскраво виявленими особистими переконаннями, з власним ставленням до тих чи інших явищ.

Не слід, однак, думати, що Мережка відразу ж, з появою перших фейлетонів Козланюка у «Сель-Робі» виник як певний усталений образ. Спочатку це був лише літературний псевдонім. Поступово у фейлетонах письменника з'являються окремі вирази, згадки, деталі, які свідчать про те, що Мережка перетворюється в «живу» особу, яка одержує у фейлетонах свою «біографію», набуває певних рис характеру, виробляє свою манеру оповідати. Створюється певний тип оповідача.

Натяк на походження псевдоніма *Мережка*, тобто самого імені оповідача, є в одному з ранніх фейлетонів Петра Козланюка, який має назву «Культура» і був опублікований у газеті «Сель-Роб». У зачині цього фейлетона автор, ніби дивлячись на себе збоку, «іронічно» оцінює свою літературну роботу в редакції газети: «Очевидячки, таки чоловік дурнішає собі з дня на день. Бо правду признатися: не бачить чоловік культури й через оте саме тумановатіє поволеньки в Жечипосполитій... І з цієї-то прикrostі мережить чоловік фейлетони, лається на «жонд», що він тільки знає дерти добре податки та кримінали будувати...»⁴ «Мережить чоловік фейлетони» — тобто пише фейлетон за фейлетоном, розцвічує, прикрашає їх, звідси й ім'я автора, оповідача.

Є підстави вважати, що в основу образу Мережки як оповідача фейлетонів була покладена біографія самого Петра Козланюка. Це образ, безпосередньо зв'язаний з індивідуальністю письменника, хоч, звичайно, постаті автора й оповідача не збігаються одна з одною. Устами Мережки Козланюк висловлює у сатиричних творах і свої думки, виражає власні переконання.

Завдяки образу оповідача письменник мав змогу прямо визначити перед читачем свої ідейні позиції, засудити представників ворожого

⁴ «Сель-Роб», 1928, I. V.

йому класового табору, дати їм належну оцінку. Розпочинаючи черговий фейлетон, Мережка іноді відразу, з першої ж фрази доводить до відома читачів, що він — представник трудящих. Тільки в уявних сценах можна побачити Мережку або Емку багатієм. «Уявіть собі, що я — пан» (фейлетон «От тому біда»), «Уявіть собі, що я — капіталіст» (фейлетон «Все є, тільки не думай, Іване!»), «Ех, якби-то я був хоча б і українським паном-буржуякою та аби мав багато грошей!» (фейлетон «Ви лиш їжте ундівські дулі») — такого типу зачини відразу ж показували читачеві, чиї інтереси може відстоювати і захищати автор фейлетона.

Мережка є позитивним героєм сатиричної публіцистики письменника, який протистоїть цілій галереї сатиричних типів, введених у фейлетонах 1925—1935 рр.

«Значення образу оповідача, — пише Л. Тимофеев (маючи на увазі роман), — полягає насамперед у тому, що він не лише цементує всю словесну тканину твору, надає їй певної внутрішньої єдності, але й у тому, що він виконує особливу композиційну функцію. Він займає особливе місце в колі тих образів, про які розповідається у творі. Найчастіше він є носієм певних ідейних оцінок. Він створює ту емоційну атмосферу, яка оточує кожного з персонажів роману і т. д.»⁵

Що стосується Мережки, то він і є тим допоміжним образом, завдяки якому описувані у фейлетонах Козланюка факти і виведені в них сатиричні персонажі одержували чіткі ідейні характеристики.

Мережка виступає у сатиричних творах Петра Козланюка як пропагандист передових, комуністичних ідеалів, він з повною підставою може сказати про себе, як у фейлетоні «Соціалізм» (1928 р.): «А я за той соціалізм, що Маркс, що Ленін». Критика ним буржуазного ладу, порядків, які існують у польській державі, діяльності антинародних західноукраїнських політичних партій, ідеологів українського буржуазного націоналізму, уніатської церкви і реакційного попівства ведеться в послідовно соціалістичному дусі.

Характерно, що Козланюк у жодному з фейлетонів, написаних від імені Мережки, не подає його портретної характеристики, опису його зовнішності, і, очевидно, кожний читач уявляє собі Мережку по-своєму. Але ні в кого не лишається ніяких сумнівів щодо ідейних переконань Мережки, його політичних симпатій, його позиції у класовій боротьбі.

Вище вже говорилося про те, що Мережка є ідейним однодумцем автора, і в багатьох випадках його погляди, оцінки, висновки — це погляди і висновки самого автора. Водночас Мережка у фейлетонах Петра Козланюка — це й узагальнений образ виразника інтересів західноукраїнських трудящих. Завдяки цьому образу П. Козланюк мав змогу показати в своїх публіцистичних творах народне ставлення до зображуваних явищ і фактів, міг говорити з селянином мовою самого селянина, з робітником — мовою міського трудівника.

Мережка ототожнює себе з представниками західноукраїнської селянської маси, трудящего населення Галичини. Таким ми бачимо його у фейлетонах «Жовто-блакитна політика» («Очевидно, треба й нам, українські робітники і селяни, дещо визнаватися на політиці»), «Лихо з газетами» («Адже просвіщають нас львівською «Просвітою» пани наші українські. Вже таки чудесно «просвіщають»... Люблять нас, робітників та селян, очевидно, кохають»), «1 Травня» («Ми, богу дякувати, не дідиці й не капіталісти, але армія робоча») та ін. (у наведених тут цитатах підкреслення наші. — К. К.).

⁵ Л. И. Тимофеев. Советская литература. Метод. Стиль. Поэтика. М., «Советский писатель», 1964, стор. 274.

Протиставлення панського і «нашого», трудового життя, панського і «нашого», робітничо-селянського світогляду — постійний елемент бесід Мережки. Ось, наприклад, як роз'яснюється термін «нашія» у фейлетоні «Сказати голосно?»:

«Що ж таке, до біса, оцей народ, оця нація?

По-нашому, це буде так.

Український народ на західноукраїнських землях — це кілька мільйонів малоземельних і безземельних селян та робітників,

це кільканадцять тисяч попів та куркулів,

це кілька тисяч укр. поміщиків, панів та полупанків.

Оце є українська нація в загальному. Так по-нашому.

А по-панському, по-ундівському це буде так.

Український народ — це є кілька тисяч укр. поміщиків, панів та полупанків,

укр. народ — це кільканадцять тисяч укр. попів та куркулів і —

український народ — це ще кілька мільйонів отої голоти, черні.

Отаке нація по-панському»⁶.

Іноді Мережка виступає у фейлетонах як співбесідник автора, при цьому він підтримує авторські думки, своїми твердженнями, зауваженнями загострює основну ідею, допомагає правильно розкрити її. В ході розмови з автором у фейлетоні «Поезія в прозі» (1928 р.) Мережка дає такі відповіді на запитання автора, які ще яскравіше характеризують авторське ставлення до зображуваного, допомагають читачеві зрозуміти основну думку твору:

«— Мережко!

— Га?

— Скажи мені, будь ласка, навіщо ще цей світ темпається такий поганий?

— Гм! Сказав би тобі по-нашому, навіщо, але біда, що в Польщі дуже велика свобода слова й думки, ще більший прокурор...

— А-га-га! А навіщо існує земля?

— Х-хі! Також питання! А на чому б лежали панські лани, а на чому б стояли кримінали в Польщі, а по чому б їздили автами, а по чому б ходили поліцейські?»⁷.

У деяких фейлетонах Петра Козланюка виведено допоміжні образи «знайомих автора», від імені яких ведеться розповідь. З творів доряднянського періоду два фейлетони — «Фірманка» (1933 р.) та «Як шури зеликдень з'їли» (1934 р.) — написані не від імені Мережки, до якого всі звикли, а від імені вигаданих письменником мешканців села. Ці образи давали автору можливість яскравіше виявити позицію тих чи інших верств населення, їх ставлення до конкретних явищ. Автор висловлює, таким чином, не свій власний, а узагальнений погляд на факти, точку зору не однієї людини, а цілої маси, типовим представником якої є його «знайомий»-оповідач. Важливо, що ставлення оповідача до тих чи інших проблем відображає у даному випадку погляди і переконання трудящего населення.

Подібну роль відіграють оповідачі «з народу» і в сатиричних творах інших авторів, наприклад Кузьма Бездомний і Максим Стріха у фейлетонах Кузьми Пелехатого, мудрий колгоспник у фейлетонах і усмішках Остапа Вишні та ін. Ідейна навантаженість таких образів надзвичайно велика. Роль їх добре охарактеризував, зокрема, І. Зуб, розглядаючи фейлетони Остапа Вишні. «Чому Остап Вишня, — пише І. Зуб, — не

⁶ «Сила», 1930, 10. VIII.

⁷ «Сель-Роб», 1928, 16. XII.

завжди задовольнявся «чистим» висміюванням і немало уваги віддавав мудрому представникові народу, своєму співнику й однодумцю? Певно, видатний письменник відчував, що в багатьох випадках не досить подати вихоплені з життя і в сатиричному плані інтерпретовані комічні епізоди та постаті. Він шукав різноманітних засобів дійового втручання в суспільні процеси, — і закономірно приходив на цьому шляху до проблеми позитивного героя та «прямого» виразу народного ідеалу в сатирі»⁸.

Наявність постійного оповідача позначилася на багатьох особливостях форми фейлетонів Петра Козланюка, обумовила мовно-стилістичну єдність творів письменника, написаних у 1925—1935 рр.

Загальний тон розповіді у фейлетонах спокійний, з роздумами, «філософствуванням» автора, мова проста, дохідлива, насичена народно-побутовими елементами — коломийками, піснями, прислів'ями, приказками, анекдотами. У зв'язку зі стилізацією мови оповідача під живу розмовну мову у сатиричних творах Петра Козланюка багато емоційно забарвлених образів і слів, уривчастих, незакінчених речень, вигуків, простих і динамічних за структурою фраз.

Безперечно, наявністю оповідача й побудовою фейлетонів 1925—1935 рр. як своєрідних бесід було визначене те, що велика кількість цих фейлетонів написана від першої особи, оповідь розгортається в них у вигляді монолога. У фейлетонах багато звертань до читачів, адресованих їм порад, побажань, автор-оповідач часто сам ставить собі від імені уявлюваних співбесідників запитання, які могли б виникнути під час бесіди, якби вона відбувалася віч-на-віч з читачами, і пізніше будує фейлетон як відповідь на ці запитання. «Читали ви у «Громадському Голосі» № 35 статейку «Сотик до сотика»? — звертається він, наприклад, до майбутніх читачів у фейлетоні «Геніальна скарбонка». — Не хочете читати? Ну, якщо не хочете, то переповісти вам треба»⁹. Поставлене у фейлетоні запитання й ніби вже одержана від читачів негативна відповідь на нього дають авторові підставу перейти до безпосереднього викладу факту, який є центральним у фейлетоні, до в'їдливого висміювання буржуазно-націоналістичних діячів, що радили трудящим боротися з нуждою та злиднями за допомогою глиняних скарбонки, до яких складалися б «зайві» гроші на чорну годину.

Питально-відповідна форма викладу досить часто кладеться в основу композиції усього фейлетона («Конституція», «Соціалізм» — 1928 р., «Свободи демократичні» — 1931 р. та ін.).

Для фейлетонів Петра Козланюка 1925—1935 рр. надзвичайно типові не лише вкраплені у текст окремі звертання до аудиторії («дорогі читачі, селяни й робітники», «український трудящий народ», «селяни і робітники західноукраїнські», «товариші селяни», «українські злидарі і безробітні», «укр. і всі інші селяни й робітники», «селянине український»), але й побудова у формі безпосередніх звертань до читачів цілих фейлетонів («Ви лиш їжте унівські дулі», «Ех, якби ви знали!», «Що робити?» — 1928 р., «Ощаджуй, народ!» — 1930 р., «Нові закони» — 1932 р. та ін.). У фейлетонах, написаних у пізніші роки, такий прийом побудови застосовується письменником дуже рідко. Це, очевидно, значною мірою пояснюється тим, що фейлетони радянського періоду вже не мали постійного оповідача, який вів би бесіду від першої особи, і зовні виклад у них ніяк не був зв'язаний з особою автора.

Образ Мережки має, таким чином, важливе значення як для безпосередньої побудови окремих фейлетонів і цілих їх циклів (обумовлення

⁸ І. Зуб. Зброя нескінченного прицілу. Сучасна українська радянська сатира. К., «Радянський письменник», 1965, стор. 47.

⁹ «Сила», 1931, 20. IX.

вибору відповідної композиції, сюжетно-композиційних прийомів, стилістичних засобів), так і для розуміння ідейного змісту сатири письменника.

Персоніфікований оповідач фейлетонів дає основну оцінку подіям і персонажам і сам виступає як певний характер, позитивний герой сатиричної публіцистики Петра Козланюка. На першому плані у фейлетонах 1925—1935 рр. виявляється однодумець автора, людина з народу, активний борець за революційне перетворення світу. Мережка з повним правом представляє у творах Петра Козланюка трудяще населення Галичини, зокрема ту його частину, яка не тільки розуміла причини соціального і національного гноблення народу, але й організовувалася для боротьби за своє краще майбутнє.

Через образ Мережки розкривається розуміння письменником відповідних життєвих явищ, досягається правильна орієнтація читача в тій чи іншій проблемі, загострюється сатирична оцінка фактів, дається пряма авторська характеристика персонажів, мотивування їх поведінки.

Використання Петром Козланюком різноманітних композиційно-стилістичних прийомів, зокрема введення ним у фейлетони допоміжного образу оповідача, який відігравав важливу роль у розкритті ідейного змісту, в оцінці зображуваних подій, фактів, виведених у творах персонажів, свідчить про те, що письменник наполегливо шукав і вміло застосовував дійові літературні засоби, потрібні для ствердження передових суспільних ідеалів, відображення правди життя, посилення викривального пафосу своєї сатиричної творчості.

Народнопоетичні джерела поеми А. Малишка „Тарас Шевченко“

Фольклор — продукт вікової життєвої практики народу, художнє вираження його самосвідомості. Ф. Енгельс наголошував на виняткових можливостях, закладених у високомистецьких творах народної поезії: «Вони невичерпні: кожна епоха може, не змінюючи їх суті, засвоїти їх собі...»¹ І не випадково фольклор здавна привертав увагу великих письменників.

Творчий метод соціалістичного реалізму сприяє розвитку різноманітних індивідуальних стилів і нахилів, відкриває перед літературою безмежні можливості у використанні народної творчості. «Кожен письменник знаходить у фольклорі те, що найближче його індивідуальності, його художнім інтересам, що в найбільшій мірі може допомогти йому у вирішенні певних творчих завдань»².

Питання взаємозв'язку літератури й усної поетичної творчості залишається актуальним не тільки при вивченні класичного надбання, а й при розгляді питань сучасної літератури. В історико-літературному плані ця проблема ставиться лише тоді, коли відношення письменника до фольклору в значній мірі впливає на специфіку його творчості. В такому випадку аналіз літературно-фольклорних зв'язків сприяє розумінню особливостей творчої манери письменника, способу його художнього мислення. «Лише ті письменники, звертання яких до фольклору відзначалося більш чи менш різкою специфікою, для яких фольклор був не просто загальною художньою традицією, а традицією творчою, спеціальною, лише такі письменники заслуговують на увагу з точки зору проблеми фольклоризму літератури»³.

На сьогоднішньому етапі розвитку літератури суть проблеми взаємозв'язку між літературою і фольклором зводиться не до фіксації спільних формальних ознак, а до питання про справжню роль фольклору в естетичному вихованні письменника, у формуванні його творчої індивідуальності, принципів літературної творчості.

Не буде перебільшенням, коли скажемо, що народнопоетична образність (безпосередньо і опосередковано — через літературну традицію) надзвичайно сильно впливала на поетичний світ А. Малишка протягом всього життя, визначаючи не лише багато особливостей його поетичного стилю, а й деякі особливості характеру його героя. «Фольклор близький Андрієві Малишку не лише як кожному справжньому письменникові, що шанує народне слово, а, — і це головне, — за самою природою його таланту»⁴.

¹ Ф. Енгельс. *Немецкие народные книги*. — К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. II, М.—Л., 1931, стор. 29.

² Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы. — У кн.: *Вопросы советской литературы*, т. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стор. 11.

³ Л. И. Емельянов. Изучение отношений литературы к фольклору. — У кн.: *Вопросы методологии литературоведения*, М.—Л., «Наука», 1966, стор. 279.

⁴ Л. М. Коваленко. Народнопоетичне слово у творчості А. Малишка. — «Народна творчість та етнографія», 1962, № 4, стор. 24.

Зв'язки поетичного слова А. Малишка з народною традицією глибоко органічні. Класові, етичні та естетичні ідеали народу стали тим щедрим ґрунтом, на якому зросла поетова пісня. Емоційна реакція на подію, вчинок, явище у Малишка чисто народна, він художньо осмислює життя категоріями народного мистецтва.

Поет використав дві цінні сторони народної творчості: своєрідне відображення й оцінку дійсності та героїв певної епохи і художні засоби, вироблені віками. Малишкові імпонувало, що фольклорні твори не лише фіксують факт, подію, явище, не тільки дають їм естетичну оцінку, а неодмінно виражають ставлення народу до них на різних етапах його історичного розвитку. Саме фольклорна традиція увиразнювала індивідуальну сутність поетичної особистості А. Малишка, збагачувала ідейно й естетично, відкриваючи його талантові неоціненні скарби народної поезики.

Особливо серйозну роль виконував фольклор при розробці поетом історичної теми. Як правило, А. Малишко, торкаючись історії, піднімав значущі, вагомі пласти, виписував постаті, що лишалися навечно жити в народній пам'яті. Однією з них є постать Кобзаря в драматичній поемі «Тарас Шевченко», написаній до 150-річчя від дня народження геніального поета.

Творчість великого сина України хвилювала поета, вчила. «В ліричних роздумах про митців різних епох і народів у Малишковім поетичнім доробку перше місце відведене Шевченкові»⁵. Створення окремих поезій, циклів, присвячених Кобзареві, привело Малишка до написання цілої книги «Віщий голос» і чималої драматичної поеми «Тарас Шевченко», яка привертає увагу читача оригінальним трактуванням постаті поета і борця. Образ генія виписується автором у тому піднесено-романтичному ключі, в якому увічнив його народ.

Загальновідомо, що фольклор про Шевченка має свою багатющу історію. Зразу ж після смерті Кобзар став народним героєм, овіяним легендою. «Народ ставиться до своїх великих людей, як ґрунт до рослин, які він творить»⁶, — говорив В. Г. Белінський. Справді, легенда підкреслювала у поеті й у всьому його житті те, що і в реальності було найістотнішим для Шевченка: риси борця і полум'яного агітатора, який словом і ділом відстоював народні інтереси⁷.

Народні перекази і легенди часто далекі від точної передачі історичних фактів. Проте саме фольклор дає можливість письменникові засвоїти народні оцінки явищ, подій і героїв, вловити те «живе відчуття народних думок, почуттів, якого не можуть дати найточніші історичні документи»⁸. Зрозуміло, що народна оцінка минулого сприймається радянськими письменниками на основі ленінського розуміння історичного процесу.

У взаєминах з фольклором А. Малишко послідовно керувався одним з правил реалізму: використовувати фольклор лише у тій мірі, в якій це дозволяє характер самого предмета зображення. Тема, розроблювана автором поеми «Тарас Шевченко», цілком допускає звертання до фольклорних традицій.

Пафос легенд і переказів про Шевченка криється в напруженому ліричному апофеозі велетня української землі. Поєднання цього пафосу з об'єктивним відображенням усіх рис особистості за допомогою твор-

⁵ Ф. М. Неборячок. Навчання, але не наслідування. — Тези доповідей республіканської наукової сесії. Вид-во Львівського ун-ту, 1962, стор. 22.

⁶ В. Г. Белінський. Полн. собр. соч., т. X. М., Изд-во АН СССР, 1956, стор. 368.

⁷ Див. Т. Г. Шевченко в народній творчості. К., Вид-во АН УРСР, 1940.

⁸ Б. Н. Путилов. О некоторых проблемах фольклоризма советской литературы, стор. 26.

чого методу фольклору було неможливим. Тому, послуговуючись фольклорними принципами зображення, автор при відборі матеріалу зупиняє свою увагу на найгостріших моментах біографії героя: з поеми постає лірично-патетичний образ генія. В ній, як і в ліриці А. Малишка, ми «знаходимо не опис життя Кобзаря, а іскринки його дум, настроїв, любові і ненависті, мрій і бажань»⁹.

Характер зображуваного предмета визначив архітектоніку поеми. Своєрідність композиції твору полягає в тому, що дія розгортається за принципом народних оповідей і переказів — через ряд окремих самотійних картин: зустріч Шевченка з селянами у корчмі; перебування в Яготині; зустріч із засланнями і т. д. А. Малишко послуговується народними формами думання, що виробились і відшліфувались протягом багатьох десятиріч. Фольклорний матеріал використовується і переробляється автором у двох напрямках: по лінії принципу типізації героїв і в плані максимальної конденсації художніх засобів народної поезії.

У всьому поетичному руслі твору поруч з реалістичним струменем вільно плине романтичний: суспільні відносини, відповідно до традиції, подаються в рамках умовної схеми — широкопланового протиставлення бунтаря служителям деспотії. Такий засіб типізації бере початки в народному епосі. Особливо цікаво переплелися ці дві тенденції, реалістична і фольклорна, в змалюванні центрального образу поеми — Тараса Шевченка. Переконливе реалістичне підґрунтя образу (відомі факти біографії, світоглядні позиції) увібрало в себе зерна фольклорної романтики, що матеріалізувались у змалюванні відносин з Репніною, в чисто народнопоетичних сценах невпізнання героя, у всій метафоричності словесних формул і монологів-звертань, в урочисто-піднесеній інтонації та інших компонентах образної характеристики.

Основне навантаження в характеристиці центрального образу поеми лягає на внутрішні монологи, в яких автор виступив винятковим майстром ремінісценцій. Глибоке проникнення в поезію Шевченка, тонке відчуття пластики фольклорного образу дало цікавий поетичний сплав. У роздумах над долею героїв А. Малишко піднімає важливі проблеми несумісності людського щастя і насилля:

Шевченко. По казематах та пустелях
Свята не виживе любов¹⁰.

Поет підкреслює неможливість співіснування мистецтва і деспотії:

Комендант. Пензель, поезія й царська сваволя...
Гірко подумать... (77).

А звідси логічно випливає ідея необхідності боротьби з насильством, утвердження правильності шляху, обраного героєм:

Шевченко. Каратись, мучитись піду,
Але не каятись в неволі! (65).

На протязі всього твору автор строго витримує логіку характеру головного героя, як робить народ в усній творчості. Тому можна говорити не тільки про використання народних мотивів, а й про якнайглибше відображення естетичних норм і принципів фольклору в поезії Малишка, що впливає на самий характер типізації морально-психологічних і соціальних рис героя.

Вся поетична образність викликає глибоке враження лише в тому випадку, якщо вона стає виразником відповідного творчого задуму.

⁹ А. М. Халімончук. Шевченкове серце живе віками. — Тези доповідей республіканської наукової сесії. Вид-во Львівського ун-ту, 1962, стор. 26.

¹⁰ Андрій Малишко. Тарас Шевченко. К., ДВХЛ, 1964, стор. 29. Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи в тексті лише сторінку.

Такі вимоги закону єдності форми і змісту. Використання фольклорної поетики з метою орнаментування стилю виглядає анахронізмом. У цілковитій відповідності до поставленого завдання в поемі «Тарас Шевченко» цікаво переплелися традиційно-народні та індивідуально-реалістичні образотворчі засоби.

У Малишка майже завжди яскравий фольклорний елемент органічно входить у поему, не порушуючи загального ладу її, творячи цілісний образ-картину. Часто поштовхом до створення розгорнутого образу є рядки відомої пісні, використаної дослівно чи в плані ремінісценцій. Так, у картині знущання офіцерів над солдатом Матвієм відправною нотою творення настроєвої гами стала давня солдатська пісня:

Солдат Матвій. Налетіли зі всіх сторін,
Підняли в пустелі вий,
Ти не вийся, чорний ворон,
Я солдат іще живий (69).

Мотив народної пісні з традиційно-поетичним образом чорного ворона, провісника біди, увиразнив реалістичну картину, надав їй особливого драматизму і переконливості, бо саме ця трагічна сторінка життя нашого народу (рекрутчина) має свою глибоку традицію в народнопісенній творчості. (Цікаво, що російський варіант цієї пісні послужив О. Твардовському для створення цілої картини в поемі «Василь Тьоркін»). Наведені аналогії цікаві ще й тим, що наочно показують, як під пером різних художників «спрацював» той самий пісенний образ, покликаний до розв'язання різних мистецьких завдань, різних творчих проблем.

Фольклор завжди був авторитетною школою удосконалення поетичної майстерності А. Малишка. Стійкі засоби фольклорної поетики, зокрема епітет, несуть у собі той «усталений комплекс» людських уявлень, ідей, почуттів, що вивірені століттями і стали конденсатором народної психології. Нерідко, звертаючись до постійного епітета (у поемі знаходимо — *гірка сльоза, щербата доля, карі оченьки, терни колючі*), Малишко розширює його тональність і з дивною силою викристалізовує його оціночний зміст, здатність нести глибоке соціальне навантаження. Ставлячи епітет означенням до поняття, що вже в своїй семантиці має заряд антитези, поет досягає емоційного «вибуху», який народжує образ великої поетичної енергії (*нечисть благородна*). Стрічаємо в поемі поєднання фольклорного епітета з новим поняттям: *вишнева звада, ніч гірка, щербате щастя*. У своїй творчій практиці А. Малишко йде по лінії психологізації епітета: *русява юність, тополі вечорові, пшениці щасливі*. Це дає цікавий мистецький ефект небуденності і відкриття в поезії.

Питання про малишківський епітет заслуговує спеціальної розмови. Ми лише принагідно торкаємось його, визначаючи високий емоційний тонус, властивий епітету в поемі.

Живе, влучне народне слово у творі часто оформляється у викристалізовані конструкції афористичного звучання. При цьому автор дотримується основних принципів їх словесного оформлення: стислості і своєрідності побудови фрази, що вимагає обов'язкової паузи між двома частинами:

Шевченко: Прийшов з неволі, то й піду в неволю (21).

Дружина коменданта: Звір не страшний, а жахливіша тля (77).

Шевченко. З такого дива не рясніє нива (25).

Елементи розмовної лексики, підпорядковані розкриттю психології героїв, їх стосунків, допомагають у творенні інтимно-задушевних інтонацій.

Перший чумах. Настусе, пригошай,
Як той казав, без лишнього, їй-богу (13).

Щедро розсипані в мові дійових осіб, органічно сплетені воедино спільною тональністю, вони допомагають відчутти ставлення народних мас до свого захисника, увиразнюють настроєву гаму людських почуттів.

Солдат Матвій. Аби вже ви на довгій ниві
життя людського, в добрий час,
були здорові та щасливі,
не забуваючи про нас (44).

Серед засобів мовної виразності велике значення для народної поетики мала синоніміка, стійкі синонімічні пари. В мовній тканині поеми Малишка закріпилась і ця специфічна риса народно-поетичного слововживання. Іноді автор вдається до прямих запозичень фольклорних формул: *хліб-сіль, срібло-золото*, а частіше утворює свої оригінальні пари за принципом підкреслення спільності смислових та емоційних відтінків: *хлонці-гайдамаки, чарочки-покотоньки, солдате-брате, тюрма-пустеля, косами-ясами*.

Щоб виразити авторське ставлення до зображеного, Малишко вдається і до щедро культивованого народною поезією специфічного образного засобу суфіксації. Цікаво, що слова із зменшувальними суфіксами в устах деяких героїв стають засобом вираження негативного ставлення до них автора. Введені до мовних партій образів Балабухи, Блохи, отця Єродія, вони перетворюються на елемент сатиричної самохарактеристики, бо поставлені в контекст безглуздої пісні і виражають низькі пристрасті панства (цей прийом відомий ще від часу появи «Наталки-Полтавки» Котляревського).

Для народнопоетичної стилістики характерні казково-пісенні образи (горе, біда, правда), які мають точку дотику, а іноді зливаються з образами — персоніфікаціями (доля, Україна). Принцип антропоморфізму властивий не лише фольклору, хоч генетично він походить саме з народної творчості. У Малишка цей засіб став одним з провідних і за характером надзвичайно близький до свого фольклорного першопочатку.

Сили природи й абстрактні поняття в усній творчості часто оживають і наділяються людськими якостями. «Не лише мороз, сонце, вітри, земля, але й доля, смуток, радість у казці та пісні виростають якщо не в самостійно діючі персонажі, то все ж у якусь відокремлену від людини силу, до котрої можна або звертатися в пошуках допомоги, або, навпаки, перемагати її опір»¹¹.

У персоніфікованих образах дуже цікаво вживаються дві особливості — широке узагальнення і конкретизація властивих людині рис. Ця особливість імпонувала масштабному і людяному таланту А. Малишка. В межах однієї поеми ми знайомимося з цілою галереєю образів-персоніфікацій. Саме в пошуках доброго співбесідника (і цей момент співзвучний не лише з фольклором, а й з Шевченковою поезією) герой поеми Малишка звіряє свої болі «убоному краю», «щирим надіям», «зорі України», яка має своєю праматір'ю Шевченкову вечірню зорю. Поет майстерно переплітає ледве вловимі ремінісценції Шевченкових образів з власними пристрасними інтонаціями:

Шевченко. О зоре, зоре... О цій годині
Чи ти зійшла вже і на Вкраїні?
Понад дощами, понад грозою,
Зійди відрадою чи сльозою... (81).

Під пером поета оживає рідна Україна, до якої в тузі звертається Кобзар:

Прийди ж до мене, раднице моя,
Моя Вкраїно, в щасті і надії... (92).

¹¹ Э. С. Литвин. Народнопоэтическая речь в творчестве М. В. Исаковского. — У кн.: Вопросы советской литературы, кн. IV. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1956, стор. 273—274.

Ввівши в центр дії персоніфікований образ Батьківщини, автор розгортає метафору в картину широкого епічного звучання. Україна приходить до сина, як змучена далекою дорогою, «глухими стернями», «вітрами злими» мати. Зовсім по-жіночому звучить її монолог звертання:

У снах, у мрії, в важкім клопоті,
Ти частка крові моєї й плоті,
Ти пісня з пісні, ти воля з волі,
І меч, і сльози на отчій полі... (94).

Це «олюднення» образу України (в якому переплелися ті два фольклорні принципи — узагальнення з майже побутовою конкретизацією, про що говорилося вище) надає задушевної тональності всій сцені, поглиблюючи сприйняття драми головного героя. До речі, вже цей невеличкий уривок унаочнює думку про якнайтісніше єднання Малишкового слова з народнопоетичним: тут і зафіксована думою побудова фрази з повторюваним прийменником, і тавтологічні повторення однокорінних слів, і розмовні конструкції, і постійні епітети. Весь цей високомистецький сплав аксесуарів фольклорної і власне літературної поетики конденсує високу напругу мислі та почуття, енергію Малишкового ліризму.

Поет завжди творчо підходив до використання багатств фольклорної поетики. Властиве його ліриці сміливе поновлення народнопоетичних засобів позначилось на характері персоніфікації. Вводячи в дію живих героїв шевченківських поезій (Гуса, Прометея, гайдамаків), автор наділяє їх палкими монологічними звертаннями до свого творця, в яких лунає заклик:

Для молодого людства у двобою
Гаряче серце вийми, будь собою... (51).

Практика усного виконання фольклорних творів виробила, перевірила і закріпила свої закони побудови фрази. Поетичний синтаксис народної творчості дає масу прикладів усталених повторів окремих слів, словосполучень, фраз чи навіть строф. В епосі повтори часто визначають темп розгортання дії в часі, в ліриці стають способом передачі домінант настрою. Саме ця, друга потенціальна можливість повтору викликала авторську симпатію. Так дворядковий повтор у внутрішньому монолозі головного героя стає поетичним обрамленням, яким Малишко починає і завершує спогад-роздум:

Шевченко. Я скучив за тобою, рідний дім,
Низенька хато, і мужичі лати... (13—14).

Крім того, ці рядки, повторені двічі, стають засобом самохарактеристики персонажа, визначаючи в якійсь мірі внутрішню сутність поки що ніким не впізнаної людини, настроюючи читача на сприйняття душевної драми героя. Зустрічаємо в поемі широко вживані народною творчістю синтаксичні конструкції заперечного типу із строго витриманою стилістичною відповідністю обох частин:

Петров-Доля. ...І не покійністю німою,
І не прощенням далєбі, —
Моєю лютою тюрмою
И доносом вічним при тобі (92).

Ця традиційна конструкція органічно «ввібрала» в себе оригінальне поєднання оціночних епітетів з означуваними словами і народила поезію бурхливої суто малишківської експресії.

Тужливим рефреном лунає в поемі пісня засланих, яка, крім того, що повторюється сама, має власні «внутрішні» повтори і стає настроєвим акордом до всієї третьої картини поеми:

З а с л а н ц і. А тепер же за Сибіром,
За Сибіром
Ходять люди, дзвонять люди кайданами (42, 45).

Потужний ліричний струмінь, без якого не мислиться поезія Малишка, матеріалізувався в ремарці, яка стала цікавим мистецьким явищем у творчості поета. У принципах її побудови відчутна школа «Лісової пісні» Лесі Українки: «Так вони ідуть і йдуть перед ним, щедрі і добрі люди України, гнівні богоборці людства»; «Ллється ревієм, як чорна ріка, і плачуть Бетховени, Лисенки і Чайковські всього світу...» Стилїстична конструкція фрази, піднесено-урочистий тон, пристрасна авторська реакція на зображуване — все це переконує нас у тому, що драматична поема призначалася в основному для читання.

Художня своєрідність поеми «Тарас Шевченко» засвідчила, що елементи фольклорної поетики строго перевірялися автором з точки зору відповідності предмету і способу художнього відображення, підпорядковувалися магістральній ідеї: протиставленню двох антагоністичних сил — народу з його найкращими представниками і деспотів з їх слугами.

Основна філософська концепція поеми — ствердження активного, дійового ставлення до життя, заперечення рабської психології пристосуванства. Провідна естетична думка твору — смисл життя людини в єднанні з народом, у служінні його інтересам. Вся поема — яскравий приклад того, як традиційні фольклорні засоби під пером талановитого майстра допомагають літературі у вирішенні найновіших творчих завдань на вищому етапі розвитку народної свідомості.

*Про стилеві особливості
роману М. Стельмаха
„Кров людська — не водиця“*

У чому своєрідність стилю роману «Кров людська — не водиця»?

Відповісти на це питання — значить розкрити самотутнє проникнення письменника в істинні зв'язки життєвих явищ, дослідити оригінальний вияв художньої закономірності. Стиль, твердить Л. Новиченко, «формується в живій взаємодії індивідуального світобачення митця з специфічністю життєвого матеріалу, який стає предметом художнього втілення, своєрідністю тієї сфери об'єктивної дійсності, до якої має особливу, інтимну «схильність» даний письменник... В цьому аспекті всякий сформований мистецький стиль можна розглядати як специфічний художній вияв, — а водночас інструмент, створюваний для такого вияву, — певних сторін об'єктивної історичної дійсності, включаючи до неї широкий світ духовного життя епохи»¹. Має рацію цей дослідник, коли наголошує: «Жодна серйозна розмова про стиль письменника неможлива без проникнення в... ідейно-емоційне ядро його образної системи. Збагнути це ядро — значить осягти той глибоко індивідуальний «пафос» творчості митця, який за відомими словами В. Белінського є ключем до особи поета і його поезії»².

Важливу роль у вивченні індивідуального стилю будь-якого письменника відіграє дослідження стилю окремих його творів. Бо «основним художньо цілим, — слушно зауважує О. Соколов, — у якому стильова закономірність здійснюється конкретно, як одиничне явище, слід визнати художній твір. Він стає самостійним предметом естетичного сприйняття й стильової інтерпретації»³. По суті, у ньому (окремому творі) діють майже всі носії та елементи стилю. Чітко окреслений і визначений характер тут має предметний зміст, система образів, композиція, мовно-образна своєрідність, родові й жанрові особливості, творчий метод. Отже, конкретне виявлення стилю «знаходиться» як в ідейному змісті, так і в художній формі твору. Найбільш спроможними є концепції, що пояснюють стиль як художню закономірність (яка виявляється в об'єднанні особи митця та його ставлення до дійсності, життєвого матеріалу й особливостей відображення) у межах окремого мистецького полотна, творчості письменника, літературного напрямку. В зв'язку з цим нам здаються неправомірними погляди тих, хто ще й сьогодні витлумачує стиль як «суму прийомів», або прагне розглядати його лише як стильову своєрідність мови. Ось приклад, власне, такого «вузького» трактування суті проблеми: «Стиль митця, — пише К. О. Степовий, — це властивий тільки йому художній «почерк», своєрідна манера відо-

¹ Л. М. Новиченко. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах. К., «Наукова думка», 1968, стор. 7.

² Там же, стор. 9.

³ А. Н. Соколов. Теория стиля. М., «Искусство», 1968, стор. 179.

браження дійсності та оригінальна форма викладу»⁴. Спрощеність таких і їм подібних тверджень полягає в тому, що в них вільно чи невільно недооцінюється специфічний вияв ідейно-художньої єдності та цілісності і вивчення стилю обмежується лише окремими факторами та складниками.

В українській радянській прозі є кілька досить виразно окреслених стильових напрямків і течій. До реалістично-романтичних форм письма тяжіє творчість О. Довженка, Ю. Яновського, О. Гончара та ін. Близькими до їх прози є також романи М. Стельмаха. Творчість кожного з цих митців є індивідуальним варіантом стилю реалістично-романтичного напрямку, що існує і розвивається в межах соціалістичного реалізму.

М. Стельмах є письменником з міцним сільським корінням, сільськими тематичними обр'яями, одним із самотутніх співців людини і землі. Боротьба селян за землю, якою наділив їх Великий Жовтень, знаходиться в центрі роману «Кров людська — не водиця». На таку або близьку до неї тему написано в українській літературі не один десяток романів. Та, завдяки своєрідності стилю, М. Стельмаху вдалося досягти оригінальності й самотутності. З'ясовуючи свої погляди на сьогоденну прозу, автор висловив досить цікаві думки, які можуть в певній мірі допомогти зрозуміти окремі сторони стилю його власних творів. Він стверджує: «Як і раніше, так і тепер я не уявляю собі сучасної, підкреслюю — сучасної прози без епічної глибини, без філософської течії і без пристрасного ліричного проникнення. З хвиль історії, із хвиль народного життя народжується справжній твір, із хвиль історії, із хвиль життя народжуються і крила натхнення»⁵. Виходить, що в змалюванні народного життя епічна ґрунтовність, непідробний ліризм, філософічність — ось, насамперед, важливі якості, якими повинна відзначатися сучасна проза.

Історія бідняцького життя, а особливо сама боротьба трудових верств селянства в період громадянської війни за здійснення накреслених соціалістичної революції змальовані багатьма письменниками. В їх творах відображені найрізноманітніші аспекти й відтінки тих знаменних років. Автора ж роману «Кров людська — не водиця», в першу чергу, відчутно цікавить гуманістичний характер ідей Жовтневої революції, людяні вдачі творців вікопомних подій. Митець пильну увагу звернув на трудову селянську масу, розкриваючи духовне багатство якої, ґрунтовно торкнувся соціальної, психологічної, морально-етичної сфер у житті народу. Суть нового, що вносить М. Стельмах романом, полягає в тому, що він створив галерею колоритних характерів, мимо яких пройшли його попередники. Кращі людські якості стали постійною нормою і самою суттю поведінки та вчинків провідних героїв. Гуманізм і благородність, мов у фокусі, сконцентровано в образах Мірошніченка, Горищвіта, Нечуйвітра. В них зосереджено найбільш привабливі риси народного характеру, а в служінні ідеям Жовтня — їх естетична сила. Мірошніченко — це по-справжньому новаторський образ. Такого пластично виписаного людського характеру з багатою духовною силою та красою, як Свирид Мірошніченко, українська радянська проза не мала. Він — один з глибоко народних типів, якого довгі роки не вистачало українському романові про соціалістичну революцію та громадянську війну.

Розкриваючи особливості стильових принципів О. Гончара, Л. Первомайського, Є. Гуцала, а також М. Стельмаха, дослідник пояснює:

⁴ К. О. Степовий. Особливості стилю роману М. Стельмаха «Кров людська — не водиця». — «Українська мова і література в школі», 1971, № 4, стор. 44.

⁵ Михайло Стельмах. З хвиль життя народного. — «Літературна газета», 1962, 6. IV.

«Реалістична конкретність образу в них залишається основою художнього відтворення світу, але ця конкретність здебільшого освітлена гарячою авторською «суб'єктивністю», насичена ліричною, емоційною стихією, в романтичному дусі «наближена» до загальної антитези світла і пільми, добра і зла, зрідка тактовно символізована»⁶. Відзначені тут якості мають пряме відношення до роману «Кров людська — не водиця» і в значній мірі характеризують його стильову своєрідність. У цьому творі органічно «зливаються» аналіз соціального життя народу з вельми майстерним розкриттям внутрішнього світу людини. А це, в свою чергу, привело до гармонійного поєднання пристрасного ліризму і суворой епічності, філософської глибини і психологізму, емоційності і народної поетики. Філософська та ідейно-естетична позиція митця визначила в головних рисах загальну структуру твору. «Філософський мотив людяності, добра, — відзначає О. Бабишкін, — єдності людської крові і рідної землі пронизує увесь роман, спрямований проти душогубів...», «Стельмах бере життя в найгостріших його проявах, в найтрагічніших ситуаціях, оголює до краю соціальні суперечності і в зіткненнях людських доль розкриває найвищу й найгуманнішу правду людства — правду ленінської революції»⁷. В творі «Кров людська — не водиця» близькі романтизму принципи відбору й оцінки явищ дійсності, типізації та індивідуалізації, сюжетоскладання. Як і романтики, М. Стельмах наголошує на найпоетичніших виявах духовного розвитку людини. Згідно з народними уявленнями про прекрасне в житті трудової селянської маси таким ідеалом є земля.

Нелегку й жорстоку боротьбу за неї письменник показує на досить вузькому і часовому, і просторовому «плацдармі». Дія роману майже не виходить за межі подільського села Новобугівки і кількох осінніх днів 1920 року (хоч ретроспективно мова йде про весь рік). Різкий і виразний контраст, з одного боку, природного й прекрасного (мир, вільна праця, щастя — все те, за що борються позитивні герої), з іншого боку, протиприродного й спотвореного (війна, ненависть до народу, злість — все те, що приводить до пролиття крові) входить у роман з перших сторінок, шириться, стає композиційною основою. Сюжет твору «Кров людська — не водиця» відзначається притаманними тільки йому властивостями. Ущільнення в просторі і часі дало можливість М. Стельмаху зосередити увагу лише на окремих сторонах життя народу, якими є духовна краса й міць людини праці, її талановитість, духовна щедрість. Для твору цього є характерними лірико-філософські і лірико-романтичні струмені в зображенні носія народного ідеалу. Внутрішній сюжет і дав митцеві можливість глибоко та всебічно розкрити духовний світ провідних позитивних героїв.

Талант М. Стельмаха зростає і розцвів на плідній ниві реалістично-романтичного напрямку української радянської прози, напрямку, в якому значну питому вагу відіграють ліризм і романтизм. У мовно-образній системі відчутно виявляються авторське світосприймання, відображення й вираження. Індивідуальна мистецька вдача будь-якого письменника, психологія його художнього мислення реалізуються також у тропях. Важливу роль у романі «Кров людська — не водиця» відіграють тропи романтичного спрямування. Їм властиві піднесеність, урочистість, небуденність, пафос. Тропи ці (метафори, порівняння, епітети) митець у переважній більшості використовує, змальовуючи картини природи. Краса місячної ночі, густі й розкішні ліси та діброви, росисті зелені луки, дзеркальна вода озер і річок, дзвінкоголосе птаство — все

⁶ Л. М. Новиченко. Проблеми стильової диференціації в сучасних східно-слов'янських літературах, стор. 30.

⁷ О. Бабишкін. Михайло Стельмах. К., «Радянський письменник», 1961, стор. 116—117, 122.

це під пером письменника набуло самобутнього вираження. Пейзаж часто виступає фоном або органічно пов'язується з поведінкою та внутрішнім світом персонажів: «Село, *зачароване* зоряним небом...»⁸; «Над селом *вибілюється* місячна повінь...»; «Від тинів на вулиці *лежать* укорочені *тіні*, і в їхніх видовжених щілинах так *тремтить* місячне *сяйво*, як на *ранкових* річках *трепещуть* *золоті* *табунці* *рибин*» (41); «у *червоно-блакитному* надвечір'ї чітко *вирізьблялося*... *відкрите* *всім вітрам* село Івчанка...» (210); «Лісова стежка... *наче у казці, веде в чарівні далі, де сонце просипає зерно в нахолоді* *галяви*» (274). Це лише поодинокі приклади елементів лірично-романтичного фону, що створює піднесений та урочистий настрій.

Природа нерідко олюднена і ніби випромінює думки, почуття та сумніви як персонажів, так і самого автора. Тепле ставлення письменника до позитивних героїв яскраво проступає, наприклад, в епізоді похорону Василя Підпригори: «*Верб*и земними *руками* *припадали* до Василя, *востаннє струшували* на його обличчя *осінній шум* і *гіркуваті сльози*» (17).

Напруження й експресивність несуть ті тропи, що розкривають поведінку персонажів, їх душевні порухи. З великою емоційною силою автор відтворив тяжке переживання Докії, яка несподівано побачила свого Тимофія мертвим. Невимовне горе й страждання люблячої жінки, її розпач та муки зримо і разом з тим особливо вражаюче підкреслюються майстерно дібраними епітетами та метафорами: в Докії «*в нелюдській* *напрузі* *відкинулись* *руки і голова* *назад*»; «*очі не побачили* *неба* — *лише чорне* *накриття*, що *вгортало* *чоловіка, налягло* *на неї*»; «*голова забила* *на мокрій одежі* *чоловіка, буйні* *коси встелили* *піввоза*...» (231).

Важливу роль у романі відіграє образність змалювання духовного світу носіїв народних поглядів, їх любові до землі, до праці на ній. Думки Тимофія Горницвіта про поля й лани такі ж поетичні, як поетична сама мрія про справедливе і чесне життя: «*Не зерно, а серце* *своє вкладамо* *в тебе* (в ниву. — І. Б.), *щоб зародила* *ти нам щастя*, *щоб... не гнала* *своїх трудівників на край світу*...» (225). Виразно розкрито світосприйняття Горницвіта, його психологічний стан і думи в останню мить життя: «*Усе життя, усі видіння* *за якусь хвилину перейшли* *перед ним, як проходить безсмертне військо* *повз убитого товариша*» (228). Стилістична функція цих тропів цілком ясна: вони створюють атмосферу урочистості і навіть легендарності.

Романтично-міфічне забарвлення мають тропи: «...*Бандитські кулі вирвали* *душу з грудей* (Василя Підпригори. — І. Б.) і *десь летить* *вона між білими осінніми хмарками* *до самого сонця, шукаючи собі нового пристановища і нової землі*» (18); «*З жовтуватого місячного настою, мов біблійський пророк, впливає*... *батько Тимофія*» (38). Цими тропами підкреслено народну пошану до тих, хто втілює мужність та героїзм і цим заслуговує на безсмертя (перший приклад), хто виражає досвід і мудрість старших поколінь (приклад другий).

Романіст також немало дбає про точність і пластичність, зрозумілість і ясність відображення. Далеко не останнє місце посідають у цьому художні деталі. «Художні досягнення Стельмаха, — підкреслює Л. Новиченко, — невіддільні від щирої поетичності його загальної образної системи, від душевної палкості, з якою він стверджує свої морально-етичні ідеали, а разом з тим і від доброї густоти

⁸ Михайло Стельмах. Кров людська — не водиця. К., «Дніпро», 1966, стор. 35. Далі художній текст наводжу за цим виданням, зазначаючи в дужках лише сторінку.

реалістичних деталей у його кращих романах»⁹. Для стилю М. Стельмаха істотним є образно-конкретне поглиблено-психологічне відтворення людини. В змалюванні портретних рис Свирида Мірошниченка помітну роль відіграють лаконічні ремарки в діалогах та монологах: «Мірошниченко *насторожується, відкидає за вухо русьвопоялястий чуб, і тепер усі зморшки на чолі уперто націлюються на Данька*» (21). Так же зримо автор змалював тяжко пораненого Нечуйвітра: «*Навколо високого чола розкошлатився чорний чуб, запали й побіліли смагляві щоки, загострився прямий ніс, болісно приплющились вії*» (276).

М. Стельмах є митцем, що досить відкрито виражає свої симпатії і антипатії, утверджує і заперечує. Гнівне розвінчування сил ненависті й зла, естетичне засудження їх виникає в романі як закономірний наслідок чіткої психологічної характеристики, розкриття їх соціальних та індивідуальних особливостей. В образах куркулів, націоналістів, бандитів автор підкреслює духовну убогість, внутрішню мертвотність, черствість, позбавляє їх почуття краси, радісного відчуття життя, поетичного сприйняття природи. Зображенням самої зовнішності письменник дає можливість відчутти облудність, потворність їх натур. У Січкаря, наприклад, «*недобре одвисає блискача, мов смальцем помазана, нижня губа, під вухами ворухаються підпухлі грудочки м'язів...*» (155); у куркуля Варчука «*темні неблискучі очі, підперезані круто вигнутими сережками фіолетових підтюрків*» (229). Все це ті «чіпки» реалістичні деталі, що конкретизують зовнішній портрет представників ворожого табору.

Умінням виписати кожний персонаж, картину, деталь з різною індивідуалізацією та пластичністю вноситься багато цінного в стиль твору. Художні деталі в ньому доведені до філігранності. М. Стельмах вдається до складних і художньо містких деталей: «*Сині сутінки ледь-ледь, як туманний відпар, заворушилися навколо першої позолоти вересневих дерев...*» (19); «*Слово, зігрівши душу, на якусь хвилю зупинилось у грудях і забилося в них, мов серце*» (26).

Стиль роману «Кров людська — не водиця» збагачено тим, що автор, досконало знаючи усне народне поетичне слово, творчо використав майже усі його жанри. Органічно вплітаючись у художню тканину, народна пісня, дума, казка, прислів'я, приказка створюють у романі глибоко поетичний настрій. Як в авторську мову, так і в мову дійових осіб митець щедро вводить народне поетичне слово, ритмомелодію та фразеологізми народних пісень, що розкривають внутрішній світ персонажів. Пісня супроводжує життя позитивних героїв, їх діяння, душевні настрої і навіть саму смерть. У час похорону сина Василя стара Богданиха співає великодню пісню «Першим часом василя садила, гей, гей, василя садила». Відправляючись на битву з бандою, червоні козаки співають «Плавай, плавай, лебедоньку, по синьому морі». Пісня ця, пише автор, «сумувала й сумувала під густим склепінням лип» (36); «туга віків і надії віків сходились у молодих голосах і слалися старим шляхом, стискаючи і веселячи серце...» (37). Щемливою згадкою про тяжке бідняцьке життя в недалекому минулому проникнута пісня червоноармійця-білоруса «Ой речанька, речанька, чаму ж ти не повная...».

Пісня відіграє роль своєрідної рамки в романі. Якщо трагічна пісня Богданихи, власне, розпочинає твір, то веселі веснянки дівчат завершують його. Великодня пісня збожеволілої матері вводить читача

⁹ Л. М. Новиченко. Проблеми стильової диференціації в сучасних східнослов'янських літературах, стор. 34.

в атмосферу жорстокої класової боротьби. Коли закінчується війна, для селянства відкриваються безмежні перспективи. І дівчата весело співають веснянку «Нема льоду, нема льоду, нема й переходу». Веснянками завершується старий і розпочинається новий етап народного життя, відтвореного вже у «Великій рідні».

Прислів'я, приказки — це здебільшого народні вислови, трансформовані митцем. Розділ XX розпочинається прислів'ям: «Земля не може жити без сонця, а людина без щастя» (182). Це прислів'я виконує «роль» прологу до картини родинного щастя Данила Підпригори, що повернувся від петлюрівців і прагне розпочати чесне життя. Проникливий розум Горицвіта автор підкреслює прислів'ям, що доречно звучить на адресу куркульні: «...— Ви думаете, закон, як дишло: куди повернув, туди й вийшло?» (151). З допомогою приказки митець розвінчує шпигуна Бараболю, якого тільки що до крові відшмагали з наказу «батька» Палилюльки: «І сміх, і гріх було дивитися на цю недоладну по-стать...» (103). А Петлюра характеризується так: «Він схожий на Гарібальді, як свиня на коня» (99). Вдало викриває романіст з допомогою казкового образу троцькіста Кульницького: «Він такий, що в одно вухо влізе, а в друге вилізе» (240).

Глибоко поетичний настрій є основою стилю роману «Кров людська — не водиця». Стиль твору «вирослав» з підвищеного інтересу автора до героїчного, високого і благородного в самому житті; він знайшов виявлення в загальному святковому й урочистому пафосі, в напруженому драматизмі ситуацій, в ліричному й поетичному тоні епічної оповіді. Гармонійно поєднуючи реалістичні та лірико-романтичні форми письма, М. Стельмах надає все ж перевагу реалістичним формам. Ці якості виявилися в загальній структурі твору, яка дала можливість поставити в центрі соціальне життя, духовний світ і психологію селянської бідноти. Відображенню поведінки, дій та вчинків персонажів підпорядковано більшість тропів реалістичного забарвлення. Разом з цим активно «діють» і романтичні елементи, що «знаходяться» в схвильованому ліричному струмені авторської манери письма, в доборі художніх засобів вираження. Під впливом сильного романтичного струменя в творі «Кров людська — не водиця» відбувається зближення епічності й ліризму.

Історико-революційний твір «Кров людська — не водиця» за жанром найбільше наближається до різновиду соціально-психологічного роману. Автор виявив особливу увагу до внутрішньої «тональності» персонажів, їх думок, переживань, настроїв. Насиченість цього твору тропами слід розглядати як стильову рису, що зумовлена глибокою психологічною основою роману, «нахилом» М. Стельмаха до психологічного заглиблення. Цьому підпорядковано багатство мовної палітри — метафори, порівняння, епітети. Основний пафос твору в «оспівуванні» духовної мужності, чистоти та краси людини-борця, людини праці. Істотними при цьому стали не лише реалістична достовірність і точність, але й романтичний пафос, лірична стихія, психологізм, символіка.

Так в романі М. Стельмаха «Кров людська — не водиця» конкретно проявився стиль реалістично-романтичного напрямку сучасної української прози. Своїм стильовими особливостями він вніс свіжий струмінь, багато нових і цінних рис як у творчість самого автора, так і в український радянський роман у цілому.

Особливості гумору у новелах О. Т. Гончара

Як влучно сказав І. Франко, «гумор — невідлучна прикмета кожного правдивого таланту»¹. Справді, майже у кожного письменника зустрічаються елементи гумору. Вони можуть бути провідною рисою творчості, як у С. Руданського, Л. Мартовича, О. Маковея, Остапа Вишні, або виступати у вигляді окремих елементів, дотепних іскорок, як у А. Свидницького, Панаса Мирного, В. Стефаника, Марка Черемшини, багатьох радянських письменників.

Гумор є тією прикметою, яка властива й обдаруванню видатного українського радянського прозаїка О. Т. Гончара. Однак гумор його творів ще не став об'єктом дослідження літературознавців, хоча в цілому доробок талановитого майстра слова вже знайшов ґрунтовний аналіз у літературно-критичних працях Л. Новиченка, О. Бабишкіна, М. Шумила, О. Килимника й ін.

Загальновідомо, що комічні явища дійсності багатоманітні і проявляються в різних формах (простіших і більш складних): як вираження протиріччя між формою і змістом, між дією і її результатом, як невідповідність мети і засобу, як наслідок контрасту старого й нового, як результат суперечності між життєвими обставинами і логікою людських дій і т. п. Комічним стає також явище, вирване з обставин, які його обумовлюють.

У житті комічне завжди смішне, але не все смішне можна назвати комічним. М. Г. Чернишевський зауважував, що «комічне і смішне поняття не синонімічні»². Розмаїття комічного становить лише деяку частину багатства градацій смішного. Взаємозв'язок цих двох понять можна виразити словами: не все смішне комічне, але все комічне є смішним. Містячи в собі всі ознаки смішного, комічне характеризується ще й додатковою ознакою — ознакою суспільної значимості.

Створюючи комічний образ, митець у гранично емоціональній формі виражає своє ставлення до певних явищ дійсності. Це ставлення буває різним і залежить від особливостей сміху: доброзичливого чи знищувального, дошкульного чи веселого. У кожному конкретному випадку характер комічного визначається авторською позицією та об'єктом, на який спрямовується сміх.

У залежності від естетичних властивостей об'єкта і завдань автора, його мети визначають два способи зображення за допомогою сміху: сатиричний і гумористичний. Сміх письменника-сатирика виражає непримиренне ставлення до того, що його викликало. Головне в сатирі — комедійна критика, яка підводить читача до заперечення явища

¹ Іван Франко. Твори в 20-ти томах, т. XVII. К., ДВХЛ, 1955, стор. 251.

² Н. Г. Чернышевский. Избранные философские сочинения, т. I. М., Госполитиздат, 1950, стор. 287.

через протиставлення його ідеалам³, сатира — це дошкульне викриття усього, що стоїть на шляху до повного здійснення цих естетичних ідеалів.

На відміну від сатири гумор завжди бачить у своєму об'єкті якісь сторони, що не суперечать, а відпозідають ідеалу. Основа гумористичного зображення комічних життєвих подій здебільшого позбавлена суспільно-політичних суперечностей. У житті нерідко зустрічаються такі найпростіші, елементарні комічні явища, які не можна віднести ні до відживаючого старого, ні до нового, того, що народжується. Часом смішними є незручність, некмітливість людини, деякі її рухи, жести, ситуації, в яких вона опиняється, тощо. Вони зумовлюють не викривальний, а доброзичливий сміх. Такий незлобивий, доброзичливий сміх і лежить в основі гумору. У художньому творі він є засобом розкриття позитивних рис характеру людини, вираження народного оптимізму.

Багато письменників минулого використовували гумор для характеристики якостей і рис людини. Наприклад, С. Руданський, І. Франко, М. Коцюбинський, Л. Мартович, О. Маковей, зображуючи позитивного героя у смішному вигляді, вміли за допомогою гумору передати прекрасне, людське. Стверджувальний гумор властивий також численним творам радянських письменників.

Доброзичливим гумором зігріті кращі новели О. Т. Гончара. Його твори «Сусіди», «Усман та Марта», «Маша з Верховини», «Чари-Комиші», «Весна за Моравою» та інші сповнені влучними, дотепними жартами, веселими розмовами, в яких і проявляється оптимізм радянських людей, бадьорість і життєрадісність, їх наполегливе устремління вперед. Ці твори виявляють авторове вміння розкрити крізь призму естетичного сприймання найпростіші, елементарні комічні явища, що не належать ні до відживаючого старого, ні до суперечностей нового.

У новелі «Сусіди», наприклад, джерелом гумору є конфлікт, зумовлений змаганням двох голів колгоспу — Ониська Артемовича і Петра Гасанчука. Автор тонко іронізує над «місцевим» патріотизмом голови колгоспу Ониська Артемовича, який метушиться, нервує, з підозрою ставиться до успіхів свого сусіда. Однак неприязнь Ониська Артемовича приховує в собі і добру заздрість, бажання не тільки не відстати, але й бути попереду. Тому доброзичливу усмішку викликає в читача поведінка Ониська Артемовича, коли він випереджає свого сусіда і почуває себе справжнім переможцем.

Письменник знаходить виразні штрихи для підкреслення працьовитості героя, вдало переходить від теплої іронії до співчутливого ліричного зображення. Онисько Артемович буває смішним, але це гарна, старанна людина, яка вкладає в роботу всю душу. Ось він під час гасіння пожежі: «Онисько Артемович *шаленів*, не тямився від цього запаху. *Ханав* сина за *карк*, готовий *витрясти* з нього *душу*... Зовсім, видно, забувся, зовсім, видно, не думав про те, що поле під ним «дніпрельстанівське», Гасанчукове!...»⁴ Джерелом гумору тут є виділені нами емоційні слова.

Щоб висміяти запобігливість, заздрість, дразливість цього героя, автор використовує так званий комізм непорозуміння, примушуючи Ониська розхвалювати «дніпрельстанівські» абрикоси і ганити свої. В новелі є чимало й інших гумористичних сцен. Ми від душі сміємось, коли Онисько Артемович «відвойовує» у свого сусіда комбайн, залишаючи тому машину старого випуску («почхаєш на пів хедера»), і тоді, коли він виявляє задоволення з того, що Гасанчук переймає дещо з його

³ Юрій Боров. Комическое. М., «Наука», 1970, стор. 81.

⁴ Олесь Гончар. Твори в 5-ти томах, т. V. К., «Дніпро», 1967, стор. 332. Далі при посиланні на це видання в дужках вказується лише том і сторінка.

власного досвіду, з колгоспних нововведень. Віртуозно переплітаючи різні сцени й епізоди, автор змушує читача то сміятися, то з захопленням і серйозністю стежити за поведінкою і вчинками героя.

У гумористичному ключі здійснюється й мовна індивідуалізація героя. Моза Ониська Артемовича щедро пересипана народними висловками, дотепними прислів'ями («Не твоя копа молотиться», «Мовчи та готове слухай»), просторічними елементами («Що ти мені розідейкався» і т. п.).

Народними дотепами, влучністю і точністю характеристик персонажів гумористичні сцени новели «Сусіди» нагадують деякі епізоди з комедій І. Микитенка («Дівчата нашої країни»), О. Корнійчука («В степах України», «Калиновий гай»). Гумор майстерно вводить О. Гончар і в новелу «Гори співають». У ній тепло розповідається про старшину, який «ганяв своїх бійців» з «розхристаною дисципліною в голосі», щоб вони не підвели його під час змагань між підрозділами на краще виконання Гімна Радянського Союзу.

Гумор у Гончара часто поєднується з ліризмом. Вдало поєднано гумор і ліризм в оповіданні «Чари-Комиші», написаному в ключі традиційних вишнівських «мисливських усмішок». З твору постає привабливий образ людини, по-справжньому закоханої у нашу природу, її чарівну красу. Гумор оповідання зумовлюється невідповідністю між бажаним і дійсним. Характерний приклад. Чекаючи на товариша, що затримався, мисливці вирішують поїхати йому назустріч, щоб «прямо в кузов його качок повантажити». Але виявилось, що «бовтається при боці в старого» не в'язанка качок, а лише... «одна його вірна, на токарнім станку виточена «крякуха». Оця невідповідність і стає джерелом гумору.

Письменник уміло вводить в тканину твору народні анекдоти, інтерпретуючи їх у мові героїв. Показова щодо цього сцена звертання мисливця до пожежника: «А це правда, Оксене, що коли до вас у пожежну команду приймають, то спершу роблять екзамени: чи вилеже претендент двадцять чотири години на одному боці? Якщо вилеже — беруть, а не вилеже — не годиться.

Всі регочуть, і пожежник регоче, він ніскільки не ображений» (V, 469).

Крізь призму гумористичної інтонації може пробиватися не тільки лірична тональність, але й елементи трагізму, як це маємо в новелі «Весна за Моравою». Тут гумор проступає і в змалюванні душевного стану персонажів-мадьярів, які йдуть за радянським бійцем, і в зверненні мадьяр до свого вчителя з словами «пан професор», і особливо в описі виразу обличчя вчителя, який «дивно дивиться на Гуменного. Дивиться не кліпаючи, прямо, і очі в нього великі, круглі, ніби вони вставні... А вчитель просто наступає Гуменному на п'яти. Він уже не так пріє і крекче, ніби йому цей похід не відбирає сили, а, навпаки, поступово додає їх» (V, 297).

Гумористичний ефект зумовлюється також вживанням слів у переносному значенні: на привітання командира батареї «Доброго ранку!» мадьяри, переплутавши слова, відповідають хором: «Спасіба!». Що ж їм сказати в таку хвилину, як не подякувати, закінчує розповідь автор.

Гумористичний струмінь у творах Гончара поєднується з їх романтичною спрямованістю. О. Гончар — романтик не лише за засобами поетичного мислення, але й за характером мови, якій, за рідкими винятками, не властиві приземлені, грубо реальні деталі. Його твори сповнені образної символіки. Так, у новелі «Гори співають» весь лад мови підкреслено емоційний, що надає твору романтичного характеру.

Таким чином, своєрідність гумору у творах О. Гончара проявляється в його органічній єдності з іншими стильовими елементами.

Значне смислове навантаження несе у творах О. Гончара гумор, спрямований на викриття окремих негативних рис у цілому позитивних героїв, тих, що хоч і заслужили критики, але зберігають свою привабливість. Гумор критичного спрямування — це не іронія чи дошкульний сарказм, це усмішка лагідна й ніжна, виховуюча. Цільовою настановою такого гумору є не знищення, засудження, а вдосконалення, усунення недоліків і недоречностей.

Естетично осмислюючи життя, яке змінює людей, їхні моральні відносини, О. Гончар майже кожен свій твір будує на гострому конфлікті, на зіткненні людей у ділових стосунках, у побуті. При розв'язанні таких конфліктів письменник вдається до гумору, що нерідко містить у собі елементи критики. При цьому якась окрема риса у поведінці персонажа, мовний жест підпорядковуються розкриттю його психологічного стану. Такий гумор з елементами критики властивий новелам «На шляху», «Панорамна земля», «Літньої ночі» та іншим. У творі «На шляху» змальовано колоритний характер голови колгоспу Трохима Сидоровича Глухенького, в якому давні селянські риси (до них автор ставиться критично) переплітаються з усім новим, народженим чудовою радянською дійсністю.

Якщо письменник від зображення позитивного переходить до критики негативного, його гумор набирає іншого смислового відтінку, наближається до сатири. Це буває тоді, коли пережитком минулого є не окрема риса явища, а саме явище, за своєю якісною визначеністю соціально небезпечне, здатне нанести велику шкоду народові. У таких випадках при змалюванні образів переважає не поблажливий, а викривальний сміх. Тут інша естетична оцінка зображувального: бо ж ідеться вже не про виправлення окремих недоліків чи якісних ознак явища, а про випалювання його самої суті, про знищення фальшивого і злого. Такий сміх над прогнилим віджилим стає дошкульним, викривальним, сатиричним. Образи білогвардійців у новелі «Черешні цвітуть», образ негативного персонажа, персоніфікованого в безіменному ворогові з новели «Ілонка» та деякі інші, — це справжні сатиричні образи, що підносяться до значення художніх типів.

Частіше сатира у новелах О. Гончара виступає у вигляді окремих елементів, що перебувають в органічному сплаві з градаціями гумору. Наприклад, сатиричні нотки проступають крізь гумористичний струмись у новелі «Панорамна земля», де викриття досягається за допомогою гіперболізації та самодіскредитації персонажа (мовний комізм). Позитивний герой Іван Оленчук з неприхованим сарказмом розповідає про свого племінника, який в районі «по різних хапсоюзах промишляв, а це й звідти викишкали». Глузуючи з методів «керівництва» свого племінника, Оленчук називає його «смаркачем» і має для цього підстави. Адже він «день-крізь-день на всіх зборах тільки й трубить бувало: «Завтра вранці — червоною валкою — вивеземо громадяни...» А що вивозити? Горщик з квасолею у рідної тітки з-під печі вихопив і ото хоче його червоною валкою везти...» (III, 415). Джерелом сатиричного викриття тут виступає протиріччя, невідповідність понять. Логічним завершенням комічної ситуації стає раптовість показу явища з того боку, з якого читач менше всього чекає (новели «Літньої ночі», «Сусіди» та інші).

Гумор, що переходить у сатиру, спрямовану на засудження негативних явищ, зокрема антинародної моралі, власницьких міщанських поглядів на життя, є свідченням активного втручання письменника у життя.

Л. П. ОХРИМЕНКО (Гомель)

Невідомий варіант вірші про Кирика

У Центральному історичному архіві Литовської РСР (у Вільнюсі) зберігається чимало цікавих матеріалів, які мають пряме відношення до історії української культури. Серед них знаходиться і невідомий список відомої вірші про Кирика та жадного попа. Він підтверджує, що цей твір у свій час поширювався не тільки на Україні, а й у Білорусії, Польщі та Литві.

Вірша про Кирика виникла, очевидно, у другій половині XVIII ст. як злободенна сатира на попівство. Написана вона на основі народних антипопівських казок та анекдотів. Досить майстерне виконання, народність змісту сатири і близькість до фольклору забезпечили їй широку популярність. Вірша про Кирика розповсюджувалась у багатьох списках і хутко проникла в усне побутування — стала народною віршею і навіть сатиричною піснею (входила у репертуар деяких кобзарів).

Відомо чимало списків вірші про Кирика. Один з них вперше опублікував П. Куліш у другому томі «Записок о Южной Руси» (СПб, 1857). Це був запис Л. Жемчужникова від кобзаря Остапа (очевидно, Вересая). Десь у цей же час (у 50—60-х роках XIX ст.) на Поділлі записав віршу А. Димінський (опублікована у збірнику «Казки та оповідання з Поділля», К., (1928). Список Центрального історичного архіву Литовської РСР теж відноситься до середини XIX ст., а саме до 1858 року. Це найдавніші з відомих записів вірші про Кирика.

Список вірші про Кирика, який зберігається в Центральному історичному архіві Литовської РСР, має таку назву:

CZUDO BOZEJE
PIP I KIRYK
Ballada

Він знаходиться в паперах білоруського письменника середини XIX ст. Артема Вериги-Деревського (ф. 1135, оп. 4, од. зб. 391, арк. 6—14). Одержав цю віршу (записану «латинкою») Верига-Деревський 25 жовтня 1858 р. від Мамерта Ренієра у Вільні, причому як його власний твір. Про це свідчить надпис самого Ренієра, зроблений у віршованій формі («латинкою») білоруською мовою:

На пагулянец ў Вільне гэты вершы напісаў,
І Бялорускому Дудару на памятку іх аддаў¹.

Мамерт Ренієр, як і його брат Анцетій, був учасником революційного руху 30—40-х років XIX ст. у Польщі, Білорусії й Литві. У відомому «Альбомі» Вериги-Деревського він писав (теж «латинкою» і по-білоруському) про себе (ф. 1135, оп. 4, од. зб. 391а, арк. 72 зв.):

Хоць прозвішчэ Ренієр,
Да не немец, да не звер,
Але польская душа,
А што болей, о том ша.

¹ «Латинку» в цитатах і вірші замінено кирилицею, але особливості запису збережені.

Оте «шаз», мабуть, було натяком на приналежність Ренієра до революційних кіл свого часу. Не випадково він, будучи поляком, прихильно зустрів білоруського прогресивного письменника Веригу-Деревського, який приїжджав у Вільно 1858 року, як «дударя» братнього народу. Більше того, Ренієр визнавав мову цього народу і сам писав нею, незважаючи на урядові заборони «білорусщини».

Мамерт Ренієр мав деяке літературне обдарування. Крім наведених віршованих написів, у «Альбом» Вериги-Деревського він записав і свій білоруський вірш з нагоди від'їзду письменника з Вільні. Десь перед цим Ренієр передав Веризі-Деревському і віршу про Кирика як власний твір.

Живучи в Слуцьку, Кореличах, часто буваючи у Вільні, М. Ренієр, напевно, крім рідної (польської) мови, непогано засвоїв усі три східнослов'янські мови. Саме знання цих мов, зокрема білоруської та української, а також певна приналежність до літературних кіл і дали йому підставу «присвоїти» українську віршу. Можливо, це був просто жарт. Не виключено також і те, що Ренієр навмисне розповсюджував український сатиричний твір, спрямований проти попівства, що входило в його революційно-пропагандистські завдання. Зрозуміло, автором вірші про Кирика він не міг бути: вона ще до 1858 року була широко відомою як у писемно-літературних, так і усно-народних варіантах, один з яких роком раніше опублікував Куліш. Крім того, Ренієр, як свідчать його запис, вірніше, копія вірші про Кирика, не зовсім добре знав українську мову: допускав деякі польські та білоруські слова і прикметникові закінчення, іноді не дотримувався чергування голосних, властивого українській мові (напр.: *nip—pina*), і т. д.

Як би не було, але ренієрівський список вірші про Кирика має для нас неабияку цінність, бо це одна з найдавніших її фіксацій. Цей список найближче стоїть до запису Димінського, що видно з наступного порівняння.

У списку М. Ренієра:

Що ся стало на Волині в Овруцькім повіті,
Таке чудо, якого ще не було на світі.
Слухайте ж уважно, бо хоць вимова не гладка,
Але ж правда очевидна, як вивинув з платка.
В едином селі межі бором, там же тече ричка,
Хрест зелени і святого Івана капличка.
Дворець гарни, в нім дідича розкошне мешкане,
Іміючого над мужикі чесное владане.
Серед села стоїт церква благочестивая,
Там священник бородати, попадая гладкая.
В том же селі мужик бідни, Кіриком він звався,
Робив щиро та й ніколи добра не дождався...

У запису А. Димінського:

Що ся стало на Волиню в Вовруцком повіті?
Таке чудо, якого ще ни було на світі.
Слухайти, люди, уважни! хоць мова ни гладка,
Али очивіста правда, як вивинув с платка.
В одном селі между бором, там же тече річка,
Хрест зелений і святого Івана капличка.
Дворец красний, в нім роскошне дідича мешкане
Маючого над мужиками правое владання.
В тім силі стоїт і церков благочистивая.
Там священник бородатий, попадая — гладкая.
В тім же силі був мужик бідний, Кіриком звався,
Робив щире, та нігди добра ни діждався...

Далі виклад теж у цілому збігається, але в списку М. Ренієра більш «гладко» розвивається, хоча за розміром обидва записи майже однакові (у Ренієра — 358 рядків, у Димінського — 367). Розходження спостерігаються тільки в другій половині записів вірші, особливо у кінці. Слід відзначити також і те, що вірша про Кирика у списку Ренієра поділена на чотирирядкові строфи (виключення складає тільки одна дворядова строфа), а в запису Димінського вона подана «підряд» і з далеко частішим порушенням ритміки. Наприклад:

Пін крикнув на Кірика, тупнувши ногою:
«Я не можу згодитися на уклад з тобою, —
Не маєш чим платити не хочеш робити.
А я ж тобі гарно, дармо буду хоронити!..

Пін поміркував губою,
Вдарив в шею кулаком: «Не говори довго зо мною! —
Нн маєш чим заплатити і нн хочиш робити,
А я ж тобі чорта-дурма буду хоронити?!..

Взагалі у списку М. Ренієра більш послідовно витримана метрична система і римування, ніж у запису А. Димінського (в ряді випадків, особливо в кінці цього запису, вірша перетворюється в римовану прозу). Це дає підставу висловити здогад про те, що Ренієр, на відміну від Жемчужникова і Димінського, віршу про Кірика записав не з уст народу, а скопіював з літературного джерела². Він, очевидно, зробив копію з якогось списку, замінивши кирилицю близькою йому «латинкою», а в деяких місцях, може, й «підправивши» його та допустивши окремі помилки.

Словом, список віршів про Кірика, зроблений М. Ренієром, у порівнянні з іншими її варіантами, мабуть, найближче стоїть до оригіналу, який не зберігся. Про це говорить перш за все його літературне оформлення, якщо воно не належить самому Ренієру. Однак, як уже відзначалося, Ренієр не мав достатнього знання української мови, а тому кардинально змінити твір не міг. Наведене порівняння свідчить, що списки віршів Ренієра і Димінського близькі як за змістом, так і за формою, зокрема у першій частині. Значить, Ренієр не обробляв твору, а списав його з якогось літературного джерела, в той час як Димінський записував віршу з уст народу, в зв'язку з чим досить часто траплялися «затемнення» (особливо якщо твір великий за розміром).

Все це говорить про те, що ренієрівський список віршів про Кірика має важливе історико-літературне значення. Його докладне вивчення дасть можливість більш чітко уявити первісний вигляд цікавого твору, який виник на народно-поетичній основі.

* * *

Ренієрівський список-варіант віршів про Кірика має такий вигляд (зі збереженням поділу на строфи, що в цілому є штучним):

ЧУДО БОЖЕЄ

ПІП І КІРИК

Балляда

Що ся стало на Волині в Овруцькім повіті,
Таке чудо, якого ще не було на світі.
Слухайте ж уважно, бо хоць вимова не гладка,
Але ж правда очевидна, як вивниув з платка.

В єдном селі межі бором, там же тече ричка,
Хрест зелени і святого Івана капличка.
Дворець гарни, в нім дідица розкошне мешкане,
Іміюшого над мужики чесное владане.

Серед села стоїт церква благочестивая,
Там священник бородати, попадає гладкая.
В том же селі мужик бідни, Кіриком він звався,
Робив щиро та й ніколи добра не дождався.

Той же Кірик мав и³ жинку и дитя малое,
Но в бідності, в педолуге, пузате и⁴ слабкое.
Всеред літа, в час робочи — нещасна година! —
Кірикові в більшн клопіт померла дитина.

Кірик смутни і з жинкою стали голосити, —
Таже треба домовинки і похоронити,
Пішов Кірик до сусідів помоши шукати,
Але ніхто в цілом селі не хтів послухати.

² Про це ж свідчить і пропуск одного слова (заміненого крапками) в кінці віршів, якого, мабуть, М. Ренієр не розібрав.

³ і.

⁴ й.

Кірик слезно заплакавши, сплеснувши руками,
Дознав, яка любов мижи сусідами.

Пішов Кірик до піпа, упав на коліна:
«Поратуй мя, чесни отче, померла дитина
В таку пору, що не маю ні гроши, ні хліба,—
Нешасному чоловіку велика загиба!»

Учинте добре а дитину міні похороните,
Заплати, яка належит, к осені пождите». —
Піп зірнув на Кірика, страснув бородою:
«Що ти баєш, сучи сину, я ж тобі слугою?»

Що ти міні назалаяєш: «Нема чим платити!» —
То ти можеш мні за тее кілька дні косити,
Жинка твоя тоже ж може пійти на лан жати,
Ціж я маю твоей платби до осені ждати!»

«Ох, не можна, чесни отче, бо час не до того,
Я сам в дому єдинокі, не маю никого!
Треба ж панщину одбути, я же ш⁵ в панской власти;
Собі ж дбати, щоби тоже ш зусім не пропасти».

Піп крикнув на Кірика, тупнувши ногою:
«Я не можу згодитися на уклад з тобою,—
Не маєш чим платити, не хочеш робити,
А я ж тобі гармо⁶, дармо буду хоронити!»

Ти машеник, шут, бродяга, гультай, п'яниця,
Твоя жинка потаскуха, б.....⁷, люболежниця...⁸
Потому у вас нічого нема і не буде! —
Щоб такі всі пропали лукавні люди!»

Нарешті піп Кірика — кулаком у спину:
«Пішов вон, ладащо, чмуге, ти, прокляти сину!»
Знов же Кірик на нещасну долю нарикає,
Ходить, блудить, гіркі слези свої поликає.

Пішов з плачем до двора, аж дідич навстречи;
Спитав: «Чого зажурився і для якої речі?»
Кірик всю причину дідичу казує.
Дідич на ним ужалився таку раду дає:

«Не знають тебе сусіди, піп не хтів тя знати,—
Сміло мжеш сам дитину свою поховати».
Пішов Кірик, взяв лопату — що ж біди робити! —
Зайшов з плачем на могилкі, но почав значити.

Аж приходит к єму старець, борода сивая,
В нього шоломах⁹ ясенкі, одежа красная.
«Помагай біх¹⁰, чоловіче, що хочеш діяти,—
Рече старец до Кірика, — чи ямку копати?»

Стий, небоже! Я знаю, тут затвердо буде, —
Нехай в том місті копають крпчейшиі люди.
Починай но в сей долину, тут мяхко копати,
Будеш мя благодарити, довго споминати».

Пішов старець. Кірик хутко до копаня взявся,
Аж не довго і до котелця з грошима добрався.
Витягає наверх як дуж і що має сили;
Одкрив, гледить: аж там сами карбованці біли.

Кірик вельмі зрадовався, подніс в небо очі;
Кінчав ямку, потом побіг додому охочи.
Завинувся, гроши нишком в комору спровадив;
Сказав жинці, потом обід гучни розпорядив.

Взяв в аренді спуст горилкі, вдруг і сам напився, —
По великих працах, бідах, трошку покрепився.

⁵ ж.

⁶ гарно.

⁷ так у рукопису.

⁸ теж так (з крапками).

⁹ шоломок.

¹⁰ бір (бор).

Хліба, мяса, пива, меду придбав він додому. —
Є що їсти, є що пити, биле било ¹¹ кому!

Жинка цілу ніч не спала, пекла і варила,
Всіх сусідив зазидливих дуже задивила.
Кірик схопився раненко, тоже мало спавши,
Побіг хутко до піпа, в карман рублей взявши.

Пришовши з добрим резонем, став сміло питати:
«Много треба, чесни отче, за похорон дати?
А до того я хотів би з брацтвом хоронити, —
Щоб ви хтіли з хрестом, з дяком, з паламаром вийти».

Піп дивиться на Кірика і рече: «Ти впився,
Чи з великих мудрошей ти, видно, скрутився?
А когдa ж ти так хвастуєш, як бих ¹² то багати,
Хочеш пишно хоронити, поминкі справляти, —

Дай п'ятнадцять карбованців, так як дають люди,
А вже ш з твоім удовольством хорошенко буде!»
Не довго Кірик спречався: з кармана доставши
І з нагалством карбованьци на стіл висипавши.

Побіг еще до братчиків — тоже догодити, —
Дав три рублі — сейчас стали на брацтво дзвонити.
Множество людей зійшлося, з ланів ¹³ позходили,
І з хорошим благочестием дитя зхоронили.

Всіх ідущих з гробовища запросив до хати —
Кірик всіх обілно взявся частувати.
Участвовавши приходніх, на нижчих моргає —
І тим щедро милостинню і почестку дає.

На обід він запросив піпа з піпадьою,
Дяков, братчиков, сусідів з цілою родньою.
Єдять, пють, а нищечкомь всюди поглядають;
Єдни бають, друге шепчуть, а інніе ¹⁴ моргають.

Нихто, як піп зазидлив, жере аж до іжлишества
І думку думає:

«Що таке: вчерась Кірик на колінках лазив,
Молив, просив а нікого слезми не проразив;

А нині сипле грошима, багато частує.
Невже ш то єму ділич стільки усерствує?
І сумлеваюсь я много, що та за причина?
Треба добре в клюби (?) взяти поганьського сина!»

Гості вже, досита наївшись, напившись,
Разходилися додому, беседу скончивши.
Люди тий ¹⁵, що в Кірика смачно їли і піли,
Зишовшись на вулиці, еше говорили:

«Бач, казали, що Кірик хліба кусочка не має.
Що він всегда, як собака, з голоду вмірає,
А сегодні так зверх всего подостатком стало,
Як в жадного багатира так би не вистарчало».

І піп, зайшовши додому, став жестко думати,
Якім би тут способом Кірика спитати,
Хто його так спомагав, де ж він так набрався,
Що всіх людей зазидив, багатиром стався.

А не могши ніякім способом здумати,
Пішов до свей добродзікі, став еє питати.
Попада пришла з обіду, лягла, розтяхлася,
Почувши такую справу, хутко схопилася.

«Престань, — рече, — мій голубче, в моє розсуждене:
Нехай приїде до сповіді Кірик в воскресене.
Покі він всего не скаже, до поти причастя
Не обіцяй йому дати, хошби мав пропасти».

¹¹ було б тільки.

¹² ніби.

¹³ ланів.

¹⁴ інші.

¹⁵ тії.

Утішився піп, подскочив, в долоні попляскав,
 Почухався по голові, бороду погласкав;
 А в суботу до Кірика дяка посилає, —
 Кірик змусу¹⁶ в воскресенє сповід одправляє.
 Визнавши все благочесним сповіді звичаєм,
 Як найшов котелець з гришми і яким случаєм,
 Піп покрутив головою, поцмокав губами,
 Рек: «Ти негодин, ти найшовши котелець з рублями,
 Ти повинен вдруг мене приїти і просіти, —
 Гроши, може, закляті — даби посвятити.
 Посвятивши і на церков половину оддати,
 Як не знаю, чи їх благо будеш уживати.
 Як уже людей частуєш, кормиш, сам гуляєш,
 Так роблечи хутко душу свою потераєш.
 Ліпш старайся, мій любезни, о души спасеніє!»
 Наругавши піп Кірика, лед¹⁷ дав розрешеніє.
 Але ж потім удивленни став крепко думати,
 Як би можна від Кірика гроши відебрати.
 А не могли видумати, попадю визнає
 І перед нею негодну мисль свою відкриває.
 Попада ся усміхнула, не довго і думала,
 Завидливому піпови латві¹⁸ спосиб дала:
 «Єст у нас, — рече, — на банті шкура воловая,
 Чорна, з хвістом і з рогами, але же сухая.
 Треба б єе намочити; вночи шкуру напнеш, —
 Підеш, Кірика настрашиж¹⁹ — карбованці хапнеш». —
 Піп скочив гронцом (?) по скуру, намочив водою.
 Як пришла нич, зачинився в хаті з попадьою.
 Положив шкуру на столі, навскрись розтягає;
 Хвацка попада піпа в шкуру одягає.
 Одягнувши, як ризою, взявши дратвою зшила,
 Зивсім попа із головою пристоно²⁰ обшила.
 Знали, як понатягати на рукі, на ноги;
 На голове устала скарадиня²¹ роги.
 Так зайшов піп до Кірика, став двері ломати,
 Одменним гласом храпливим почав міркітати.
 Кірик, вікно відчинивши, глянув — сполохався, —
 Бачит чорта із рогами, з страхом запитався:
 «Чого би хтів, ідол чорни?» — До вікна пустився
 І з рогами до Кірика прямо наставився.
 Потом ревнув диким гласом: «Як ти смів забрати
 Мої гроши на могилкаж, з котельцем узяти?
 Оддай сейчас, бо я тебе, в пазюри понявши,
 Вкіну в огонь негасими, голову урвавши!»
 Кірик лед жив, взяв котелець, за порог висунув,
 Лопнув дверима хутенько і засунув засунув.
 Завшов²² в хату, сів на лавці, рукі заламавши,
 Як тішився, так знов смутни, рублікі позбувши.
 Піп лукави не хтів довго над гришми думати, —
 Хватив йомко²³ за котелець — поніс до свей хати.
 Цікавая попада вікном виглядала:
 «Бач як хутенко справився, я добре казала!
 А покажи ш, чи много?» — Піп хопів віддати,
 Ажно рукі від котелця не хотят одстати.

¹⁶ з примусу.

¹⁷ ледве.

¹⁸ легкий.

¹⁹ настрашиш.

²⁰ пристойно.

²¹ гидкі.

²² зайшов.

²³ зручно.

Піп з радості раптом в тоску велику попавши,
Плачет слезно, кари божей на собі дознавши.

Алчушая попада стала жалковати:
Хтіла рублі пригорщами з котелця вибрати, —
Але ж і так не можна взяти — не далися,
Бо всі рублі в єдину каму²⁴ крепко злепилися.

А не могли рублей взяти, ни рук відчепити,
Хтіла з попа шкуру зняти, — не можна злупити!
«Ой, горе! — піп кричить, піщит, верещит космати з рогами, —
О, ви, гроши прокляті, пропав же я з вами!»

Цілу ніч піп над грошима сидя нарікає,
Як скоро день — до Кірика жинку посилає.
Попада укорила, до Кірика входить,
Всю історію²⁵ чудесьную перед ним розводить.

Рече, що піп, сміючися, хтів жартовати,
Здумав шутку — в добри спосіб гроши відебрати.
Напавши шкуру з рогами — шутка удалася,
Но в нещасную годину в рака²⁶ вчепилася.

«Одагнися, ходи, прошу, за мною до хати,
Твої гроши, може, тобі дадутця відняти».
Кірик слухав с пильністю, решти²⁷ догадався:
«Не дармо так на сповіді піп допитивався!»

Пришов к попу — сторопився. Піп, спустивши очі:
«Я то, — рече, — ходив, страшив тебе опівночі.
Возьми свої карбованці, занеси додому,
Но не кажи перед ніким і слова об тому!»

Кірик не хтів вдруг з котелцем карбованців²⁸ брати,
Побіг пендом (?)²⁹ до двора дідичу сказати.
Розказавши всю пригоду, — дідич задивився,
А пришовши до попа — і перехристився.

Бачит, що чорт гидкі, мерські сedit і рогати,
Сотніка і всю громаду велив закликати.
Пришлі люди і братчики, да всі устрашенні,
Що з попа дітко³⁰ зробився, сатав(?)³¹ скараденні.

Дідич велів при громаді Кірикови взяти
Свої гроши і з котельцем занести до хати.
Много людей на спробунок за котелець брали,
Но у жадного папові рукі не адстали.

Кірик скоро до котелця доткнувся руками,
Аж піп сейчас одняв рукі, скригитнув зубами.
Дідич велів ще ж і шкури чи не можна зняти —
А всякімі способами стали пробувати.

Але ж трудно сокровиця жива витрускає,
Піп з болезні кричить сильно, в обморок владає.
Всі удостоверились, видят, що не жарти;
А дідич взяв бумагу, став писати карти.

Описавши всю гісторію, нове з'явлення,
Шле його аж до Житомира в духовне правління.
Ведут попа, зачепивши веровку за роги,
За ним купою зо всіх сторін бежит народ многи.

Ведут його ад села до села толпами,
Сказав би хто, що цигани ходят з медведями.
Як привели в Житомир, не можна ш сказати,
Що там тогди діялося, трудно описати.

²⁴ купу.

²⁵ історію.

²⁶ в руку (до рук).

²⁷ зрештою.

²⁸ карбованців.

²⁹ перше.

³⁰ дідько (чорт).

³¹ сатана.

Бігли жиди, пани, купці — кожди гледів:
Швец, кравец і всякі ремесник в хаті не уседів.
По улицах, по базарах тумани курили,
В католической собори на гвалт ³² задзвонили.

Некоторые думали, що город палився,
А інші, же жидівські меснаш ³³ з'явився;
Але ж хто узрев попа, чорного, з рогами,
Думав, що чорта поймали десь между відмами.

Став же піп под дверима в духовной палаті,
І подали протопопу бумагу читати.
Протопоп, перечитавши, дуже задивився,
Вібіг гледіт на коміра (?) і перехристився.

Рек: «Що ти зробив, чудодіє, — бач, як господ карає
Того, которий законив його святих не ховає!
І я ж тобі не дарую раді Христа мукі,
Оддам тебе, як следує, в палачевській руці».

І скончивши протопоп свою виговору:
«Возміт — крикнув на пахолків, — скарадну потвору!
Хестенько ³⁴ ж справляйтесь і часу не гайте,
Розтягните по-своєму, п'ятсот палок дайте!»

Швидкі молодці, як леви, ідолу (?) порвали,
Чорну шкуру рогатую крепко вичугали (?) ³⁵.
По такому наказанню став піп щекотати
Та на свою гладенкую жинку зурковати (?) ³⁶.

Рек: «Супруго, супруго моя, що ти мні зробила?
Ти то мене до лигого ³⁷ діла наводила!
Ти без туги седиш вдома — мене публікують
А палками без милости цупко в скуру дують!»

Протопоп разгаражився і, дуже сердити,
Не позволив попу дати ні їсти, ні пити.
Налазявши, нагавбивши (?), зругавши без честі,
Велів його під конвоем по всім миру вести.

По городах, селах, церквах, даби всюди знали,
Щоби всі люди чудеса божії познали.
І попи всі, видя тее, щоби калялися,
Всякого діла худого крепко стереглися.

Ото ж наш бідни кожевник всюди волочився,
Всюди народ удивляв а сам соромився.
Завшов він аж до Почаєва, где Христова мати
Великі чуда зливає, хто їх хоче знати.

Там слепи, глухи, храми, дуже покурченні ³⁸,
Та і всяком ³⁹ ділі гришник биває спасенні.
Але ж хто там спасення хоче доступити,
Должен прежде душу свою з грехов очистити.

Ото ж там і наш попище хтів чуду дознати,
Даби мог благовременно з шкури вилиняти.
Але ж в такому случаю не знав обіженні,
Где пійти і що робити, як же проізреєні (?) ⁴⁰.

Завшов він до монастира і став коридися ⁴¹,
Жичив собі, щоб навсегда мох ⁴² там остатися.
Став просити: «О ви, чесни отци василіне,
Буду вам вірне служити, покі віка стане,

³² gwałt.

³³ месія.

³⁴ хутенько.

³⁵ натягали, шматували.

³⁶ нарікати.

³⁷ лихого.

³⁸ знівечений.

³⁹ в усякому.

⁴⁰ зневажений.

⁴¹ коритися, каятись.

⁴² міг.

І буду законів божих перестерегати,
В милости богородиці грихи визнавати!»
Васильяне сказали: «Ми б тее зробили,
Прийняли б тя і за тебе господа б молили.

Знаєм добре, же наша пречистая мати
Николи правовірному не дасць загинати, —
А не можемо учинити на твоє прошення,
Аж по формі будиш мати собі позволення

На писмі ад архірея. Іди ж і не гайся,
Єслі хочеш — хитро ж, мудро о тее старайся».
Пішов наш піп, думаючи, аж до Аннополя, —
Став уже у архірея: «Нешастная доля!»

Як ⁴³ пужанному трасуться руки і ноги,
Ширст ⁴⁴ на шкури наежилась, наставились роги.
Пришли ему на память житомирські палкі:
«Тут же мене посічуть хиба уже в кавалкі!»

Преознесенні, ласкаві владика виходить,
Красноречими словами спужатця (?) лагодить.
Чесним виговором ходи (?) дела ізвіняє
А добримі советами..... ⁴⁵ перестерегає.

Піп, упавши на коліна, подає прошення,
Щоб зискав у архірея собі позволення
Вернутись до Почаєва і там zostавати
Пути, пукі (?) ⁴⁶ пречистая мати

Не покажет свого чуду, щоб шкура і роги злиняли,
Бо там многі народи чуду дознавали.
Архірей тее почувши, плюнув попу в глаза,
Рек: «Ти ідолу поклоненьче, герейска (?) проказа!

Ти, верно, із уніятів, перекінчик-чура (?),
Не дармо к тобі приросли і роги і шкура!
Полно тобі волочитись, удивляти мира,
Пійдеш сейчас до Загайців там до монастира.

Там як що ден ⁴⁷ тисьонц палок на спинну достанеш,
То о почаєвських чудах думать перестанеш.
По строжайшему указу архірейской власти,
Ведут попа до Загайців на медовіе сласти.

Як привели у монастир, черці ⁴⁸ закричали:
«Ще ж ніколи ми такого дітка не видали!»
Понявши в тиранські руки, по-московску драли.
Тисьонц палок, пятсоть плетвей в каждой ден сипали.

Стакан води, кусок хліба раз на день давали,
До роботи як скотину та й без путя гнали.
Три місяці без оддоху ⁴⁹ наш чудака мучився,
Збився з сили і з здоровья, болезню скорчився.

Уже його смертельніе спрутци (?) за живот стискали
Серед ночі, як монахи всі позасипали.
Не спит наш бродяга голодин і павнівеч збити.
Станув старец, ясним світом в околу укрити:

«А що, — рече, — уже не будеш худого діяти,
Ни сам, ни своєє супруги на злее слухати?
Вже не будеш чужих денег вночі одберати?
Вже не будеш чужого щастя оком пожерати?

Вже не будеш з людей дерти, бедних утискати
Та будеш законів божих перестерегати?
Стан, стримися, покін шкуру, — полно покаяння!
Ляжеш спати, спочнеш собі до утра заране.

⁴³ як.

⁴⁴ шерсть.

⁴⁵ Пропуск слова в рукопису.

⁴⁶ доти, доки.

⁴⁷ день (щоденно).

⁴⁸ монахи, ченці.

⁴⁹ віддиху.

Поутру вранці⁵⁰, як встанеш — умися⁵¹,
Пійдеш до архімандрита — ему ознаймися,
А він, як тебе побачить, вже ш тобі прощає, —
Просись, нехай до парафії тебе одпущає».
Піп схэпився, стрепенився і скури позбився, —
Лехкі, здорови, як би на світ народився!
І⁵² монахами хорошенко всіми попрощався
І до свое парафії щасливо достався.

Наведений текст вірші свідчить про її літературне походження. Виникла вона, за всіма даними (змісту й мови), на Правобережжі, можливо, саме на Житомирщині. Написана вірша в основному народною мовою, досить близькою до білоруської, яку добре знав Ренієр. Це, слід вважати, допомогло йому розібратися в списку вірші про Кирика. Кирилицю Ренієр замінив, роблячи копію (чи свій варіант) вірші, звичною для нього «латинкою», хоча не завжди дотримувався точності в передачі окремих слів і літер (наприклад, дієслова теперішнього часу на -ть він у ряді випадків написав без ь, переплутував и з і тощо). Окремі ж слова він перекрутив (після деяких з них у поданому тексті поставлений знак питання, хоча в таких випадках можливе й неправильне розшифрування), а одне, не розібравши, й зовсім пропустив.

Незважаючи на ряд недоліків, ренієрівський список-варіант вірші про Кирика та жадного попа — у порівнянні з іншими — має найбільше ознак літературного твору, а тому, мабуть, найближче стоїть до першоджерела — до оригіналу цієї вірші. В цьому й криється його беззаперечне значення для історії української літератури.

⁵⁰ вранці, рано.

⁵¹ умийся.

⁵² З (в рукопису описка).

Невідомий переспів Байронового „Прометей“

«Наскрізь новочасні геніальні поети, високі революційні уми»¹ — так на зламі минулого віку Іван Франко характеризував двох англійських романтиків Байрона і Шеллі, чия творчість привертала до себе увагу не одного покоління українських перекладачів. Звертався до неї й український поет Олександр Навроцький, друг і соратник Т. Г. Шевченка, активний учасник Кирило-Мефодіївського братства, постать якого все частіше привертає увагу наших літературознавців².

Як перекладач, О. Навроцький відзначається широтою літературних інтересів. Пушкін, Лермонтов, Міцкевич, Руставелі, Шіллер, Гете, Барб'є, Беранже — ось далеко не повний перелік поетів, яких він перекладав і переспівував. Значна частина перекладів і переспівів Навроцького залишається ще не вивченою. Не стали предметом окремого дослідження і його переклади творів англійських авторів, зокрема Байрона.

Одним із перших, хто звернув увагу на переклади і переспіви Навроцьким творів Байрона, був М. Петров. У книзі «Очерки истории украинской литературы XIX столетия»³ він писав про захоплення українського перекладача «новоромантичними поетами», серед яких назвав і Байрона. М. Петров зауважив, що Навроцький переклав «Каїна», «Манфреда», «Землю і небо» та кілька дрібних поезій Байрона. Дещо більше творів англійського романтика згадано в роботі А. Шрамченка «А. А. Навроцький»⁴. У бібліографічному списку, доданому до статті, значаться ще поеми «Паризина» та «Гяур» (остання з приміткою «не вся»). Ця примітка дає право судити про достовірність даних А. Шрамченка. Жодна із цих праць не була опублікована. На превеликий жаль, не всі із згаданих дослідником перекладів, збереглися.

Крім драматичних творів, увагу Навроцького привернула й лірика англійського поета. В його творчому доробку — сім переспівів ліричних поезій великого романтика: «Сьогодні мені минуло 37 років», «Вродлива дівчино, тебе покидаю», «Спомини», «Станси», «Плач, дочко царева!», «Душі моїй тяжко, душі моїй важко», «Прометей». Як показує аналіз, вони виникли в результаті безпосереднього звертання до англійського оригіналу. Крім того, поезії «Сон», «Розставання» (прощальна пісня Чайльд Гарольда. — Д. К.), «Тьма» Навроцький переспівав за польськими перекладами А. Міцкевича. Отже, мало місце, з одного боку, пряме звертання до лірики Байрона, з другого, посередництво польського поета. Це поєднання прямих контактів і зв'язків за допомогою «посередника» є дуже цікавим у теоретичному плані.

Перед нами факт, що відображає певні закономірності історико-літературного процесу, процесу взаємодії двох літератур. В той же час переклади Навроцького

¹ І. Франко. На склоні віку. Розмова вночі перед Новим роком 1901. — ЛНВ, 1900, т. XII, роч. III, стор. 143.

² Г. Д. Вервес. Адам Міцкевич в українській літературі. К., ДВХЛ, 1955, стор. 136—139; Н. Бондаренко. Переклади О. Навроцького з Гете. — «Радянське літературознавство», 1965, № 8, стор. 73—79; М. М. Павлюк. Навроцький О. О. — перший український перекладач поеми Руставелі. — «Радянське літературознавство», 1966, № 9, стор. 73—78; М. В. Гуць. Сербо-хорватська народна пісня на Україні. К., «Наукова думка», 1966, стор. 67—73.

³ Н. И. Петров. Очерки истории украинской литературы XIX столетия. К., 1884, стор. 259.

⁴ «Киевская старина», 1902, декабрь, стор. 366.

становлять певний інтерес і для вивчення мистецтва перекладу на Україні, а також для характеристики української байроніани. О. Навроцький був, як видно з архівних матеріалів, уважним і вдумливим читачем англійського поета. Байронівські образи діставали в його переспівах своєрідне переосмислення. Поет намагався наблизити їх до умов оточуючого його життя, підкреслити їх інтернаціональне звучання. Тут ми стикаємося з надзвичайно цікавою проблемою функціонування літературного образу. Переспіви, про які йдеться, свідчать, як поезія Байрона включалася в ідейну боротьбу на Україні, ставала виразом думок і почуттів певних суспільних груп.

На перекладацькій творчості Навроцького досить помітний вплив традицій перших перекладів-переспівів у новій українській літературі. Поет часто вдається до вільної інтерпретації оригіналу, тобто саме до переспіву, не дотримується еквілінеарності та еквіметрії. Характерною для нього є українізація деталей. Так, у переспіві «Єврейської мелодії», відомої широким колом читачів у прекрасній інтерпретації Лермонтова («Душа моя мрачна, скорей, певец, скорей!»), Навроцький вдається до заміни англійських реалій українськими:

Душі моїй тяжко, душі моїй важко,
Заспівай, *кобзарю*, заспівай скоріше.

Або:

Візьми он скоріше *кобзу*, заворожь серце
Чарами тайними, силою-красою
Голосної пісні. Коли ще хоч іскра
Поради-надії є в серці моєму,
То вона на голос дзвенючої *кобзи*
Прокинеться миттю...⁵

Впадають у вічі й пояснюючі приклади: *силою-красою, поради-надії*. В переспівах та перекладах Навроцького часто трапляються слова, здебільшого іменники, із здрібнілими суфіксами. Це стосується, зокрема, переспіву вірша, відомого під назвою «Maid of Athens, Ere We Part», з оригінальним рефреном грецькою мовою, що вільно поєднується з англійськими римами. Пісня створена під час першої подорожі Байрона в Грецію. У ній дотримано стилістичну манеру грецьких народних пісень. При перекладі її О. Навроцький, щоб вирішити проблему відтворення фольклорної основи байронівської поезії, звертається до багатих традицій української народної творчості. Тому в переспіві зустрічаємо *вітерець, щічки, очиці, головка, серденько*, багато емоційних слів і виразів, узятих з українських народних пісень про кохання. З художніх засобів народної поезії Навроцький найчастіше бере епітет. У його переспівах є такі епітети: *вії густії, щічки рожеві, очиці ясні палкі, стан гнучкий, серце гаряче* та інші. Крім епітетів, зустрічаються типові для народно-поетичного стилю повторення і тавтологічні вирази:

Вродлива дівчино,
Тебе покидаю:
Верни ж моє серце
Молю я, благаю.

Або, як навіки
Його захопила,
То й моє кохання
Візьми собі, мила.

Розстаючись, в серці
До тебе волаю:
Тебе, моє щастя,
Тебе я кохаю!⁶

У більшості переспівів Навроцький не дотримується ні розміру першотвору, ні системи римування, значно збільшує кількість рядків. Проймаючись мотивом Байрона і відштовхуючись від нього, український перекладач часто створює цілком оригінальний твір. Таким є і переспів одного з останніх віршів Байрона «On This Day I Complete My 36 Year», названий чомусь Навроцьким «Сьогодні мені минуло 37 років». Вірш починається сумними роздумами про втрачену молодість, про нерозділене кохання, що подібно вулканові бушує в серці поета. В другій же частині елегійні настрої

⁵ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Відділ рукописів, ф. 21, од. зб. 2.

⁶ Там же.

змінюються закликм Байрона-борця, серце якого пробуджується, бо «Греція уже повстала»:

Awake! (Not Greece — she is awake!)
Awake my spirit! Think through whom
Thy life — blood tracks its parent lake,
And then strike home! ⁷

В переспіві Навроцького:

Встала, піднялася	Знаю, за їх сина
Греція велична!	Діди мої славні
Устань же, прокинься	Не почервоніють... ⁸
І ти, моя душе!	

Замість лаконічного байронівського *awake!* тут виступають синонімічні присудки *устань же, прокинься*, замість *she is awake!* — *встала, піднялася*. Дещо інше стилістичне забарвлення має і слово *душа*, що вжито в переспіві замість англійського *spirit*. Українським відповідником у такому контексті є слово *дух*. Саме його, до речі, вжив радянський перекладач Юрій Корецький:

Повстань (не Греція, бо ти
Повстала!) Дух мій, повставай,
Щоб кров'ю предків потекти
У рідний край! ⁹

Серед переспівів Навроцького з Байрона особливо виділяється вірш «Прометей», суворі і пристрасні рядки якого славлять могутнього Титана-богоборця. Заслугує уваги саме звернення перекладача до цієї теми. Перу Навроцького належить і переклад однойменного твору Гете. Можна думати, що інтерес до образу Прометея і його поетичних інтерпретацій пробудився у Навроцького під впливом Шевченка, оскільки під цим впливом формувалися і світогляд, і поетична майстерність поета. В опублікованому нижче вірші легко помітити ремінісценції з творів Кобзаря: *і нема на час спочину...*, *душа нишком плаче...*, *ясні, тихі води...* та інші. Впадають в око і деякі особливості ритміко-синтаксичної будови переспіву, викликані впливом Шевченка.

Переспів О. Навроцького вписується в широкий контекст історії образу Прометея в українській і світовій літературі. Відомо, що від Шевченка і до наших днів українські митці зверталися до цього образу — символу мужності, відваги і гуманізму, трактуючи його в революційно-героїчному плані.

Прометей Навроцького дещо відмінний від Байронового, хоч український поет відштовхується від твору англійського романтика. У О. Навроцького байронівський герой постає як образ, сприйнятий читачем, що добре знає й іншого Прометея — Шевченкового. І тому в переспіві Титан виглядає таким же рішучим і сміливим, як в англійському оригіналі, але більш людним і позбавленим будь-яких рис індивідуалізму. Цікаво, що картину майбутнього бою Навроцький підсилює, даючи її в світлій мажорній тональності.

Гадаємо, що переспів О. Навроцького становить інтерес і для вивчення історії відображення образу Прометея в українській літературі.

Автограф переспіву зберігається у Відділі рукописів Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР (ф. 21, од. зб. 3, стор. 540—546). Публікуємо його, дотримуючись сучасного українського правопису, але із збереженням усіх мовних особливостей перекладу.

ПРОМЕТЕЙ (з Байрона)

На тяжкую, на важкую	Безсмертний Титане,
Чоловічу долю,	Не з усміхань непривітним,
На його сумну тривогу,	Від роскоші п'яним,
На страшну неволю, —	Ти дивився, приглядався:
Не так, не так, як ті боги,	Ні, в гарячій крові

⁷ In the Realm of Beauty (В мире прекрасного). М., «Высшая школа», 1967, стор. 212.

⁸ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Відділ рукописів, ф. 21, од. зб. 2.

⁹ Юрій Корецький. Вибране. Харків, «Прапор», 1967, стор. 57.

Багато до нас у тебе
Гор'ло любові.
Тільки чим тобі за тее
Отут відплатили?
Поборовши, на тяжкій
Муки присудили.
Не дали тобі й надії —
Життя тії сили, —
У кайданах на високій
Скелі посадили.
І серце твоє гаряче
Орел рве на часті,
І нема на час спочину
Тій хижій напасті.
Душі смілої, живої
Всі скорбі, все горе
Душа твоя тут винесла,
Випила їх море:
Тії муки невимовні,
Що ніхто не бачить,
Як по долі чоловічій
Душа нишком плаче;
Отой камінь важкий туги
І скарги німої,
Що у грудях стони душить
І держить в покої,
Щоб звістник і шпик лукавий
Зевса, бога злого,
Не підслухав тії стони,
Не дізнав нічого...
І ти боявся, Прометее,
Щоб і луна тиха
Не дійшла до неба й твого
Не видала лиха.
І мучився, і боровся,
І терпів, Прометее,
Та не стратив волі-сили,
Хоч й дознав лихее:
На світі нема страшніше,
Гірш тії судьбини —
У муках тяжких живого
Тягне в домовину.
Ось, цар небес неприхильний,
Господарство долі,
Жадоби могутча сила,
Що ма в своїй волі
Нешастя творити людям, —
Тебе окрутили
І смертю тебе, Титане,
Тут не нагородили,
І се взяли в тебе благо,
Щоб всі тебе знали,
І вінцем того безсмертя
Тебе увінчали.
Не схилився ти — і боровся
Сміливо за волю
Не з покорою, а твердо
Ти взяв свою долю.
Тільки і зміг Зевс лукавий
З уст твоїх правдивих
Вирвати гарячий, смілий
Крик тяжкий, єдиний:
То була грізба страшная,
Палючеє слово —
Воно груди громоносця
Сильніше од грому
Пропадило й твої муки
У них понеслися,
І глибоко в його нутрі

Вони розлилися.
Побачило його долю
Твоє зряче око;
Та од усіх сховав її
Ти в собі глибоко,
І слово твоє, мов смертельна
Кара, пронеслося!
І каятись він забажав,
І серце облилося
Блідим страхом... і перунів
Не здержав рукою,
Скрізь вони загуркотіли
І пішли луною!
Ти людям добро пророчив,
Ти дав їм науку,
Як ізбавитись од лиха,
Побороти муку,
І дух слабій чоловічий
Ти підняв угору,
Заставивши його розум
Нестись по простору:
От вина твоя велика,
Провинність святая, —
І за неї тобі судилась
Кара тяжка, злая,
Хоча тебе й розтинали,
Мучили, крутили, —
Показав нам, як боротись
Треба проти сили:
Хижій злобі душа сміла
Не далась забити,
Не змогли земля і небо
Її тут зломити.
В твоїй долі вбачаємо
І чоловіка сили,
І його долю, що на небі
Йому присудили:
Як в тобі, й у чоловіка
Іскра божя сяє,
Течуть ясні, тихі води,
Що ряска вкриває.
Є хист в його — свою долю,
Як ти, дознавати:
Муки, біду, сварку з нею
І нудьгу, що рвати
На шматки уміє серце, —
Усе те, від чого
Дає його дух могутчий
Велику підмогу,
Дає йому свіжі сили,
Розв'язує руки,
Отой дух, котрому рівні
Тії тяжкі муки...
Той дух має волю, вічні
Права без омани,
Має серце, що не скрутять
І тяжкі кайдани,
Що пораду несе вічну
У собі самому,
Що ніколи не звихнеться,
Не зрадить нікому,
А що — часу й у нарузі
Кріпне, виростає,
Борючись, ще вище сили
Свої піднімає,
На бій радісно і сміло
Іде-поспішає,
І смерть люту у побіду
Славно повертає.

Епістолярія в архіві „Дзвінка“

В Інституті літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР у Києві в архіві «Дзвінка» є листи, частина яких ще не опублікована. Серед них листи Б. Грінченка, Л. Глібова, Дніпрової Чайки, І. Спілки, Наталки Полтавки, О. Романової та ін. Автографи листів і творів, з якими ми ознайомились, припадають на час редагування «Дзвінка» В. Шухевичем.

У цій статті ми хочемо ознайомити літературознавців із рукописами листів та окремих творів, надісланих письменниками до редакції журналу «Дзвінок». Ці архівні матеріали проливають світло на проблеми, що хвилювали авторський склад журналу, з'ясовують історію публікацій творів, творчі взаємини тощо.

В архіві «Дзвінка» в Києві зберігається 5 листів і уривок шостого. Вони належать Б. Грінченку. Уривок листа і віршована казка «Чия робота важча?», хоч знаходяться під одним номером, але надійшли, напевно, до журналу не одночасно. В цьому переконує зміст уривка. «Дуже бажав би я, — пише Грінченко, — чим-небудь пособити доброму ділові, котре Ви почали виданням «Дзвінка». Не знаю тільки, що для Вас потрібне»¹. Отже, Грінченко схвалює організацію періодичного видання, але ще не обізнаний з напрямом «Дзвінка», його вимогами. Це могло бути в перші місяці 1890 р. Казка «Чия робота важча?» надрукована в 1892 р. (ч. 19, стор. 147—148). Коли взяти до уваги, що Грінченкові твори журнал публікував майже без затримок, то можна допустити, що казка надійшла до редакції в 1891 р. або навіть у першій половині 1892 р., бо уже в жовтні цього ж року опублікована.

Значний інтерес становлять листи Грінченка в архіві «Дзвінка», в яких він відстоює чистоту української літературної мови та українського правопису. В листі від 13—25 серпня 1892 р. Грінченко дорікає редакції за те, що в журналі трапляються не тільки друкарські помилки, а й не бажані виправлення, які псують у віршах метр або збіднюють поетичні образи: «Українські автори (письменники Наддніпрянщини. — О. К.) люде цілком безінтересові і коли що роблять, то роблять його здебільшого з широкі прихильності до самого діла... Чому ж їм не вільно бачити свої роботи не зіпсованими друкарськими помилками... Це їх право і цього права в їх ніхто не може відняти. Тим часом ось і в «Дзвінкові» трапляються не самі помилки друкарські, а й не бажані виправки... Зовсім псується метр (далі наводяться приклади: в тексті замість «шмат» виправлено «шматок». — О. К.), а хіба вірш без метру — вірш? Хіба ми навчимо діти розуміти вірші, подаючи їм попсовані?... Коректа у віршах, а ще найбільш у дитячому виданні, мусить бути бездоганна» (од. зб. 86). Зауважимо, що і в казці «Чия робота важча?» була невинуватана редакторська правка. У виразі Грінченка «Скрикнув Хома й дременує навздогін» слово *дремнує* підкреслено і на полі написано: *пустився*; у виразі «Каторжні дрова чогось не горять» слово *каторжні* також підкреслено і на полі навпроти — лінія (див.: од. зб. 84). Такими замінами псувався поетичний вираз, втрачався його іронічний зміст.

З листів Грінченка видно, що він популяризував твори таких письменників, як Т. Зіньківський та Ст. Руданський. У листі від 10 листопада—2 грудня 1892 р. запев-

¹ Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР, Відділ рукописів, архів «Дзвінка», ф. 76, од. зб. 84. Далі при посиланні на цей архів у дужках вказуватимемо лише од. зб.

няє редактора («шановного Добродія») в тому, що він щиро працюватиме й надалі в «Дзвінку», радить друкувати на сторінках цього журналу байки Т. Зіньківського (Т. Певного, Т. Звіздочота). «Я, — продовжує Грінченко, — готую до друку нарізне видання його творів» (од. зб. 87). За порадою письменника в 1893 р. у «Дзвінку» надруковано кілька творів Т. Зіньківського.

У деяких листах Грінченко наполегливо відстоює чистоту української мови, вступає проти «рутенства» та «лядського ладу» письма. У вище згаданому листі він пише: «Дуже прошу не одмінати *вона, вони на она, они*, а так саме *гострий на острий*, — у нас це величезні москалізми» (од. зб. 87; підкреслення Грінченка. — О. К.). Свої думки Грінченко розвиває також у листі від 19—31 березня 1893 р.: «Тепер про мову. Дивна міні ця справа і... сумна... Останню форму (*она, они*. — О. К.) вважаю не нашою і думаю, що коли діти Гал. (Галичини. — О. К.) одбились од справжньої русько-української мови... то треба їх до неї привчати, а не держати їх на старій помилиці й далі» (од. зб. 88). Тут же Грінченко звинувачує видавців журналу у вузькості і обмеженості: «Що се таке? «власті шкільні» поставили собі метою бути стільки упертими, щоб держатися галицьких провінціалізмів без ніякого зважання на українсько-руську літературну мову?.. Обов'язком кожного письменника єсть протестувати проти такого поведіння і досягти іншого, а не коритись йому!» (од. зб. 88).

У цьому ж листі Грінченко знову скаржиться на коректора: «Віршів же послати не можу, — заявив він, — і скажу щиро через віщо. Ваш коректор своїми помилками робить з їх не вірші, а якусь пописану рядками нерозумну прозу — часом справді «на-в-городі бузина, а в Києві дядько». Байка в останньому [5] числі (мова йде про «Вовче добре діло». — О. К.) дошкулила мене вже до краю і я не хочу репрезентуватись перед читачами якимсь віршомазом, що не вміє й метру до путя стулити» (од. зб. 88).

Однак виправлення продовжувались. Тому в листі від 19 січня 1894 р. Грінченко вимагає: «Але знову ставлю умову: друкувати скрізь *вона, вони, його, йому, гострий, струмент, дітей*, а не *она, они, его, ему, острый*... Ці всі лядські чи інші чії штучки нашій мові чужі, — не розумію, нащо Ви псуєте нашу мову отим усім. Ну, то вже Ваше діло, але з нашими, то не псуєте їх виправками на лядський чи рутенський лад» (од. зб. 82).

Турбувався Грінченко і про змістовність, якість друкованих у журналі матеріалів, про розширення його тематики. В одному з листів він зауважує: «Дзвінок» страшенно себе дискредитує передруками. «Нащо передплачувати часопись, що передруковує нарізно видані книжки? Краще самі ті книжки купити!» — так у нас кажуть. Потім нарікають (і по правді), що в Дзв. («Дзвінку». — О. К.) все дрібнички і нема більших і поважніших прозових речей — се б то є, та вельми мало. Чи не можна б зробити інакше?» (од. зб. 88).

Прагнучи збагатити українську дитячу літературу кращими зразками перекладів з російської, Грінченко 19 січня 1894 р. надіслав до «Дзвінка» свої переклади казок М. Вагнера. У супровідному листі він писав: «Микола Вагнер — відомий російський учений і професор. Казки його вважаюця за найкращі з усіх казок, що має їх московське письменство. Згодом пришлю Вам переклади ще й інших його казок» (од. зб. 82).

В одному з листів без дати Грінченко нагадує редакторові: «Сподіваюсь, що Ви одержали вже «Івана Котляревського»?.. (од. зб. 89). Йдеться про нарис життя і творчості письменника. У «Дзвінку» ч. 12 за 1891 р. (друга половина червня) редактор у «Переписці з читачами» повідомляв: «*Чайченко: Котл.[яревського]* зачну подавати у вересні»². Нагадування Грінченка про нарис прискорило його публікацію: з вересня перенесено на серпень. Це і дозволяє вважати, що лист написаний у першій половині червня 1891 року.

В цьому ж листі Грінченко пише: «Друга моя життєпись буде «Г. Квітка» (од. зб. 89). Отже, листи Грінченка і публікації його нарисів у «Дзвінку» засвідчу-

² «Дзвінок», 1891, ч. 12, стор. 104. Далі посилання на цей журнал будуть у тексті, в дужках.

ють, що він, поряд з Коцюбинським, Дніпровою Чайкою та іншими, збагатив українську дитячу літературу жанром популярного нарису.

З листів та рукописів творів видно, що редакція «Дзвінка» продовжувала правити автографи. Дивні виправлення тексту є в автографах Дніпрової Чайки (од. зб. 24), Ів. Спілки (од. зб. 67). Таке ставлення редакції до автографів авторів з Наддніпрянщини викликало законні нарікання і Грінченка, і Лесі Українки. Тому Леся Українка, заперечуючи думку редакції, нібито галицькі діти не розуміють східноукраїнської мови, писала в листі до О. Маковей: «Від самого початку «Дзвінок» на три чверті складався з українських творів, а галицькі діти його читали так само, як наші діти читали «Лиса Микиту» і т. п.»³.

В архіві «Дзвінка» в Києві є шість автографів Л. Глібова. З них три із супроводжуючими листами (див.: од. зб. 16—18). Ці матеріали свідчать про те, що байкар був дуже чутливим до запитів дівчорі. Так, поезія «За щедрівку пісенька», надіслана до журналу листом без дати (див.: од. зб. 13), була створена у відповідь на «Щедроване дітей» з нагоди 50-річчя літературної праці Глібова («Дзвінок», 1891, ч. 4).

З листів байкаря довідуємося про тяжку його хворобу. Однак він виявляв велику працездатність. В листі від 8 листопада 1891 р. Глібов надіслав байки: «Вовк і Кундель», «Жук і Пчол», «Перекотиполе», «Жвавий хлопчик», загадки і акростиhi. Тут же пише: «Посилаю Вам чотири байки, шість загадок і три акростиhi» (од. зб. 16, арк. 13). Разом з тим поет радить: «Не слід би переменяти формату «Дзвінка», бо в маленьких книжечках які будуть ілюстрації?» (там же, зворот арк. 13). Отже, Глібов надавав важливого значення ілюстрації в дитячій книзі та її якості.

В цих листах Глібов, як і Грінченко, ремствує на небажані зміни в його рукописах: «Недавно в «Дзвінку» помістили ви мою байку «Кінь та Собака»; мораль откинута...» (од. зб. 17). Мало того, редакція приписала її Боровиковському. З приводу цього Глібов писав: «Що сей сон означає? Чи ви пошутковали, чи хто прислав, не розшалопавши?» (арк. 2 зв.).

До останніх днів життя Глібов не покидав писати для дітей (од. зб. 14, 15).

Зіставлення автографів листів і матеріалів «Дзвінка» дає можливість засвідчити популярність байок та загадок Л. Глібова не лише в Галичині, а й за межами України, і встановити час написання окремих його листів до редакції «Дзвінка». Про популярність Глібова свідчать цікаві повідомлення: «Байки і загадки Леоніда Глібова (Дідуса Кенира) у чеській мові», підписане в «Дзвінку» криптонімом В. Ш. (так часто підписувався В. Шухевич). У ньому цитується лист чеської вчительки Вільми Соколової: «Спасибі Вам за Вашого «Дзвінка» Я вижидаю з нетерпеливості його з почти. Я закохана у Вашім Леоніді Глібові. Его напрочуд красні Байки та Загадки — се одині в слов'янській літературі». Вільма Соколова шкодує, що сама не має таланту, щоб перекласти їх «аж поки усі стались би майном чеських дітей, ...сама сего не здужаю, але постараюсь о їхній переклад на чеську мову»⁴. Тут же повідомляється про здійснення перекладу байок Глібова чеською мовою.

В архіві «Дзвінка» зберігаються чотири листи Дніпрової Чайки. Вони ще не публікувалися. Але цінні тим, що авторка висловлює свої міркування про специфіку дитячої літератури, дає оцінку окремим фактам культури, ставить високі вимоги до дитячого письменника.

В одному з листів (три з чотирьох без дати) Дніпрова Чайка надіслала поезію «Весна». Зі змісту листа видно, що авторка була дуже скромною і вимогливою до себе. Вона дякує редакторові за прихильне ставлення до її творів, вважаючи, що це вияв «Вашої делікатності й люб'язності, бо сама я дуже незадоволена тим, що пишу» (од. зб. 24). Редакція журналу неодноразово зверталася до письменниці з проханням надіслати фотографію. Але вона не думала про славу: «щоб, знаєте, не попасти в «Галерею знаменитостей» (там же).

Авторка вказує на необхідність у творах для дітей «легкості сюжету і ритма», «живих наблюденій»: «це те, що найкраще западає їм (дітям. — О. К.) у пам'ять і весело підспівуєця, як навіть раз прочитаєш» (од. зб. 24). Згаданий лист без дати

³ Леся Українка. Твори в 10-ти томах, т. IX, К., «Дніпро», 1965, стор. 167.

⁴ «Дзвінок», 1893, ч. 8, стор. 64.

певно написаний у лютому 1893 р., бо на початку березня цього ж року поезія «Весна», про яку йшла мова в листі, була опублікована в п'ятому номері журналу.

У листі від 20 листопада 1893 р. письменниця скаржиться на те, що їй так і не вдалося побувати у Чернігові й побачитися з Л. Глібовим. Вона говорить про великий авторитет байкаря серед дітей: «Дуже сумує дівчора, бо саме тепер розсмакували, почали вчитись читати тощо» (од. зб. 20).

Дніпрова Чайка збагатила дитячу літературу своїми драматичними творами «Коза-Дерева» і «Зима та Весна», які композитор М. Лисенко поклав на музику. Вона запитує редактора: «Чи не доходила до Вас «Зима та Весна» — дитяча оперета Лисенкова? (слова мої)» і дає їй оцінку: «То ж така чудова, оригінальна піска, що не будете жалкувати» (од. зб. 20). У «Дзвінку» за 1890 р. (ч. 23) поміщено оперу Лисенка «Коза-дерева», а «Зима та Весна» з невідомих нам причин не була тут надрукована.

Письменниця вважала за необхідне враховувати вікові особливості читачів. В одному листі йде мова про творчі плани Дніпрової Чайки: «Хотіла б десь віддрукувати 7—8 комедійок, котрі не можна дати дітям до рук», «я їх не дам у «Дзвінок», вони до его не прийдуть, а я вишлю други, більш годящі для дитячого розуму і серця» (од. зб. 25). Вона висловлює прагнення більше вивчити Галичину: «Шкода і сором, що я українка, і так мало розумію у тому, чим дихає, на що надію покладає наша закордонна сестра — Галичина! Чи не порадили б Ви... до якого журналу, до якого автора звернутись, щоб найкраще намалювати собі історико-битову-політичну картину, та не вбresti у яку брехню» (од. зб. 25). А ще одна згадка про фотографію, а також про хворобу письменниці, дає можливість припустити, що цей лист був написаний в кінці вересня або в жовтні 1893 року.

В архіві «Дзвінка» зберігаються уривки листа Наталки Полтавки (псевдонім Надії Матвійвни Кибальчич).

Уважне вивчення їх переконує, що Наталка Полтавка турбувалася про розвиток дитячої літератури рідною мовою. Вона справедливо ремствує, що «писателів для дітей єсть менше, ніж для старих!.. і мені хотілось би таки для малих книжечки...» (од. зб. 50). Письменниця також друкувалася у «Дзвінку». Очевидно, раніше Наталка Полтавка вела з редактором переговори про видання її творів окремою книжкою. В архівних уривках вона згадує «Споминки про Шевченка і фотографію Шевченка, які адресатка послала Левицькому, редактору «Зорі». Справа в тому, що «Деякі споминки про Т. Гр. Шевченка» Наталка Полтавка надіслала до «Дзвінка», де вони були надруковані в п'ятому номері за 1891 рік. Ми порівняли варіанти спогадів і переконалися, що авторка враховувала вікові особливості читачів «Дзвінка». В «Зорі» для дорослих вона доповнила спогади епізодами взаємин Шевченка з Ликерією Полусмак.

Ці уривки цікаві ще й тим, що проливають світло на становище української літератури в царській Росії. Авторка повідомляє: «Біда, ей богу, з українськими творами, ніяк з ними нігде притулитися!.. От примір, єсть у мене кілька оповіданій з народного життя, написаних у різне время, наполовину по-українськи, наполовину по-великоруськи.

Усі вони були прийняті російськими редакціями (можу документально доказати), тільки не надрукували через українську мову» (підкреслення авторки. — О. К.). (од. зб. 50). Вона навіть «Заруки дала... Коли Галичина прийме мої драми й дасть мені ходу яко українській письменниці, я пожертвую у Львівський музей 3 писемка Шевченка, писаних до моєї матері і котрі вона мені подарувала».

У «Дзвінку» протягом 1892—1894 рр. друкувався І. Спілка (псевдонім Івана Зозулі), автор ряду історичних нарисів, оповідань та перекладів. Він збагатив дитячу літературу розробкою теми еміграції українців за океан («На чужій стороні»). В інших творах він розробляє побутові мотиви. З журналу та з автографів листів І. Спілки видно, що він займався перекладами: «Посилаю Вам, — пише І. Спілка редактору «Дзвінка», — оці три невеличкі переклади («Старий собака», «Дикар», «Ворон — злодій». — О. К.), але з великими одмінами, особливо перший. Я сам дізнався, що такі невеличкі речі дуже подобаються дітям (я навіть і читав їх дівчорі)»

(од. зб. 64). В іншій приписці читаємо: «Може незабаром надішлю оповідання під назвищем «Сербська війна» і ще дещо з перекладів» (од. зб. 67).

Отже, І. Спілка, як і Б. Грінченко, І. Франко, пристосовував переклади до обставин української дійсності, тому вони були «з великими одмінами».

Не можна не зупинитись бодай коротенько на одній характерній деталі. В архіві «Дзвінка» в Києві ми натрапили на коротенький лист від 5 квітня без зазначення року — це лист А. Тулуба⁵. Автор пропонує редакції «Дзвінка» помістити «Полтаву» Пушкіна, очевидно, в перекладі Є. Гребінки. Однак, цей твір редакція не надрукувала. Зміст листа настановує на думку, що він був написаний у квітні 1909 р., коли «Дзвінок» готувався відзначити 200-ті роковини Полтавської битви.

Таким чином, автографи листів Б. Грінченка, Л. Глібова, Дніпрової Чайки та інших авторів «Дзвінка» засвідчують гаряче уболівання письменників за дитячу періодику, послідовне обстоювання ними специфіки дитячої літератури, їх прагнення збагатити дитяче читання як оригінальними, так і перекладними творами, їх боротьбу за високу художню майстерність творів для дітей та за чистоту української літературної мови.

⁵ Олександр Данилович Тулуб — колишній член ліберального крила Кирило-Мефодіївського товариства. (Див. кн.: Г. Я. Сергієнко. Суспільно-політичний рух на Україні після повстання декабристів. К., «Наукова думка», 1971, стор. 189).

І. А. СПІВАК (Чернівці)

Поетичний вінок Ярославові Галану

(До 70-річчя з дня народження)

Непримиренний ворог націоналістичних запродавців і ватиканських наймитів, гарячий патріот і пристрасний боєць за торжество комунізму, гнівний і ніжний, життєрадісний і суворий лицар правди незборимої — таким пам'ятають Галана мільйони чесних людей на землі. Таким він постає із численних поезій, присвячених йому. На жаль, ці поезії ще не зібрані воедино, не систематизовані і не вивчені літературознавцями. Робота ця досить копітка, але важлива і конче потрібна. Її початком можна вважати невеликий розділ «Художні твори, присвячені Ярославу Галану», вміщений у двох виданнях бібліографічного покажчика, підготовленого Львівською бібліотекою АН УРСР, що охоплює близько двадцяти поезій про письменника¹.

Пропонована бібліографічна добірка — її продовження².

Арсенич Д. Галан у Березові. — «Ленінська молодь», 1962, 27. VII.

Байгушев А. Светлой памяти Ярослава Галана. — «Львовская правда», 1952, 26. VII.

Богачук О. Прапороносець. — «Радянська Волинь», 1959, 26. VII.

Братунь Р. Ярославу Галану. — У зб.: Львовский рассвет. Стихи. Авториз. пер. с украинск. Я. Хелемского. М., «Сов. писатель», 1956, стор. 32—35.

Братунь Р. Ярославу Галану. — У зб.: Буйноцвіт. Львів, «Каменярь», 1964, стор. 13—15.

Вільний В. Кобзар у Римі. Пам'яті Ярослава Галана. — У кн.: Пост імені Ярослава Галана. Памфлети. Статті. Нариси. Оповідання. Поезії. Львів, «Каменярь», 1967, стор. 100—110; Ярослав Галан. — У зб.: Дай руку, товаришу. Поезії. К., «Рад. письменник», 1957, стор. 51—53.

Вольний В. Кобзарь в Риме. Памяти Ярослава Галана (Поэма). — У зб.: С открытым сердцем. Стихи и поэма. Авториз. пер. с украинск. П. Панченко. М., «Сов. писатель», 1967, стор. 68—81.

Вихрущ В. Іду вулицею Галана. — «Вільне життя», 1963, 15. IX.

Волощак А. Другові Ярославу; Ти з нами, Галане! — У зб.: Спалахи й горіння. Вибране. К., «Дніпро», 1971, стор. 154—155, 208—209; Живий з живими ідеш. — «Вільна Україна», 1950, 24. X; «І ти упав...» — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменярь», 1965, стор. 116; Ти з нами! [Присвята останньому виступові Я. Галана в університеті]. — «Вільна Україна», 1959, 23. X; Ярославу Галану. Пер. с украинск. — «Львовская правда», 1950, 24. X.

Ворсенько П. Ярослав Галан. — «Дніпро», 1952, № 8, стор. 50—51.

Гатов А. Поету. — У зб.: Высокий берег. Стихи. М., «Сов. писатель», 1956, стор. 45.

Глотов В. Воин. — «Слава Родины», 1964, 24. X; «Догоряє небосхил рум'яний...» — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменярь», 1965, стор. 180—181; Дума о человеке. — «Сталинское знамя», 1954, 24. X.

¹ Ярослав Галан. 1902—1949. Рекомендаційний покажчик літератури. Склали М. Гуменюк, О. Коваленко, І. Шаповалов. К., 1952, 22 с.; Ярослав Галан. Бібліографічний покажчик. Склали М. Гуменюк, О. Куш, І. Шаповалов. Ред. і вступна стаття П. Козланюка. Львів, 1956, 64 с.

² Облік і систематизацію поетичних творів про Я. Галана в підбірці доведено до 1971 р.

- Гнатюк І. На п'єдесталі. — «Ленінська молодь», 1962, 27. VII.
- Городецький Н. Пам'яті Ярослава Галана. — У зб.: Весна. Львів. Ки.-журн. вид-во, 1954, стор. 9.
- Грінчак В. Біля могили Галана. — У зб.: Горіння. Поезії та поеми. К., «Молодь», 1964, стор. 47—48.
- Гришко Г. Я не забув. — У зб.: Ти любов моя. Поезії. Станіслав. Обл. кн. вид-во, 1961, стор. 29—30.
- Забашта Л. Тихий дім у сонячній Криму. (З поеми «Троянда на камені») — У кн.: Волшебный край. Сто стихотворений о Крыме. Симферополь, «Крым», 1969, стор. 219—221.
- Ільницький М. «Над головою хижо блис топір...» — «Ленінська молодь», 1962, 27. VII.
- Козлова С. Журналіст. — «Комс. правда», 1963, 1. XII.
- Колодій В. В ту ніч. Пам'яті Ярослава Галана. — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів. «Каменяр», 1965, стор. 164—165.
- Колядюк І. Про велетнів. Ярославові Галану, Олександрові Довженку. — У зб.: У Мавчинім краю. Поезії. К., «Молодь», 1965, стор. 19.
- Котляров Б. Вулиця. — «Робітнича газета», 1962, 21. X.
- Книш Г. Радіокоментатор. — «Вільна Україна», 1952, 26. VII.
- Книш Г. Правифланговий. — «Львовская правда», 1950, 24. X.
- Кубик М. Вінок на могилу Ярослава Галана. — У зб.: Черемоша грають хвилі, Станіслав, Обл. кн. вид-во, 1960, стор. 23.
- Кузнецова А. «Сама еще не знаю, почему...» — «Львовский железнодорожник», 1962, 8. XII.
- Леванов В. Вечно живой. — «Сталинское знамя», 1954, 24. X.
- Лучук В. На папську погибель. Пам'яті Ярослава Галана. — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменяр», 1965, стор. 189.
- Масенко Т. Лицар суворої правди. — «Літ. Україна», 1962, 27. VII.
- Мах П. Іменем народу. — «Львовская правда», 1954, 24. X.
- Муратов І. Ярославу Галану. — «Жовтень», 1953, № 10, стор. 3.
- Невінчана В. Ти живий, Ярославе! — У зб.: Голубі дороги. Лірика. Симферополь, «Крым», 1967, стор. 102.
- Павличко Д. Знов стоїть Галан переді мною; Музей історії релігії. [Згад. Галан; У Шептицького. [Згад. Галан]; Ярославу Галану — У зб.: Пелюстки і леза. Вибрані поезії. К., «Дніпро», 1964, стор. 228—229, 9, 13, 224—227; «Мучать мене питання...» — «Літ. Україна», 1962, 27. VII; На відкриття музею Галану. — У зб.: Галицьке поліття. Поезії. Львів, «Каменяр», 1964, стор. 30; «Ніколи не розмовляв я з вами...» — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменяр», 1965, стор. 210—212; Павличко Дм. Ярославу Галану. Пер. М. Соболев. — У зб.: Быстрина. Стихи. Пер. с укр. М., «Мол. Гвардия», 1960, стор. 49—52; В музее истории религии; Мои слова дойдут до Рима...; У Шептицького. — Стихи. Пер. с укр. М., «Мол. гвардия», 1955, стор. 41—42, 99, 43—44.
- Пастернак Л. До Ярослава Галана. — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменяр», 1965, стор. 105—106.
- Печенівський Г. Іде борець! — «Вільна Україна», 1959, 25. X; Невгасимий вогонь, — «Львовская правда», 1962, 27. VII.
- Поляновський М. Незнакомый друг. — «Львовская правда», 1954, 24. X.
- Рильський М. Лист до львівських друзів. — Твори, в 10-ти томах, т. 3. К., ДВХЛ, 1960, стор. 98.
- Романченко М. Ярославу Галану. — У кн.: Пост імені Ярослава Галана. Памфлети. Статті. Нариси. Оповідання. Поезії. Львів, «Каменяр», 1967, стор. 324—325; Галан на фронті. — У кн.: Ярослав Галан. Спогади про письменника. Львів, «Каменяр», 1965, стор. 132.
- Рядченко І. Улиця Ярослава Галана. — «Львовская правда», 1950, 9. III.
- Сагайдак В. Ярославу Галану. — «Авангард» (Кам'янка-Бузька), 1963, 25. V.
- Сердюк Ю. Ярославу Галану. — «Друг читача», 1964, 14. XI.
- Скребов Н. Львов. Гвардейская, 18. — У зб.: Эпоха бережной любви. Книга стихов. Ростов, Кн. изд-во, 1968, стор. 43—44.
- Смирнов С. Поединок. Памяти Ярослава Галана. — У зб.: Давайте радовать друг друга! Лирические и сатирические стихи. М., «Худ. литература», 1966, стор. 224—227.
- Смирнов С. Поединок. Пам'яті Ярослава Галана. Пер. з рос. О. Новицький. — «Жовтень», 1955, № 3, стор. 40.
- Сосюра В. Душезапродавцем. — Твори в 10-ти томах, т. 8. К., «Дніпро», 1971, стор. 101; Прокляття вам! [Автограф у музеї Галана]. — «Львовская правда», 1967, 24. X.
- Фольварочний В. Після злочину. Пам'яті Ярослава Галана. — «Вільне життя», (Тернопіль), 1971, 19. IX.
- Цинковський І. Він з нами. — «Колгоспне село», 1962, 27. VII.

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ТА ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

Кутковець К. Т. Тема дружби народів в українській радянській поезії	3
Височанська О. Г. Історико-революційна тема в творчості Ю. Смолича	8
Брелінська Л. М. Інтернаціональні мотиви у ранній творчості М. Ірчана	14
Марко В. П. Проблема конфлікту й характеру в творчості М. Стельмаха	17
Крюков А. В. Наукова подорож І. І. Срезневського в Західну Україну	23
Комаринець Т. І. Філарет Колесса — дослідник фольклорних джерел поезії Шевченка	28
Пустова Ф. Д. Леся Українка про об'єктивне та суб'єктивне в ліриці	34
Осляк І. Ф. Леся Українка про соціалістичний ідеал	39
Охріменко П. П. Василь Стефаник і білоруська література	44
Лещенко П. Я. Слівець героїки й боротьби (Життєвий і творчий шлях Кліма Ткача)	48

ПИТАННЯ МАЙСТЕРНОСТІ

Бажан Н. М. Михайло Коцюбинський — перекладач Ф. М. Достоевського	53
Панько Т. І. Вплив марксистської літератури на науково-публіцистичний стиль Лесі Українки	60
Гомон М. Л. «Метелик» Лесі Українки і «Attalea princeps» В. М. Гаршина	67
Палятинська С. В. Про один переклад Лесі Українки з Гюго	73
Козачук Г. О. Лексичні діалектизми у прозових творах Лесі Українки	79
Козлова К. П. Ідейна та естетична роль образу оповідача у фейлетонах Петра Козланюка	85
Барабаш С. Г. Народнопоетичні джерела поеми А. Малишка «Тарас Шевченко»	92
Бондаренко І. І. Про стильові особливості роману М. Стельмаха «Кров людська — не водиця»	99
Білецький Ф. М. Особливості гумору у новелах О. Т. Гончара	105

ПУБЛІКАЦІЇ

Охріменко П. П. Невідомий варіант вірші про Кирика	109
Кузик Д. М. Невідомий переспів Байронового «Прометея»	119
Кравецька О. Д. Епістолярія в архіві «Дзвінка»	123

БІБЛІОГРАФІЯ

Співак І. А. Поетичний вінок Ярославові Галану (До 70-річчя з дня народження)	128
---	-----

Республиканский межведомственный сборник
УКРАИНСКОЕ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ
Выпуск 16
(на украинском языке)

Физ. печ. л. 8,25. Прил. печ. л. 11,55. Тираж 1000.
Цена 78 коп. Зак. 1663.
Издательство Львовского университета,
Львов, Университетская, 1.
Областная книжная типография
Львовского областного управления по делам изда-
тельств, полиграфии и книжной торговли,
Львов, Стефаника, 11.

Редактор Ф. І. Д і с а к
Технічний редактор Т. В. С а р а н ю к
Коректор К. Г. Л о г в и н с ь к о

БГ 11171. Здано до набору 14.VI 1972 р. Підписано до
друку 18.X 1972 р. Формат 70×108¹/₁₆. Папер. арк. 4,125.
Умовн. друк. арк. 11,55. Обл.-вид. арк. 10,8. Тираж 1000.
Ціна 78 коп. Зам. 1663.
Видавництво Львівського університету,
Львів, Університетська, 1.
Обласна книжкова друкарня
Львівського обласного управління у справах видавництва,
поліграфії і книжкової торгівлі. Львів, Стефаніка, 11.

78 коп.

НБ ЛНУ ім. Івана Франка

Іф 0060

ВИДАВНИЦТВО
ЛЬВІВСЬКОГО
УНІВЕРСИТЕТУ
1972